

MELANCOLÍA POR EL FUTURO

Reflexiones en torno al
fantasma de Pedro Manrique
Figueroa, precursor del
collage en Colombia



MELANCOLÍA POR EL FUTURO

Reflexiones en torno al fantasma
de Pedro Manrique Figueroa,
precursor del *collage* en Colombia



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



Alcaldía Mayor de Bogotá

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte

Santiago Trujillo Escobar
*SECRETARIO DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE*

Instituto Distrital de las Artes-Idartes

María Claudia Parías Durán
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Silvia Ospina Henao
*SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS
CULTURALES*

Margarita Rosa Gallardo Vargas
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN
ARTÍSTICA*

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
*SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO*

GERENCIA DE ARTES PLÁSTICAS Y VISUALES

María Catalina Rodríguez Ariza
GERENTE

Carlos Humberto Rivera Gaitán
Clara Yaneth Porras Sierra
Diana Patricia González Calderón
Gabriel Sabogal Giraldo
Jorge Arturo López Rincón
Jasmin Tatiana Puerto Torres
Juanita González Calderón
Leidy Emilce Ortiz Galvis
Manuela Fajardo González
Manuela Parra Nieves
María Alejandra Parra Hurtado
Paula Andrea Gil Acosta
Rossana Milena Alarcón Velásquez
Rubiela Pilar Luengas Contreras
Sara María Luengas Castillo
*EQUIPO DE LA GERENCIA DE ARTES
PLÁSTICAS Y VISUALES 2025*

LÍNEA GESTIÓN DEL CONOCIMIENTO Y MEMORIA SOCIAL

Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
LÍDER

PUBLICACIONES IDARTES

María Barbarita Gómez Rincón
GESTIÓN EDITORIAL

Edgar Ordóñez Nates
CORRECCIÓN DE ESTILO

Mónica Loaiza Reina
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Blanca Libia Duarte Lozada
EDICIÓN DIGITAL DE IMÁGENES

Pedro Manrique Figueroa, *El sueño
de la razón produce monstruos*, de la
serie *Aguafuertes bogotanas*. Collage.
19 x 11 cm, 1975.

IMAGEN DE CARÁTULA

Multi-Impresos S. A. S.
IMPRESIÓN

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes

© Julián Serna

Abril de 2025

ISBN (impreso): 978-628-7686-70-0

ISBN (PDF): 978-628-7686-71-7

Idartes

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, D. C., Colombia

(57-1) 379 5750

contactenos@idartes.gov.co

<https://www.idartes.gov.co/es>

<https://galeriasantafe.gov.co/>

El contenido de este texto es responsabilidad
exclusiva del autor y no representa
necesariamente el pensamiento del Instituto
Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida,
almacenada en sistema recuperable
o transmitida en medio magnético,
electromagnético, mecánico, fotocopia,
grabación u otros sin previo permiso de los
editores.

MELANCOLÍA POR EL FUTURO

Reflexiones en torno al fantasma
de Pedro Manrique Figueroa,
precursor del *collage* en Colombia



Julián Serna

**XXI Premio de Ensayo sobre
Arte en Colombia**

Programa Distrital de Estímulos
2024

CONTENIDO



PRESENTACIÓN
PÁGINA 9

INTRODUCCIÓN
PÁGINA 13

Espectros
institucionales: El
caso del Museo de
la Solidaridad

Guerra Fría cultural:
El caso de América
Latina

Paraficciones y la
ética del recuerdo

Guía de ruta

CAPÍTULO UNO.
BAILANDO CON
FANTASMAS
PÁGINA 69

El luto y la historia
del arte

Homenaje al
precursor del *collage*
en Colombia

En presencia de
fantasmas

“Mi narración
triunfará”

CAPÍTULO DOS.
MUERTE POR
OLVIDO
PÁGINA 119

El lugar del pasado

Museo de la Riqueza

Una lectura alegórica

La soledad de la
victoria: la década
de 1990

El pasado en el
presente

El Museo de la
Pobreza

CAPÍTULO
TRES.
EL FUTURO
AUSENTE
PÁGINA 189

Buscando a Pedro

La materia del
fantasma

La crisis del futuro

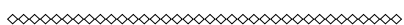
A manera de
conclusión: El
pasado que no
termina

BIBLIOGRAFÍA
PÁGINA 241

Fuentes primarias

Fuentes secundarias

PRESENTACIÓN



Es para mí un privilegio presentar la publicación *Melancolía por el futuro: Reflexiones en torno al fantasma de Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia*, una obra que invita a repensar el devenir del arte en nuestro contexto y a cuestionar cómo se construye la memoria histórica. La narrativa de este ensayo se articula alrededor de una figura que desafía los límites entre lo tangible y lo simbólico, donde la tradición del *collage* se mezcla con un imaginario que va más allá de lo meramente documentado. La propuesta de Julián Serna profundiza en el análisis crítico de prácticas artísticas que dialogan con ideales del pasado, así como con la urgencia de imaginar futuros alternativos. En este recorrido, la figura de Pedro Manrique Figueroa emerge, no como una simple biografía, sino como un eje conceptual que explora la tensión entre la creación artística y la memoria histórica. El ensayo se construye con sutileza, evocando la esencia de un precursor cuya existencia se mueve entre la realidad y la

invención, ofreciendo al lector una reflexión profunda sobre las fronteras entre lo real y lo imaginado.

La obra se desarrolla en un contexto en el que el discurso artístico interactúa continuamente con la crítica social y la búsqueda de proyectos colectivos. En un ambiente donde predominan narrativas oficiales, *Melancolía por el futuro* abre un espacio para cuestionar relatos establecidos, utilizando el *collage* como medio para reconfigurar el pasado y plantear nuevas preguntas. Así, la figura central del ensayo adquiere una ambigüedad productiva: es testimonio y, al mismo tiempo, recurso literario que nos invita a explorar los límites de nuestra comprensión del pasado.

En este sentido, el ensayo de Julián Serna se presenta como una reflexión cuidadosa sobre la función del arte en la construcción de la memoria colectiva y la configuración de un discurso cultural crítico. El autor evita lugares comunes y declaraciones emocionales exageradas, apostando por la claridad argumentativa y el rigor metodológico. La interacción entre un pasado que sigue abierto y la posibilidad de futuros imaginados se materializa en una narrativa que invita a reconsiderar nuestra relación con el legado cultural.

La fuerza del ensayo radica en su convicción de que el arte puede ser un puente entre distintas épocas, capaz de trascender lo visible. De este modo, la figura del precursor del *collage* en Colombia adquiere una resonancia especial que permite múltiples interpretaciones y cuestionamientos. Este libro promueve un ejercicio intelectual en el que la memoria se resignifica, invitándonos implícitamente a entender que la figura evocada existe en un espacio donde la verdad se entrelaza con la construcción simbólica.

En definitiva, *Melancolía por el futuro* es una propuesta para revisar cómo se narran las historias y para aceptar la complejidad de un legado artístico que se resiste a definiciones rígidas. Con una mirada que combina precisión analítica con imaginación crítica, esta obra ofrece a investigadores y estudiantes la oportunidad de

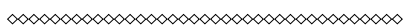
redescubrir un pasado que dialoga continuamente con el presente para convertirse en base de un futuro que, aunque impregnado de melancolía, se revela como motor de transformación cultural.

María Claudia Parias Durán

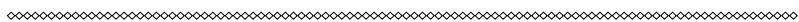
Directora general

Idartes

INTRODUCCIÓN



ESPECTROS INSTITUCIONALES: EL CASO DEL MUSEO DE LA SOLIDARIDAD



En julio de 2006, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) finalmente abrió las puertas de su sede permanente en el Palacio Heiremans, una casa de arquitectura inglesa ubicada en el barrio República, de Santiago de Chile. Durante la dictadura de Augusto Pinochet, esta edificación fue utilizada como centro de operaciones de la Central Nacional de Informaciones (CNI), organismo de represión estatal, persecución, asesinato y desaparición de opositores políticos. Resulta paradójico que esta colección de arte moderno, hecha a partir de las donaciones en apoyo al primer gobierno socialista democráticamente elegido del hemisferio, resultara tan íntimamente ligada a la dictadura chilena. En junio de 1972, durante el discurso inaugural de la institución, Salvador

Allende anunció que este museo debería haberse alojado en el edificio de la Unctad III, o como mejor se le conoce hoy, el complejo del Centro Cultural Gabriela Mistral.¹ Esta edificación se convirtió en la infame sede de gobierno de la dictadura militar, luego de que, durante el golpe de Estado a Salvador Allende, la Fuerza Aérea chilena bombardeara el palacio presidencial. Después de divagar por décadas como una institución itinerante, esta colección, que le daba forma al fantasma de las esperanzas de un futuro representado por el proyecto político de Allende, finalmente encontró un lugar en el presente en la esfera cultural chilena.

El edificio de la Unctad III es una construcción inspirada en las ideas de la Bauhaus y fue realizado para albergar la Tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo (Unctad III). Una vez concluido este evento internacional, el edificio debería haber sido transferido al Ministerio de Educación para crear un gran centro cultural en la capital chilena. Se proyectó que como el corazón de este edificio estaría el museo de arte moderno de la ciudad, conocido como Museo de la Solidaridad. Siguiendo la idea de integrar las artes en la construcción, la exposición permanente habría sido parte integral de la edificación para que el visitante tuviera una experiencia unificada entre el espacio y las obras mostradas.² Pero luego del golpe militar, las obras donadas al pueblo chileno se quedaron guardadas por décadas, mientras que el proyecto museológico siguió operando desde fuera del país.

¹ Salvador Allende Gossens, “A los artistas del mundo” (discurso, Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Chile, 1972).

² Eduardo Martínez Bonatti fue el asesor artístico de la construcción y se encargó del desarrollo expositivo, así como de la adecuación y el mobiliario. Véase David F. Maulen de los Reyes, “Proyecto edificio Unctad III: Santiago de Chile (junio de 1971 a abril de 1972)”, *Revista de Arquitectura*, 12, n.º 13 (2006).

La construcción es una adaptación del estilo internacional al entorno andino que recuerda los masivos proyectos arquitectónicos de la época de postguerra en lugares como Brasil o Venezuela, donde este tipo de edificaciones eran la manifestación visible del sueño de una modernidad latinoamericana controlada por el Estado como el principal agente de progreso.³ Como demostración internacional de la fuerza modernizadora del proyecto político de Allende —en el que socialismo y democracia finalmente pudieron unirse en el gobierno de la Unidad Popular—, este edificio de 22 000 metros cuadrados fue construido por miles de voluntarios en solo 275 días.⁴ En reconocimiento al aporte chileno a las formas de modernización del continente, ante las 141 delegaciones nacionales que participaron en la Conferencia de las Naciones Unidas para la Integración de los Países en Vías de Desarrollo en la Economía Mundial, el presidente chileno afirmó con orgullo:

... cuando el espíritu de Unctad, por así decirlo, sacudió a nuestro pueblo y se hizo posible lo que muchos no creyeron, que íbamos a materializar la construcción de la placa y de la torre que ha servido de edificio material para los delegados de tantos países.⁵

³ Megan Sullivan, “Alejandro Otero’s polychrome: Color between nature and abstraction”, *October*, n.º 152 (Spring 2015).

⁴ “Edificio símbolo en tiempo récord vio la luz en 275 días”, Waybach Machine (22 de abril de 1973), acceso el 16 de marzo de 2025, <https://web.archive.org/web/20080520113449/http://www.edificiodiegoportales.cl/historia.php>

⁵ Salvador Allende, “Palabras en la inauguración del ‘Museo de la Solidaridad’, en Quinta Normal” (discurso pronunciado el 17 de mayo de 1972, Marxists Internet Archive, publicado el 4 de febrero de 2016. <https://www.marxists.org/espanol/allende/1972/mayo17.htm>



Edificio construido para albergar la Unctad III, 1972. Archivo General Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.





“Presidente inauguró el Museo de la Solidaridad con Chile”,
 publicado en *El Siglo*, 18/05/1972. Archivo MSSA.

El corazón del futuro Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral habría sido este museo de arte moderno de carácter internacional bautizado por el presidente Allende como Museo de la Solidaridad, una institución que sigue la lógica de otros museos de su tipo, y cuyos principales impulsores son los patrocinadores privados interesados en fomentar y exhibir las últimas formas del arte experimental. Pero, a diferencia de los otros museos de arte moderno que afloraron por el continente durante la segunda mitad del siglo XX, los donantes de este museo no eran las grandes corporaciones o los miembros de la élite local, sino artistas de todas partes del mundo que cedieron sus obras para la materialización de esta institución. Así, el arte moderno dejaba de ser un privilegio de los países capitalistas para convertirse en una propiedad colectiva tutelada y promovida por el Estado.

A propósito de este gesto de ubicar al arte de vanguardia como parte del bien común, el presidente Allende proclamó, en el discurso inaugural de esta institución, que el museo debería ser para los trabajadores, ya que las obras fueron donadas directamente al pueblo chileno. En consecuencia, esta colección tenía como objetivo “que la cultura no sea el patrimonio de una élite, sino que a ella tengan acceso —y legítimo— las grandes masas preteridas y postergadas hasta ahora”.⁶ Este enfoque de promover el acceso a la alta cultura a un sector amplio de la población como forma de empoderar a una mayoría silenciada en el ámbito cultural se basa en el ejemplo de las primeras décadas de la Revolución cubana, en la que, a diferencia del modelo soviético, que utilizaba las artes como ilustración oficial de la causa gubernamental, el proyecto cultural del socialismo latinoamericano hacía de la cultura un componente central como parte de los esfuerzos educativos del Estado. El propósito era que estas expresiones pudieran ser apropiadas por un público amplio para que las manifestaciones locales de alta cultura funcionaran como una esfera de intercambio racional abierto a todos los sectores de la sociedad.⁷

Pero la historia tenía otros planes que definitivamente separaron el Museo de la Solidaridad del edificio Unctad III. Cuando el Palacio de la Moneda fue bombardeado por los militares para asesinar a Salvador Allende e instaurar la dictadura, la construcción que originalmente se erigió como testimonio de la modernización de Chile se convirtió en la infame oficina central de la Junta Militar liderada por Augusto Pinochet. Este edificio pasó a llamarse, en honor al político conservador del siglo XIX, Diego Portales,

⁶ *Ibid.*

⁷ David Craven, “The Cuban Revolution (1959-1989)”, en *Art and revolution in Latin America, 1910-1990* (New Heaven: Yale University Press, 2001).

y funcionó como sede del Gobierno hasta 1981, año en el que el palacio presidencial fue completamente restaurado. La ocupación del edificio por parte de Pinochet correspondió con la etapa más opresiva de la dictadura, que según la crítica de arte Nelly Richard, se caracterizó por la destrucción total de la memoria colectiva del gobierno anterior y una época de silenciamiento durante la cual se cerraron espacios y se desmantelaron instituciones.⁸

Si bien muchos agentes culturales tuvieron que salir del país para no correr el mismo martirio del cantante Víctor Jara, según Richard, los que se quedaron tuvieron que readaptar su producción al ámbito privado. Con una expresión velada, los artistas reaccionaron a esta nueva realidad mediante la estrategia de sobrecargar la cotidianidad con un excedente de significado que habitaba en la clandestinidad y el terreno de lo incontrolable.⁹ Este cambio en la atmósfera cultural observado en Chile se materializa en el edificio de la Unctad III. El cambio de nombre de la edificación viene a definir uno de los giros históricos más dramáticos de la modernidad del continente, cuando, en el último tercio del siglo XX, estos proyectos de desarrollo estatal se degeneraron en las dictaduras militares que activamente estuvieron involucradas en la parte sangrienta de la Guerra Fría por medio de las ofensivas contrarrevolucionarias. Con el apoyo directo de los Estados Unidos, bajo el nombre del Plan Cóndor, varios países del continente estuvieron involucrados en la violenta represión de su población como manera de frenar los avances de la izquierda realizados durante las décadas anteriores.¹⁰

⁸ Nelly Richard, “Margins and institutions: Art in Chile since 1973”, special issue of *Art and Text*, n.º 21 (1986), 105.

⁹ *Ibid.*, 19.

¹⁰ Hal Brands, *Latin America's Cold War* (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

Como se mencionó anteriormente, después de más de tres décadas, el Museo de la Solidaridad finalmente conquistó su sede permanente en un edificio de inteligencia militar que fue abandonado durante la transición a la democracia, en 1990. A manera de evidencia de la convulsa historia del Museo, acompañado de obras de artistas tan reconocidos como Alexander Calder, Frank Stella o Joan Miró (por citar solo algunos de los más de los 1300 creadores que directamente participaron con una donación a este proyecto), en el sótano de la edificación el visitante puede ver los restos de un vasto sistema de escuchas telefónicas instalado durante el régimen de Pinochet.¹¹

Respecto a la inauguración de la anhelada edificación para el museo del pueblo chileno, uno de los principales agentes involucrados en la organización del proyecto, el historiador y secretario ejecutivo del museo Miguel Rojas Mix, comentó:

Después de un cuarto de siglo, el Museo Allende encuentra, finalmente, reposo y abrigo en una sede permanente. Su peregrinar fue consecuencia de un compromiso con la democracia y la justicia social, que terminó en el exilio. Exilio que se prolongó durante largos años, soportando el Museo más o menos las mismas peripecias que sufrieron las personas.¹²

¹¹ Justo Pastor Mellado, *Museo de la Solidaridad Salvador Allende: The history of a collection* (Fondazione Merz, 2008), http://fondazionemerz.org/public/uploads/2008/01/the_history_of_a_collection.pdf

¹² Miguel Rojas Mix, “Museo Allende: Fin del exilio para un museo” (16 de noviembre de 2012). www.miguelrojasmix.com



Registro fotográfico de la exposición “We want people to know the truth”, Air Gallery, Londres, marzo a abril de 1978. Archivo MSSA. Cod. c0077.

Para propósitos de esta introducción, es justamente este periodo intermedio de 1973 al 2006 el que nos interesa para discutir el potencial político de la melancolía. Durante la dictadura de Pinochet, este museo nunca dejó de existir, sino que siguió operando desde el exilio de manera itinerante en el ámbito internacional, con el nombre de Museo de la Resistencia Salvador Allende (MRSA). Como un gesto beligerante, los miembros exiliados del secretario de la institución decidieron mantener las actividades de este proyecto museológico como un fantasma errante que se hacía manifiesto en el terreno de la diplomacia cultural latinoamericana. Con cada exposición, esta presencia resaltaba una ausencia producida por el golpe de Estado chileno. Al negarse a dejar morir el proyecto político de Allende, el MRSA se convirtió en un fantasma del Chile socialista que se materializó en todo el mundo hablando el lenguaje de los intercambios culturales y diplomáticos propios de la Guerra Fría.

A pesar de los trágicos acontecimientos del 11 de septiembre de 1973, el Museo se negó a desaparecer con la muerte de Allende. Cuando los directivos de la institución estaban expatriados de Chile, se reunieron en París y, con la ayuda de la Casa de las Américas en Cuba, decidieron continuar con la tarea encomendada por Allende en un acto de melancólica fidelidad para mantener vivo el fantasma de la Unidad Popular. La primera mención a un modelo alternativo de Museo se hizo en una carta escrita por el curador Mario Pedro a José María Galván, poco después del golpe:

En la actualidad me encuentro asilado en México, desde donde, con la ayuda tuya y de los demás miembros del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile, confío en realizar esa idea de integrar el museo, esta vez fuera de Chile. [...] Para ello es fundamental en primer término lograr la recuperación de todas las obras donadas por artistas del mundo entero.

Algunos individuos allegados a la Junta Militar e impuestos en cargos de dirección artística están maniobrando con toda malevolencia, para quedarse con esas obras, no tanto por razones de interés cultural, sino para neutralizar el propósito de solidaridad de los artistas de todo el mundo con el pueblo chileno. Esto es preciso evitarlo a toda costa, porque estoy seguro de que los artistas, que apoyaban la democracia en Chile, repudian la injerencia de los militares fascistas en este asunto.¹³

En un principio, Mário Pedrosa, como uno de los principales gestores del proyecto, quiso utilizar la colección de arte que quedaba en Chile a modo de protesta. Con la ayuda de Dore Ashton, miembro norteamericano del Comité Internacional del Museo, Pedrosa ideó un plan para rescatar estas obras y utilizar su salida de Chile como un gesto público de rechazo al golpe por parte de la comunidad artística internacional. En un principio, el plan era utilizar la red de contactos de la institución para crear una campaña en la que, al unísono, los artistas solicitarían la devolución de sus obras.¹⁴ Pero luego de un enfrentamiento diplomático liderado por Ashton, este primer esfuerzo no tuvo el éxito esperado, ya que el Museo no había sido legalmente constituido y, en consecuencia, las obras le pertenecían al Gobierno de Chile.¹⁵

¹³ Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván, México D. F., octubre de 1973, C6d: A.l.s0289.

¹⁴ Carla Macchiavello, “Fibras resistentes: Sobre el/los/algunos museos de la resistencia”, en *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990* (Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018), 40.

¹⁵ *Ibid.*

Ante el fracaso diplomático de sacar las obras, como acto de abierta oposición al régimen de Pinochet, el Museo tomó el nombre de *Museo de la Resistencia Salvador Allende*. En esta nueva etapa, el Museo siguió apelando a la solidaridad internacional a la causa chilena, esta vez, solicitando donaciones a los artistas para montar exposiciones itinerantes de la institución en los países desde los que se hacían los obsequios. Así, este museo se convirtió en una entidad errante, operando como un fantasma que regresaría una y otra vez para representar una amenaza al presente,¹⁶ un fantasma que hablaba el lenguaje de la Guerra Fría de las exposiciones internacionales como forma de intercambio diplomático. Mediante esta representación cultural de la diáspora chilena, la comunidad exiliada pudo funcionar como una especie de para-Estado, pues esta institución tenía el carácter de una entidad diplomática. A través de este museo, la comunidad exiliada podía interactuar públicamente con varios países como manera de abogar por el reconocimiento internacional del gobierno democrático de Chile.¹⁷

¹⁶ Slavoj Žižek. *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (Cambridge: MIT Press, 2000), 16.

¹⁷ Tal y como dicta el derecho internacional, el acto de reconocimiento implica la confirmación y aceptación, por parte de una nación, del otro país como entidad equivalente en la comunidad internacional. A falta de una estructura supranacional con autoridad para determinar si una comunidad constituye un Estado, los Estados previamente reconocidos tienen autoridad para determinar si una entidad territorial debe ser admitida en la comunidad de naciones. Gracias a este reconocimiento, un Estado puede contraer obligaciones contractuales y diplomáticas con sus iguales. Véase John Dugard y David Raič, “The role of recognition in the law and practice of secession”, en *Secession: International law perspectives*, ed. por Marcelo G. Kohen (Cambridge: Cambridge University Press, 2006).



Registro fotográfico de la exposición “Chile, País Valencià, Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende”, Air Gallery, Londres, 16 de septiembre al 7 de octubre de 1978. Archivo MSSA. Cod. c0565.

Este proyecto pudo persistir en el tiempo gracias al incansable trabajo de Miguel Rojas Mix, Pedro Miras y Miria Contreras, junto con el apoyo del comité internacional de la institución.¹⁸ Y persistió a pesar de que durante 34 años no

¹⁸ Según Miguel Rojas Mix, este comité estaba conformado por Mário Pedrosa (presidente), Danilo Trelles (secretario), Louis Aragón, Giulio Carlo Argán, José María Moreno Galván, Dore Ashton, Roland Penrose, Mariano Rodríguez, Eduard de Wilde,

tuvo una casa, y durante el largo período en que la institución operó desde el exilio, ni siquiera hubo un país al que pudieran reclamar como propio. Así, la inauguración de la exposición permanente de este museo se convirtió en una forma de cierre simbólico de un largo proceso de duelo por medio del cual el fantasma del líder de la Unidad Popular se mantuvo vigente como una presencia incómoda en el ámbito internacional durante la dictadura de Augusto Pinochet. En palabras del secretario ejecutivo del Museo, durante este periodo intermedio, el museo alcanzó su mayor potencial revolucionario, cuando la memoria de Allende pasó a representar la utopía concreta de un futuro alternativo.

Rojas Mix explica la razón por la cual este proyecto en todas sus etapas gozó de un amplio apoyo por parte de la comunidad artística internacional:

Y si los artistas respondieron decididamente al llamado de Salvador Allende, y apoyaron en forma masiva su experiencia, fue porque él representaba esa “utopía concreta” de que hablaba Ernst Bloch, gran maestro de la Escuela de Frankfurt: la de una sociedad que todavía no existe pero que se puede construir, una sociedad donde habría más libertad, más justicia y más democracia.¹⁹

Jean Leymarie, Juliusz Starzynsky, Carlo Levi y Rafael Alberti. Véase Miguel Rojas Mix, “La solidaridad hecha museo”, en *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. 1975-1990* (Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2016), 18.

¹⁹ Miguel Rojas Mix, “La solidaridad hecha museo”, 2.



Catálogo *Museo de Arte Moderno de Bogotá: Solidaridad. Museo de la Resistencia Salvador Allende. Octubre-noviembre de 1976.* Archivo MSSA. Cod. b0103-c2.

Durante el tiempo en que el Museo funcionó en el exilio, esta institución operó como un fantasma errante de esta utopía concreta, de ese futuro alternativo por construir, de una visión de futuro que se resiste a quedar relegada como algo del pasado. Gracias a la negativa a desaparecer, esta forma de militancia política desde el terreno cultural se puede explicar en términos psicoanalíticos como una relación de fidelidad al objeto perdido. Según sostengo en este libro, tanto el Museo de la Resistencia en Chile, como el proyecto de los homenajes a Pedro Manrique Figueroa, en Colombia, son expresiones concretas del potencial político de la melancolía: son maneras de negar que el tiempo siga su curso mediante una declaratoria de que el pasado no ha terminado aún, y por medio del no reconocimiento de los cambios históricos, la vida del objeto perdido se prolonga indefinidamente por medio del trabajo de la memoria. De esta manera, la fidelidad melancólica

a las visiones del futuro propuestas por el socialismo se extienden hasta el presente para afirmar una ausencia que niega cualquier tipo de reinversión del sujeto en una vida sin el objeto perdido.²⁰



Pedro Manrique Figueroa. *Los huevos del pecado*. 1971. Colección privada.

²⁰ Sigmund Freud, “Mourning and melancholia”, en *Freud: Complete works* (Ivan Smith Edition, 2011), 3041.

En el primer capítulo se ahondará plenamente en los alcances de los homenajes a Pedro Manrique Figueroa. En una somera explicación, el proyecto se podría reseñar como una iniciativa colectiva que de manera interdisciplinaria ha venido realizando una serie de intervenciones (tales como documentales, conferencias, publicaciones o curadurías de carácter histórico) para mantener vivo el legado del precursor del *collage* en Colombia. A través de la presencia de Pedro Manrique Figueroa se invocan las experiencias de la militancia cultural socialista de los años setenta en nuestro presente neoliberal. Como en el caso chileno, el fantasma de Manrique Figueroa es una expresión de dolor que demarca la ausencia de la visión de futuro colectivo que en nuestro presente neoliberal parece imposible.

Siguiendo a Slavoj Žižek, esta irresolución afirmativa es subversiva en la medida en que resalta una carencia en el orden social contemporáneo.²¹ En los proyectos previamente mencionados carecemos del deseo de tener una utopía concreta para trabajar colectivamente por alguna visión de futuro. Así, en su negativa militante a reconocer el pasado como algo diferente del presente, son los vecinos quienes hacen imposible la comunidad, desde la terquedad melancólica de estos proyectos se afecta el ordenamiento simbólico de lo que colectivamente aceptamos como realidad.²² Estos proyectos afirman una ausencia, resaltando el hecho de que algo falta en el orden social contemporáneo, resistiendo a los vientos del progreso para afirmar que hay algo que las actuales condiciones no pueden ofrecer. En este sentido,

²¹ Slavoj Žižek, “Melancholy and the act”, *Critical Inquiry*, 26, n.º 4 (Summer, 2000).

²² Kluas Mladek y George Edmondson, “A politics of melancholia”, en *A leftist ontology*, ed. por Carsten Strathaus (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009), 229.

lo melancólico anuncia la carencia que deslegitima cualquier pretensión de significación política en el orden social actual.



Pedro Manrique Figueroa. *Sin título*. Ca. 1973. Colección Museo de la Pobreza.

GUERRA FRÍA CULTURAL: EL CASO DE AMÉRICA LATINA

El relato inicial sobre el Museo de la Solidaridad enmarca a este libro en las discusiones sobre la Guerra Fría. En particular, aquí se resalta la manera en que los proyectos culturales del socialismo latinoamericano de las décadas de 1960 y 1970 llegaron a representar una posición alternativa en este conflicto, pues un proyecto como el de la Unidad Popular pretendía establecerse como el punto medio entre el socialismo y la democracia, así como una conciliación del socialismo con el arte moderno.



Pedro Manrique Figueroa. *Paquete chileno*. Serie *Inserción en circuitos bibliográficos*. 1973. Colección privada.

Durante la Guerra Fría, los museos de arte moderno privados y las bienales internacionales comenzaron a desempeñar un papel activo en el patrocinio de las prácticas de vanguardia, ya que el trabajo de estos artistas experimentales pasó a ser visto como el de emisarios del desarrollo de una cultura nacional.²³ Como bien lo ha establecido la historiadora de arte Eva Cockcroft, uno de los principales focos de confrontación en la Guerra Fría se dio por medio de la diplomacia cultural a través de una política de fomento internacional del arte moderno. Mediante este apoyo económico a los artistas, los intereses corporativos utilizaron la abstracción como símbolo de la libertad política del sistema capitalista, en oposición a las limitaciones creativas definidas por el realismo social soviético.²⁴

Después de la Segunda Guerra Mundial, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) fue la entidad encargada de la diplomacia cultural de los Estados Unidos, a tal punto que se convirtió en contratista para la CIA. Esta entidad fue la encargada de organizar las exposiciones internacionales de arte contemporáneo norteamericano para promocionar la escena artística de Nueva York como el principal producto de valores estadounidenses.²⁵ Alineada con las investigaciones de Cockcroft, Shifra Goldman señala cómo en América Latina varias corporaciones transnacionales llegaron a apoyar económicamente prácticas experimentales locales, en un

²³ Para examinar la injerencia de la División de Artes Visuales de la Unión Panamericana en Washington, véase Claire F. Fox, *Making art Panamerican: Cultural policy and the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota, 2013).

²⁴ Eva Cockcroft, “Abstract expressionism, weapon of the Cold War”, en *Pollock and after: The critical debate*, ed. por F. Franscina (New York: New York Psychology Press, 2000).

²⁵ *Ibid.*

esfuerzo por promover localmente los valores capitalistas como una manifestación tangible de los beneficios de la industrialización y el libre mercado.²⁶ Así, las exposiciones internacionales de arte, como una forma pública de intercambios diplomáticos, se convirtieron en el lenguaje de la Guerra Fría. Estas exposiciones organizadas y alojadas en los diferentes museos de arte moderno que fueron floreciendo a lo largo del continente servían para mostrar internacionalmente los desarrollos culturales de cada país y, al mismo tiempo, propiciar una comparación con la producción artística del continente.²⁷ Sobre esta forma de reconocimiento mutuo y competencia entre países en su búsqueda de la modernidad, la historiadora de arte Andrea Guiunta explica que

Durante la década de 1960, las exposiciones de arte latinoamericano circularon con una frecuencia y un dinamismo sin precedentes. El programa de exposiciones de arte latinoamericano (organizado en la sede de la OEA a partir de 1947), las selecciones de arte que fueron enviadas a museos norteamericanos y europeos, y las iniciativas organizadas en cada país latinoamericano generaron una intensa circulación de imágenes que atravesaron diversos espacios en una enérgica búsqueda de reconocimiento. Tanto en América Latina como en Estados Unidos se crearon y reorganizaron instituciones para responder a estas nuevas corrientes de intercambio cultural. Los objetivos ideológicos

²⁶ Shifra Goldman, *Contemporary Mexican painting in a time of change* (Austin: University of Texas, 1981).

²⁷ Véase Nadia Moreno, “A museum without a venue: The invention of the Museum of Modern Art of Bogota, 1955-1965”, en *Art Museums of Latin America*, ed. por Gina McDaniel Tarver y Michel Greet (New York, London: Routledge, 2018).

subyacentes a las políticas institucionales no siempre estuvieron alineados, como podemos ver a través de un análisis cuidadoso del proceso de reorganización de las instituciones y los circuitos interamericanos durante este período.²⁸

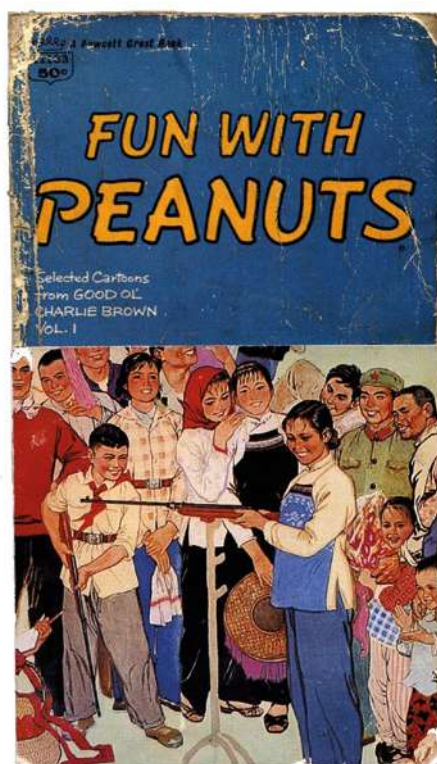


Pedro Manrique Figueroa. *El joven Marx*. Serie *Inserción en circuitos bibliográficos*. 1973-1975. Colección privada.

En el caso colombiano, durante los últimos años, varios historiadores de arte se han ocupado del periodo comprendido entre las décadas de 1960 y 1970 para examinar las implicaciones que

²⁸ Andrea Giunta, *Avant-garde, internationalism, and politics* (Durham: Duke University Press, 2007), 190.

estas políticas de fomento tuvieron en el desarrollo de las prácticas artísticas locales. Estos estudios se dividen tajantemente en dos tendencias: por un lado, están las investigaciones que se enfocan en los procesos de internacionalización de las prácticas experimentales colombianas a través del desarrollo de las instituciones artísticas locales; por el otro, están los estudios que examinan los vínculos entre los artistas locales con los grupos de izquierda.



Pedro Manrique Figueroa. *Fun with peanuts*. Serie *Inserción en circuitos bibliográficos*. 1973-1975. Colección privada.

En cuanto a la injerencia de la industria privada en el desarrollo de las instituciones artísticas locales, existen varias referencias. Nadia Moreno Moya se enfoca en el Salón Intercol de Artistas Jóvenes,

evento auspiciado por la International Petroleum Company, para discutir la manera en que se construyó la noción de *artista joven* como sinónimo de un *ethos* de vanguardia, y el modo en que, en la época de posguerra, este término fue utilizado por la empresa privada para construir el capital simbólico del arte moderno en la región.²⁹ En este mismo sentido, Gina McDaniel Tarven se enfoca en el trabajo de los artistas que, en la década de 1970, se apropiaron de las tendencias internacionales para abordar preocupaciones locales con el propósito de estudiar cómo hubo un esfuerzo, de parte de las instituciones artísticas locales, para importar las manifestaciones internacionales de arte contemporáneo.³⁰ En cuanto a estudios monográficos, Ana María Franco traza los nexos entre Bogotá, París y Nueva York a partir del trabajo temprano de Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar para ubicar los procesos transnacionales que subyacen al surgimiento del arte moderno colombiano.³¹ Finalmente, Ana María Reyes examina el contexto del Frente Nacional a través de la recepción del trabajo de Beatriz González para investigar la ansiedad social y la frustración política subyacente en los discursos estéticos de la Guerra Fría.³²

Sobre la vinculación de los artistas con los movimientos sociales de la década de 1970, las principales publicaciones se

²⁹ Nadia Moreno Moya, *Arte y juventud: El Salón ESSO de Artistas Jóvenes en Colombia* (Bogotá: La Silueta, Idartes, 2013).

³⁰ Gina McDaniel Taver, *The new iconoclasts: From art of a new reality to conceptual art in Colombia, 1961-1975* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2016).

³¹ Ana María Franco, *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2019).

³² Ana María Reyes, *The politics of taste: Beatriz González and the Cold War aesthetics* (Durham, London: Duke University Press, 2019).

enfocan en la experiencia del colectivo de artistas conocido como Taller 4 Rojo. Alejandro Gamboa traza el desarrollo de este colectivo como un espacio de encuentro entre jóvenes para reconstruir los debates internos sobre la manera en que los artistas podían participar en la militancia social.³³

Por otro lado, la investigación del Taller Historia Crítica del Arte surgió como respuesta al olvido que la historiografía modernista ha impuesto sobre las relaciones de los artistas con el campo de la acción política, y para ello publicaron una serie de entrevistas a los miembros del colectivo, ordenadas temáticamente, que reconstruyen la experiencia del colectivo a partir de la trayectoria individual de cada artista.³⁴

Finalmente, el colectivo TRansHisTor(ia) ha trabajado extensamente sobre la década de 1970. En su libro sobre el Taller 4 Rojo se traza la manera en que este grupo trasciende la noción del *arte autónomo* para enlazar los campos del arte y la acción política cuando sus prácticas creativas se localizan como acompañamiento de la movilización social.³⁵ También, de manera panorámica, este equipo ha trabajado sobre la cultura visual de la década mediante el diálogo de las prácticas artísticas con la publicidad para argumentar que en Colombia se produjo un juego de espejos entre lo original y lo múltiple, cuando las imágenes

³³ Alejandro Gamboa, *El Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social* (Bogotá: Idartes, 2011).

³⁴ Taller Historia Crítica del Arte (David Gutiérrez, Halim Badawi, Luisa Fernando Ordóñez, María Clara Cortés, Sylvia Suárez y William López), *Arte y disidencia política: Memorias del Taller 4 Rojo* (Bogotá y Madrid: Editorial Bachué y Museo Reina Sofía, 2012).

³⁵ Equipo TRansHisTor(ia) (Camilo Ordóñez y María Sol Barón). *Rojo y más Rojo: Taller 4 Rojo, producción gráfica y acción directa* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2014).

que circulaban yuxtaponían formas de arte “culto” con estéticas, tipografías y colores de lo llamado “popular”.³⁶

El lenguaje de la diplomacia blanda a través de la circulación internacional de las artes visuales no fue utilizado exclusivamente por los gobiernos que apoyaban el desarrollo industrial en el sistema capitalista, ya que, como reseñamos en la sección anterior, Cuba y Chile comenzaron a utilizar estas mismas estrategias para avanzar en la causa socialista. Respecto a la inauguración del Museo de la Solidaridad en Chile, Salvador Allende mencionó que esta institución era una “noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes”.³⁷ En este sentido, el Museo de la Solidaridad sigue la lógica propuesta por los demás museos de arte moderno surgidos en América Latina a mediados del siglo XX: una institución encargada de estimular las manifestaciones experimentales de arte como medio para acelerar el desarrollo de su población mediante el acceso a las últimas tendencias culturales, así como para crear un escenario para que los artistas locales desarrollen su propio trabajo.

En un museo de arte moderno, las últimas tendencias de experimentación del artista se legitiman en el preciso momento en que son declaradas obsoletas mediante su musealización, dejando siempre la puerta abierta para que la siguiente manifestación

³⁶ Equipo TRansHisTor(ia) (Camilo Ordóñez y María Sol Barón), *Múltiples y originales: Arte y cultura visual en Colombia, años 70* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2019).

³⁷ “... noble forma de contribución al proceso de transformación que Chile ha iniciado como medio de afirmar su soberanía, movilizar sus recursos y acelerar el desarrollo material y espiritual de sus gentes”. Allende, “A los artistas del mundo”.

de vanguardia ocupe esas paredes.³⁸ Respecto al caso latinoamericano, Néstor García Canclini señala que en el periodo comprendido entre los años 1950 y 1970 se dio el florecimiento de museos de arte moderno en América Latina, lo que a su vez produjo un cambio en los procedimientos de distinción simbólica cuando los intereses privados pasaron a complementar los esfuerzos de los museos nacionales que venían operando desde finales del siglo XIX. Según el antropólogo, para ese momento, la tradición era representada por el patrimonio que resguardaba el Estado, mientras que el arte experimental pasó a asociarse a proyectos corporativos que promovían esos valores culturales como beneficios de la industrialización moderna.³⁹

Este último aspecto distinguió al Museo de la Solidaridad de sus homólogos desde el momento de su surgimiento, pues el museo chileno no nació del patrocinio empresarial, sino de la voluntad de los artistas de devolverle esta responsabilidad al sector público mediante la donación de sus obras, haciendo que el arte moderno se convirtiera en parte de los bienes patrimoniales tutelados por el Estado. Como se anunció desde la inauguración de la institución, informado por el pensamiento del crítico Mário Pedrosa, Allende afirmó que este museo chileno “inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público. [...] será el primero que, en un país del tercer mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea a las grandes masas populares”.⁴⁰ Precisamente la

³⁸ Andreas Huyssen, *Twilight memories: Marking time in a culture of Amnesia* (New York, London: Routledge, 1995).

³⁹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Ciudad de México: Grijalbo, 1990).

⁴⁰ “... inaugura un tipo de relación inédita entre los creadores de la obra artística y el público. [...] será el primero que, en un país

consciencia de esta diferencia de la injerencia estatal con respecto a los modelos ofrecidos por las instituciones norteamericanas es la razón por la cual el presidente chileno se negó explícitamente a nombrarlo Museo de Arte Moderno de Santiago y, como reconocimiento a la generosidad de los artistas, lo bautizó *Museo de la Solidaridad*.⁴¹



Catálogo Museo de la Solidaridad Chile. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile. Museo de la Solidaridad Chile. Mayo de 1972. Archivo MSSA. Cod. c0201.

del tercer mundo, por voluntad de los propios artistas, acerque las manifestaciones más altas de la plástica contemporánea, a las grandes masas populares”. Allende, “A los artistas del mundo”.

⁴¹ Miguel Rojas Mix, “Museo Allende: Fin del exilio para un museo”. Publicado el 16 de noviembre de 2012, www.miguelrojasmix.com

Como se mencionó anteriormente, este modelo de acercar la alta cultura al pueblo se basó en la experiencia de la Revolución cubana, en donde, durante la mayor parte de su historia, se ha fomentado la experimentación estética con la condición de que la misma sirva de herramienta educativa para un público amplio. Aunque no hay evidencia suficiente para conocer el desarrollo de este experimento en el Chile socialista —ya que el Museo solo pudo tener dos exposiciones temporales durante el gobierno de Allende—, podemos suponer que este enfoque de insertar el arte moderno en el discurso público podría haber sido similar a lo que se implementó en Cuba. En el caso cubano, la democratización de la cultura se realizó por medio de diálogos liderados por reconocidos agentes culturales que acompañaban la mayoría de las actividades culturales.⁴² Sobre este enfoque, el artista y crítico de arte Luis Camnitzer cuestiona el supuesto de que la cultura es algo que debe ser llevado al pueblo, presumiendo “que el ‘gran arte’ es ‘el’ arte [...] Como tal, las formas de producción del conocimiento artístico aún no están totalmente puestas en manos de la gente, no les ‘devuelven’ totalmente, aunque los resultados se comparten con ellos”.⁴³

Otra lección que el Museo de la Solidaridad tomó de la experiencia cubana es la forma en que la cultura era entendida como uno de los principales activos del Estado en cuanto herramienta diplomática. Durante el primer año del triunfo de la Revolución cubana se establecieron sus instituciones culturales más destacadas, como el Instituto Nacional de Cine de Cuba (ICAIC), el Ballet Nacional, el Conjunto Folclórico Nacional, el Coro Nacional y la Casa de las Américas.⁴⁴

⁴² Craven, “The Cuban Revolution”, 86.

⁴³ Luis Camnitzer, *New art of Cuba* (Austin: University of Texas, 1994), 81.

⁴⁴ Craven, “The Cuban Revolution”, 81.

Estas instituciones sirvieron para forjar una imagen del gobierno de Castro tanto a nivel nacional como internacional; de ellas, la Casa de Las Américas fue particularmente productiva para el Gobierno cubano al fomentar un diálogo hemisférico que le permitió eludir el bloqueo impuesto por los Estados Unidos. Dado que la mayoría de los países del hemisferio habían roto relaciones diplomáticas con Cuba, esta institución cultural se convirtió en la principal vía de interacción con los artistas e intelectuales de diferentes países del continente a través de la lengua franca de los intercambios culturales de la Guerra Fría.⁴⁵

Enfrentándose al mismo tipo de oposición por parte de los Estados Unidos, el Museo de la Solidaridad nació como el componente internacional de la Operación Verdad, una serie de contramedidas al bloqueo informativo internacional sobre el desarrollo del gobierno socialista de Chile. Esta fue una campaña de propaganda realizada por el gobierno de Allende que se inició en abril de 1971, con la visita oficial a Chile de intelectuales, periodistas, políticos y artistas extranjeros. La intención era dar a conocer de primera mano a estas personalidades las políticas gubernamentales para neutralizar las opiniones negativas que circulaban en el extranjero sobre la Unidad Popular.⁴⁶ Según Miguel Rojas Mix, en esta visita surgió la idea de utilizar las artes en apoyo del socialismo democrático de Allende, gracias a

⁴⁵ Claudia Gilman, “Casa de las Américas: Un esplendor en dos tiempos (1960-1971)”, en *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 2, dir. por Carlos Altamirano (Buenos Aires: Katz Editores, 2010).

⁴⁶ Carla Macchiavello, “Un caso de resistencia colectiva: El Museo de la Solidaridad Salvador Allende”, en *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile 1971-1977* (catálogo de exposición, Ciudad de México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016).

una conversación sostenida entre el crítico de arte español José María Galaván y el pintor italiano Carlos Levi.⁴⁷

Esta idea vendría a complementar, en el ámbito internacional, las iniciativas culturales que el Gobierno ya estaba implementando localmente, como la editorial nacional Quimantú (que imprimía libros de bajo costo para el proletariado), el Tren Popular de la Cultura (un evento cultural itinerante que utilizaba el sistema de trenes para llegar a los pueblos más recónditos del país), o los famosos murales propagandísticos colectivos de la Brigada Muralista Ramona Parra.⁴⁸ Por orden de Allende, el director de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile (José Balmes), el director del Instituto de Arte Latinoamericano (Miguel Rojas Mix) y el exiliado crítico brasileño de arte, quien entonces fue nombrado director del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (Mário Pedrosa), quedaron a cargo del proyecto. Utilizando su red internacional de contactos adquiridos como curador de dos bienales de São Paulo (1953 y 1961), y con la ayuda de los miembros del comité internacional, Pedrosa supervisó la comunicación de los artistas y la importación de las obras por canales diplomáticos. En Chile, Balmes y Rojas Mix fueron responsables de la tarea administrativa necesaria de la operación.⁴⁹

La formación de la colección chilena a principios de la década de 1970 coincidió con el momento en que Cuba se acercó al régimen soviético, mientras rompía relaciones con los intelectuales latinoamericanos debido a la detención del poeta Heberto Padilla. Este acontecimiento condujo a un momento de severa censura en

⁴⁷ Miguel Rojas Mix, “La solidaridad hecha museo”, en *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990* (Santiago: MIRSA, 2016), 16.

⁴⁸ Macchiavello, “Un caso de resistencia colectiva.”

⁴⁹ *Ibid.*

los usos de la cultura en el discurso público en la isla y a un recelo hacia los intelectuales extranjeros que llegaban a Cuba, que comenzaron a ser vistos como instrumentos del colonialismo cultural.⁵⁰

Según Ambrosio Fornet, este fue el inicio de lo que se conoció como el *quinquenio gris*, cuando los numerosos burócratas provenientes de las filas militares comenzaron a trabajar en instituciones culturales para tener una notable influencia en el ambiente cubano.⁵¹

Este episodio hizo que se transfiriera el entusiasmo revolucionario a Chile como el país que potencialmente podría encontrar una síntesis de las contradicciones de la Guerra Fría, de la democracia y el socialismo, así como del arte moderno con la militancia de izquierda. Por un momento, el rápido éxito del modelo cultural chileno hizo pensar a los directores del Museo de la Solidaridad en la posibilidad de hacer realidad el sueño de varios países latinoamericanos de convertir a Santiago en un centro cultural internacional capaz de competir con la escena artística de Nueva York. Este era un sueño compartido en lugares como Brasil, con su Bienal de São Paulo, o Argentina con su Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Al respecto, Andrea Giunta explica que después de la Segunda Guerra Mundial, el reciente ascenso de Nueva York como una de las principales capitales culturales no solo constituyó un punto de comparación para figuras culturales locales, sino que implantó la idea, entre los críticos latinoamericanos, de que alguna otra ciudad del continente potencialmente podría repetir el proceso

⁵⁰ Miguel Rojas Mix, “Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas”, *América Latina Hoy*, 47. <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/1130-2887/article/view/2048> (2009).

⁵¹ Ambrosio Fornet, “El quinquenio gris: Revisitando el término” (Conferencia leída en la Casa de las Américas, el 30 de enero de 2007), 20.

que había convertido la ciudad norteamericana en el centro de la escena artística internacional.⁵²

Es así como la creación de museos de arte moderno de carácter internacional en Latinoamérica era un esfuerzo por cambiar el equilibrio de las relaciones de poder involucradas en el legado colonial centro-periferia del mundo del arte. Un museo de talla internacional en la periferia era una forma de hacer partícipes del patrimonio moderno mundial a los países del sur global sin tener que recurrir a la mediación de las principales instituciones europeas o norteamericanas. Esto era una afirmación alineada con la noción del *tercer mundo*, donde la ambición de los países no alineados era la independencia cultural y económica de las influencias soviéticas y norteamericanas. Por ello, en respuesta al problema del imperialismo cultural, este movimiento vio la necesidad de crear un tipo diferente de modernidad como una comprensión del mundo que fuera más grande que la construcción occidental del mismo.⁵³

Para el caso de un museo de arte moderno en Chile, esto significaba en ese momento acoger la historia del arte occidental para expandirla a través de su experiencia particular sin que ello implicara contradecir o separarse de esta tradición. En cambio, el intento fue separar la historia del arte de la historia de la riqueza capitalista, para reclamar una propiedad colectiva sobre este patrimonio estético.

⁵² Andrea Giunta, *Avant-Garde, internationalism, and politics* (Durham: Duke University Press, 2007), 68.

⁵³ Bojana Piškur, "Solidarity in arts and culture: Some cases from the non-aligned movement", *L'Internationale Online*, 1 de octubre de 2016. https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/78_solidarity_in_arts_and_culture_some_cases_from_the_non_aligned_movement



Pedro Manrique Figueroa. *La coca de los santos*. 1975. Colección privada.

PARAFICCIONES Y LA ÉTICA DEL RECUERDO

Las paraficciones son prácticas artísticas que se desplazan de la experiencia estética para construir un ejercicio en el terreno de la epistemología, entrando así a jugar con los límites de la realidad y la ficción. Según lo describe la historiadora de arte Carrie Lambert-Beatty, este tipo de práctica artística es un experimento con los límites de lo que se entiende por *verdad*, en donde la ficción se vive momentáneamente como un hecho. Es un tipo de experiencia en la que, por medio del arte, se desvanece el binario de

la verdad y la ficción para que hechos o personajes nacidos de la imaginación entren a dialogar con elementos que forman parte del entramado que entendemos por realidad. En palabras de la historiadora de arte,

... como un paramédico en oposición a un doctor, una parafiction está relacionada pero no es en propiedad un miembro de la categoría de la ficción como se ha establecido en la literatura y el arte dramático. Se mantiene un poco fuera de ello. No ejecuta sus procedimientos en las clínicas asépticas de la literatura, en lugar de ello tiene un pie en el campo de lo real.⁵⁴

Una de las críticas más grandes que se le podrían hacer al trabajo teórico de Carrie Lambert-Beatty sobre las parafictiones es que este es un concepto demasiado amplio para ser productivo cuando lo utilizamos para hablar de sus límites éticos. En la medida en que esto sería cualquier tipo de práctica que pasa del terreno de la experiencia estética al de la epistemología, en su artículo “Make-believe: Parafiction and plausibility” propone casos muy dispares como ejemplos de parafictiones. Según este modelo, se podrían considerar como lo mismo proyectos tales como las exposiciones históricas tributo a Safiye Behar, las visitas guiadas a museos de Andrea Frazer o las declaraciones públicas a nombre de corporaciones de Yes Men. Estos entran en la misma categoría, pues todos funcionan bajo la estructura de ficciones que momentáneamente se experimentan como verdad.⁵⁵

⁵⁴ Carrie Lambert-Beatty, “Make-believe: Parafiction and plausibility”. *October*, n.º 129 (Summer, 2009): 54.

⁵⁵ *Ibid.*



Pedro Manrique Figueroa. *Los expresidentes comprometidos*. 1973. Colección privada.

Esta sección se propone cuestionar las dimensiones éticas de las para ficciones en relación con la construcción de una narrativa sobre el pasado. Para ello nos vamos a enfocar en un tipo específico de para ficción derivada del campo de la literatura: el heterónimo. Esto es entendido como el tipo de experiencias en las que se disocia la autoría como una forma de habitar en un entramado discursivo de la presencia física de un individuo que existió en un tiempo y lugar determinados. En el caso de las artes plásticas, esta forma de enunciación desde una posición de sujeto diferente del creador de la obra es una de las estrategias de para ficción más comunes, en la que estos proyectos siguen una manera de hacer (o un estilo), la visión de mundo y la vida de un personaje único.

Muchos de estos proyectos apelan a momentos históricos concretos sobre los que se desarrolla la narrativa a propósito de estos autores incorpóreos mediante un entramado documental que demanda del espectador una compenetración con el material presentado para conformar una imagen mental del sujeto ausente. En este sentido, las prácticas que nos interesan son aquellas para ficciones cercanas al género literario de la historiografía fantástica, en el que, según el crítico literario Frederick Jameson, hay una producción imaginaria de personas o eventos, junto a los cuales, de vez en cuando, elementos de la vida real aparecen y desaparecen de manera inesperada.⁵⁶ Es una interpretación de los hechos históricos desde el lente de la literatura en que se difuminan los sucesos del pasado con la producción imaginaria del autor.

Para conectar las ideas de Lambert-Betty con una discusión sobre la ética de la representación del pasado es necesario distinguir dos tipos de para ficciones que están presentes en el terreno de las artes plásticas. Por un lado, el tipo que ella identifica, que es una práctica que está emparentada con la tradición de

⁵⁶ Frederick Jameson, *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 369.

la técnica pictórica del *trompe-o'œil*, o *trampantojo*, en español; este es un dispositivo que tiene la intención explícita de engañar la percepción de espectador por medio del arte.⁵⁷ Por otro lado, en esta publicación se quiere resaltar el segundo tipo de paraficciones: los proyectos de orden melancólico, que psíquicamente prolongan la vida del objeto ausente, siguiendo la tradición cultural de las tumbas de los soldados desconocidos. En esta segunda categoría se ubican los proyectos del Museo de la Resistencia o los múltiples homenajes a Pedro Manrique Figueroa.

Según como la entiende Lambert-Betty, la paraficción es una práctica emparentada con la tradición del *trompe-l'œil*. Este es un dispositivo pictórico ampliamente utilizado desde el Renacimiento, en el que se utiliza la perspectiva y el sombreado para fundir las imágenes bidimensionales con el entorno arquitectónico. Es una práctica artística que tiene la intención explícita de engañar la percepción del espectador basándose en la lógica de una broma, en la que hay un dispositivo que ejerce un engaño inicial para luego ser revelado como tal. En este esquema, el propósito de este tipo de trabajos sería la desestabilización de las categorías de verdad para cuestionar nuestras certezas sobre el mundo. A pesar de su intención de ampliar nuestra percepción del mundo, Lambert-Betty aclara que “el arte paraficcional no es lindo. Se podría decir que es irresponsable y siempre éticamente cuestionable”.⁵⁸

⁵⁷ Para una discusión sobre el uso de las paraficciones en el caso colombiano, véase Catalina Acosta y Jerónimo Duarte, *Prosthetic realities: Fake truths and true lies in Colombian contemporary art*. (catálogo de exposición, Cambridge: David Rockefeller Center for Latin American Studies, Harvard University, 8 de septiembre a 23 de abril 23 de 2016). En él, los curadores acuñan el concepto de *realidades prostéticas* como una forma de reunir varias obras que en Colombia exploran la paraficción como práctica artística.

⁵⁸ Lambert-Betty, “Make-believe: Parafiction”, 6.



Pedro Manrique Figueroa. *Sin título*. Ca. 1974. Colección privada.

En contraposición a esto, quisiera proponer que existe otro tipo de aproximaciones al empleo de la paraficción, que se evidencia en un trabajo como el que se ha venido realizando alrededor de los homenajes a Pedro Manrique Figueroa. En este caso, las mismas soluciones formales del heterónimo, como esta presencia incorpórea ubicada en el umbral que separa la verdad de la ficción, son utilizadas por unos artistas que trabajan apelando a una tradición cultural completamente diferente: las tumbas de soldados desconocidos. En la tradición conmemorativa republicana, la mayoría de los países, luego de alguna guerra importante,

han erigido mausoleos de orden militar en donde está enterrado un cuerpo irreconocible que fue rescatado luego de una batalla. Estos monumentos son el eje central de las celebraciones militares y surgen como una manera de reconocer la imposibilidad del presente para restituir este tipo de pérdidas, al tiempo que se rinde tributo a todos los soldados desaparecidos en combate. Así, la misma solución de desestabilizar las categorías de verdad es empleada con el propósito de marcar una ausencia por medio de la cual traer al presente a entidades que se perdieron en el curso de la historia. En este sentido, esta segunda categoría de heterónimos es una práctica melancólica que, en lugar de estar hecha para engañar, se emplea para trastocar la típica relación que tenemos con el tiempo, en la medida en que se prolonga psíquicamente la existencia de este objeto ausente a la manera de un fantasma que se niega a ser relegado como algo del pasado.

En este orden de ideas, el proyecto de Manrique Figueroa sigue la lógica del otro patológico de un proceso de duelo. Contraria al duelo como forma de superar una pérdida, la melancolía es un estado de pena interminable en el que el melancólico es incapaz de soltar sus vínculos con el objeto ausente. Esto significa que la vida del objeto perdido es prolongada indefinidamente gracias al trabajo de la memoria del melancólico; una negación de cualquier tipo de reparación posible para continuar con una vida sin su objeto perdido. La ausencia del objeto se reafirma, en lugar de aceptar su pérdida, como una declaración de que el pasado no ha terminado, en la medida en que ese objeto podría volver en cualquier momento.⁵⁹ Esta declaración disloca la típica relación entre la vida y la muerte, pues la negación de la muerte también niega la continuidad natural de los procesos de la vida. Mediante esta negación, la puerta para el retorno de estos fantasmas se mantiene abierta como una herida que nunca sanará.

⁵⁹ Freud, "Mourning and melancholia".

En este orden de ideas, aquí hacemos la distinción entre los dos tipos de prácticas. Por un lado, están aquellas estrategias en las que se utiliza la paraficción como un *trompe-l'œil*. Como vimos, estas tienen el propósito de desestabilizar las convenciones que aceptamos como verdad, recurriendo a revelar un engaño inicial. A mi juicio, el artista que mejor ha desarrollado estas estrategias ha sido Joan Fontcuberta, con proyectos que cuestionan la veracidad de la fotografía como documento, en proyectos como *Fauna*⁶⁰ o *Sputnik*.⁶¹ Por otra parte estaría un proyecto como el de Pedro Manrique Figueroa, que se podría emparentar con iniciativas tales como el Atlas Group,⁶² la casa-museo de Baldwin Antinous Stein⁶³ o el tributo a Safiye Behar,⁶⁴ proyectos que obedecen la lógica de un monumento

⁶⁰ Aquí se exhibe el trabajo del doctor Peter Ameisenhaufen, un biólogo alemán que arruinó su carrera académica tras sus investigaciones en el campo de la criptozoología, en las que documentaba las malformaciones genéticas de animales en todo del mundo.

⁶¹ Este proyecto trata sobre Ivan Istochnikov, el cosmonauta ruso que fue sistemáticamente borrado de los registros históricos soviéticos para negar cualquier tipo de responsabilidad por su desaparición durante una caminata espacial de rutina.

⁶² Esta es una organización paraficcional liderada por el artista libanés Walid Raad. Dicha organización se dedica a compilar un archivo de las experiencias estéticas de los heterónimos implicados en la guerra del Líbano entre 1982 y 1985.

⁶³ Instalación del artista norteamericano Fred Wilson en una casa victoriana. Allí se describe la vida de su antiguo ocupante, un retratista fotográfico profesional que murió a los 120 años en el área de San Francisco sin nunca haber declarado públicamente su homosexualidad.

⁶⁴ Proyecto del artista Michael Blum presentado en la Novena Bienal de Estambul. Blum fue una figura histórica, amante de Mustafá Kemal Atatürk, fundador de la República de Turquía. Esta mujer judía

a un soldado desconocido y que utilizan la presencia de un autor imaginario para demarcar una ausencia, y así traer al presente las experiencias del pasado perdido.



Pedro Manrique Figueroa. *El sueño de la razón produce monstruos*, serie *Aguafuertes bogotanas*. 1975. Colección privada.

tuvo un papel preponderante en el establecimiento de los derechos de las mujeres turcas gracias a la proximidad con Kemal Atatürk.

En esta segunda categoría de historiografía fantástica, estos trabajos no parten abiertamente de la pretensión de engañar al espectador, sino que melancólicamente insisten en demarcar una ausencia en el orden simbólico. En esta medida, la apuesta no es engañar, sino —en términos freudianos— causar en el espectador una experiencia de *unheimlich* (en español, la experiencia de estar fue de casa). Este es un sentimiento siniestro causado por la falta intelectual de certezas que, en palabras de Sigmund Freud, es causado por el encuentro de “nada nuevo o extraño, pero con aquello que es familiar y establecido en la mente, pero que ha sido alienado de ella por medio de un proceso de represión”.⁶⁵ Es así como este tipo de presencias son traídas al presente por medio de las prácticas artísticas, en lo que los psicoanalistas entienden como *fantasmas errantes*. Según Slavoj Žižek, este es uno de los fenómenos más recurrentes en las fantasías de la industria cultural contemporánea, cuando un cadáver no quiere mantenerse muerto para retornar una y otra vez, convirtiéndose en una amenaza para los vivos.⁶⁶ Estas son experiencias que se niegan a convertirse en algo del pasado que, en el caso de Manrique Figueroa, sería el futuro que el marxismo tenía reservado para la humanidad. Es así como este artista viene a ser el fantasma errante de un futuro que hoy parece imposible.

Como se mencionó anteriormente, ambas formas de emplear el heterónimo como un tipo de paraficción se podrían enmarcar, en la categoría de la historiografía fantástica, como género literario. Según lo propone Frederic Jameson, estas paraficciones

⁶⁵ Sigmund Freud. “The uncanny”, *New Literary History*, 7, n.º 3, Thinking in the Arts, Sciences, and Literature (Spring, 1976, published by: The Johns Hopkins University Press), 634.

⁶⁶ Slavoj Žižek, *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture* (Cambridge: mit Press, 2000), 16.

podrían considerarse sujetos provenientes del reino de la ficción, diseñados para que interactúen con sujetos y hechos que comúnmente aceptamos como verdad.⁶⁷ La historiografía fantástica es una reinterpretación de hechos históricos a través de las licencias creativas de la ficción, lo cual brinda la posibilidad de cuestionar directamente la autoridad del relato oficial sobre el pasado. Esta construcción de un pasado alternativo tiene el potencial de desestabilizar las categorías de verdad mediante las cuales los historiadores logran edificar un relato que comúnmente aceptamos como historia. Sobre este asalto retórico a las costuras de la historia como una práctica cultural, el crítico literario comenta sobre las razones por las cuales se ha empleado esta práctica y la agencia que se reclama por medio de ella:

Fabulaciones —o si se prefiere, mitomanía o quimeras abiertamente exageradas— son sin duda síntomas de una impotencia social e histórica, del bloqueo de las posibilidades que dejan pocas opciones salvo la imaginación. Por el mero hecho de multiplicar los sucesos que trata, su misma invención e inventiva se resguarda en la libertad creativa de los eventos que no se pueden controlar; la agencia aquí es alejarse del registro histórico como tal por medio del proceso de divisar su funcionamiento.⁶⁸

Estos gestos develan los registros históricos como una construcción narrativa de naturaleza inestable. Justamente por este potencial de perturbar cualquier legítima afirmación de verdad, es la razón por la que este género literario es fuertemente criticado

⁶⁷ Jameson, *Postmodernism or the cultural logic*, 367.

⁶⁸ *Ibid.*, 369.

desde el campo de los estudios del Holocausto. En un momento en que la generación que fue testigo directo de los hechos de la Segunda Guerra Mundial se ha ido desvaneciendo, la representación textual y visual del Holocausto se ha convertido en un área central de preocupación como una forma transmisión y preservación de estas experiencias.

A las imágenes que dan cuenta de esta tragedia se les han hecho dos demandas que requieren de su parte que mantengan un delicado equilibrio, un equilibrio que es vulnerado de manera explícita en el caso de la historiografía fantástica. Por un lado, una obra de arte que lidie con este tipo de hechos traumáticos tendría la responsabilidad de preservar el componente emocional de estas experiencias, algo que un recuento objetivo del material de archivo no podría hacer. Por el otro lado, la historia debería ser protegida de las alteraciones de la memoria, de los abusos o malentendidos de quienes no vivieron estas experiencias de primera mano.⁶⁹ Sobre estas demandas, el historiador Saul Friedländer explica las razones por las cuales se aboga por unos límites en este tipo de representaciones:

Es evidente por sí mismo que estas monstruosas manifestaciones de los “potenciales” humanos no deben ser olvidadas o reprimidas. Si a esto se le suma el hecho de que los victimarios invirtieron un esfuerzo considerable, no solo en camuflar, sino en borrar cualquier trazo de sus acciones, parece más imperativa la obligación de servir como testigos y de registrar el pasado. Este postulado implica, naturalmente, la imprecisa pero no menos evidente

⁶⁹ Elisabeth Friedman, “Aesthetics of incommensurability: Artworks, archives and the dilemmas of Holocaust representation” (Ph. D. diss., York, Canada: University of York, 2007), 5.

noción de que estos registros no deben distorsionarse o banalizarse por burdas e inadecuadas representaciones. En otras palabras, esto sugiere que existen límites a la representación que no deben ser, aunque fácilmente podrían ser, transgredidos.⁷⁰

En este orden de ideas, uno de los dilemas centrales por los cuales es necesario definir estos límites en las representaciones del Holocausto proviene de la manera como se pueden enfrentar los problemas de la experimentación estética y el relativismo histórico. Sobre estos límites, autores como Irving Howe complementan estas ideas al recalcar la necesidad de mantener estos testimonios anclados firmemente en el terreno de la historia, para que las generaciones futuras no reduzcan estas experiencias a una ficción o una leyenda.⁷¹ Por lo tanto, de parte de estos académicos existe la exigencia de que la violencia del Holocausto debería ser tratada de manera solemne y sin alteraciones.

Como lo caracterizaría Cynthia Ozick, en el fondo de esta discusión sobre cómo representar un trauma de este tipo yace un dilema en el que se estarían sopesando los derechos a la historia contra los derechos a la imaginación.⁷² Como acabamos de ver, este dilema causa ansiedad en el caso del Holocausto, por el potencial que la imaginación tiene para controvertir la evidencia histórica. Por ello se insiste en una firme separación de ambos campos para que prevalezca una verdad sobre cualquier tipo de

⁷⁰ Saul Friedländer, introducción a *Probing the limits of representation: Nazism and the 'final solution'* (Cambridge: Harvard University Press, 1992), 3.

⁷¹ Irvin Howe, "Writing and the Holocaust", en *Writing and the Holocaust*, ed. por Berel Lang (New York: Homes & Maier, 1988).

⁷² Cynthia Ozick, "The rights of history and the rights of imagination", *Commentary*, 107, n.º 3 (March 1999).

experimentación estética. Consecuentemente, esta es la razón por la que la escritora afirma que hablar de la destrucción de seis millones de personas es el punto en donde colapsa la autonomía artística sobre la que se basa la ficción.⁷³



Pedro Manrique Figueroa. *Ladrillo*. 1976. Colección privada.

⁷³ *Ibid.*

En el caso colombiano, a mediados de la década de 1990, la crítica y curadora colombiana Carolina Ponce de León era una fuerte promotora del valor del arte contemporáneo como un instrumento para procesar la experiencia de un país sumido en un conflicto armado de múltiples actores. Ante este conflicto, que para ese momento se estaba sintiendo de manera regular en todo el país, la crítica de arte afirmaba que el valor del arte contemporáneo radica en constituirse en un instrumento crítico para decodificar los procesos sociopolíticos colectivos.⁷⁴ A principios de esa década, los grandes carteles del narcotráfico estaban respondiendo a la persecución del gobierno por medio de incursiones urbanas que cobraron la vida de varios civiles cuando se hicieron estallar bombas en lugares públicos. Más tarde surgirían las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) como un grupo que luchaba contra los movimientos de izquierda (tanto legales como ilegales). Estas ganarían notoriedad gracias al uso desmedido de la fuerza y los constantes actos de intimidación a la sociedad civil con la desaparición y el desplazamiento forzado de miles de campesinos.

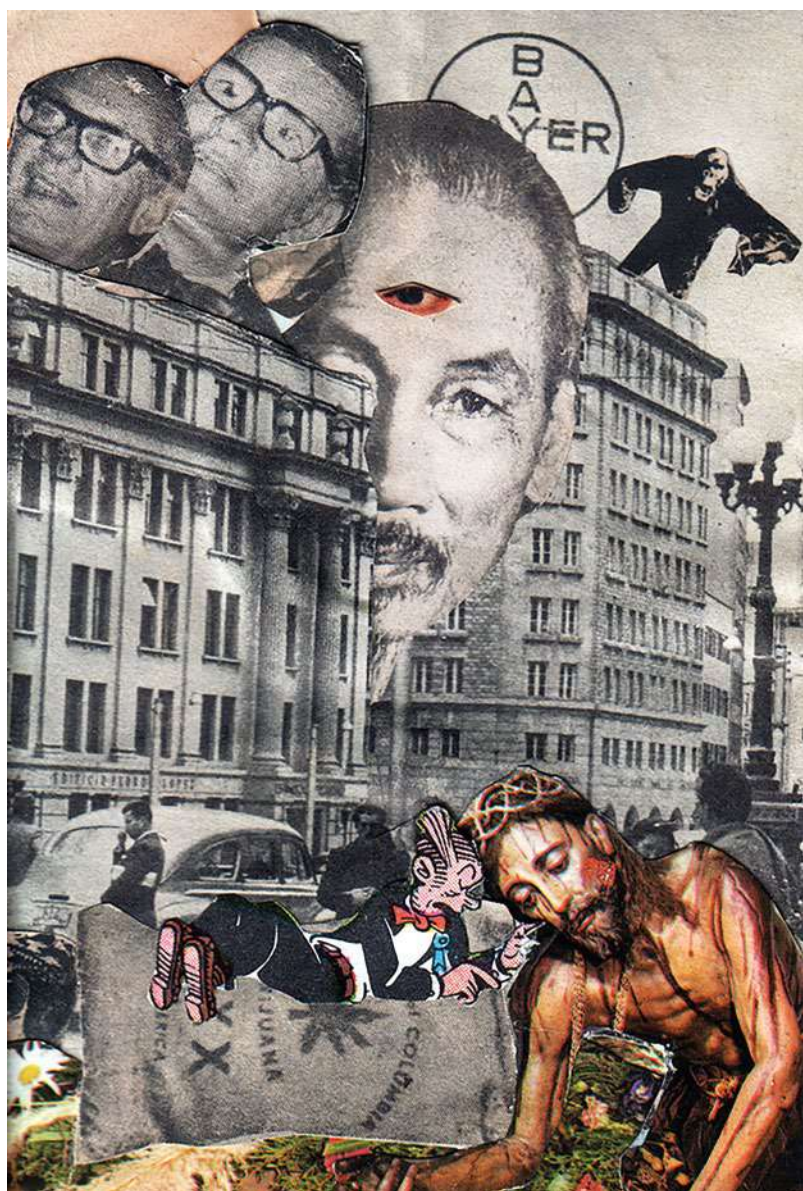
Para ese momento, este conflicto había adquirido proporciones inusitadas, al tal punto que era difícil de ignorar. Es así como varios de los artistas que hoy son reconocidos internacionalmente (como Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Óscar Muñoz o Miguel Ángel Rojas) comenzaron a desarrollar su trabajo como un medio para procesar esta experiencia colectiva de una violencia generalizada. Tal y como lo reseña Ponce de León, estas piezas adquirirían un carácter de testimonio que era empleado para articular las experiencias personales en un discurso colectivo. Al respecto, es necesario aclarar que este grupo de artistas partió de una larga tradición cultural en la que, desde mediados de siglo, los artistas

⁷⁴ Carolina Ponce de León, “Instrumentos de fe: Notas para una exposición” (1995), en *El efecto mariposa* (Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004), 54.

han utilizado su práctica para registrar el conflicto interno del país. Desde 1960, el pintor Alejandro Obregón estableció el prototipo de obra que al utilizar el lenguaje alegórico universaliza la experiencia del conflicto colombiano con su obra *La Violencia* (1962). Este ejemplo fue seguido por artistas vinculados con la nueva figuración de la década de 1970, como Luis Ángel Rengifo, Augusto Rendón, Alfonso Quijano o Norman Mejía, que de manera gestual reinterpretaban el trauma de los cuerpos para afirmar su papel como testigos de las guerras internas del país,⁷⁵ así como en la década de 1980 Beatriz González se había dedicado a registrar el conflicto mediante pinturas que pretendían hacer perdurables las imágenes reproducidas en los medios masivos.

Al centrar la discusión en el dilema de equilibrar, en el caso colombiano, los derechos a la historia y los derechos a la imaginación, este libro quiere proponer preguntas sobre las formas de representar los sucesos de un pasado convulso. En particular, esto nos lleva a una serie de interrogantes que guían esta publicación: ¿cuál es la responsabilidad que un artista tiene con la representación del pasado? Cuando se representa a una víctima concreta, ¿existe una responsabilidad de recordarla de manera solemne para evitar su revictimización, o será que, en el caso colombiano, la constante lucha por la autonomía del campo artístico haría que prime el derecho de la imaginación? ¿Será que, en el caso colombiano, se corre el mismo riesgo de que algún día estas historias traumáticas puedan ser consideradas una simple leyenda? En un caso como el colombiano, ¿las parafraseaciones, como estrategia para confrontar el pasado reciente, serían una representación que banaliza la experiencia del conflicto interno?

⁷⁵ Para una discusión sobre los vínculos de la obra de Obregón con la siguiente generación de artistas, véase el trabajo de Christian Padilla “1962: La Violencia”, en *Arte del siglo XX en Colombia (contado en 12 obras)* (Bogotá: Books Art Utopia, 2021), 228-259.



Pedro Manrique Figueroa. *Lorenzo y la pepita*. Ca. 1974.
Colección privada.

GUÍA DE RUTA

Centrándose en el estudio de la figura de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia, este libro analiza la manera en que nuestro presente neoliberal evoca las experiencias de la militancia cultural de los años setenta. Este trabajo se centra en las experiencias y esperanzas de agentes culturales vinculados a los proyectos socialistas para explorar cómo se articulan actualmente las reliquias de su producción cultural, mientras que se hace hincapié en la inherente nostalgia de una visión de futuro que aquellas ruinas del marxismo nos traen al presente. Siguiendo la lógica del marxismo, los regímenes socialistas se veían a sí mismos como las vanguardias de la historia y, en consecuencia, los defensores del socialismo se adjudicaron un compromiso con un futuro para la humanidad que —como ha demostrado la historia reciente— nunca llegó a realizarse plenamente. Al menos para este siglo, la noción evolutiva de la historia propuesta por el materialismo histórico ha terminado para nosotros. En este sentido, la figura de Figueroa es una expresión de duelo por un futuro alternativo que hoy parece imposible. Aunque el neoliberalismo se ha convertido en el discurso social dominante en todo el mundo, el fantasma de Manrique Figueroa es una figura que se niega a ser archivada como un fósil de los productos culturales de la sociedad humana. Su inquietante presencia es un pasado que se resiste a un cierre simbólico, pues el espectro de Figueroa es la presencia inquietante de un artista que sigue hablando de justicia social, haciendo que el discurso familiar (aunque reprimido) del marxismo vuelva a cuestionar nuestras condiciones actuales de existencia.

Este libro está compuesto por tres capítulos que van de lo general a lo específico del proyecto de conmemorar la presencia del precursor del *collage* en Colombia. El primer capítulo habla del proyecto en general a partir de la primera exposición que

se realizó en homenaje a este artista, en 1996, para ponerlo en relación con la disciplina de la historia del arte como un mecanismo para insertar la presencia de un artista en el texto de la tradición. Esto nos lleva a una discusión sobre la relación que existe entre esta disciplina y el proceso psíquico del duelo como la manera que el presente tiene de reclamar la herencia que nos dejaron aquellos que vivieron antes que nosotros. Aquí se argumenta que, como la tumba de un soldado desconocido, que rinde tributo a todos los militares desaparecidos en combate, las huellas de Pedro Manrique Figueroa invocan a todos los artistas e intelectuales de izquierda que se adjudicaron un compromiso con un futuro de la humanidad que nunca se concretó. Como una forma de resistir el paso del tiempo, este proyecto mantiene en el presente las voces de todos los artistas vinculados con proyectos de izquierda que fueron socialmente marginados con el colapso de los proyectos socialistas.

El segundo capítulo se enfoca en el proyecto del Museo de la Pobreza para discutir la figura de Manrique en diálogo con el contexto general de la Guerra Fría. Aquí se diserta sobre el museo como una de las instituciones guardianas del pasado, por medio de la cuales se construye la imagen compartida de la realidad contemporánea. Según se argumenta en esta sección, luego de la caída del Muro de Berlín, el último frente de batalla de la Guerra Fría se dio en la forma en que las experiencias pasadas se han articulado como memoria en el presente para persuadirnos de aceptar colectivamente la pérdida de los ideales de progreso comunitario que movilizaban a los regímenes sociales en el siglo XX. Mientras que los museos enciclopédicos de Estados Unidos se esfuerzan por construir un consenso sobre nuestra comprensión colectiva del pasado mediante la sistemática exclusión de cualquier vestigio de los proyectos socialistas, esta pequeña institución surge para resaltar las contradicciones propias del capitalismo luego de la declaración celebratoria de que este sistema de organización social es el punto final de la historia. En oposición a la narrativa oficial de los Estados

Unidos como la potencia victoriosa de este conflicto, hablando el lenguaje de los museos concebidos como los guardianes públicos de la memoria, este proyecto intenta oponer una contranarrativa a la construcción oficial de la memoria propuesta desde los regímenes neoliberales contemporáneos.

Finalmente, el tercer capítulo se centra en un *collage* atribuido a Pedro Manrique Figueroa para hablar de las nociones de *autenticidad* y *autoría* como el sustento básico de las nociones de *verdad* creadas desde la disciplina de la historia del arte. A partir de esta discusión se explica la manera en que los *collages* de este artista irrumpen en esta construcción discursiva para cuestionar la conexión imaginaria que existe entre las presencias del pasado y las del presente. Luego se pasa a discutir sobre las nociones del tiempo y la manera en que, luego del colapso del proyecto socialista, estamos experimentando una crisis generalizada ante la carencia de una imagen mental colectiva de un mundo por venir. Consecuentemente, aquí se argumenta por la melancolía como una posición política cuando vemos que en los esfuerzos por mantener viva la presencia de Manrique Figueroa hay un evidente rechazo al efecto transformador que implica reconocer la pérdida de los ideales del materialismo histórico. Mediante la implementación de una psicosis alucinatoria voluntaria como un medio para prolongar indefinidamente la vida del objeto ausente, el fantasma de Manrique se resiste a aceptar que la visión utópica de un futuro por venir sea algo del pasado.

Este libro argumenta que la invocación a Pedro Manrique Figueroa es una práctica melancólica que tiene como objetivo mantener vivas las memorias de la militancia cultural de izquierda en el siglo XX. Apoyándose en la figura espectral de Manrique se construye un aparato mnemotécnico que demarca la ausencia de una visión colectiva de un futuro por venir cuando vuelve a traer a discusión los ideales que movilizaron el trabajo de miles de artistas e intelectuales revolucionarios que dieron su vida para dirigir la historia hacia esa idea utópica de

sociedad. Al mantener vivas las voces que han sido reprimidas en nuestro presente neoliberal, el fantasma errante de Pedro Manrique Figueroa vuelve para atormentarnos al resaltar la falta estructural de una promesa capaz de hacer del presente parte del futuro por venir.

CAPÍTULO UNO

BAILANDO CON FANTASMAS



Sabíamos que pintaba y que tenía una revista. Sabíamos sobre cortas reseñas, algunas reproducciones y vagas enunciaciones que habían sido publicadas en no todos los pocos libros de historia del arte en Colombia. [...] nos dispusimos a enfrentar la dificultad de construir el olvidado relato del lugar que ocupó Judith Márquez como artista, editora de la revista Plástica y activista cultural. Para esto, efectuamos una revisión de fuentes primarias, entre las que encontramos notas en prensa y artículos elaborados por críticos de arte que hacían referencia a episodios significativos del contexto artístico entre los años 1954 y 1960, dentro de los cuales fue posible situar las huellas dejadas por la artista a lo largo de su trayectoria profesional. De la mano de esta búsqueda, realizamos entrevistas a familiares y allegados que compartieron con nosotros opiniones, relatos, memorias y documentos, y que nos otorgaron las pistas necesarias para reconstruir su imagen y conocer el paradero de algunas de sus obras. [...] Esperamos que este libro contribuya con nuevas perspectivas que den luces sobre hechos y circunstancias que han determinado nuestra historia del arte, donde permanecen tantas narraciones en el olvido esperando ser desempolvadas.

En un Lugar de la Plástica (Carmen María Jaramillo, Jorge Jaramillo, Nicolás Gómez, Felipe González, Julián Serna, Jorge Jaramillo y Natalia Paillié)

compendios de catálogos de arte y colecciones privadas de arte. Con la suma de toda esa información fue posible luego reunir los restos de su obra y articular una imagen de la artista a través de la cual pudiera ser recordada por la institución artística del presente.



Grupo de investigación En un Lugar de la Plástica (Carmen María Jaramillo, Nicolás Gómez, Felipe González, Jorge Jaramillo y Natalia Paillié). Fotografía: Julián Serna. Vista de la exposición “Judith Márquez: En un lugar de la plástica”. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, agosto-septiembre de 2007.

La exposición en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño se inauguró la noche del 16 de agosto de 2007. Todavía la recuerdo como si fuera ayer. Todos los integrantes del grupo estaban vestidos con un accesorio del mismo color que el primer número de la revista. El espacio estaba lleno de visitantes; miembros del campo artístico contemporáneo, nuestros amigos, colegas y familiares de Márquez se sumaron a la conmemoración de la artista. Mirándolo desde la distancia, ahora puedo verme caminando por las galerías con mi corbata magenta saludando a todos en una especie de servicio

funerario organizado por los miembros del grupo. De alguna manera, este homenaje a Márquez fue un ritual mortuorio en el que todos los asistentes a la muestra se reunieron sobre los restos de la obra de la artista para reconocer su partida del arte colombiano y honrar la importancia que tuvo para los herederos del campo artístico del presente.

En esta lectura retrospectiva de mi práctica como historiador del arte, me vienen a la mente las palabras de Clifford Geertz. Respecto a este tipo de rituales, el antropólogo explicó que los ritos funerarios y las prácticas de duelo tienen como objetivo mantener la continuidad de la vida humana.⁷⁷ Este es un proceso social que persiste a lo largo de las culturas humanas, en el que los sobrevivientes se congregan alrededor del difunto para expresar sus respetos y afecto, mientras colectivamente ceden el impulso de seguir al cadáver hasta su tumba. Siguiendo la interpretación de Geertz, estas prácticas se centran en este deseo paradójico de mantener el vínculo pese a la muerte y, al mismo tiempo, romper ese vínculo completamente, para asegurar el dominio de la voluntad de vivir sobre la tendencia a la desesperación.⁷⁸ En esta visión del duelo como proceso social, las experiencias en torno al sujeto extinto son articuladas por los vivos como recuerdos que conectan lógicamente el pasado con el presente.

Siguiendo esta tesis, podemos pasar a desarrollar las ideas de Freud sobre el tema. Se entiende comúnmente que la idea freudiana del duelo se centra en la respuesta individual a la pérdida, pero, a la luz de las investigaciones recientes, estas ideas han sido ampliadas para explicar la relevancia del duelo en procesos colectivos. En particular, cuando se describe cómo los dolientes se relacionan con el sujeto perdido y con la sociedad que todavía está aquí, se les

⁷⁷ Clifford Geertz, *The interpretation of cultures* (New York: Basic Books, 2000), 162.

⁷⁸ *Ibid.*

reconoce como catalizadores del paso del tiempo. En la introducción de su ensayo “Duelo y melancolía”, Freud describe el duelo como la reacción ante la pérdida de una persona amada, o ante la pérdida de alguna abstracción que implica desviaciones del transcurso normal de la vida.⁷⁹ En este sentido, el duelo podría entenderse como una relación entre el objeto perdido, el individuo que reacciona ante su pérdida y la sociedad de la que el doliente se distancia. El autor aclara la manera en que el doliente se desconecta de su entorno inmediato por medio de la pérdida de interés en el mundo exterior, la incapacidad para adoptar cualquier nuevo objeto de afecto y el alejamiento de cualquier actividad que no esté relacionada con pensamientos sobre el ser fallecido.⁸⁰ Durante este proceso de retirada voluntaria del presente, el doliente extiende psíquicamente la vida de los objetos perdidos mediante el trabajo de la memoria, hasta llegar al punto en que se encuentra con el veredicto de la realidad de que el objeto ya no existe; y el ego se enfrenta, por así decirlo, a la cuestión de si compartirá ese destino.⁸¹ Complementando esta lectura, el historiador Dominick LaCapra explica que, una vez el individuo decide dejar de lado su apego al objeto perdido, el duelo se convierte en un proceso de sanación que le brinda al doliente la posibilidad de afrontar el trauma y lograr una reintegración a la vida que le permite comenzar de nuevo.⁸²

En el acto de relacionarse con el pasado en el que existió el objeto perdido, y con el presente de una comunidad, al doliente se lo entiende como un agente social encargado de articular la relación

⁷⁹ Freud, “Mourning and melancholia”, 3041.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*, 3051.

⁸² Dominick LaCapra, *Writing history, writing trauma* (Baltimore, London: John Hopkins University Press, 2001), 66.

entre lo que fue y lo que es. Esta lectura de las ideas de Freud describe un proceso en el que los individuos (así como comunidades enteras) pueden afrontar las pérdidas del pasado para distanciarse de ellas. Precisamente por este tipo de lectura del psicoanálisis, estos conceptos han cobrado fuerza en el campo de la historia, y particularmente en los estudios del trauma. En esta área de investigación, académicos como LaCapra y Cathy Caruth han ampliado las ideas de Freud para trazar cómo funciona este proceso a escala comunitaria. Sobre la aplicación social de la idea de duelo, LaCapra sugiere una concepción del duelo como una especie de proceso de socialización homeopática que implica la articulación del pasado como recuerdos para afrontar eventos traumáticos. Estos procesos permiten al sujeto ganar una distancia crítica de la experiencia de pérdida para distinguir entre pasado y presente con el propósito de reconocer que algo sucedió en aquel entonces y que está relacionado, pero no es idéntico, al aquí y ahora.⁸³

En esta forma de conceptualizar la continuidad del tiempo a través del duelo hay una concepción que difiere de la narrativa moderna de la historia como progreso, para acercarse a las nociones del ángel de la historia de Walter Benjamin. En esta imagen mental, Benjamin plantea la imagen de la historia como un ángel atrapado por la tormenta del progreso, con el rostro vuelto hacia el pasado. Como el viento es tan fuerte, el ángel no puede cerrar sus alas y es empujado irresistiblemente hacia el futuro.⁸⁴ Mientras tanto, solo puede ver “una sola catástrofe, en donde ante sus pies se amontonan sin cesar escombros sobre escombros”.⁸⁵ En ese sentido,

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Walter Benjamin, “On the concept of history”, trad. por Dennis Redmond (2005), <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>

⁸⁵ *Ibid.*

podemos entender el desarrollo de la historia como una serie de pérdidas irremediables en una sociedad, y es gracias al proceso de duelo que la vida puede continuar. A través del proceso de duelo por medio del cual se simboliza la pérdida se logra diferenciar el momento en que ocurrió una determinada catástrofe y el momento presente. Como se mencionó anteriormente, al considerar el duelo como un proceso social, el doliente podría entenderse como el catalizador del diálogo entre lo que fue una catástrofe pasada y lo que está presente en la tormenta del progreso.

Al considerar el duelo como una forma de articulación de experiencias pasadas en recuerdos que conectan lógicamente el pasado con el presente, hay autores como LaCapra o Ernst van Alphen⁸⁶ que, en consonancia con Freud, ven este proceso como una reacción necesaria ante la pérdida. A diferencia del duelo o la melancolía interminables, que Freud aborda como las formas patológicas de la relación vida/muerte, el duelo se concibe como una forma de hacer descansar a los muertos. Es un intento psíquico de ontologizar los restos del objeto perdido, de identificar su cadáver y de localizar el lugar que ocupa en el presente.⁸⁷

Volviendo a nuestro trabajo como historiadores del arte, es interesante cómo estas ideas se vislumbran en las palabras del epígrafe de este capítulo. En el momento en que se escribieron esas palabras, la mayoría de nosotros, como recién egresados de un programa de arte, no teníamos las bases para articular estas intuiciones sobre las estructuras en las que operaba nuestro trabajo; sin embargo, una consciencia del historiador como sujeto catalizador del duelo está

⁸⁶ Ernst van Alphen, "Symptoms of discursivity: Experience memory and trauma", en *Acts of memory: Cultural recall in the present*, ed. por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Hanover, London: Dartmouth College, 1999).

⁸⁷ Jacques Derrida, *Specters of Marx: The state of debt, the work of mourning & the New International* (New York, London: Routledge, 1994), 9.

presente cuando se resalta la necesidad de identificar los restos de Márquez con el propósito de determinar el lugar que ella ocupa en el presente. El proceso de sanación que ocurre durante el duelo es descrito por Freud como una etapa en la que cada recuerdo del objeto perdido regresa vívidamente en una especie de psicosis alucinatoria voluntaria, acto que no es muy diferente de la actividad del historiador del arte cuando reconstruye detalladamente los hechos de un momento pasado para demostrar que el objeto amado ya no existe en el presente.⁸⁸ Así, nos aventuramos a sugerir que los historiadores del arte son dolientes profesionales por las pérdidas del mundo del arte que, por medio de la investigación documental, reconstruyen el pasado para articular su importancia en el presente mientras que discursivamente se cortan los lazos de esos sucesos como algo propio de otro momento.

Esta afirmación se apoya en el trabajo de historiografía del arte de Whitney Davis cuando se enfoca en los escritos del fundador de la disciplina de la historia del arte en Alemania, Johann Joachim Winckelmann. En su trabajo sobre estos escritos del siglo XVII, Davis explora el trabajo de Winckelmann desde una perspectiva psicoanalítica para contradecir el paradigma de la objetividad en el estudio de las prácticas artísticas sobre el que se basó la historia del arte como disciplina hasta la década de 1990.⁸⁹ En su ensayo, Davis contradice estos supuestos de objetividad científica cuando señala que la disciplina concebida por el intelectual alemán como una forma de construir una división temporal, una forma de reconocer la pérdida: un duelo interminable por lo que ya no existe en el

⁸⁸ Freud, “Mourning and melancholia”, 3042.

⁸⁹ Whitney Davis, “Winckelmann divided: Mourning the death of art history”, en *The art of art history: A critical anthology*, ed. por Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009), 36.

presente.⁹⁰ Consecuentemente, argumenta que desde su fundación, la disciplina está atravesada por una intervención subjetiva en la forma en que se construyen sus temas de estudio como manifestaciones de algo que se ha perdido en la época para la cual escribe el historiador. Desde esta perspectiva, el historiador del arte escribe como observador de la pérdida de algo que en el presente se extinguió con la partida de los sujetos de su estudio. En otras palabras, la historia del arte es una especie de psicosis alucinatoria voluntaria en la que todos los recuerdos de un objeto perdido se traen al presente para que reconozcamos la importancia de su cadáver para finalmente dejarlo ir como algo del pasado. En palabras de Davis:

Como implica la práctica de Winckelmann, la vida de la historia del arte es el duelo por la pérdida de la historia del arte. Por tanto, la muerte de la historia del arte sería la pérdida de su vida en el proceso de luto. Pero la historia del arte no puede deberse únicamente a la pérdida. La historia del arte requiere no sólo la pérdida de sus objetos sino también, y mucho más importante, ser testigos de esa pérdida; es decir, que seamos testigos no de la pérdida en sí misma, ya que tuvo lugar hace mucho tiempo, sino del hecho de que dicha pérdida ha ocurrido para nosotros. El arte se ha perdido en la historia, pero la historia del arte todavía está entre nosotros; y aunque la historia del arte muchas veces intenta devolverle la vida al objeto, finalmente es nuestro medio de dejarlo descansar, de ponerlo en su historia y sacarlo de la nuestra, desde donde hemos sido testigos de su partida.⁹¹

⁹⁰ *Ibid.*, 38.

⁹¹ *Ibid.*, 43.

Recurriendo a la práctica de dejar descansar el pasado, uno es capaz de llegar a un acuerdo con esos fantasmas para determinar cómo el presente está estrechamente relacionado con lo que hicieron, pero también es diferente del momento en que existieron. En este sentido, Jacques Derrida enfatiza sobre nuestra relación con el pasado para afirmar que la relación con esas presencias se establece por medio del reclamo de las herencias, cosa que “nunca es un hecho, siempre es una tarea”.⁹² Vivimos en un mundo heredado, lo que significa que habitamos un tejido de lenguajes, ideas, nombres y elaboraciones materiales prestados. En consecuencia, es nuestra responsabilidad determinar con qué fantasmas queremos compartir nuestro presente, para localizar sus restos y darles el lugar que les corresponde en nuestro tiempo.

HOMENAJE AL PRECURSOR DEL COLLAGE EN COLOMBIA

Como Márquez, hay miles de artistas e intelectuales cuyo trabajo nunca llegó ocupar un lugar en un archivo desde donde podamos escuchar sus voces en el presente. Son fantasmas invisibles, ya que la propia estructura del archivo determina de antemano cuáles son los significados que el pasado puede proporcionar para el futuro. Siguiendo la tradición de una historia hegemónica, un archivo convencional es una visión del presente construida por sus gobernantes para sus herederos en el futuro. Sobre esta situación, Roberto Franzosi confiesa que este es uno de los principales problemas en la construcción del conocimiento histórico. Por lo tanto, las afirmaciones de verdad de estas narrativas históricas se basan en datos creados por otros con fines que no están alineados

⁹² Jacques Derrida, “Archive fever: A Freudian impression”, *Diacritics*, 25, n.º 2 (Summer, 1995): 67.

con sus intenciones. De ahí que la lógica de los materiales almacenados en los archivos sea a menudo forzada para construir una narrativa del pasado. En palabras del sociólogo histórico,

El estudio de los grupos subordinados plantea serios desafíos historiográficos y metodológicos para los historiadores sociales. Históricamente, la cultura de estos grupos ha sido en gran medida oral y, por tanto, se ha perdido. Los registros escritos que quedan —de los que debe depender el historiador— fueron escritos en general por individuos que estaban más o menos abiertamente apegados a la cultura dominante.⁹³

Aquellos fantasmas del pasado que no pasaron a formar parte de la cultura que controlaba los archivos en ese momento siguen siendo para nosotros héroes invisibles. Esto no fue necesariamente porque carecieran de las cualidades o las acciones para que su presencia se sintiera en el presente, sino porque el entorno en el que vivieron les negó la posibilidad de una vida futura.

En este sentido, el tema de estudio de esta publicación puede entenderse como una forma de duelo por aquellos miles de artistas (y prácticas estéticas) que nunca llegaron a los archivos de la historia del arte donde algún día su presencia podría ser puesta a descansar como parte de un discurso histórico. En el catálogo de la primera exposición de Pedro Manrique Figueroa, uno de los curadores de la muestra afirma:

Ahora, desde esta ciudad poco afectuosa con la nostalgia, es grato comprobar la existencia en ella, de

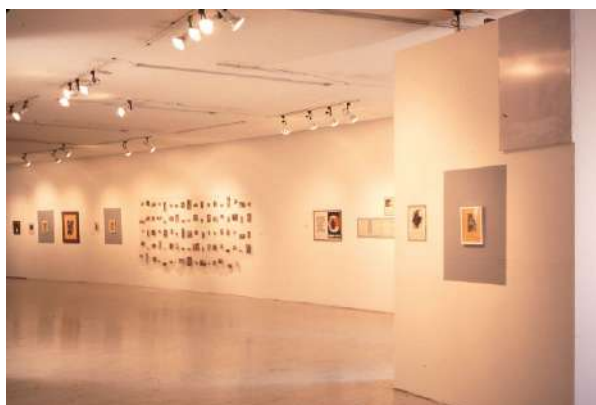
⁹³ Roberto Franzosi, “Historical knowledge and evidence”, en *Handbook of contextual political analysis*, ed. por Robert Goodin y Charles Tilly (Oxford: Oxford University Press, 2008), 442.

un personaje que con su vida y obra indica caminos de una asombrosa realidad para la existencia [...] Sirva también este evento, como un reconocimiento a todas esas personas que teniendo un potencial para la creación se han visto alejadas de sí mismas. Circunstancias esquivas conducen día a día a posibles artistas por caminos de poca fortuna.⁹⁴



Catálogo de la exposición “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del *collage* en Colombia”. Galería Santa Fe. Abril de 1996.

⁹⁴ Lucas Ospina, “Acercamientos a la vida de Pedro Manrique Figueroa”, en *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del collage en Colombia* (catálogo de exhibición, Bogotá: Galería Santa Fe, abril de 1996).



Curaduría Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz. Vistas de la exposición “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del collage en Colombia”. Galería Santa Fe. Abril de 1996.

Esta exposición pública de Manrique se inauguró el 11 de abril de 1996 en la Galería Santa Fe (Bogotá). La exposición fue una conmemoración a un artista desconocido, con el título de “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del *collage* en Colombia”. Según se narra en el catálogo, la muestra estuvo basada en la investigación de una tesis de antropología de la Universidad de los Andes, escrita por Felipe Rueda, que estudia la decadencia del barrio Santa Fe, y donde se menciona repetidamente a un habitante del barrio al que se le responsabiliza de haber llevado al vecindario el comunismo y las drogas. Este personaje, el precursor del *collage* en Colombia, había sido inquilino de un cuarto arrendado por el señor Valdez en 1974 y, como último pago de su contrato de arriendo, le dio uno de sus *collages*.⁹⁵ A partir de la pieza *Los cuatro mamones* (ca. 1974), tres estudiantes de arte de la misma universidad —Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz— comenzaron la investigación que finalmente terminó en la primera exposición en homenaje a Manrique Figueroa.⁹⁶

Para la muestra, este equipo curatorial reunió todos los materiales de archivo necesarios para construir una imagen del artista, y para acompañar los *collages* de Manrique que pudieron encontrar, invitaron a un número considerable de artistas contemporáneos a participar con una de sus obras en este homenaje. Siguiendo la lógica de la vida de Figueroa, la evidencia de su primera exposición individual es limitada e imprecisa. Existen algunas fotografías borrosas, pero más que el registro, lo que nos

⁹⁵ Georg Paul Thomann, “El secreto mejor guardado del arte colombiano”, en material complementario de la película *Un tigre de papel* (Bogotá: Congo Films, 2007), 4.

⁹⁶ Para una discusión del proceso creativo relacionado con este proyecto, véase Jerónimo Duarte, “También la interpretación es un *collage*: Conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa”, *Revista Perífrasis*, n.º 1 (enero-junio de 2010).

queda en el presente son los imprecisos recuerdos de sus participantes acompañados de un pequeño catálogo que proporciona exclusivamente fragmentos de la información sobre la vida y obra de Manrique. Desde la perspectiva historicista y miope de las afirmaciones de verdad basadas en el material de archivo, es casi como si esta exposición nunca hubiera existido.

En un relato posterior, un testigo de la exposición —Víctor Manuel Rodríguez— escribió un par de documentos que pueden funcionar como la memoria del evento reconstruida a partir de su experiencia. Según Rodríguez, la exposición hizo “una gala de exhibición de signos y prueba de lo real, propia de la disciplina archivística y de la lógica del relato histórico”.⁹⁷ En concordancia con las muestras posteriores que han explorado la vida de Manrique, imagino esta primera exposición de manera similar. Según los registros fotográficos, parece que hubo una abrumadora muestra de documentos (tal vez incluso algunos recuerdos personales de Manrique) acompañados de algunas pequeñas piezas atribuidas al artista. En el catálogo solo hay siete reproducciones de la obra del artista, que probablemente fueron las únicas piezas de Manrique que se mostraron en el espacio de exhibición. Probablemente esta sea la razón por la que Rodríguez afirma que ninguna de las obras de Pedro Manrique Figueroa estuvo presente en la exposición. Como recuerda, la muestra solo “mostraba obras de arte basadas en sus *collages*, así como objetos y documentos históricos sobre su vida y la atmósfera intelectual que lo rodeaba”.⁹⁸

⁹⁷ Víctor Manuel Rodríguez, “Introducción a los evangelios de Manrique, según Francisco, según Lucas y según Eduardo”, *Valdez*, n.º 2 (1996), 28.

⁹⁸ Víctor Manuel Rodríguez, *Cold War legacies otherwise: Latin American art and art history in colonial times* (Ph. D. diss., Rochester, NY: University of Rochester, 2009), 1.

Veinte artistas decidieron acudir a la invitación de estos tres jóvenes artistas para realizar una pieza que respondiera a la desconocida figura de Manrique Figueroa. Como explicó más tarde uno de los curadores, este espacio involucró a diferentes voces en el proyecto como un mecanismo para abrir las lecturas de la exposición como un “homenaje al *collage*, su precursor y una noción colectiva de la historia”.⁹⁹ En la lista de nombres se destacan reconocidas figuras del arte colombiano, como Maripaz Jaramillo, Jaime Cerón, Wilson Díaz y Álvaro Barrios.¹⁰⁰ Según Rodríguez, la mayoría de las respuestas de los artistas coincidieron en el deseo de resaltar las injusticias del recuerdo selectivo de la historia, la ceguera institucional discriminatoria y una parodia de la poco confiable memoria humana.¹⁰¹ En uno de los pocos comentarios de prensa sobre la exposición, el crítico de arte Eduardo Serrano afirmó que Manrique fue un invento de Lucas Ospina. En la misma reseña, afirma que la participación de los demás artistas simplemente “contribuyó a dar credibilidad a esta incisiva parodia”.¹⁰² Sobre este enfoque reduccionista de la exposición, Rodríguez respondió en la introducción de su tesis doctoral:

Casi todo el mundo lo sabía. Sin embargo, para quienes lo conocieron, el homenaje fue un proyecto

⁹⁹ Thomann, “El secreto mejor guardado”, 4.

¹⁰⁰ Davis, “Winckelmann divided: Mourning the death of art history”.

¹⁰¹ Rodríguez, “Introducción a los evangelios”, 29.

¹⁰² Eduardo Serrano, “Un artista que a pesar de ser una ficción ha ejercido considerablemente influencia en el arte nacional”, *Semana* (27 de mayo de 1996).

colaborativo que imitaba la retórica de la historia del arte latinoamericano, sacando a la luz su énfasis obsesivo en el conocimiento, la autoría y la autenticidad y sus vínculos con el discurso modernista. La historia del arte latinoamericano insistió persistentemente en vincular el arte latinoamericano con la identidad y la cultura nacionales, convirtiendo las prácticas artísticas en formas de afiliación social y textual que intentaban anclarlas al tiempo lineal de la modernidad.¹⁰³

Sin discrepar de la lectura de Rodríguez, argumento que el proyecto de Ospina debe leerse como la tumba de un soldado desconocido. Como se menciona en la introducción de este libro, el gesto de los curadores de acudir a las estrategias propias de la historia del arte es una manera de construir un mausoleo sin cuerpo reconocible; una apropiación de las estrategias conmemorativas militares con las cuales se rinde homenaje a los soldados desaparecidos en combate cuyos cuerpos nunca se pudieron recuperar.

La exposición, por tanto, se organiza para resaltar la imposibilidad del presente para reconocer las presencias del pasado que han sido pisoteadas durante el desfile triunfal de los herederos de una historia hegemónica. O, para recordar las últimas palabras del catálogo de la exposición, este evento pretende rendir homenaje a los posibles artistas que se dejaron llevar por caminos de desgracia. Como lo demostró el aporte complementario de los demás artistas, la exposición de Manrique se ofrece a sus participantes como un lugar para articular el dolor por los cuerpos desaparecidos que piden ser llorados en el presente.

¹⁰³ Rodríguez, “Cold War legacies otherwise”, 6-7.



Curaduría Lucas Ospina, François Bucher y Bernardo Ortiz. Vista de la exposición “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del collage en Colombia”. Galería Santa Fe. Abril de 1996.

Desde esta primera exposición, la narración de Figueroa se ha ampliado en forma de proyecto colaborativo. Este proyecto consta de una serie de exposiciones de arte, *collages*, textos, conferencias y documentales sobre la vida, ideas y obras de un artista ficticio asociado con la vertiente colombiana del realismo social. La estructura del proyecto sigue la lógica del concepto literario del *heterónimo*. Se trata de un autor inventado por los artistas colombianos contemporáneos Lucas Ospina y Bernardo Ortiz, en el que la construcción narrativa funciona como figura para explorar la historia reciente del país. Como heterónimo, se ha creado una serie de obras en nombre de Pedro Manrique Figueroa, apoyadas en las estrategias retóricas características de la historia del arte para marcar los distintos periodos de la vida del artista y poner su biografía en diálogo con las experiencias del pasado nacional. Desde la primera exposición, el proyecto propone una conversación entre el presente y los fantasmas no identificados del pasado, para que su presencia entre a cuestionar nuestras condiciones de existencia actuales.



Anónimo. Posible retrato de Pedro Manrique Figueroa encontrado en los archivos del Partido Comunista Colombiano. Archivo del Partido Comunista Colombiano.

El proyecto de Manrique Figueroa opera principalmente como un rumor. Es una pieza que está constantemente ampliada por voces de diferentes espectadores, a través de las cuales se articula una tradición oral sobre la historia reciente de Colombia. Este espacio de interacción de memorias personales, el soporte de archivo y la presencia de este autor fantasmagórico son una estrategia para hacer que sus espectadores articulen sus experiencias sobre la parte no escrita de la historia cultural del país durante la Guerra Fría. Como explicaremos en el próximo capítulo, a través del enfoque de la historia personal de Manrique se logran escuchar las voces del fantasma errante de una generación de intelectuales de izquierda que dedicaron su vida a construir la imagen de un futuro alternativo. La invocación de esta presencia proporciona un lente a través del cual el espectador actual puede realizar un acto de memoria sobre los acontecimientos de la historia reciente y los sueños de un futuro socialista en la década de los setenta.

un cosmonauta que fue borrado sistemáticamente de los registros oficiales de la historia soviética para evitar la implicación del gobierno en su misteriosa desaparición durante una caminata espacial de rutina.¹⁰⁹ Josep Torres Campalans, pintor catalán que, junto a Picasso y Braque, desarrolló el cubismo, y en 1914, desencantado de las utopías vanguardistas, decidió pasar el resto de sus días con la tribu chamula en México.¹¹⁰ Junto a Pedro Manrique Figueroa, estos son los nombres que componen una lista de los heterónimos que han nacido en contacto directo con las artes visuales.

Seguramente la lista de estos sujetos incorpóreos podría ampliarse, sobre todo si se tienen en cuenta los heterónimos existentes en los campos de la literatura, la música y el cine. Pero la razón por la que es necesario hacer este breve recorrido por los proyectos que habitan el ámbito de las artes plásticas es para señalar un carácter distintivo de estas prácticas que las diferencia de la propuesta

fotográfica de la vida de Richards se exhibió en la Bienal de Whitney de 1997, del proyecto realizado entre 1993 y 1996. En ella se mostraron fotografías de Richards como actriz y sus recuerdos personales. Como conclusión del proyecto, la cineasta estadounidense realizó una película sobre ella misma en un intento de construir un documental que retratara la vida de Richard como un ícono para las lesbianas afroamericanas en la industria cinematográfica.

¹⁰⁹ Personaje principal de la exposición “Sputnik”, de Joan Fontcuberta (1997). La exposición mostró los recuerdos personales del cosmonauta y las fotografías originales en contraposición a las imágenes oficiales de la historia de la exploración espacial soviética en las que el astronauta fue borrado.

¹¹⁰ Proyecto del escritor español Max Aub para un libro que lleva el nombre del heterónimo (1958). En él hay una recopilación de documentos sobre el artista, una breve narración de la vida de Campalans, una entrevista al artista realizada en México y una reproducción de la obra del artista.

literaria original de Fernando Pessoa. Como explica Nuno Filipe Ribeiro, una característica de la obra de Pessoa es que desarrolló más de ochenta autores, y que entre ellos estaban inmersos en una discusión literaria.¹¹¹ Según el escritor portugués, esta estrategia retórica se utiliza como una forma de escribir fuera de las restricciones de la propia personalidad para construir un espacio literario a partir de la intertextualidad. Por lo tanto, el escritor explica que “siempre me he encontrado, consciente o inconscientemente, asumiendo el carácter de alguien que no existe y escribo a través de su agencia imaginada”.¹¹² A partir de este modo de escritura se ha definido la noción de *heterónimo* como un personaje con cosmovisiones propias, ideas, formas de escritura y obras publicadas con el estilo distintivo de esta agencia imaginada.¹¹³

A diferencia de la obra del escritor portugués, el uso del heterónimo como práctica artística tiene en común que estos proyectos trabajan con la vida y las visiones del mundo de un solo personaje. La mayoría de estos proyectos reúnen una enorme cantidad de documentos que exigen la participación del espectador como testigo, quien es el encargado de construir una imagen mental de un sujeto ausente. Una segunda característica de estos proyectos artísticos es que utilizan sus heterónimos como ejemplos representativos de la vida de personas que han sido culturalmente invisibilizadas. Como explica Jennifer González en el caso Baldwin Antinous Stein, el hombre homosexual de 120 años, “Stein representa las vidas de todos los hombres a lo largo de 120 años cuya libertad aún no se

¹¹¹ Nuno Filipe Ribeiro, “Pessoa, the plural writing and the sensationist movement”, *Hyperion*, V, n.º 2 (November 2010): 78-79.

¹¹² Fernando Pessoa citado por Mariana Gray de Castro. “Fernando Pessoa and the ‘Shakespeare problem’”, *Journal of Romance Studies*, 9, n.º 2 (Summer, 2009): 19.

¹¹³ Ribeiro, “Pessoa, the plural writing”, 75.

ha celebrado. [...] Wilson creó un personaje ficticio para contar la historia de vidas reales”.¹¹⁴ De alguna manera, el heterónimo, como forma de arte, podría abordarse como una estrategia para invocar a los fantasmas que habitan los márgenes del cuerpo social e invitarlos a bailar con nosotros en el presente. En el caso de Manrique Figueroa, hay un texto que sintetiza la naturaleza del proyecto cuando se menciona que

... una de las lecciones que hoy nos deja la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa es la revelación de lo innombrable; de la injusticia de la historia a quienes manifestaron un espíritu de sacrificio, pasión y dedicación a una ideología revolucionaria.¹¹⁵

La experiencia de Figueroa es una historia de ficción construida para hacer presentes las vivencias de un fantasma atormentado en nuestra realidad contemporánea. Su figura representa la vida de miles de artistas e intelectuales de izquierda de la segunda mitad del siglo XX que sufrieron una muerte simbólica debido al colapso del proyecto político de marxismo. En concordancia con el pensamiento marxista, la obra de Figueroa es la manifestación visible del fantasma errante de un futuro alternativo que hoy parece imposible.

Luego de la caída del Muro de Berlín, el neoliberalismo ha llegado a ser el discurso social dominante en todo el mundo. Bajo el *ethos* del neoliberalismo, el sistema político se ha construido sobre la propiedad privada, en la que se ha privilegiado la noción de *individuo* sobre la de *comunidad*.

¹¹⁴ Jennifer A. González, *Subject to display* (Cambridge: MIT Press, 2008), 105.

¹¹⁵ Thomann, “El secreto mejor guardado”.

El geógrafo David Harvey describe esta doctrina económica como “la financiarización de todo”.¹¹⁶ En un mundo donde todo tiene un precio, toda la existencia social se ha organizado dentro del funcionamiento del mercado y, bajo esta lógica, cada ser humano tiene un capital básico compuesto por su fuerza de trabajo. Así, como empresarios de sí mismos, los individuos son los únicos responsables de su bienestar, mientras que gradualmente va disminuyendo el papel del Estado como el garante del progreso colectivo.¹¹⁷ Aunque esta se ha convertido en la lógica dominante del panorama simbólico actual, Figueroa es una especie de dinosaurio que sigue abogando por un futuro colectivo que se niega a ser enterrado como fósil de los productos culturales de la sociedad humana.

Manrique Figueroa representa un pasado que se resiste al cierre simbólico. Pedro es el fantasma errante de un artista que todavía habla de justicia social, haciendo que el discurso familiar (aunque reprimido) del marxismo vuelva a cuestionar nuestras condiciones actuales de existencia. Él no es la única manifestación de este espectro que defiende a la colectividad como el eje del desarrollo de la sociedad; en este mismo marco mental también podemos entender expresiones sociales como Occupy Wall Street, los estallidos sociales durante la pandemia u otros movimientos que buscan reivindicaciones sociales mediante la redistribución del capital. Estas reclamaciones propias de las revoluciones marxistas son ideas que regresan con diferentes nombres para acechar el presente neoliberal. Estas encarnaciones son signos de una perturbación simbólica como manifestaciones de los muertos que regresan para cobrar deudas impagas. Volviendo a las ideas de

¹¹⁶ David Harvey, *A brief history of neoliberalism* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 33.

¹¹⁷ *Ibid.*

los fantasmas errantes sobre las que hablamos en la introducción de este libro, Slavoj Žižek lo explica en estos términos:

Precisamente por esta razón el rito funerario ejemplifica la simbolización en su estado más puro: a través de él, los muertos se inscriben en el texto de la tradición simbólica, se les asegura que, a pesar de su muerte, “continuarán viviendo” en la memoria de la comunidad. El “regreso de los muertos vivientes” es, por otra parte, el reverso del rito funerario propiamente dicho. Mientras que esto último implica una cierta reconciliación, una aceptación de la pérdida, el regreso de los muertos significa que estas presencias no pueden encontrar el lugar que les corresponde en el texto de la tradición.¹¹⁸

Según se argumenta en este libro, Pedro Manrique Figueroa es una presencia melancólica de un dolor interminable por una ausencia que el presente nunca podrá compensar, como un monumento a un soldado desconocido, en el que un gobierno reconoce su incapacidad para compensar el dolor de las familias cuyos familiares desaparecieron en defensa del país. Por ejemplo, en Colombia, siguiendo la lógica de este tipo de memoriales difundidos por el mundo, el *Monumento a los soldados caídos en acción* expresa: “Colombia agradece a sus héroes de todos los tiempos, caídos en defensa de su tierra, su libertad y su derecho. Sólo Dios sabe los nombres de esos valientes”.¹¹⁹ En ambos casos, lo que el presente puede hacer es construir un marcador visible para rendir

¹¹⁸ Slavoj Žižek, *Looking awry*, 16.

¹¹⁹ *Monumento a los héroes caídos en acción* (Bogotá: Centro Administrativo Nacional, 2006).

homenaje a los fantasmas para los que no logramos encontrar un lugar en la danza del presente. En el caso de Manrique, podríamos decir, además, que es un fantasma que se niega a descansar; es un muerto viviente que, a través del trabajo insistente de los participantes en el proyecto, vuelve una y otra vez a cuestionar el presente; es la afirmación de una ausencia, la afirmación de que algunas de las ideas que representa su fantasma faltan en el orden social contemporáneo.

“MI NARRACIÓN TRIUNFARÁ”

xx

En un breve repaso de la vida de Manrique Figueroa, el crítico de arte Eduardo Serrano señala una de las principales características del proyecto. El crítico destaca que los curadores de Manrique Figueroa le han “dado a su carácter una actitud y un atractivo que condensa las aspiraciones de gran parte de los artistas de su tiempo”.¹²⁰ Como se dijo anteriormente, el proyecto podría verse como una estrategia retórica para explorar la historia reciente de Colombia a través de una figura espectral que sirve para enfocar las experiencias de generaciones que crecieron durante la Guerra Fría. En este sentido, el proyecto también puede verse como una manifestación del delirio propio del historiador del arte que entiende el pasado a través de ojos contemporáneos. Pero más que esto, lo que destaca Serrano es sugestivo de abordar, en la medida en que el proyecto apunta a integrar una tradición oral sobre el pasado no contado del país.

El teólogo y filósofo Walter Ong nos da luces sobre la conformación de estas narraciones orales cuando explica que las personalidades incoloras no pueden sobrevivir a esta forma

¹²⁰ Serrano, “Un artista que a pesar de ser una ficción”.

de mnemotécnica.¹²¹ Así, en la tradición oral y en la literatura antigua se insiste en personajes e historias épicas plenamente reconocibles. Según Ong, la memoria oral funciona eficazmente con personajes “pesados”, personas cuyos hechos son monumentales, memorables y comúnmente públicos.¹²² Este proceso poético pretende satisfacer las necesidades de una cultura cuyas tradiciones se preservan a lo largo del tiempo mediante la transmisión de historias de un narrador a otro. Así, las narraciones orales generan figuras descomunales, es decir, figuras heroicas, no por razones románticas o reflexivamente didácticas, sino por razones mucho más básicas: organizar la experiencia en algún tipo de forma memorable.¹²³ En este sentido, Pedro Manrique Figueroa se construye como una narrativa épica del fracaso, cuya historia podría transmitirse oralmente más allá de donde lo intentan los portadores visibles del proyecto. En el nombre de Figueroa se sintetizan las vivencias, los sueños y frustraciones de una generación narrados de forma grandilocuente.

Una de las principales características de la tradición oral es que no es aprehensible en el residuo centralizado de un libro escrito. Siguiendo con las ideas de Ong, cuando las historias no están centralizadas en la escritura, lo único que existe de esas narraciones es el potencial de ciertos seres humanos para contarla.¹²⁴ En las diferentes manifestaciones del proyecto de Manrique se reconoce una estrategia, reiterada en estas exhibiciones, que presenta la información sobre el artista como un archivo expandido por el

¹²¹ Walter Ong, *Orality and literacy: The technologizing of the word* (New York, London: Routledge, 2009), 69.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*, 11.

espacio que exige que los espectadores participen activamente en la lectura de los múltiples testimonios presentados y fuentes exhibidas. Con esta acción, el espectador es quien finalmente construye la imagen mental de Manrique cuando organiza mentalmente una narrativa fragmentada. Por ejemplo, en el documental *Un tigre de papel*, de Luis Ospina, el espectador termina actuando como un historiador del arte que intenta dar sentido a los fragmentos de información dispersos en los múltiples testimonios presentados durante la película. Al inicio del filme sobre la historia de la vida de Manrique, se afirma:

La vida de Pedro Manrique Figueroa no está escrita por nadie, y por una razón poderosa: se parece demasiado a una novela de aventuras, a la vez incompleta y contradictoria, siempre vinculada a las centelleantes incertidumbres de la tradición oral.¹²⁵

Cualquier intento de narrar la historia de Pedro Manrique de forma lineal implicaría una plena identificación de los restos del artista para determinar su lugar en la tradición del presente. Esto implicaría la conclusión exitosa del proceso de duelo. En cambio, el lector del proyecto se encuentra en una situación en la que busca constantemente estabilizar la historia del precursor del *collage* en Colombia, pero por la información disponible, esta tarea resulta imposible. Como destacan los comentarios sobre el documental, el proyecto se sustenta en la paradoja de que en la abrumadora cantidad de información mostrada no hay “ni una sola imagen reconocible del artista”.¹²⁶ Hay una presencia sin cuerpo plena-

¹²⁵ Luis Ospina *Un tigre de papel* (película), dir. por Luis Ospina (Bogotá: Congo Films), 2007.

¹²⁶ Thomann, “El secreto mejor guardado”, 9.

mente identificable. En este sentido, la vida del proyecto se debe a la imposibilidad de brindar una conclusión satisfactoria con la cual el lector pueda corroborar que el objeto de esta psicosis voluntaria es una cosa del pasado. Esta incertidumbre es una herida abierta, ya que no existe una distinción clara entre el pasado y el presente que proporciona el proceso de duelo.¹²⁷

Como se sugirió en páginas anteriores, el proyecto de Figueroa sigue la lógica del otro patológico ante un proceso de duelo. A diferencia del duelo, la melancolía es un estado de duelo interminable en el que el melancólico es incapaz de abandonar los apegos psíquicos al objeto ausente. Esto significa que la vida del objeto perdido se prolonga indefinidamente, por el trabajo de memoria del melancólico, como una ausencia que niega cualquier tipo de reinversión del sujeto en una vida sin el objeto perdido.¹²⁸ En lugar de una aceptación de la pérdida, el melancólico afirma la ausencia del objeto como una declaración de que el pasado no ha terminado, ya que el objeto perdido podría regresar en cualquier momento. Esta declaración disloca la típica relación entre muerte y vida; la negación de la muerte niega posteriormente el proceso de la vida. Con esta negación, la puerta para el regreso del fantasma se mantiene abierta como una herida que nunca sanará.¹²⁹

Una discusión sobre la melancolía quedará reservada para la conclusión del tercer capítulo de este libro, pero se menciona en este punto para explicar que la vida del proyecto depende de la imposibilidad de articular plenamente la historia de Manrique.

¹²⁷ Alejandro Rojas Urrego, “El campo santo de Juan Fernando Herrán: ¿Lucha contra el olvido o imposibilidad del duelo?”, en *Campo santo Juan Fernando Herrán* (Bogotá: Galería Al Cuadrado, 2009), 16.

¹²⁸ Freud, “Mourning and melancholia”, 3041.

¹²⁹ Rojas Urrego, “El campo santo”, 15.

Justamente, esta es la razón por la que metodológicamente he optado por trazar un camino circular en torno a su presencia, en lugar de enfatizar una narrativa biográfica. Como el lector habrá notado en este punto, hasta ahora la discusión ha evitado abordar de forma explícita la narración directa para mantener la puerta abierta al regreso del fantasma. A pesar de que esta publicación no pretende ser el epitafio de la tumba de Manrique, como la narración que clausura el proyecto, a esta altura del escrito es necesario hacer una excepción para brindar una idea general de su historia a partir de un breve recorrido cronológico.

Una de las exposiciones del proyecto cita la entrada del *Diccionario de artistas colombianos* (1965), escrito por Carmen Ortega, como fuente que inaugura la historiografía de Pedro Manrique Figueroa. El curador de la exposición asegura que hay una entrada en esta publicación en donde se describe a Manrique como “Nacido en Choachí, Colombia, 1939. Este artista tiene especial énfasis en el campo del *collage*, donde desarrolló el tema de la protesta política”.¹³⁰ Presumiblemente, esta fuente secundaria es una de las pocas referencias que validan la existencia de Figueroa en la narrativa de la historia del arte colombiano. Además de esto, lo que disponemos para construir la imagen de Manrique es una serie de testimonios, *collages* y obras escritas atribuidas a este fantasma.

Incluso la fecha de nacimiento de Manrique está envuelta en misterio. Luis Ospina concuerda con Ortega cuando asegura que nació en 1939,¹³¹ mientras Mariángela Méndez afirma que nació en

¹³⁰ Citado en Lucas Ospina, “El Museo de la Pobreza”, en *Poesía, museo, filosofía [+arte degenerado]* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2008). <http://uniandes.academia.edu/LucasOspina/Books>

¹³¹ Luis Ospina, *Un tigre de papel*.

1934,¹³² y en la primera exposición, Ospina declaró que su partida de nacimiento data de 1929.¹³³ Lo que está claro es que, durante su vida, Manrique fue una figura opaca en el campo del arte, y que en vida buena parte de su trabajo nunca se exhibió. Nadie en el mundo del arte parecía saber de él hasta la primera muestra pública de su obra en la exposición póstuma curada por Ospina y Ortiz en 1996.

Como explica Víctor Manuel Rodríguez, la carrera artística de Manrique estuvo marcada persistentemente por el fracaso y la frustración.¹³⁴ Su obra fue rechazada varias veces por el Salón de Artistas Nacionales de Colombia, y hasta por el Salón Independiente de 1972 (evento que se proponía mostrar el trabajo de todos los artistas excluidos del evento oficial)¹³⁵ su propuesta fue ignorada, por ser considerada una broma. Se dice que, como recordatorio de sus fracasos, Manrique guardaba en su billetera una caricatura que apareció en una edición de *El Tiempo*. Este dibujo describe a una mujer de aspecto desaliñado que le reprocha a un hombre de aspecto similar: “¡Ni siquiera te admitieron en el salón de los rechazados!”. Era común que el artista mostrara irónicamente este recorte mientras decía “Ese soy yo, salí en el periódico de los Santos”.¹³⁶

Manrique creció en el pueblo de Choachí (ubicado a 42 kilómetros de la capital de Colombia), trabajando como ayudante del sacerdote. El contacto recurrente con imágenes católicas explica el

¹³² Mariángela Méndez, “In other words” (tesis de maestría, New York, NY: Bard College, 2007).

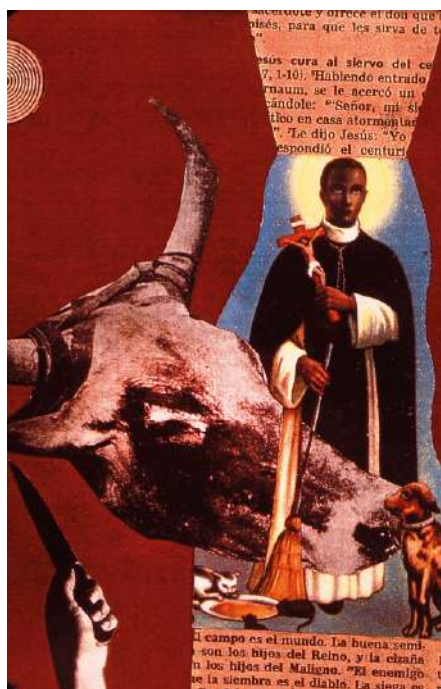
¹³³ Lucas Ospina, “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa”.

¹³⁴ Rodríguez, “Cold War legacies otherwise”, 3.

¹³⁵ Felipe González, “Ingeniería de la participación”, en *Carlos Rojas: Una visita a sus mundos* (Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008).

¹³⁶ Thomann, “El secreto mejor guardado”, 8.

persistente uso de íconos religiosos en su obra.¹³⁷ En 1946 el artista se mudó a Bogotá; algunos dicen que sus padres lo enviaron allí para protegerlo de la creciente violencia rural del país, mientras otros afirman que escapó de su casa atraído por la vida urbana. En la investigación fundacional de Ospina se menciona que Figueroa aprendió las técnicas del *collage* trabajando en los carteles del transporte público de la ciudad y reemplazando los anuncios publicitarios en los tranvías. Trabajó allí hasta los disturbios de 1948, cuando todos los tranvías fueron destruidos para dejar a Manrique sin trabajo.¹³⁸



Pedro Manrique Figueroa, *La vaca sagrada*. 1951. Colección privada.

¹³⁷ Lucas Ospina, "Homenaje a Pedro Manrique Figueroa", 3.

¹³⁸ *Ibid.*



Pedro Manrique Figueroa. *Aerolíneas Trinidad*. 1964. Colección privada.

Hacia 1950, Manrique estableció en el centro de Bogotá una pequeña tienda que vendía estampas religiosas. En su tiempo libre empezó a alterar esas imágenes con pequeños *collages* que vendía disimuladamente entre las estampas originales de santos. De esa etapa, en 1951, data su primer *collage* conocido, que se titula *La vaca sagrada*. Esta es la única obra sobreviviente de ese período, y a partir de ella, los curadores afirman que este artista merece el título de “precursor del *collage* en Colombia”. Antes del descubrimiento de Ospina y Ortiz, Carlos Rojas ostentaba este título con sus *collages* cubistas de 1957. En el documental *Un tigre de papel* hay una descripción de esta obra que se caracteriza por mostrar “amputaciones directas a las páginas de la Biblia. Estos fragmentos alegóricos juegan simbólicamente con

el título, ya que el libro sagrado no debe ser tocado...”.¹³⁹ El año que hizo este *collage*, la tienda de Figueroa fue incendiada en un acto de vandalismo.¹⁴⁰ Nadie sabe exactamente quién atacó a Manrique, ni por qué fue atacado, pero es fácil imaginar que, siguiendo el patrón de la violencia bipartidista de la época, la agresión podría ser una represalia de algún cliente ultraconservador insatisfecho con sus reinterpretaciones de las estampas religiosas.

Con la sospecha de que el ataque podría haber sido perpetrado por la Policía de Bogotá, Manrique en vida cultivó un creciente resentimiento hacia la autoridad establecida. Movido por su apatía hacia la autoridad, hacia 1954 se enlistó en el Partido Comunista de Colombia. Como miembro del colectivo, inició su militancia cultural como agitador profesional infiltrándose en dos de las universidades más importantes del país. Aunque parece que nunca fue alumno de esas instituciones, su tarea era penetrar en diversos grupos estudiantiles para difundir ideas comunistas y organizar manifestaciones políticas.¹⁴¹ También hay registros que demuestran que Figueroa estuvo involucrado tangencialmente con la figura mítica de Camilo Torres y la edición del periódico del cura *El Frente Unido*.¹⁴² Con el paso de los años, Figueroa ganó un puesto en el Partido, y en 1968 fue enviado a realizar una gira por Europa del Este y China. Presumiblemente, producto de ese viaje a Rumania es el único pariente vivo del artista: la hija que concibió en un romance con una delegada del partido rumano.¹⁴³

¹³⁹ Luis Ospina, *Un tigre de papel*.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ Lucas Ospina, “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa”, 4.

¹⁴² Lucas Ospina, “Acercamientos a Pedro Manrique Figueroa”, *Valdez*, n.º 2 (1996), 34.

¹⁴³ Luis Ospina. *Un tigre de papel*.



Luis Ospina. Petra Popescu, posible hija Pedro Manrique Figueroa. *Un tigre de papel*. 2007.



Luis Ospina. Pedro Manrique Figueroa en Berlín Oriental. *Un tigre de papel*. 2007.

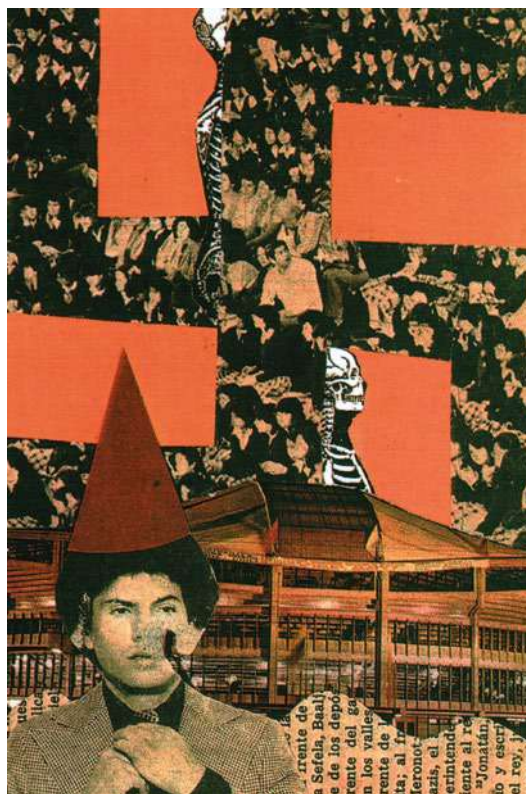
En 1973, el Partido extendió una invitación a Manrique para trabajar en el diseño del cartel para el Encuentro Nacional Comunista que tendría lugar en la ciudad de Cúcuta. Para el congreso, Manrique creó una imagen que yuxtaponía una esvástica con una imagen de personas que asistían a una reunión del Partido Comunista. Cuando los dirigentes del Partido interrogaron agresivamente al artista sobre la interpretación de la imagen, en un ataque de ira, Figueroa respondió: “A veces en su control de las masas los partidos políticos promueven un fanatismo similar al generado por el nazismo”.¹⁴⁴ Estas palabras provocaron su inmediata expulsión del Partido.

Este fue un punto de inflexión en su vida. Respecto a este episodio, Víctor Manuel Rodríguez escribe:

En paseos solitarios por las calles, Manrique-Figueroa se dio cuenta de que sus “pegotes” sólo le causaban problemas y no se relacionaban con ninguna ideología. Como un amante celoso, le estaban consumiendo su tiempo, y aislando de su lugar y de sus amigos. Tenía 44 años y sus únicas posesiones eran un pequeño grupo de *collages*, sólo papeles que cualquier viento podía llevarse. Para evitar más problemas políticos y encajar en las exigencias de los críticos e historiadores del arte, Manrique Figueroa decidió hacerse artista.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Lucas Ospina, “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa”, 6.

¹⁴⁵ Rodríguez, “Cold War legacies otherwise”, 5.



Pedro Manrique Figueroa. *San Benito o Mame nene que yo ta mame*. 1974. Colección privada.

A partir de ese momento, la vida de Figueroa está marcada por una serie de desilusiones interminables, ya que su declaración no fue respaldada por la institución artística de su época. En los múltiples intentos de hacer pública su obra, Figueroa se enfrentó a un muro impenetrable de rechazos. Al mismo tiempo que intentaba triunfar como artista, intentaba, sin éxito, continuar su militancia política desde la clandestinidad. Para este momento es que data su proyecto del *El Museo de la Pobreza*, que explicaremos en el próximo capítulo. Con cada fracaso, el artista caía en una depresión más profunda que intentaba mitigar con el consumo de drogas duras que no hacía más que empeorar las cosas.



Pedro Manrique Figueroa. *El martirio*. 1980. Colección privada.

Los acontecimientos que siguieron son inciertos. Se cree que en algún momento estuvo exportando drogas a los Estados Unidos en bustos cerámicos de líderes políticos como un gesto antiimperialista,¹⁴⁶ y que sus últimos días los pasó en el barrio

¹⁴⁶ Grupo de Altos Estudios para la Desterritorialización de las Disciplinas mediante el Collage y su Horizonte Epistemológico (Alejandro Aguilar, Lucas Giraldo, Melissa Martín, Óscar Ospina, Efrén Roldán), *Malicia indígena: Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa* (catálogo de exposición, Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 31 de agosto-6 de noviembre de 2011;

Santa Fe. Pero en algo parecen coincidir casi todas las versiones de la historia: que hacia 1980 Manrique desapareció. Algunos dicen que simplemente regresó a sus orígenes rurales para trabajar como empleado en una finca de recreo; otros piensan que podría haber sido víctima de desaparición forzada por parte del gobierno en sus hostiles campañas antiguerrilleras de los años ochenta.¹⁴⁷ Pero la más memorable de las historias de su desaparición es el episodio relacionado con el Museo Nacional de Colombia. Según este relato, después de haber sido despojado de todas sus posesiones terrenales, drogado, decidió literalmente hacer algo con su vida: acudir al Museo Nacional de Colombia para hacer una donación. En la entrada, el guardia lo interrumpió mientras Manrique declaraba su intención. Sospechando de la apariencia del artista, el guardia preguntó sin compasión: “¿Qué trabajo? ¿Quién eres?”. En tono arrogante, Figueroa respondió: “Soy Pedro Manrique Figueroa, y soy mi obra”. Enojado por esta respuesta, el guardia lo expulsó inmediatamente del Museo y le dejó en claro que el Museo no tenía espacio para el precursor del *collage* en Colombia, y además amenazó con llamar a la policía. Se supone que esta fue la última vez que alguien escuchó algo sobre el artista.¹⁴⁸ Antes de alejarse del arte y la historia, Figueroa dejó una nota manuscrita en la que manifestaba su profunda decepción con la vida. La nota, que Ospina guarda en su archivo personal, dice:

El hombre es un animal deforme. El enemigo de todos
los enemigos. La criatura más baja que existe sobre

Sala de Exposiciones Julio Mario Santo Domingo, Universidad de los Andes, 13-22 de noviembre de 2013).

¹⁴⁷ Lucas Ospina, “Positivo falso”, en *Arte degenerado*, guía de exposición, 2ª. ed. (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009), 33.

¹⁴⁸ Thomann, “El secreto mejor guardado”, 10.

la faz de la Tierra. No es bueno vivir en un cuerpo humano. Prefiero acurrucarme bajo la tierra, correr campo a través y tomar lo que me encuentre. Y el viento sopla. Y la lluvia cae. Y viene el frío y se va. Eso es mejor que vivir en un cuerpo humano.¹⁴⁹

Hay muchos aspectos de esta narración en que no queda del todo claro si el relato forma parte del género de la historia o de la ficción. A pesar de que el personaje principal de esta historia nunca tuvo cuerpo humano, el contexto en el que vivió, los sueños que lo movilizaron y la crisis del nihilismo forman parte de la experiencia colombiana del último medio siglo. Sobre esta interpretación de la historia de Pedro Manrique es interesante leer las reseñas de la película de Luis Ospina. Esta ha sido la manifestación más visible del proyecto; por tanto, estas líneas podrían verse como un indicador de cómo se ha entendido popularmente el proyecto en su totalidad. Al respecto, Felipe Gómez Gutiérrez sintetiza la forma en que se ha consumido cuando afirma:

Hay quienes cuestionan que la película de Ospina pertenezca al género del *fake*, afirmando en cambio que se trata de un documental en el sentido riguroso de la palabra, aunque no lo sea del sujeto propuesto, el artista Pedro Manrique Figueroa. Pues lo que la película de Ospina termina haciendo, a pesar de su explícita tesis inicial, es abrir una oportunidad para volver a contar y a imaginar un período crucial de la historia colombiana contemporánea, desde la guerra civil no declarada que empezó durante la década de los cuarenta y que se intensificó a partir de “El Bogotazo”, pasando por las guerras de guerrillas y los

¹⁴⁹ *Ibid.*, 11.

primeros pasos en los setenta de los que luego serían los poderosos carteles de las drogas en los ochenta. Pero esto, como argumenta Sicinski, es precisamente lo que hace el verdadero *fake*: generar historias alternativas que sean especulativas y productivas con relación a metas intelectuales específicas, es decir, “mentir para decir la verdad”.¹⁵⁰



Pedro Manrique Figueroa. *El triple agente*. 1976. Colección privada.

¹⁵⁰ *Ibid.*



Pedro Manrique Figueroa. *Castración*, serie *La lucha contra el revisionismo*. 1972. Colección privada.

Siguiendo esta línea de interpretación, Isleni Cruz comenta que *Un tigre de papel* parece más veraz que cualquier documental sobre la historia colombiana de la segunda mitad del siglo XX. Afirma que Figueroa se presenta como un rumor en el que “los hechos se recuerdan según la forma en que fueron vividos, sentidos o sufridos por los sujetos entrevistados que, muchas veces, podrían ser vistos como el propio Manrique”.¹⁵¹ Entre las múltiples reseñas de la película, el periodista Juan Ensuncho tiene el enfoque más colorido del proyecto. Según él, a Pedro Manrique Figueroa se le podría llamar el Forrest Gump colombiano. Es decir, ambos personajes sirven para narrar una historia nacional a través de los ojos de un testigo ficticio que de alguna manera estuvo involucrado en los acontecimientos más significativos del pasado reciente de una nación.¹⁵²

Como mencionamos en la introducción de esta publicación, desde la perspectiva de la crítica literaria, la historia de vida del precursor del *collage* en Colombia podría explicarse a través de la práctica de la *historiografía fantástica*, propuesta por Frederic Jameson. Esta reinterpretación de los hechos históricos por medio de la libertad creativa de la ficción brinda la posibilidad de cuestionar directamente la autoridad del relato oficial del pasado para incluir otras voces que no han quedado registradas en los archivos institucionales. Esta construcción de una realidad alternativa tiene el potencial de desestabilizar las estrategias mediante las cuales los historiadores han podido llegar a un acuerdo con el pasado para edificar lo que comúnmente se reconoce como

¹⁵¹ Isleni Cruz Carvajal, “Un tigre de papel: Especialmente verdadero, necesariamente falso”, *Open Edition Journals*, n.º 16 (2008), <https://journals.openedition.org/cinelatino/2189>

¹⁵² Juan Ensuncho Bárcena, “¿Quién carajos es Pedro Manrique Figueroa? Un tigre de papel”. Entrada libre, <http://www.entradalibre.org>”\h



Pedro Manrique Figueroa. *Busto de Gilberto Alzate Avendaño*.
Exhibición “Malicia indígena: Recipientes cerámicos de los Alzate
y de Pedro Manrique Figueroa”. Ca. 1980.

historia. Siguiendo esta línea de pensamiento, podemos ver cómo las imágenes que colectivamente representan el pasado conllevan un imperativo moral. En este contexto, vienen a la mente las palabras de Susan Sontag cuando afirma que la única relación ética que podemos tener con los fantasmas del pasado es la forma en que interactuamos con ellos en el presente:

Recordar es un acto ético, tiene valor ético en sí mismo. La memoria es, dolorosamente, la única relación que podemos tener con los muertos. De modo que la creencia de que recordar es un acto ético está profundamente arraigada en nuestra naturaleza como seres humanos, que sabemos que vamos a morir y que lloramos a aquellos que, en el curso normal de las cosas, mueren antes que nosotros: abuelos, padres, profesores y amigos mayores. La crueldad y la amnesia parecen ir juntas.¹⁵³

En respuesta a las preguntas que formulamos al final de la introducción, es necesario afirmar que una relación adecuada con los fantasmas del pasado es completamente circunstancial. Depende del tipo de fantasma que invitemos a bailar con nosotros y de la forma en que se han llorado estas pérdidas. En el caso del Holocausto que reseñamos con anterioridad, todavía estamos hablando de la narrativa hegemónica de la historia. Sin duda, es el mayor trauma que ha sufrido la procesión triunfal europea de la historia, pero, como explica Aimé Césaire, este es el infortunio de haber puesto el aparato militar colonial en contra de la

¹⁵³ Susan Sontag, *Regarding the pain of others* (New York: Picador Books, 2003), 115.

misma Europa.¹⁵⁴ Como comentaré más adelante, los herederos de la Europa de postguerra han capitalizado esta experiencia para construir su legitimidad como protectores de la civilización occidental. En este sentido, el problema del Holocausto es la preservación del legado de los millones que murieron a manos del régimen nazi. Pero el fantasma que representa Manrique requiere un compromiso diferente con el pasado.

El dolor que representa el fantasma de Manrique exige deshacer los ordenamientos políticos que, en la época neoliberal, están haciendo todo lo que está a su alcance para exorcizar el fantasma de la justicia social de nuestro presente. Explicaré completamente este argumento en el próximo capítulo, pero en este punto de la tesis vale la pena mencionar que la misma historia de los vencedores que requiere la salvaguarda de las víctimas del Holocausto se alza sobre los cadáveres de los perdedores de la Guerra Fría, sobre los militantes e intelectuales que se comprometieron con una versión del futuro diferente de la que hoy conocemos. En consecuencia, en el intento de reconocer el dolor de esos fantasmas errantes asociados a los proyectos marxistas, un compromiso deseable con el pasado probablemente no debería limitarse a preservar las experiencias y a darles los matices emocionales que eluden el archivo. En contraposición a esto, el proyecto de Pedro Manrique Figueroa recalca melancólicamente la ausencia de estas presencias y afirma que estas voces faltan en el orden social contemporáneo. Un modo adecuado de escribir a contrapelo de la historia implicaría una deconstrucción de las estructuras que recurrentemente han subyugado la memoria de esos fantasmas, y reclamar constantemente que se preserve su lugar como algo presente. En este sentido, el proyecto de Figueroa abraza plenamente la práctica estética de la historiografía

¹⁵⁴ Aimé Césaire, *Discourse on colonialism* (New York: Monthly Review Press, 2000).

fantástica como estrategia para cuestionar la legitimidad de la narrativa histórica que ubica el final del proyecto marxista en la caída del Muro de Berlín.

La historia como duelo podría entenderse como una forma de afrontar el sufrimiento que implica presenciar las pérdidas de la sociedad. El uso de una práctica simbólica para enfrentar el sufrimiento, en palabras de Clifford Geertz, “paradójicamente, no es cómo evitar el sufrimiento sino cómo sufrir, cómo hacer del dolor físico, la pérdida personal, la derrota mundana o la contemplación impotente de la agonía de los demás algo soportable”.¹⁵⁵ La historia, como la religión, es un intento de darle sentido a un mundo y una vida que somos incapaces de comprender. El duelo es una forma de decirnos a nosotros mismos que nosotros, al igual que quienes nos precedieron, no hemos vivido ni muerto en vano.

En este sentido, la historia es una fabricación cultural construida por medio de narraciones que conectan lógicamente los distintos fantasmas del pasado para construir una imagen integral de nuestro presente. Sin embargo, como nos lo ha demostrado Benjamin, a veces es necesario reimaginar el pasado para reparar las violaciones de una historia victoriosa y encontrar un lugar para los miles de fantasmas errantes que esperan un lugar propio en el presente.

¹⁵⁵ Geertz, *The interpretation of cultures*, 104.



Habitación de Pedro Manrique Figueroa. Vista de la exposición “Ires y venires, ires y venires: Diálogos en torno a la colección”. Museo de Arte del Banco de la República. Marzo de 2021-noviembre de 2022.

CAPÍTULO DOS

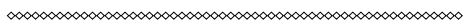
MUERTE POR OLVIDO



*Quien controla el pasado controla el futuro;
quien controla el presente controla el pasado.*

George Orwell

EL LUGAR DEL PASADO



El epígrafe de este capítulo proviene de la novela distópica de Orwell en la que se describe la vida bajo un Estado totalitario que, después de una guerra atómica global, ha impuesto un control rígido sobre su población como parte de una guerra interminable entre los tres superestados que quedan en la tierra. Las líneas citadas anteriormente son uno de los principales lemas del partido con el que se racionaliza el control omnipresente del gobierno sobre la vida y memoria de sus ciudadanos. En la praxis gubernamental del Gran Hermano, Orwell describe múltiples instituciones que se encargan de construir una realidad en la que la legitimidad del partido es incuestionable. Una de las principales áreas de intervención del partido ocurre en la forma en que la gente interactúa con su pasado para construir una explicación colectiva de sus condiciones de

existencia a medida que avanzan hacia un futuro. Este escenario de intervención política en la memoria compartida está controlado por el Ministerio de la Verdad, cuya tarea es actualizar el pasado según los designios gubernamentales mediante la continua alteración de los registros históricos.¹⁵⁶

Entrados en el siglo XXI, con la distancia necesaria para apreciar la visión de futuro que describió Orwell en 1949, sorprende ver cómo esta pieza sobrepasó el género de la ciencia ficción para describir las estructuras simbólicas de nuestra realidad circundante. Al leer *1984*, el lector puede percibir huellas del pensamiento marxista de los contemporáneos del escritor, especialmente de Antonio Gramsci, en su comprensión de la relación entre el Estado y sus ciudadanos. El lector también puede identificar las semillas de futuros desarrollos teóricos a partir de las cuales se escribe este capítulo. En las palabras de Orwell se escuchan los ecos de la obra de Louis Althusser en los campos en los que el filósofo francés había influido, como los estudios de museos y los estudios de la memoria.

Posteriormente abordaré de lleno la idea de los “aparatos ideológicos de Estado” y su relación con la producción de memoria. Pero, como punto de partida, me interesan las resonancias de este epígrafe en la comprensión del museo, como los dispositivos que sostienen la memoria cultural. Siguiendo el trabajo de museólogos como Carol Duncan y Eilean Hooper-Greenhill, es factible hacer el salto fuera del género de ficción para apreciar cómo la novela de Orwell describe los principios a partir de los cuales el museo actúa como guardián del pasado. Como explica con más detalle Hooper-Greenhill, los museos crean narrativas maestras al actuar como constructores de una realidad y al enfocarse en una versión del pasado que respalda

¹⁵⁶ George Orwell. *1984* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977).

Unidos. Siguiendo el modelo del Louvre en Francia, este tipo de museos municipales se caracterizan por coleccionar las principales piezas de la cultura material de todo el mundo, consistentes con la narrativa evolutiva canónica de la historia del arte occidental. Pero, a diferencia de los museos estatales que surgieron como una manera de preservar y exhibir el patrimonio nacional, en los Estados Unidos estas instituciones han surgido como entidades filantrópicas que de manera privada canalizan los recursos de la élite local. Son entidades de apariencia pública, pero manejadas por intereses privados.

De esta manera, estas instituciones municipales son el monumento a sus grandes donantes, y el valor social de estos espacios depende de su exclusividad, como estrategia para unificar una definición de *alta cultura* a partir de la tradición europea y reforzar las distinciones sociales al constituirse como un oasis para las clases educadas. Aquí se construye al visitante como un sujeto burgués idealizado que respeta las jerarquías sociales y está en constante búsqueda de su propio ascenso social, mientras se afirma ante la comunidad internacional la equivalencia de este país con sus contrapartes europeas.¹⁵⁸

Sobre el surgimiento de estas instituciones en Estados Unidos, Carol Duncan y Alan Wallach explican que, con el auge de la industrialización y el de la banca que posicionó internacionalmente a este país en la distribución internacional del trabajo, a finales del siglo XIX emergió un mercado transatlántico de obras de arte como manera de importar la cultura europea a tierras americanas. Este museo tenía el propósito de legitimar culturalmente a esta nueva élite en el escenario internacional y naturalizar sus privilegios ante el público local. En estas circunstancias, “a la sombra del Louvre es que los estadounidenses

¹⁵⁸ Carol Duncan, *Civilizing ritual: Inside public art museums* (New York, London: Routledge, 1995).

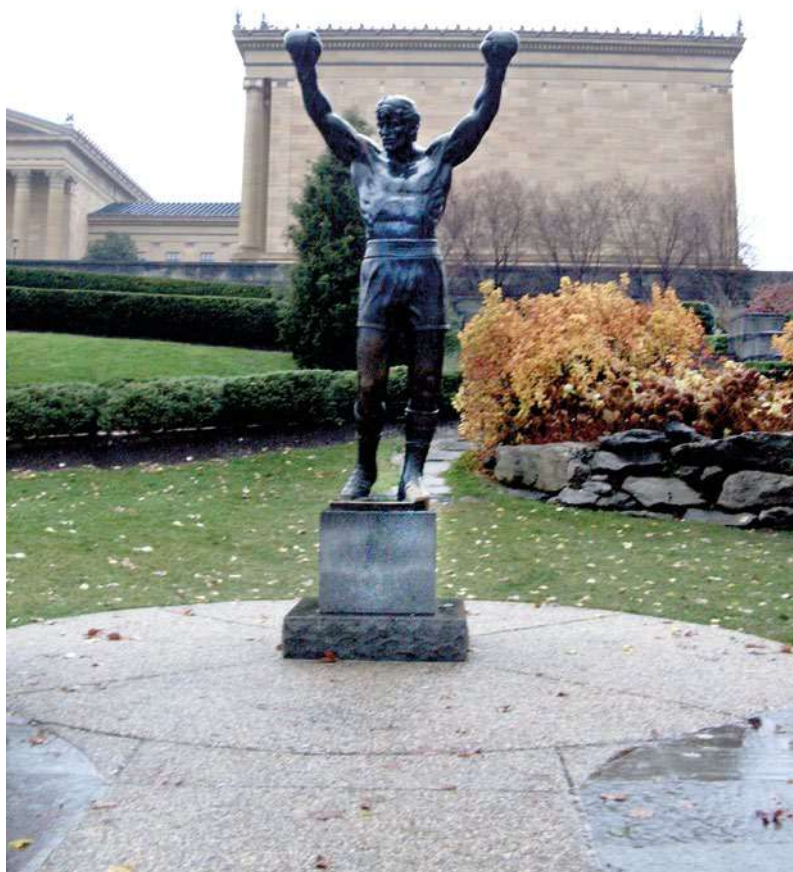
sintieron que su país ahora podía reclamar la herencia de la civilización occidental”.¹⁵⁹

Lo que en los Estados Unidos distingue las muestras del Museo de Filadelfia de otras exhibiciones ceremoniales de tesoros del mundo son dos de sus piezas principales. Debido al diálogo implícito entre las mismas, quiero estudiar la narrativa que se planea en esa institución sobre el mundo de después de la Guerra Fría.

Esta institución es conocida mundialmente entre los amantes del arte por su colección de obras de Marcel Duchamp, y, entre los amantes de la cultura popular, como la locación en donde se filmó la icónica escena del ascenso por las escaleras de Rocky Balboa. Los visitantes del museo pueden encontrar en la última galería de arte moderno y contemporáneo veintidós obras de Duchamp, incluidas reliquias del arte contemporáneo como la reconstrucción de *Fuente* (1950), *The bride stripped bare by her bachelors, even* (1915-1923) o, *Étant donnés* (1946-1966).

Esto contrasta con la imagen presentada en la entrada del museo. A los pies de la imponente escalera principal está una estatua de bronce de tres metros de altura con los brazos en alto, en gesto de victoria, dedicada al personaje de ficción Rocky Balboa. Entonces, ¿cuál es la relación entre ambos productos culturales?

¹⁵⁹ Carol Duncan y Alan Wallach, “The universal survey museum”, en *Museum studies: An anthology of context*, ed. por Bettina Messias Carbonell (Oxford: Blackwell, 2004), 65.



Thomas Schomberg. *Rocky statue*. 1982. Museo de Arte de Filadelfia. Fotografía del autor, 2011.



Vista de la exposición permanente de la Galería 182 del Museo de Arte de Filadelfia. Fotografía del autor, 2011.

Es un hecho significativo que este museo sea un lugar de peregrinación tanto para los amantes del cine popular como para los del arte contemporáneo. Como he sugerido en la introducción de este capítulo, esta institución contiene una narrativa que valida a los Estados Unidos como el heredero de la civilización occidental mediante una descripción del orden geopolítico de la posguerra. En este sentido, este museo sigue la tradición de las galerías reales, cuando la exhibición de tesoros del soberano se organizaba de manera que simbólicamente situaba a su anfitrión en el centro de la actividad cultural del mundo. Como explica Duncan, la existencia de este tipo de exposiciones tenía como objetivo mostrar la magnificencia del soberano al proporcionar pruebas materiales de la legitimidad de su gobierno.¹⁶⁰ En esta descripción del mapa del orden mundial construido por Estados Unidos luego de la Segunda Guerra Mundial, este país ha reclamado como propias la mayoría de las principales producciones culturales del mundo, desde la cultura popular hasta las más altas expresiones del intelecto humano.

Cuando visité el museo para ver personalmente las galerías 182 y 183, donde se exhibe la obra de Duchamp, la primera pregunta que me surgió fue por qué este importante tesoro está almacenado en los Estados Unidos y no en uno de los museos nacionales de Francia, como el Centro Pompidou. Al menos para mí, es una cuestión evidente, dado que nombres como Marcel Duchamp o Michel Foucault encarnan el mayor patrimonio intelectual del país galo durante el siglo XX. Así pues, parecería lógico que la sede de este tesoro del arte contemporáneo fuera un museo de ese país, como el lugar natural para conservar y

¹⁶⁰ Carol Duncan, “From the princely gallery to the public art museum: The Louvre Museum and the National Gallery, London”, en *Grasping the World: The idea of the museum*, ed. por Donald Preziosi y Claire Farago (London: Ashgate, 2004), 251.

promover las aportaciones culturales francesas a la historia cultural del siglo pasado. Pero, según cuenta la historia, este no es el caso. Cuando Duchamp emigró a Nueva York, como parte de la diáspora de artistas parisinos durante la Segunda Guerra Mundial, se hizo muy amigo de Louise y Walter Arensberg, pareja que más tarde se convertiría en su mecenas. En 1954, la pareja donó toda su colección de arte al Museo de Filadelfia, en la que se encontraban 43 obras del artista francés.¹⁶¹ Entonces, como respuesta a mi pregunta, se trata de una desgracia histórica común cuando estos objetos quedan sujetos a las vicisitudes del mercado del arte para terminar en manos privadas ante la indiferencia estatal.

Para continuar con mi argumento sobre los medios de apropiación de los valores culturales del mundo por parte de Estados Unidos, es significativa la manera en que esta institución identifica a Duchamp en sus fichas técnicas. Por ejemplo: “*The bride stripped barse by her bachelors, even (El gran vidrio)*. Fabricado en Estados Unidos, 1915-1923. Marcel Duchamp, estadounidense (nacido en Francia), 1887-1968...”¹⁶²

Quiero enfatizar el hecho de que, en las salas permanentes del Museo de Filadelfia, veintidós fichas técnicas proclaman que Marcel Duchamp es “estadounidense (nacido en Francia)”. ¿Es Duchamp norteamericano? Si bien es cierto que Duchamp emigró de Francia para encontrar un hogar en Nueva York (gracias a Peggy Guggenheim), se lo podría considerar un “estadounidense”, como a su amigo André Breton, quien, de

¹⁶¹ Susan K. Anderson, “Marcel Duchamp: Sources for research”, Philadelphia Museum of Art, <http://www.philamuseum.org/exhibitions/370.html>

¹⁶² Museo de Arte de Filadelfia, <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/54149.html>

manera muy francesa, se negó a aprender inglés durante su estancia en Estado Unidos.¹⁶³

Pero resulta que no es un caso aislado la apropiación cultural de Marcel Duchamp y el resto de los surrealistas para construir un pasado glorioso de Estados Unidos. Durante mi paso por ese país he notado que la figura retórica del “estadounidense (nacido en...)” es una práctica común en los museos de todo Estados Unidos. A la sombra de esta figura retórica que pretende una americanización laxa se puede ver cómo artistas importantes de todo el mundo de repente se vuelven “estadounidenses” por medio de la inserción de su trabajo en las colecciones públicas de arte. Por ejemplo, en el Instituto de Arte de Chicago se pueden encontrar obras de muchos “estadounidenses”, como Willem de Kooning (nacido en Holanda), Eva Hesse (nacida en Alemania), William B. Mundie (nacido en Canadá), Félix González-Torres (nacido en Cuba), o incluso (!!!) José Clemente Orozco (nacido en México).¹⁶⁴ En lo que a mí respecta, se trata de un claro acto de violencia simbólica contra la soberanía de estos países y su derecho a reclamar como propia la producción cultural de los principales creadores que nacieron dentro de sus fronteras. Pero, leyendo este acto desde la perspectiva de Estados Unidos, podría

¹⁶³ “Porque el artista estadounidense, con quien había trabajado en proyectos de la WPA durante los años treinta, si bien estaba impresionado por los logros de los europeos que ahora estaban entre ellos, no aceptó con agrado el esnobismo que sentía que impregnaba a la comunidad de emigrados. Bretón, que se negó a aprender inglés, se mostró particularmente ofensivo. Entre ellos, los americanos se referían a él como “Mr. Dios”. Bruce Altshuler, “Displacement of the avant-garde”, *The avant-garde in exhibitions: New York art in the 20th century* (New York: Harry N. Abrams Inc., 1994), 154.

¹⁶⁴ Art Institute of Chicago, *The essential guide* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2009).

verse como el intento de un país joven de construir una tradición cultural por medio de un programa de importantes adquisiciones que le dan legitimidad frente a sus pares europeos. Desde el final de la Segunda Guerra Mundial, este fenómeno ha aumentado drásticamente a medida que Estados Unidos se ha posicionado como una potencia mundial y, con la plusvalía de ese momento, compró buena parte de las obras de arte de los nobles europeos que estaban en quiebra mientras que los galeristas y coleccionistas relocalizaron la escena del arte contemporáneo en Nueva York.¹⁶⁵

UNA LECTURA ALEGÓRICA

xx



Pedro Manrique Figueroa. *Bailando con la más fea*. 1971. Colección privada.

¹⁶⁵ Altshuler, “Displacement of the Avant-Garde”.

Esto nos trae de vuelta al ficticio guardián de bronce que se erige victorioso en la entrada del Museo de Arte de Filadelfia. Este memorial con la figura de Rocky Balboa puede interpretarse de dos maneras: como el guardián simbólico de Estados Unidos que celebra su victoria en una competición violenta a la entrada de uno de sus principales museos, o como un monumento conmemorativo de una de las últimas grandes guerras libradas por Estados Unidos en el siglo XX: la Guerra Fría.

Al menos para mí (y probablemente para un número considerable de personas de mi generación), la franquicia sobre el boxeador va creciendo hasta culminar con las imágenes de la película *Rocky IV*, en la representación cinematográfica de la Guerra Fría a través del combate entre Rocky Balboa y el luchador soviético Iván Drago.¹⁶⁶ Esta narración alegórica del conflicto es tal vez una de las experiencias más vívidas de la Guerra Fría para quienes éramos niños cuando cayó el Muro de Berlín, en 1989. Esto significa que el único contacto directo con esta realidad, en Colombia, se lograba con el consumo de la cultura popular estadounidense de la década de 1980. Como niño fui testigo de la nada sutil y recurrente representación de los soviéticos como autómatas arrogantes y despiadados. Además del consumo de enlatados estadounidenses, mi temprana comprensión de dicho conflicto se basó en las historias contadas (y, especialmente, en los silencios) por mis mayores, que moldearon mi relación con la historia reciente. Gracias a la transmisión oral de personas que vivieron la Guerra Fría, existe una memoria social de los hechos que sirve para comprender las implicaciones de los acontecimientos que han marcado las experiencias de mi generación. Siguiendo a Marianne Hirsch, puedo sugerir además que mi generación, y las que le siguen, son el producto de la posmemoria

¹⁶⁶ Sylvester Stallone (dir.), *Rocky IV* (película, Hollywood, MGM, 1985).

de ese conflicto. Como describe la académica, este término se utiliza para describir

... la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron a su nacimiento, cuyas propias historias son desplazadas por las historias de la generación anterior, moldeadas por eventos traumáticos que no pueden comprender ni recrear.¹⁶⁷

En este sentido, la Guerra Fría, como esa retórica anticomunista, es una experiencia que en Colombia nos ha marcado fuertemente gracias al conflicto interno con las guerrillas. Es una retórica que muchos no podemos comprender del todo, en la medida en que es algo que precede a nuestro propio nacimiento y, por lo tanto, está definida por las narrativas proporcionadas por nuestros familiares.

Ahora, con distancia, es posible apreciar películas como *Rocky IV* por lo que son: una intervención bélica que operaba en el frente psicológico de este conflicto. La exportación de cultura popular se dio como un intento de modificar las visiones del mundo de los diferentes países para que se alinearan con los sistemas políticos involucrados en esta confrontación.

A partir de estas consideraciones voy a tomar la película más rentable de la serie *Rocky* como metáfora para referirnos a la Guerra Fría. La imagen más vívida de este conflicto es la conclusión de la película de 1985: una imagen de un boxeador italoamericano envuelto en la bandera de Estados Unidos en un estadio de Moscú, celebrando frente a los asombrados miembros

¹⁶⁷ Marianne Hirsch, "Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy", en *Acts of memory: Cultural recall in the present*, ed. por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Hanover: Dartmouth College; London: New England University Press, 1999), 8.

del Kremlin. Después de una sangrienta pelea de quince asaltos, el boxeador norteamericano pronuncia un discurso dirigido al público soviético, que inicialmente había expresado su aversión hacia él, pero durante el transcurso de la pelea llegó a respetarlo y admirarlo. En el diálogo final de la película, Rocky reconoce el desprecio mutuo desde el que partió la demostración atlética y la forma en que esas actitudes fueron cambiando para luego decir que es mejor una conciliación que un enfrentamiento armado. Este diálogo termina con el boxeador diciendo que “todos pueden cambiar”, mientras el secretario general soviético se levanta de su asiento para aplaudirlo apasionadamente.



Pedro Manrique Figueroa. *Piojos*. 1971. Colección Museo de la Pobreza.

En las reseñas de la película, este conflicto se aborda como la “Tercera Guerra Mundial”, una confrontación que “en lugar de librarse con armas y bombas atómicas, se libra con puños”.¹⁶⁸ Esta celebración ficticia se produjo como la conclusión de una feroz lucha con un gigantesco y disciplinado atleta ruso por el título del Campeonato Mundial de Peso Pesado. En la trama de la película, la delegación atlética soviética llega a Estados Unidos para promocionar a Iván Drago como el sello de la superioridad soviética. En esta campaña, el mentor de Rocky y excampeón mundial, Apollo Creed, desafía al boxeador ruso a un combate de exhibición. En este primer combate, las demostraciones de patriotismo norteamericano realizadas por Creed son silenciadas por los despiadados golpes de Drago, que acaba matando al amigo de Rocky en el *ring*.

En un intento de vengar la muerte de su amigo y colega, Rocky acepta arriesgar su título y luchar contra Drago en el corazón de la Unión Soviética. Siguiendo la lógica del cine de los ochenta, el conflicto se convierte en una causa personal y, a partir de ella, la competición atlética se transforma en un retrato de la Guerra Fría en el que Rocky Balboa es la encarnación de Estados Unidos luchando contra la Unión Soviética. Como comenta más tarde Susan Buck-Morss, por su naturaleza, la confrontación de la Guerra Fría fue un conflicto entre enemigos ontológicos; cada oponente desafiaba la noción misma de realidad propuesta por el otro sistema. En palabras de la filósofa norteamericana,

La analogía del mundo del siglo XX es clara. Durante la mayor parte de su duración, los modelos de soberanía democrática de masas en Oriente y Occidente se enfrentaron entre sí como enemigos absolutos, porque cada imaginario político excluía el reclamo

¹⁶⁸ Total Rocky: The ultimate guide. “When East meets West: The champion remains standing: *Rocky IV* (1985)”. <http://totalrocky.com/>

fundamental de legitimidad del otro. Los enemigos de la Guerra Fría se desplegaron en una división ontológica, y lo que Churchill llamó la Cortina de Hierro se convirtió en su manifestación geofísica.¹⁶⁹

Como se mencionó anteriormente, la narrativa de la película sigue una retórica común en las producciones estadounidenses, que es especialmente recurrente en las películas de acción. En la escena de la muerte de Creed, el director pone especial énfasis en la reacción del contendiente soviético, que declara cruelmente: “Si muere, muere”. Esta reacción luego se convierte en la justificación del deseo de venganza de Rocky. La insistencia del director en llevar al espectador a entender a su homólogo ruso como un enemigo (no como un competidor con algún tipo de reclamo legítimo, sino como un enemigo) es una estrategia para hacer de los espectadores un colectivo cuyos intereses están representados por el héroe de la película. Al nombrar un enemigo común, el colectivo queda definido por la oposición.

Como explica Buck-Morss con más detalle, esta es la misma lógica por medio de la cual se construyó la soberanía durante el siglo XX. En sus palabras, “no hay colectivo hasta que el soberano —precisamente en el acto de nombrar al enemigo común— crea ese colectivo. Posteriormente, cualquier desafío a la legitimidad del soberano puede definirse como actos enemigos”.¹⁷⁰ Esto es justamente lo que ella entiende como un *enemigo ontológico*: el otro absoluto que llama a la existencia al colectivo. El otro constituye una amenaza a la legitimidad de la comunidad y simultáneamente define la identidad de la sociedad al ser la representación de todo lo que el grupo no es.

¹⁶⁹ Susan Buck-Morss, *Dreamworld and catastrophe* (Cambridge: MIT Press, 2002), 35.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 9.



Pedro Manrique Figueroa. *Sol negro*. 1971. Colección Museo de la Pobreza.

Para marcar una clara distinción entre los sistemas políticos que representan ambos boxeadores, la mayor parte de la película recurre a una yuxtaposición de los métodos de entrenamiento utilizados por ambos atletas, acompañados de un refuerzo continuo de la carga emocional de Rocky como forma de justificar su lucha. Mientras al ruso se lo muestra como una máquina de combate desalmada, el entrenamiento de Rocky se entrelaza constantemente con sus memorias para obligar al espectador a empatizar con su causa. En la descripción del entrenamiento de ambos atletas, el director de la película insiste en marcar las diferencias para mostrar a ambos sujetos como productos de realidades sociopolíticas completamente diferentes: mientras Rocky decide preparar su pelea aislado en una pequeña cabaña en las montañas nevadas de Rusia, Drago entrena en un laboratorio de última generación escoltado por un equipo de médicos y entrenadores que monitorean el rendimiento y desarrollo físico del atleta. En el gimnasio soviético, con una imagen en primer plano de una inyección aplicada al atleta, incluso se insinúa que el ruso utiliza esteroides anabólicos.

Esta percepción del sistema soviético podría leerse de la manera en que Zygmunt Bauman entiende que es la característica principal del sistema soviético. Como explica el sociólogo, el comunismo era la modernidad en su estado más decidido: el de la modernidad simplificada, purificada de los vestigios de lo caótico, lo irracional, lo espontáneo o lo impredecible.¹⁷¹ Además, explica que la modernidad, entre otras cosas, fue un ejercicio gigantesco para abolir la responsabilidad individual en nombre del progreso industrial liderado por la racionalidad instrumental.

Siguiendo con la lógica de Bauman, podemos insinuar que este sistema político era una modernidad con esteroides, en el

¹⁷¹ Zygmunt Bauman, *Intimations of postmodernity* (New York, London: Routledge, 1992), 167.

sentido de que el comunismo prometió hacer lo que todos los demás estaban haciendo, solo que más rápido.¹⁷²

Este era un sistema social creado para cumplir las esperanzas y promesas de la modernidad. A pesar de su organización racional para alcanzar estos objetivos, la mayor queja de los detractores del comunismo fue la postura inhumana que asumió el sistema en la consecución de su objetivo. Por esto, la película hace énfasis en el carácter despiadado de Drago, cuando no se detiene para lamentar la muerte de sus contendores, como una caracterización precisa de ese sistema. Como Bauman describe las motivaciones de las acciones del boxeador,

El comunismo se hizo a la medida de las esperanzas y promesas de la modernidad. Hermano menor del socialismo, exaltado e impaciente, compartía de todo corazón la confianza en las maravillosas promesas y perspectivas de la modernidad [...] Pero, a diferencia del hermano mayor, no confiaba en la historia para que orgánicamente encontrara su camino hacia el milenio. Tampoco estaba dispuesto a esperar hasta que la historia demostrara que esa desconfianza era errónea. Su grito de guerra fue: “¡Reino de la razón, ahora!”¹⁷³

En oposición al enfoque adoptado por su contendiente soviético, la película ubica a Rocky con su esposa y algunos miembros de su tripulación en las montañas de Rusia. En preparación para la pelea, vemos imágenes del norteamericano arrojando troncos pesados, cortando árboles, empujando trineos de nieve,

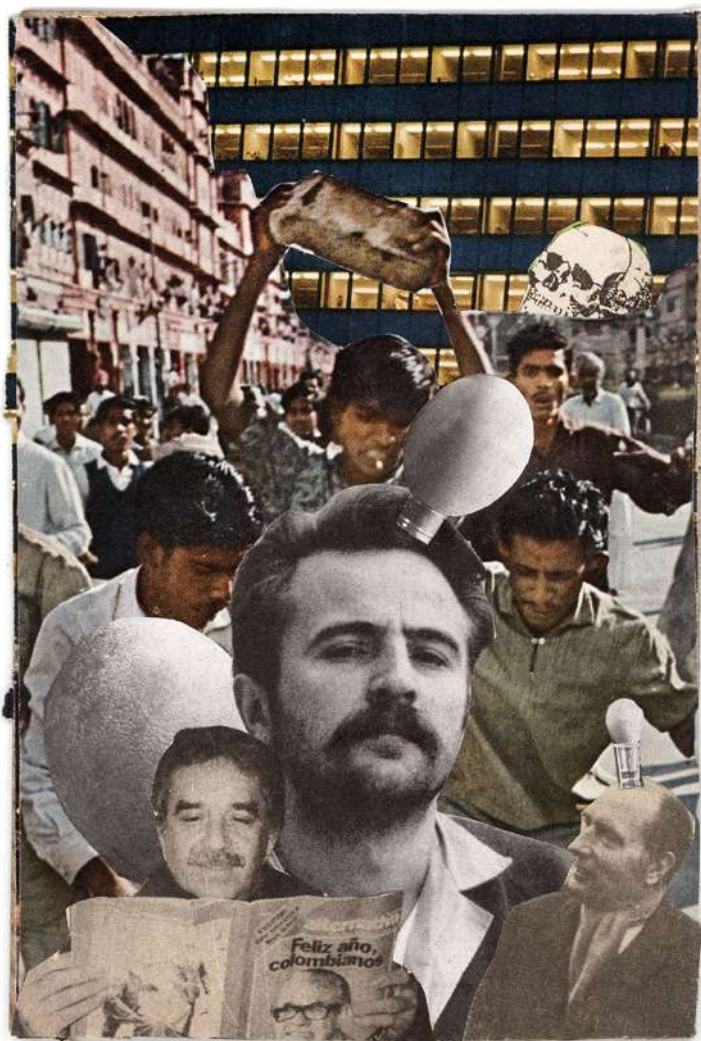
¹⁷² *Ibid.*, 168.

¹⁷³ *Ibid.*, 166.

trotando al aire libre y escalando montañas invernales. Todas estas escenas refuerzan el imaginario de Rocky como la figura del *self-made man* (hombre hecho por sí mismo), como el prototipo de la masculinidad estadounidense, un hombre que comenzó en la base de la pirámide social y, cuando se le presentó la oportunidad de ser una estrella del boxeo, aceptó el desafío. Esta historia de Cenicienta es precisamente el argumento de la franquicia en la que la autodisciplina, como una ética protestante del trabajo, prima sobre las circunstancias.

En la primera película (1976), el boxeador italoamericano es retratado como un deportista iletrado que, según se narra en la película, comenzó a boxear a una edad temprana siguiendo el consejo de su padre cuando le dijo que “no tenía cerebro, por lo que debería usar su cuerpo”.¹⁷⁴ En el uso de su fuerza bruta pasa sus días en un club de boxeo barato y como mano de obra contratada por un mafioso de bajo nivel. En 1975, Rocky tuvo la oportunidad de su vida cuando le pidieron que luchara contra el campeón mundial Apollo Creed como reemplazo de un contendiente que se lesionó durante la práctica. Creed ve la pelea como una broma, y nadie espera que Rocky dure más de tres asaltos contra el campeón. Pero como descubrimos a lo largo de la película, gracias a su determinación, después de la última ronda, Rocky sigue en pie. Aunque en el primer intento no consiguió el título, esta primera película puede leerse como la representación de la versión protestante del sueño americano.

¹⁷⁴ Sylvester Stallone, *Rocky* (película dir. por John G. Avildsen, Hollywood: United Artist, 1976).



Pedro Manrique Figueroa. *Vie et mort de Régis Debray*. Ca. 1973.
Colección Museo de la Pobreza.

En la obra de Max Weber, un concepto central de la ética protestante es el concepto del “llamado” (*calling*). A partir de él se justifica la acumulación del capital, pues en esta lógica, el éxito personal está representado por la riqueza económica, que es vista

como una retribución natural por seguir el llamado divino.¹⁷⁵ Para el protestantismo, el trabajo es una forma de adorar a Dios, y el empleo de nuestra fuerza de trabajo es entendido como una ordenanza divina acorde con el lugar que Dios le ha asignado a cada individuo en el mundo. En consecuencia, la salvación individual se debe al cumplimiento de sus obligaciones en el mundo.¹⁷⁶ En esta lógica, la historia de Rocky podría leerse como que solo por la fuerza de su temperamento interior logra cumplir el llamado divino que tenía asignado en este mundo.

Esta renovación de la lectura teológica propuesta por Weber, durante la época de la Guerra Fría cobró especial fuerza al fusionarse con el modelo económico fordista. Buck-Morss sintetiza este modelo como el principio de poner dólares en las clases trabajadoras para aumentar la demanda interna.¹⁷⁷ La suma de estas ideas es la base de la noción del “sueño americano”, en el que Estados Unidos se presenta al resto del mundo como la tierra de oportunidades. Según esta imagen idealizada, individuos como Rocky, que poseen la determinación de perseguir su llamado divino, podrán encontrar la redención y el éxito por medio del trabajo duro.

Una vez en el *ring* de Moscú, cuando los luchadores finalmente se encuentran, los vemos enzarzarse en una batalla de miradas como preámbulo al enfrentamiento físico. Antes de que suene la campana, hay una secuencia final que compara físicamente las personificaciones de Estados Unidos y la URSS. A diferencia del cuerpo de Stallone, el soviético tiene una clara ventaja, con un pie extra de altura y un cuerpo mejor formado. Desde una

¹⁷⁵ Max Weber, *The Protestant ethic and the spirit of capitalism with other writings on the rise of the West* (New York: Oxford University Press, 2009).

¹⁷⁶ Adrian Furnham, *The Protestant work ethic: The psychology of work-related beliefs and behaviors* (London, New York: Routledge, 1990).

¹⁷⁷ Buck-Morss. *Dreamworld and catastrophe*, 209.

perspectiva lógica, siempre y cuando las reglas de la competición no cambiaran durante el transcurso del enfrentamiento, el resultado de la pelea parecía obvio. Esta tensión creada por el director recuerda una de las imágenes icónicas de la Guerra Fría, conocida como “el debate de la cocina”.

Años antes de la aparición de la película de Rocky ocurrió una invitación directa de parte del primer ministro soviético, Nikita Khrushchev, para realizar un intercambio cultural con los Estados Unidos. En el verano de 1959 se realizaron exposiciones en Nueva York y Moscú, mostrando a sus respectivos ciudadanos los avances científicos, tecnológicos y culturales de su contraparte. Esta fue la primera vez que se realizó una manifestación masiva de esta naturaleza durante la Guerra Fría. Este acontecimiento tuvo también especial importancia por el encuentro durante la inauguración de la exposición de Moscú entre Khrushchev y el entonces vicepresidente de Estados Unidos, Richard Nixon. Los registros de la conversación que tuvo lugar frente a un modelo de una moderna cocina estadounidense —para los efectos de este escrito— pueden interpretarse como los cimientos ideológicos del diálogo entre las miradas de los boxeadores:

Khrushchev: [...] ¿Hace cuánto tiempo existe Estados Unidos? ¿Trescientos años?

Nixon: Ciento cincuenta años.

Khrushchev: ¿Ciento cincuenta años? Bueno, Estados Unidos existe desde hace 150 años, y este es el nivel que ha alcanzado. Nosotros llevamos apenas cuarenta y dos años de existencia, y dentro de siete estaremos al mismo nivel que Estados Unidos. Cuando lo alcancemos, al pasar junto a ustedes, los saludaremos. Luego, si lo desean, podemos detenernos para invitarlos a que nos sigan. Hablando claramente, si quieres el capitalismo, puedes vivir de esa manera. Eso es asunto suyo y no nos concierne.

Nixon [señalando a unos trabajadores estadounidenses]: Con hombres así somos fuertes. Pero estos hombres, soviéticos y estadounidenses, trabajan bien juntos por la paz, incluso cuando trabajaron juntos en la construcción de esta exposición. Así debería ser. Sólo puedo decir que, si la competencia en la que ustedes planean superarnos es lo mejor para nuestros pueblos y para los pueblos de todo el mundo, debe haber un intercambio de ideas. A la larga, no lo sabes todo.

Khrushchev: Si yo no lo sé todo, tú no sabes nada sobre el comunismo, excepto el miedo.¹⁷⁸

Los intercambios culturales son el punto culminante de la confrontación política, y se convirtieron en uno de los frentes centrales de la Guerra Fría. Desde 1974, Eva Cockcroft pudo identificar la participación de la Agencia de Inteligencia Estadounidense (CIA) en la organización de eventos como la exposición estadounidense en Moscú, así como en el patrocinio de manifestaciones culturales experimentales en todo el mundo. Como sostiene el historiador del arte, el interés de la CIA por este tipo de exposiciones no se limitaba al espionaje: la Agencia especialmente “quería influir en la comunidad intelectual internacional y presentar una fuerte propaganda de Estados Unidos como una sociedad ‘libre’ en oposición al bloque soviético ‘regulado’”.¹⁷⁹ Siguiendo esta línea de investigación, Buck-Morss explica además que la confrontación contra

¹⁷⁸ Nikita Khrushchev and Richard Nixon, “The kitchen debate”, en *Cold War confrontations: U.S. exhibitions and their role in the cultural Cold War*, ed. por Jack Masey y Conway Lloyd Morgan (Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2008), 202.

¹⁷⁹ Eva Cockcroft, “Abstract expressionism: Weapon of the Cold War”, *Artforum*, 15, n.º 10 (1974): 39.

un enemigo ontológico —cuya desaparición pondría en peligro la formación de la identidad colectiva— ocurre fundamentalmente en el campo de lo simbólico. En sus palabras, “el nombre ‘Guerra Fría’ se refiere precisamente al hecho de que, al negar la interpretación del mundo por parte del enemigo, la violencia silenciadora fue aún más cultural que física”.¹⁸⁰

Siguiendo el camino abierto por Nixon veintiséis años antes, la película describe a un luchador estadounidense que, contra todo pronóstico, está dispuesto a hacer todo lo necesario para demostrar la superioridad simbólica de su país en el corazón de la patria de su enemigo. Cuando comienza la pelea, el contendiente soviético inmediatamente pasa a la ofensiva para darle a Rocky una feroz paliza. En el primer asalto, el norteamericano no puede asestar un solo golpe mientras lucha por mantenerse en pie. Justo antes del final del segundo asalto, Balboa puede silenciar a la multitud cuando finalmente puede conectar un gancho derecho que sacude visiblemente a Drago y lo hace comenzar a sangrar. Al final del *round*, Rocky se da cuenta de que podrá derrotar a su contendiente mientras el soviético comienza a perder la confianza cuando comenta que el norteamericano “no es humano: es un trozo de hierro”. A partir de ese momento, la pelea cambia mientras Rocky se mantiene firme durante los siguientes trece asaltos. En la última ronda, ambos contendientes están notablemente agotados y parece que los jueces decidirán el enfrentamiento. Pero, en un giro repentino de los acontecimientos, Rocky recupera sus fuerzas para literalmente sacar del *ring*, de un golpe, a su contendiente. Ahora, el norteamericano es el único luchador en el escenario para proclamar con alegría su victoria ante la multitud soviética y el resto del mundo que seguía por televisión los acontecimientos.

¹⁸⁰ Buck-Morss, *Dreamworld and catastrophe*, 5.

Es extraño cómo este relato ficticio parece describir los acontecimientos de la Guerra Fría. Alrededor de la década de 1950, los soviéticos comenzaron a asestar golpes significativos a la supremacía estadounidense mediante el apoyo de las revoluciones comunistas en todo el mundo.

Entre los ataques más significativos podemos recordar la guerra de Vietnam y la Revolución cubana, una revolución que tuvo lugar a noventa millas de Estados Unidos, y la posterior incapacidad de los norteamericanos de contenerla fue algo que marcó profundamente los asuntos internacionales durante las siguientes dos décadas. De la segunda ronda del conflicto, podemos recordar como la remontada más significativa la participación de Estados Unidos en el golpe de Estado contra el gobierno socialista de Salvador Allende (Chile) y la victoria de Afganistán sobre la invasión soviética.

Pero aún más interesante es la cualidad premonitoria de la película. En el momento en que se estrenó, ambos sistemas parecían agotados debido a un cambio en el entorno económico mundial, donde cada discurso político se encontró desafiado por los propios acontecimientos materiales.¹⁸¹ Siguiendo esta lógica, se esperaba que el desenlace del conflicto fuera una síntesis de ambos discursos como una forma de adaptación a una nueva realidad. Pero, como en la película, se asestó un último golpe, y el Muro de Berlín cayó en cuestión de días. A partir de ahí, todo el sueño socialista desapareció del panorama político, dejando a Estados Unidos y su modelo democrático liberal como el único competidor por la organización política de la realidad durante las próximas décadas.

¹⁸¹ *Ibid.*, 39.



Pedro Manrique Figueroa. *Notre Dame et votres dames*. Ca. 1973.
Colección Museo de la Pobreza.

LA SOLEDAD DE LA VICTORIA, LA DÉCADA DE 1990

De alguna manera, el monumento al boxeador ficticio de Filadelfia conmemora la desaparición total de su homólogo soviético en la lucha por lo que colectivamente llamamos *realidad*. Pero, como explica Bauman, más que el colapso del comunismo, este monumento celebra en realidad el fin de la modernidad, porque lo que colapsó fue el intento más decisivo de hacer que la modernidad funcionara;

y fracasó.¹⁸² En esta redefinición de las reglas del juego, la década de 1990 enfrentó a todos los actores involucrados en la geopolítica internacional a una serie de asuntos delicados que requerían ser resueltos. En primer lugar, una vez terminada la guerra, estaba la cuestión relacionada con las posibilidades futuras para la izquierda global; en segundo lugar, estaba el problema de la construcción de una identidad colectiva ante la desaparición del enemigo ontológico sobre el que se habían definido las fronteras políticas del mundo; y, en tercer lugar, estaba la pregunta de cómo reinventar una narrativa teleológica diferente del ideal de progreso comunitario propuesto por la modernidad. Este último tema se abordará en su totalidad en el último capítulo de esta publicación, pero por ahora me concentraré en la manera en que fueron abordados los dos primeros problemas.

La última década del siglo XX, en términos geopolíticos, fue significativamente difícil para Estados Unidos, en el sentido de que cuando el luchador ha fulminado a todos sus contendientes, se enfrenta a la cruel realidad de que ya no es necesario. Como explica David Harvey, en el ocaso de la Guerra Fría, el resto del mundo empezó a liberarse de la dominación de Estados Unidos una vez dejó de depender de la protección militar norteamericana. En palabras del geógrafo, esto llevó a una situación en la que “Estados Unidos nunca había estado tan aislado del resto del mundo política, cultural e incluso militarmente como ahora”.¹⁸³ Internamente, Estados Unidos tuvo que enfrentar una realidad aún más inquietante, en la medida en que su soberanía estaba construida en oposición a la versión demonizada de su enemigo ontológico. Siguiendo a Buck-Morss, esto se convirtió en un tema delicado, ya que la desaparición del enemigo amenaza con

¹⁸² Bauman, *Intimations of postmodernity*, 222.

¹⁸³ Harvey, *A brief history of neoliberalism*, 196.

disolver el propio colectivo.¹⁸⁴ Recordando las ideas mencionadas anteriormente, el acto de nombrar a un enemigo común llama a la existencia del colectivo y, por medio de esa estrategia, se otorga a sus líderes poder soberano sobre su comunidad. Una vez que un enemigo capaz de igualar el tamaño de Estados Unidos desapareció del panorama político, el discurso de las superpotencias se vio obligado a reinventarse en concordancia con esa ausencia. Es por lo que la retórica de la lucha contra las drogas cobró tal protagonismo, hasta que una década más tarde los Estados Unidos se involucraron en la lucha contra el terrorismo, como la imagen de un contrario más palpable.



Pedro Manrique Figueroa. *El eterno retorno*. 1977. Colección Museo de la Pobreza.

¹⁸⁴ Buck-Morss, *Dreamworld and catastrophe*, 13.

La quinta película de la serie *Rocky*, estrenada en 1990, caracteriza esta situación.¹⁸⁵ Una vez que Rocky y su familia regresan de Rusia, descubren que el contador de Balboa (con el poder que le dieron) ha malgastado toda la fortuna del deportista. Para colmo, el luchador se da cuenta de que ha sufrido un grave daño cerebral durante su enfrentamiento con Drago y, a causa de ello, no podrá volver a luchar sin poner en riesgo su salud. Ante esta situación, el italoamericano se ve obligado a retirarse y dejar su título vacante. Sin más opciones, vende todas sus pertenencias y regresa a su antiguo barrio de clase obrera con su familia para comenzar su vida de nuevo. La película nos sitúa nuevamente donde comenzaron: Rocky se convierte en el entrenador de su antiguo club de boxeo y su esposa consigue su antiguo trabajo en la tienda de mascotas donde ambos se conocieron. Era como si nada hubiera pasado en los últimos quince años.

Con respecto a la extraña fase de los largos años noventa, el lapso comprendido entre el colapso del bloque comunista y la caída de las Torres Gemelas, Phillip E. Wegner explica que en ese momento la interpretación de los hechos y su conjugación con un futuro por venir estuvieron abiertos a debate. Según el teórico, no es sino hasta la experiencia del ataque terrorista que finalmente se logra la destrucción del universo simbólico de la Guerra Fría y se establece verdaderamente un nuevo orden mundial.¹⁸⁶ En estas circunstancias, en la década de 1990 surge un movimiento contra la globalización y, a su manera, estas diversas posturas intentan pensar las posibilidades utópicas que fueron abiertas en

¹⁸⁵ Sylvester Stallone, *Rocky V* (película dir. por John G. Avildsen, Hollywood: MGM, 1990).

¹⁸⁶ Phillip E. Wegner, *Life between two deaths, 1989-2001: U.S. culture in the long nineties* (Durham, London: Duke University Press, 2009), 9.

esta nueva situación.¹⁸⁷ Mientras el gobierno estadounidense se reinventaba, el mundo académico daba origen a una tendencia de pensadores radicales que intentaron liberarse del peso del pensamiento de izquierda del siglo XX para abrir espacio a un nuevo tipo de experimentación política y cultural.¹⁸⁸ En la lista de pensadores que llegaron a liderar la discusión académica en ese momento se encuentran nombres como Slavoj Žižek, Giorgio Agamben, Gayatri Spivak, Judith Butler, Michael Hardt y Antonio Negri.

Este período de los años noventa fue de particular importancia en el mundo académico, ya que la caída del Muro de Berlín fue tan inesperada que estuvo abierta a numerosas interpretaciones y formas de historización. Entre los más optimistas estaban Hardt y Negri, quienes hasta hoy afirman que el siglo XX “comenzó en 1917 [y] terminó entre Beijing y Berlín en 1989, lo que no significa que [...] el comunismo terminó, sino solo que ha comenzado otro siglo”.¹⁸⁹ Otros intelectuales de izquierda no tenían las mismas certezas. Por ejemplo, Frederic Jameson escribió sobre el resurgimiento posmoderno de la noción de *postguerra del fin de la ideología*, y argumentaba que las grandes narrativas ideológicas estaban agotadas, “pero la ideología ahora ha terminado, no porque la lucha de clases haya terminado, sino más bien porque la fe en la ideología [...] ha dejado de ser funcional para perpetuar y reproducir el sistema”.¹⁹⁰ Como ya he mencionado, Zygmunt Bauman observa estos acontecimientos como el fin de la modernidad en

¹⁸⁷ *Ibid.*, 8.

¹⁸⁸ *Ibid.*, 36.

¹⁸⁹ Antonio Negri y Michael Hardt, *Commonwealth* (Cambridge, London: Harvard University Press, 2009), 94.

¹⁹⁰ Frederic Jameson, “Postmodernism or the cultural logic”, 398.

general, pero al mismo tiempo expresa su preocupación por un “mundo aún inexplorado: un mundo sin una utopía colectiva, sin una alternativa autoconsciente”.¹⁹¹ Compartiendo un pesimismo generalizado, Susan Buck-Morss expresa su preocupación por “la posibilidad de la diferencia que es el prerrequisito para el pensamiento crítico [...] fue esta posibilidad la que se vio amenazada por la unión de nuestros mundos”.¹⁹² Con su característica voz apocalíptica, Jean Baudrillard tenía preocupaciones similares a las de Buck-Morss. Según el autor francés, estos acontecimientos no pueden leerse en modo alguno como una “evolución histórica, sino como una epidemia de consenso, una epidemia de valores democráticos”.¹⁹³

Entre todas estas interpretaciones (y muchas otras proveenientes de todo el mundo, de las humanidades y las ciencias sociales), una voz particular se hizo internacionalmente famosa por su cinismo al celebrar abiertamente aquello por lo que todos los demás estaban de luto. Por ello, las palabras de Francis Fukuyama pasaron a ser aceptadas como la voz de las pretensiones hegemónicas neoconservadoras estadounidenses. De alguna manera, esta obra puede interpretarse a la manera del discurso que Rocky pronunció frente al cuerpo inconsciente de su contendiente soviético. Siguiendo la interpretación de Wegner, estas palabras llegaron a ser uno de los textos inaugurales del período de los años noventa. El ensayo de Fukuyama es significativo, entre otras razones, por señalar un retorno a los tipos de afirmaciones

¹⁹¹ Bauman, *Intimations of postmodernity*, XXV.

¹⁹² Buck-Morss, *Dreamworld and catastrophe*, 239.

¹⁹³ Jean Baudrillard, *The illusion of the end* (Stanford: Stanford University Press, 1994), 44.

universales y globales.¹⁹⁴ El principal argumento del autor japonés-estadounidense es que el mundo

... había llegado al “fin de la historia”: no que los acontecimientos históricos se detendrían, sino que la Historia entendida como la evolución de las sociedades humanas a través de diferentes formas de gobierno había culminado con el liberalismo moderno, de la democracia y el capitalismo orientado al mercado.¹⁹⁵

Siguiendo la tradición intelectual del materialismo histórico y de los intérpretes modernos de Hegel, como Alexandre Kojève y Daniel Bell, Fukuyama ha desarrollado en tres momentos el argumento de que la caída del Muro de Berlín constituye el punto final de la narrativa teleológica de la historia. El primero de ellos surgió justo cuando caía el Muro de Berlín, en noviembre de 1989, cuando el politólogo publicó el artículo “The end of history?” en la edición de verano de la revista *National Interest*. En este artículo, Fukuyama toma las ideas de Marx sobre cómo la historia tiende a evolucionar en una progresión lineal a medida que las contradicciones sociales se resuelven en un movimiento hacia una forma ideal de organización socioeconómica. Esta aseveración se hace para leer las ideas hegelianas, sobre las que se basa el marxismo, en contra de los regímenes marxistas con el propósito de afirmar que “el triunfo de la idea de Occidente es evidente, ante todo, por el agotamiento total de las alternativas

¹⁹⁴ Wegner, *Life between two deaths*, 137-138.

¹⁹⁵ Francis Fukuyama, “Has history started again?”, *Policy*, 18, n.º 2 (Winter, 2002): 3.

sistémicas al liberalismo occidental”.¹⁹⁶ Posteriormente, en 1992 el autor publicó una versión en libro de esta tesis. Este *bestseller* acoge el método del materialismo histórico para hablar de cómo el capitalismo liberal ha logrado satisfacer el deseo de reconocimiento del hombre a tal punto que toda contradicción material será resuelta en el seno del modelo de sociedad proporcionado por la democracia liberal. En un tono triunfalista, Fukuyama sintetiza su argumento diciendo que

... las crisis conjuntas del autoritarismo y del socialismo de planificación estatal centralizada han dejado a un único competidor en pie en el ring como una ideología de potencial validez universal: la democracia liberal, la doctrina de libertad individual y soberanía popular.¹⁹⁷

Para los efectos de esta narración, la lectura retrospectiva que Fukuyama proporciona de su propia obra no nos concierne realmente, pero vale la pena reseñar rápidamente este tercer momento, en el que articula sus interpretaciones sobre la guerra contra el terrorismo. Sobre el conflicto que él llama “islamo-fascismo” afirma que no afecta realmente la tesis original, porque el oponente no es una amenaza a largo plazo, ya que el enfrentamiento no ocurre “entre dos sistemas culturales igualmente viables”.¹⁹⁸ Lo que él ve como una amenaza a su visión triunfalista es el surgimiento de formas globales de gobierno en las que el

¹⁹⁶ Francis Fukuyama, “The end of history?”, *National Interest*, n.º 16 (Summer, 1989): 3.

¹⁹⁷ Francis Fukuyama, *The end of history and the last man* (New York, London, Toronto, Sydney: Free Press, 2006).

¹⁹⁸ Fukuyama, “Has history started again?”, 7.

reclamo de democracia se queda corto y el surgimiento de China como una posible alternativa del capitalismo sin un desarrollo democrático.¹⁹⁹ Aun así, como mencioné, este es el material de una historia que alguien podrá narrar después. Mi interés en Fukuyama se basa en su trabajo de la década de 1990, porque, como afirma el teórico Sunil Manghani, el “fin de la historia”, como una noción íntimamente ligada a la caída del Muro de Berlín, marca el gran declive de las grandes narrativas. Nos guste o no, este “fin de la historia” se ha convertido en la narrativa global y abrumadora de nuestros tiempos.²⁰⁰



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2024. Cámara de Comercio de Bogotá.

¹⁹⁹ Francis Fukuyama, Afterword to the second paperback edition of “The end of history and the last man”, en *The end of history and the last man* (New York, London, Toronto, Sydney: Free Press, 2006).

²⁰⁰ Sunil Manghani, *Image critique & the fall of the Berlin Wall* (Bristol, Chicago: Intellect, 2008), 103.

En 1993, Jacques Derrida proporcionó una de las respuestas más incisivas a las afirmaciones de Fukuyama, mediante una serie de conferencias celebradas en la Universidad de California (Riverside), que luego fueron editadas como el libro titulado *Los espectros de Marx*. En esta intervención, el filósofo sostiene que, si bien los neoconservadores proclaman la realización del ideal de la democracia liberal, “nunca la violencia, la desigualdad, la exclusión, el hambre y, por tanto, la opresión económica ha afectado a tantos seres humanos en la historia de la tierra y la humanidad”.²⁰¹ En el tono celebrativo del neoconservadurismo, el autor francés ve un intento de “ocultar, y en primer lugar, a ellos mismos, el hecho de que este triunfo nunca ha sido tan crítico, tan frágil, tan amenazado, incluso en ciertos aspectos, tan catastrófico”.²⁰² Además, sugiere que desde principios de los años noventa, los neoconservadores han estado haciendo todo lo posible para que colectivamente se complete exitosamente un proceso mundial de duelo por todos los regímenes socialistas. Este exorcismo por los fantasmas del socialismo intenta construir un consenso de que el marxismo en realidad está muerto, que es algo del pasado y, por lo tanto, no es aplicable ni al presente ni al futuro. En palabras del filósofo,

Se despiertan sospechas debido a que tal conjuro insiste hoy, en un consenso tan ensordecedor, en que lo que, según se quiere proclamar muerto, está realmente muerto. Estos conjuros nos despiertan cuando quieren hacernos dormir. Por lo tanto, es necesario estar vigilantes, pues el cadáver tal vez no esté tan muerto, tan muerto como el conjuro

²⁰¹ Derrida, *Specters of Marx*, 106.

²⁰² *Ibid.*, 85.

intenta hacernos creer. [...] El conjuro tiene que asegurarse de que el muerto no regrese: rápido, hacerlo necesario para mantener el cadáver localizado, en un lugar seguro, descomponiéndose justo donde fue inhumado, o incluso embalsamado, como les gusta hacer en Moscú. ¡Rápido, a encerrarlo en una bóveda y guardar la llave!²⁰³

Es particularmente sospechoso que, justo cuando el Muro comenzaba a caer, Fukuyama estuviera publicando su ensayo en *National Interest*. Es casi como si Rocky hubiera comenzado a dar su discurso de victoria incluso antes de que el árbitro comenzara el conteo final para declarar a Drago fuera de combate. Siguiendo a Derrida, podemos aclarar que el acto de duelo es una forma de conjuro que “pretende declarar la muerte solo para darles muerte. Como lo haría un forense, certifica la muerte, pero aquí está para causarla”.²⁰⁴ En consecuencia, el final de la cuenta de diez realizada por el árbitro de boxeo es un acto performativo con el que la pelea concluye, al declararse noqueado al contendiente. En la prisa por agarrar el micrófono para persuadir al público de que reconozca su victoria, el luchador está manifestando el temor de que el marxismo no esté tan muerto como los neoliberales quisieran hacernos creer.

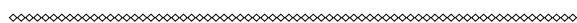
Durante los últimos veinte años hemos sido testigos del proceso por medio del cual un reclamo sistémico por la justicia social ha sido desplazado a los márgenes de la realidad colectiva. Desde 2001, este proceso se ha agudizado cada vez más, cuando Estados Unidos pudo reinventar su soberanía mediante la construcción de un enemigo ontológico inmaterial y, por tanto, inmortal. Por medio

²⁰³ *Ibid.*, 120-121.

²⁰⁴ *Ibid.*, 59.

de lo que ahora se conoce como “guerra contra el terrorismo”, los neoconservadores lograron minimizar el espacio para las posibilidades abiertas en los años noventa, cuando efectivamente lograron interrumpir la consolidación y maduración de los movimientos de oposición emergentes, mientras permitían la instalación de una nueva lógica hegemónica.²⁰⁵ Pero, como señala Andreas Huyssen sobre este proceso, los intentos obsesivos de dar mala fama a la utopía siguen siendo fundamentalmente ideológicos, y están atrapados en una batalla discursiva con el pensamiento utópico residual.²⁰⁶ En este sentido, el intento de purgar la sociedad del pensamiento radical, años después de la disolución de la Unión Soviética, muestra que la Guerra Fría aún no ha terminado por completo. El último campo de batalla de la Guerra Fría está ocurriendo en la forma en que sus recuerdos se articulan en el presente. También está teniendo lugar en los métodos por medio de los cuales aceptamos colectivamente la pérdida de los regímenes socialistas para reconocer nuestro momento presente como algo diferente de cuando podían existir.

EL PASADO EN EL PRESENTE



El monumento a Rocky Balboa que se alza frente a uno de los principales museos de Estados Unidos es algo más que el vestigio del pasado glorioso del país. A través de la conmemoración alegórica de la segunda mitad del siglo XX, el luchador sigue defendiendo una interpretación precisa de nuestras condiciones actuales de existencia colectiva. Cuando se habla del recuento del pasado, hay que aclarar que la memoria es una representación

²⁰⁵ Wegner, *Life between two deaths*, 37.

²⁰⁶ Andreas Huyssen. *Twilight memories*, 86.

narrativa que viene después de los acontecimientos. La memoria es un acto que ocurre en el presente a través del cual establecemos una relación con el pasado según una mediación cultural. Es un tipo de acción performativa en la que el pasado se reinterpreta constantemente según las experiencias del presente.²⁰⁷ Al respecto, Huyssen afirma que

... en lugar de conducirnos a algún origen auténtico o darnos un acceso verificable a lo real, la memoria [...] se basa en sí misma en la representación. El pasado no está simplemente ahí en la memoria, sino que debe articularse para convertirse en memoria.²⁰⁸



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2024. Cámara de Comercio de Bogotá.

²⁰⁷ Mieke Bal, introduction to *Acts of memory: Cultural recall in the present*, eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (Hanover: Dartmouth College; London: New England University Press, 1999), VII.

²⁰⁸ Huyssen. *Twilight memories*, 2.

El recuento del pasado como fenómeno cultural es el producto de la agencia colectiva, es el producto de una constante negociación entre las versiones oficiales de la memoria y las diferentes narrativas producidas por las subjetividades en una sociedad. Como producto de este diálogo se da una modificación continua de la narrativa sobre la que se basa la explicación de nuestro presente y la base para pensar en un futuro compartido. Esta memoria funcional es una representación colectiva que se refiere a lo que una sociedad conscientemente selecciona y mantiene como los elementos destacados y vitales para una orientación comunitaria y un recuerdo compartido.²⁰⁹ En consecuencia, esta interpretación de la memoria supone que existe una correlación entre lo que una comunidad recuerda y su identidad como colectivo. Sobre la naturaleza de esta forma comunitaria de recordar, Aleida Assmann explica que las instituciones y los grupos sociales, no “tienen” una memoria, sino que “hacen” una de sí mismos.²¹⁰ Esta construcción es elaborada por estas entidades mediante la selección y exclusión de eventos que son significativos en el establecimiento de los valores del grupo, de manera que se defina un relato colectivo que establezca la conexión entre el pasado, el presente y el futuro.

Esta caracterización de la memoria como el relato que guía a un grupo social es diferente de lo que se experimenta como la memoria social, o formas encarnadas de memoria, como el lugar donde ubicamos nuestras experiencias personales en relación con las experiencias compartidas de una generación a través de la interacción social regular.²¹¹ Cuando hablo de *memoria* me

²⁰⁹ Aleida Assmann, “Memory: Individual and collective”, en *Handbook of contextual political analysis*, ed. por Robert Goodin y Charles Tilly (Oxford: Oxford University Press, 2008), 220.

²¹⁰ *Ibid.*, 216.

²¹¹ *Ibid.*, 213.

baso en la interpretación de Assmann, al referirnos a las formas mediadas de memoria que se fundan en una serie de portadores duraderos de símbolos externos y representaciones materiales.²¹² Siguiendo a Edward Said, estas formas de memoria nos llevan al epicentro de la cuestión del nacionalismo y la identidad nacional, de cómo los recuerdos del pasado se moldean según un “nosotros” en relación con la realidad, “ellos”.²¹³ Respecto a la funcionalidad de la memoria, el literato aclara que la invención de un pasado comunitario es una práctica ampliamente utilizada por las autoridades como una forma de conectar a un gran número de personas como una única colectividad. Esta construcción de la memoria se logra manipulando ciertos fragmentos del pasado nacional, suprimiendo otros y elevando otros de una manera completamente funcional. Por tanto, la memoria no es necesariamente auténtica, sino más bien útil.²¹⁴

Assmann desarrolla la estructura por medio de la cual funciona la memoria a nivel cultural. Según ella, la memoria colectiva funciona en una construcción triádica. Esto significa que, además de la operación básica de recordar y olvidar, existe una tercera categoría que se refiere a los medios técnicos para preservar grandes cantidades de información. En lugares como bibliotecas, archivos o museos, la información se almacena de manera que ni se recuerda activamente ni se olvida por completo, porque sigue siendo materialmente accesible para un posible uso posterior.²¹⁵ Lo que la autora caracteriza como *memoria de almacenamiento* es un

²¹² *Ibid.*, 215.

²¹³ Edward Said, “Invention, memory and place”, *Critical Inquiry*, 26, n.º 2 (Winter, 2000): 177.

²¹⁴ *Ibid.*, 179.

²¹⁵ Assmann, “Memory: Individual and collective”, 220.

lugar físico en donde se almacenan los registros del pasado que en su momento no tienen vínculos vitales con el presente ni relación alguna con la formación de la identidad, pero guarda un repertorio de oportunidades perdidas, opciones alternativas y material no utilizado.²¹⁶ Complementando esta noción, Derrida afirma que los archivos mismos determinan la estructura de lo que se puede almacenar para el futuro.²¹⁷ El archivo, tanto produce como registra los acontecimientos, en un proceso que el filósofo llama el “mal de archivo”, en el que existe una contradicción interna entre el impulso de preservar y el de olvidar. Según Derrida, este impulso de archivar no tendría sentido sin una consciencia de la finitud radical, sin la posibilidad de un olvido, pues surge como respuesta a la amenaza de esta pulsión de muerte.²¹⁸

Es decir, la forma en que nos relacionamos colectivamente con el pasado puede ilustrarse como un conjunto de círculos concéntricos de olvido a través de los cuales construimos lo que recordamos en el presente. En el momento mismo del almacenamiento, el archivista fija las categorías a partir de las cuales se definen cuáles registros serán preservados, mientras el resto de materia documental se descarta como basura. En este primer momento, la *memoria de almacenamiento* se produce mediante un proceso que depende de los intereses sociales, políticos y culturales de las instituciones que guardan la memoria, así como de los medios y tecnologías predominantes.²¹⁹ Aprovechando la fisura temporal que se abre entre el presente, en que se archiva

²¹⁶ Aleida Assmann, *Cultural memory and Western civilization* (Cambridge: Cambridge University press, 2011), 127.

²¹⁷ Jacques Derrida, “Archive fever”, 9-63.

²¹⁸ *Ibid.*, 19.

²¹⁹ Assmann, *Cultural memory and Western civilization*, 13.

un material que debe ser conservado, y un momento futuro, en donde una serie de agentes diversos se encargan de construir una memoria funcional mediante el proceso de recuperación, selección y lectura del archivo. Esto es lo que Assmann denomina *memoria funcional*, en la que se construye un recuerdo vital del pasado por medio de una estructura narrativa que da forma a la comunidad contemporánea. Esta construcción es elaborada por grandes entidades sociales mediante la articulación de fragmentos de su experiencia pasada, de manera que sean significativos en el establecimiento de valores grupales.

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, esta discusión de orden teórico sobre la memoria tiene una deuda considerable con las ideas de Antonio Gramsci y Louis Althusser. En este punto resulta apropiado referirse a Althusser para explicar cómo el reconocimiento de una interpretación particular del pasado se convierte en la narrativa que reúne a un grupo de individuos como parte de un cuerpo social. La interpretación de que una memoria compartida es una narrativa que da coherencia al presente del colectivo resuena profundamente con la afirmación más famosa de Althusser: “La ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”.²²⁰ Siguiendo con las ideas del autor francés, la ideología solo existe como una realidad material. Las ideas y representaciones que componen la ideología solo existen en forma de instituciones, rituales y prácticas como la materialización de la ideología en lo que él llama los “aparatos ideológicos del Estado” (AIE). Como explica, los AIE son las instituciones en las que se articula una imagen compartida de la realidad en la que la ideología se vive como práctica social común por medio de la actuación sostenida de estos organismos. En tales aparatos se

²²⁰ Louis Althusser, *Lenin and philosophy and other essays* (New York: Monthly Review Press, 2001), 109.

educa al individuo sobre las reglas del orden social establecido que debe seguir para ser parte de una colectividad.²²¹

Este trabajo continuo de los AIE asegura la reproducción de las relaciones y las condiciones de existencia como una realidad social estable. Sobre el establecimiento de una interpretación dominante de la realidad, Althusser afirma que mediante la instalación de los AIE, esta ideología se realiza a sí misma para convertirse en la ideología dominante.²²² Siguiendo estas ideas, podemos interpretar el intento obsesivo de la ideología neoliberal de declarar la muerte del marxismo como un esfuerzo para declarar la conclusión de un proceso de luto y así archivar estas ideas de manera que se alejen de la memoria funcional de nuestra sociedad presente, en un esfuerzo por instalar una interpretación dominante de la realidad según la versión principal del pasado descrita desde los Estados Unidos.

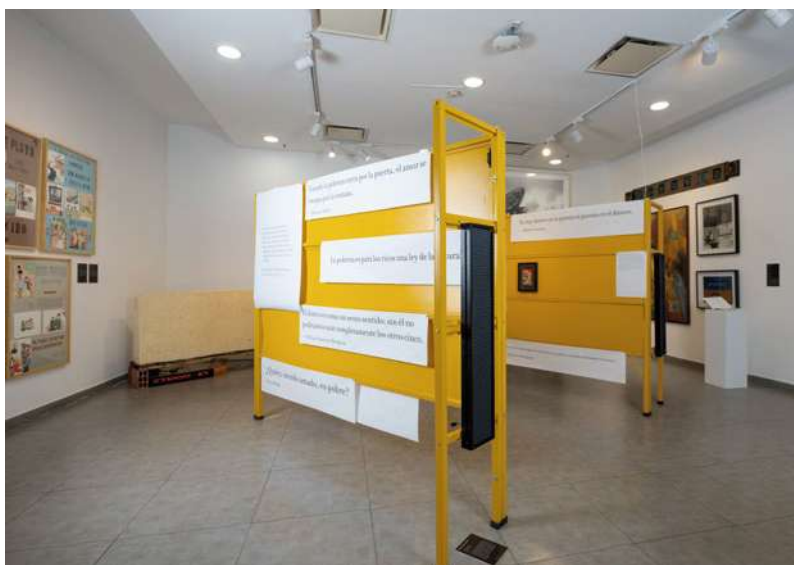
Este es exactamente el proceso que hemos estado presenciando en las últimas tres décadas y media desde la caída del Muro de Berlín. Siguiendo a Manghani, en las imágenes disponibles para recordar la caída del Muro y sus consecuencias inmediatas, constantemente han quedado fuera de escena, de modo sistemático, las voces del Este, mientras se insiste en el evidente fracaso de un socialismo alternativo, a pesar del optimismo y la oportunidad de su nuevo comienzo.²²³ Desde la década de 1990, la relación entre memoria e identidad ha adquirido una relevancia significativa a medida que se han rediseñado las fronteras culturales y políticas del mundo. Por ejemplo, en Europa, la eliminación de las barreras entre Oriente y Occidente puso fin a una era de recuerdos congelados

²²¹ *Ibid.*, 89.

²²² *Ibid.*, 125.

²²³ Manghani, *Image critique*, 159.

bajo el hielo de dos doctrinas rígidamente opuestas.²²⁴ En esta situación, por encima de una ideología totalizadora, la autoconsciencia colectiva de un pasado recordado se convirtió en la fuerza primaria para la movilización política. La palabra clave pasó a ser “identidad”, como el lugar que vinculaba la promesa de una futura autodeterminación.²²⁵



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2024. Cámara de Comercio de Bogotá.

En este contexto, el museo como el lugar que ofrece una lectura estable del pasado ha ganado preponderancia cultural. Autores como Andreas Huyssen sustentan este hecho al reconocer que estas instituciones se han convertido en un punto de referencia

²²⁴ Assmann, *Cultural memory and Western civilization*, 53.

²²⁵ *Ibid.*

en una comunidad al convertirse en una estrategia para resistir una posible desintegración del cuerpo social. Luego explica que, desde la década de 1980, se planearon y construyeron cada vez más museos como corolario práctico del discurso del “fin de todo”.²²⁶ Respondiendo a un entorno que necesita resolver los problemas de una identidad compartida, el museo adquirió la función epistemológica de un mapa, ya que de manera pública unifica y racionaliza las imágenes y las relaciones presentes.²²⁷ En estas instituciones se proporciona una versión oficial de la memoria mediante el trabajo de selección y exclusión de los elementos contenidos en su acervo. En este sentido, el museo gana importancia, ya que representa, ante una gran audiencia, cómo y qué una sociedad va a recordar y olvidar colectivamente.

Volviendo al Museo custodiado por el monumento a un guerrero solitario con los brazos en alto en señal de victoria, vale la pena recordar las palabras de Duncan y Wallach citadas en las primeras páginas de este capítulo cuando afirman que este tipo de instituciones sigue la tradición de las galerías reales del Renacimiento, en donde los magníficos espacios que albergaban las colecciones reales servían para celebrar el poder y la sabiduría del monarca mientras impresionaba a sus visitantes con su riqueza y esplendor. En consecuencia, esto servía como una prueba material de su poder para validar al monarca y su gobierno. De acuerdo con esta tradición, “en el museo, la riqueza de la colección sigue siendo una muestra de la riqueza nacional y todavía está destinada a impresionar. Pero ahora el Estado, como entidad abstracta, reemplaza al rey como anfitrión”.²²⁸

²²⁶ Huyssen, *Twilight memories*, 14.

²²⁷ Hooper-Greenhill, *Museums and the interpretation*, 17.

²²⁸ Duncan y Wallach, “The Universal Survey Museum”, 58.

EL MUSEO DE LA POBREZA

Museos como el de Filadelfia son exhibiciones impresionantes de la victoria norteamericana; como monumentos a la solitaria superpotencia del mundo durante las próximas décadas, estos tesoros le dan legitimidad a su autoridad. En lo que sigue de este capítulo discutiré un caso de una pequeña institución cultural que surge en franca oposición a la narrativa oficial de los Estados Unidos victoriosos después de la Guerra Fría: la reconstrucción del Museo de la Pobreza de Pedro Manrique Figueroa. Se trata de un proyecto que, hablando el lenguaje de los museos como los guardianes públicos de la memoria, intenta establecer una contranarrativa a la construcción oficial de la memoria propuesta por Estados Unidos.



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2016. Alsace, Centre Rhénan d'Art Contemporain (CRAC).

Siguiendo con la lectura alegórica de combate Balboa-Drage que hila este capítulo, a este museo se lo puede ver como un intento de mantener vivas las ideas socialistas a partir de los rastros que dejó el contendiente soviético antes de desaparecer del *ring* de boxeo. El propósito de este museo es caracterizar las experiencias reprimidas por la construcción de la narrativa política oficial de Estados Unidos y, como su nombre lo indica, el Museo de la Pobreza es todo lo contrario de una institución grandilocuente como el Museo de Arte de Filadelfia. El propósito de este museo portátil es recordar a sus espectadores las contradicciones e injusticias sociales que aún persisten en el mundo, a pesar de la autoglorificación de Rocky. En la exposición (que aún se muestra itinerantemente por todo el mundo) hay un documento escrito en inglés que explica la misión de esta institución. Esta cita anónima afirma de Manrique Figueroa:

He told me that he had a dream of setting up a museum of poverty; a building where the children of the future would go and marvel at the phenomenon of poverty. They would ask questions which couldn't be answered: "There was great wealth and prosperity, and everyone was splurging, so why were others poor and dying?" [Me dijo que soñaba con montar un museo de la pobreza; un edificio donde los niños del futuro irían para maravillarse ante el fenómeno de la pobreza. En donde harían preguntas que no podían tener respuesta: ¿Si hay gran riqueza y prosperidad, donde todos estaban derrochando, entonces por qué otros eran pobres y morían?] ²²⁹

²²⁹ Ospina, "El Museo de la Pobreza", 7.

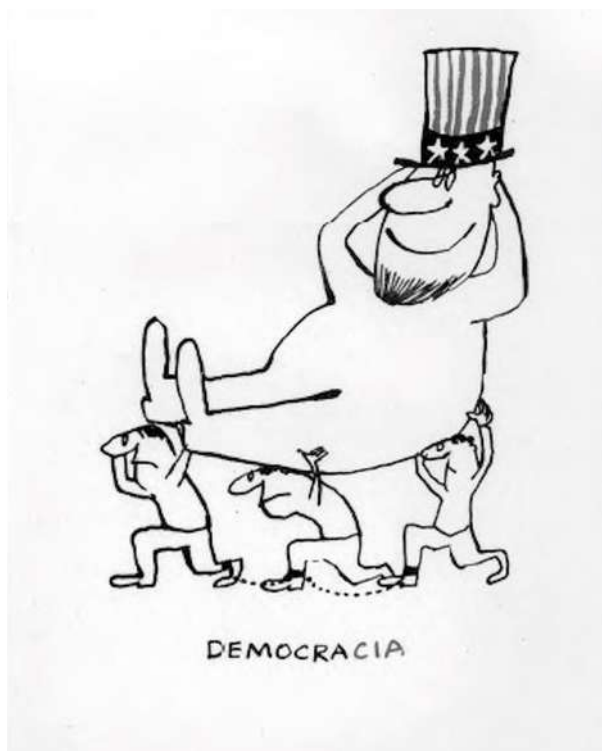
En la mejor manera del realismo socialista, las imágenes presentadas por el Museo de la Pobreza siguen la lógica de un eficaz cartel soviético que estaba destinado a instruir, pero también a agitar mediante la empatía.²³⁰ Conceptualmente, el proyecto sigue trabajando la tradición del pensamiento marxista en el que las contradicciones sociales básicas del capitalismo se explican mediante la distribución desigual de la riqueza en el mundo y, por lo tanto, esas inconsistencias sistémicas se constituyen en la motivación para buscar un sistema económico alternativo.

El malestar con el sistema social es precisamente la pregunta que el Museo plantea a las presencias del futuro, para así mantener abierta la puerta para el deseo de buscar un sistema social alternativo. Como explicó Derrida en 1993, este espectro de Marx es una presencia sin cuerpo presente que tiene el potencial de perturbar las condiciones presentes de existencia, como un fantasma que todavía acecha la frágil victoria neoliberal.

En este sentido, el reclamo de justicia social que proviene del pasado marxista y que apunta a un futuro aún por venir es uno de los espectros más aterradores, en la media en “que nunca se podrá distinguir entre el futuro por venir y el regreso del espectro”.²³¹ Al igual que cuando Marx y Engels escribieron el *Manifiesto comunista*, el propósito de este museo es mantener un espacio abierto para asegurar la posibilidad de que el espectro pueda materializarse en un cuerpo real.

²³⁰ Robert Bird, Christopher P. Heuer y Matthew Jesse Jackson, *Vision and communism* (New York, London: The New Press, 2011).

²³¹ Derrida, *Specters of Marx*, 46.



Pedro Manrique Figueroa. *Democracia*. 1975-2007.
Colección Museo de la Pobreza.

Este monstruo familiar para Estados Unidos es lo que Marx anunciaba como “el fantasma que recorre Europa”, algo que ya estaba “anunciado, con este nombre, hace algún tiempo, pero aún no estaba allí”.²³² Esta revolución por venir es lo que autores como Francis Fukuyama intentan activamente exorcizar a toda costa mediante la ferviente declaración de la muerte del marxismo o de cualquier otro futuro distinto del capitalismo liberal. Aunque la figura de Iván Drago está extinguida del panorama político, las desigualdades sociales básicas por las que luchaba aún existen. Varios autores han

²³² *Ibid.*

intentado eliminar retóricamente las desigualdades sociales como una cuestión política, defendiendo un tipo de darwinismo social basado en la responsabilidad individual.²³³ Sin embargo, todavía hay millones de personas hambrientas en el mundo. Aunque autores como Fukuyama exageran con entusiasmo que el capitalismo es el único “camino hacia una gran abundancia material [...] y el camino hacia la [satisfacción de un] fin completamente inmaterial del reconocimiento de nuestra libertad”,²³⁴ la pobreza todavía existe. Con su minúsculo museo, Pedro Manrique Figueroa está decidido a no dejar que nos olvidemos de las injusticias estructurales del sistema.

Según los relatos sobre la vida de Manrique, el Museo es una de sus últimas iniciativas conocidas de su militancia cultural. Este proyecto fue concebido en el momento más crítico de la vida del artista, un año después de su expulsión del Partido Comunista Colombiano. Según se relató en el capítulo anterior, esto se dio luego de una dura discusión con los dirigentes del Partido sobre la influencia ideológica de los regímenes totalitarios en el individuo.²³⁵ Ahora libre de la guía y las regulaciones del Partido, el artista decidió pasar a la clandestinidad y radicalizar su militancia mediante el esfuerzo de construir una institución que bautizó como Asociación Bolivariana de Artistas (ABA). La idea de esta asociación era unir

²³³ Harvey sintetiza que el neoliberalismo es “una práctica político-económica que propone el bienestar económico mediante la promoción de la libertad empresarial individual. En esta construcción teórica, la creciente desigualdad social en un territorio se consideraba necesaria para fomentar el riesgo empresarial y la innovación que conferían poder competitivo y estimulaban el crecimiento. [...] En un mundo neoliberal darwiniano, se argumentaba, solo los más aptos deberían sobrevivir, y de hecho lo hacen”. Harvey, *A brief history*, 157.

²³⁴ Fukuyama, *The end of history and the last man*, 200.

²³⁵ Ospina, *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa*.

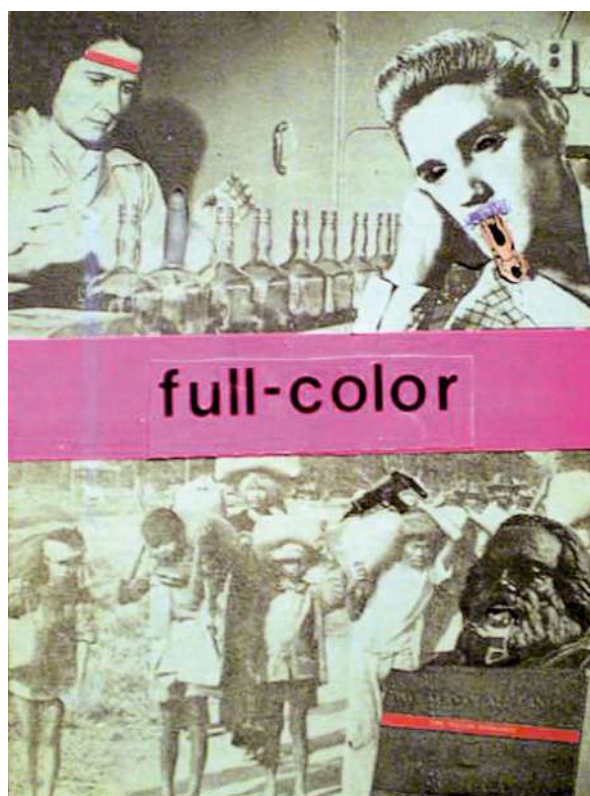
esfuerzos entre los artistas de izquierda de toda Sudamérica para conjuntamente utilizar su “imaginación natural con el propósito de hacer un arte científico y revolucionario”.²³⁶



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2009. Luleå Art Biennale lab09, Luleå, Sweden.

Hasta donde se sabe, no hay registro de ningún otro miembro de su asociación, aunque Figueroa pasó 1973 en Venezuela tratando de encontrar miembros para su grupo. En esa época logró organizar una brigada armada cuyo objetivo era formar parte de la resistencia al golpe militar contra el gobierno socialista de Salvador Allende.

²³⁶ Lucas Ospina, “Una conferencia sobre el caso Pedro Manrique Figueroa”, en *Catalogo general X Salones Regionales de Artistas* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004), 158.



Pedro Manrique Figueroa. *Full color*. 1973. Colección Museo de la Pobreza.

Como recuerda el cineasta Juan José Vejarano en una entrevista de la película *Un tigre de papel*, Manrique casi llega a Chile. Vejarano sostiene que la última vez que se encontró con Figueroa, el artista le habló de su brigada y que estaba preparando todo para su viaje para incorporarse a las fuerzas armadas leales a Allende. Manrique también le entregó al cineasta su bandera del Partido Comunista para que la guardara, dejando en claro que, aunque oficialmente no era miembro del Partido, seguía siendo un ferviente comunista. Este encuentro tuvo lugar en Bogotá el 9 de septiembre de 1973, dos días antes de la victoria del gobierno militar de Chile. Esto significa que Manrique nunca llegó a

luchar por Allende.²³⁷ El curador contemporáneo del Museo de la Pobreza complementa esta historia. Respecto al nacimiento del Museo, Lucas Ospina explica: “luego de los hechos del 11 de septiembre de 1973, Pedro Manrique Figueroa —precursor del *collage* en Colombia— decide, una vez más, tomar acción. Inicia el proyecto Museo de la Pobreza con la sección de América en 1973”.²³⁸ Según cuenta la historia, el último gesto militante de Manrique Figueroa fue la creación de una colección compuesta por fotografías y documentos que describen las desigualdades sociales en Estados Unidos y Europa.

Como se mencionó anteriormente, el golpe de Estado al gobierno socialista de Salvador Allende, en Chile, representó el primer golpe mortal al sueño de un futuro socialista en el hemisferio americano. Con la intervención de Estados Unidos, este acontecimiento dio origen al primer Estado neoliberal del mundo, liderado por el general Augusto Pinochet.²³⁹ En respuesta a la gravedad de la herida abierta a las posibilidades de un futuro cercano del comunismo en la América continental, Manrique comenzó a hacer lo que ninguno de los artistas militantes colombianos hizo en ese momento: construyó un archivo en el que reunió para la posteridad las ideas relacionadas con la lucha revolucionaria.²⁴⁰ Esta consciencia de que lo que no se archiva nunca será recordado fehacientemente por las generaciones futuras es justamente lo que

²³⁷ Juan José Vejarano en entrevista con Luis Ospina, *Un tigre de papel*, 1:24:30.

²³⁸ Lucas Ospina, *Poesía, museo, filosofía/Pedro Manrique Figueroa* (catálogo de la exposición, Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 5 de marzo al 13 de abril de 2008), 50.

²³⁹ Harvey, *A brief history*, 39-63.

²⁴⁰ Derrida, “Archive fever”, 18.

les faltó a los artistas vinculados con el socialismo de la década de 1970. Sobre este hecho, los historiadores de arte María Sol Barón y Camilo Ordóñez afirman que aquellos movimientos estuvieron anclados en el presente y, ante la urgencia de una intervención política inmediata, ninguno de los artistas directamente involucrados en las luchas sociales colombianas realizó un archivo con el cual “construir un ‘pasado futuro’ para la historia del arte colombiano”.²⁴¹



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2007. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

A principios de la década de 1970, artistas de toda América Latina comenzaron a alejarse conscientemente de la pretensión de universalidad propia de la experimentación formal promovida por Estados Unidos como la narrativa canónica del arte moderno. En la generación de Manrique vimos el crecimiento

²⁴¹ María Sol Barón y Camilo Ordóñez (Equipo TRansHisToria), “Aún no sé en qué consiste el Taller 4 Rojo” (artículo presentado en el Coloquio Errata: El Lugar del Arte en lo Político, Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 21 de julio de 2010).

de movimientos artísticos que jugaron activamente un papel en el campo cultural de la Guerra Fría mediante la resistencia a las intervenciones simbólicas de Estados Unidos. La equivalencia entre la lucha revolucionaria y los reclamos por la legitimidad de una práctica estética que respondiera a su realidad inmediata se convirtió en una fórmula común de los artistas revolucionarios de la época. Por ejemplo, la artista y crítica de arte colombiana Clemencia Lucena proclamó que “estamos en una situación de lucha abierta entre dos corrientes ideológicas radicalmente opuestas [...] es completamente ilusorio querer detenerse en un punto intermedio”.²⁴²

Como contraofensiva a la construcción estadounidense de un consenso estético, una generación de artistas políticamente comprometidos comenzó a prestar atención a las realidades regionales para producir un tipo de trabajo que sirviera a los procesos sociales de sus comunidades circundantes. La crítica de arte colombo-argentina Marta Traba abordó este fenómeno en su última obra crítica como “teoría de la resistencia”. Como ella explica,

Al utilizar el término “regional” debo en seguida aclarar que gran parte del arte actual colombiano funciona dentro de lo “regional”, en la misma forma que puede calificarse el arte norteamericano o inglés, ya que en los tres casos el lenguaje del artista coincide con los códigos de comprensión de una comunidad. Sin embargo, dentro de la concepción imperialista del mundo actual, tal definición de lo regional es constantemente alterada y subvertida. Los imperios exigen a las regiones una rendición incondicional en materia cultural, así como la adopción

²⁴² Clemencia Lucena, *Anotaciones políticas sobre la pintura en Colombia* (Bogotá: Bandera Roja, 1975), 109.

indiscriminada de sus lenguajes, convenga o no a las otras comunidades.²⁴³

Entre los años 1970 y 1973, este tipo de resistencia cultural cobró impulso debido al fortalecimiento de un movimiento contracultural encarnado en la asociación de la Casa de las Américas, en Cuba, y el Instituto de Arte Latinoamericano, en Chile. Este vínculo se estableció tras el triunfo del gobierno socialista de Salvador Allende en las elecciones presidenciales de Chile en septiembre de 1970, y duró hasta la caída de ese gobierno, en septiembre de 1973. Este esfuerzo conjunto estableció, durante ese corto período de tiempo, una red cultural que impulsó el nexo de los diferentes artistas revolucionarios que existieron en América Latina. Sobre esta alianza, la historiadora del arte Mariana Marchesi explica:

La idea central de esta alianza era articular un frente artístico antiimperialista como un esfuerzo conjunto. Si bien estas iniciativas formaban parte del *Zeitgeist* cultural, la novedad de esta propuesta fue que en ambos países estos proyectos se presentaron como la cultura oficial. Esto sirvió incluso como proyecto político, porque existía una fuerte convicción sobre las posibilidades concretas de colaboración de la milicia cultural para el establecimiento de un modelo estético revolucionario.²⁴⁴

²⁴³ Marta Traba, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas en América Latina, 1950-1970* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2005 [originalmente publicado en 1973]), 161.

²⁴⁴ Mariana Marchesi, “Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)”, (ponencia presentada en Transnational Latin American Art International Research Forum

Con la caída del gobierno socialista de Chile, sus principales aliados —Cuba y los artistas revolucionarios latinoamericanos— entraron en un estado de completo aislamiento. Lenta y dolorosamente, los artistas dispersos por el continente, sin un centro o aparato teórico que validara su trabajo, comenzaron a desvanecerse en el panorama cultural. De repente, proclamaciones como “los creadores de belleza deben hacer sus mejores esfuerzos para producir obras de arte ideológicas para el pueblo”²⁴⁵ se convirtieron en un tema del pasado. Después de este golpe al socialismo internacional, estaba claro que en este continente (al menos en el siglo XX), el socialismo estaba entrando en una etapa de declive. Para finales de la década, la lógica de los movimientos sociales que se veían a sí mismos en las vanguardias de la historia comenzó a desmoronarse a medida que el futuro de la humanidad que imaginaban colectivamente desaparecía. Los artistas revolucionarios, que se veían comprometidos con ese futuro de la humanidad mediante la promoción de una revolución socialista, de repente tuvieron que enfrentarse a un horizonte donde no había lugar para ellos.

Un incidente particularmente cruel que retrató la nueva realidad de los artistas vinculados con el realismo social fue el funeral de Clemencia Lucena, en 1983. Como se mencionó, ella fue una figura muy reconocida del panorama cultural colombiano por su labor militante como una de las más entusiastas promotoras de la estética maoísta en el país. Murió cuando tenía 37 años, en un accidente en la ciudad de Cali. Como señala el único artículo que cubrió el evento, un mes después de su desaparición, fue

for Graduate Students and Emerging Scholars, Austin: University of Texas at Austin, 2009).

²⁴⁵ Pedro Manrique Figueroa, “Asociación Bolivariana de Artistas A.B.A. Declaración de principios sociales, políticos y estéticos”, exposición “Poesía, Museo, Filosofía/Pedro Manrique Figueroa” (1971), 30.

especialmente significativo el silencio generalizado del ámbito cultural y de la prensa. Siguiendo la descripción brindada por Néstor Gustavo Díaz, el funeral de esta figura pública fue excepcionalmente sombrío, en el sentido de que solo algunos de sus familiares y de sus simpatizantes políticos fueron a despedirla. En palabras publicadas en un periódico regional,

Qué notoria fue la ausencia de la intelectualidad colombiana y de los que se dicen dueños de la cultura ante la desaparición de una mujer que indiscutiblemente pintó, escribió y dejó una huella de indeleble fijación en el tiempo y la historia del arte colombiano. De golpe yo no era el indicado para escribir esta nota, pero me aterran los muertos cuando los acompañan sospechosos silencios.²⁴⁶

La experiencia de Pedro Manrique Figueroa es una historia de ficción construida como una forma de caracterizar la vida y experiencias de los artistas e intelectuales de izquierda latinoamericanos del último cuarto del siglo XX. Esos miles de personas —que, como lo dejó claro la experiencia de Lucena— quedaron condenadas a una muerte simbólica ante el desvanecimiento del futuro ideal por el que luchaban.

Siguiendo a Lacan, podemos decir que aquellos individuos que estaban comprometidos con una revolución comunista en nuestro presente neoliberal habitan el espacio liminal entre la vida y la muerte, en el sentido de que, aunque un número

²⁴⁶ Néstor Gustavo Díaz, “Un réquiem tardío por Clemencia Lucena”, en *Clemencia Lucena: La revolución, el arte, la mujer* (Bogotá: Bandera Roja, 1984 [publicado originalmente en *La Patria*, 9 de agosto de 1983]), 114.

considerable de ellos aún no están muertos, están “eliminados del mundo de los vivos”.²⁴⁷



Montaje del Museo de la Pobreza en Medellín, en la Universidad de Antioquia, *hall* a la entrada del auditorio Camilo Torres. Septiembre de 2018.

A diferencia del resto de los artistas del realismo social del continente, la historia de Manrique ha logrado sobrevivir al olvido gracias a que los curadores que han trabajado con este espectro han logrado insertarlo en una narrativa modernista al afirmar constantemente que es el precursor del *collage* en Colombia. Aparte de la palabra del grupo curatorial, no hay mucha evidencia de archivo que sustente este desafío abierto a la narrativa oficial del arte

²⁴⁷ Jacques Lacan, “Antigone between two deaths”, en *Ethics of psychoanalysis: The seminar of Jacques Lacan*, book, VII (New York, London: Routledge, 1992), 280.

colombiano. La presencia de las obras originales y el testimonio de sus descubridores es la única evidencia que tenemos como audiencia para darles voz a las presencias que quedaron marginadas con el ocaso de la Guerra Fría. En la ruptura del proyecto comunista, el lugar de enunciación de estos sujetos se desvaneció y, en consecuencia, perdieron su posición como sujetos para convertirse en ocupantes de los márgenes de este nuevo paisaje simbólico. Una vez que perdieron su lugar, fueron excluidos del orden simbólico al ser considerados inexistentes como posición política contemporánea para los demás miembros de esa sociedad.

En este punto del ensayo es necesario abordar directamente una idea que ha sido el fundamento del argumento general del capítulo: lo que Sigmund Freud entiende como *represión*. Según el teórico austriaco, la esencia de la represión reside simplemente en alejar algo de la consciencia y mantenerlo a distancia.²⁴⁸ Explica, además, que este es el mecanismo de defensa psíquico más importante, por medio del cual los apetitos y deseos que el sujeto considera inaceptables para la construcción de su personalidad son empujados hacia las zonas inconscientes de su mente. La eficacia de este proceso depende de un gasto persistente de energía, y si esta cesara, el éxito de la represión estaría en peligro, por lo que sería necesario un nuevo acto de represión.²⁴⁹ Por lo tanto, la energía psíquica de los elementos reprimidos nunca se anula completamente, y siempre están luchando por manifestarse en forma de sueños, deslices o cualquier otra manifestación. En el caso del Museo de la Pobreza, hay dos manifestaciones de lo reprimido que son significativas para comprender este proyecto: la noción de la memoria en pantalla y de lo siniestro.

²⁴⁸ Sigmund Freud, “Repression”, en *Freud: Complete works* (Ivan Smith Edition, 2011), 2978.

²⁴⁹ *Ibid.*, 2982.

Antes de abordar estas manifestaciones, vale la pena explicar cómo se aplica este mecanismo psíquico a la construcción social. Como explica el literato Ross Chambers, aquellas cosas cuya existencia ha sido reprimida en el ámbito de la memoria cultural se entienden como culturalmente obscenas, en el sentido de que son cosas que se conocen culturalmente, pero no se reconocen. En esta concepción, lo obsceno es el tipo de cuestiones sociales que habitan fuera del escenario o entre bastidores, en ese espacio que delimita la escena de actividad en la que se centra la atención.²⁵⁰ Como ya hemos visto en este capítulo, los *aparatos ideológicos del estado* (AIE) son las instituciones guardianas de la consciencia colectiva de una sociedad. Por tanto, es desde esas instituciones que se discrimina entre los asuntos que conviene atender y los temas que deberían ser sistemáticamente excluidos de la atención pública. En este sentido, lo obsceno es lo que habita la periferia cultural de la sociedad como las fuerzas reprimidas por la consciencia colectiva.

Siguiendo esta lógica, el Museo de la Pobreza podría verse en términos freudianos como una “memoria en pantalla” de los sueños reprimidos de una revolución socialista. El psicoanalista describe este fenómeno como un recuerdo falso construido como producto del enfrentamiento de dos fuerzas psíquicas: un impulso que quiere recordar los hechos y otro que lucha por reprimirlos. Estas fuerzas no se niegan entre sí, sino que llegan a un acuerdo en el que la impresión original se mantiene en forma de recuerdo mundano.²⁵¹ En este caso, el pequeño museo autogestionado de

²⁵⁰ Chambers Ross, *Untimely interventions: Aids writing, testimonial, & the rhetoric of haunting* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004), 23.

²⁵¹ Sigmund Freud, “Screen memories”, en *Freud: Complete works* (Ivan Smith Edition, 2011), 490.

un artista empírico funciona como una estrategia para mantener los ideales que movilizaron a una generación que luchó por hacer realidad una revolución socialista en América Latina. Esto tiene lugar en un contexto en el que se están desplazando esas esperanzas hacia los márgenes de la sociedad. Como explicó el curador del Museo en entrevista con Jerónimo Duarte, la esencia del proyecto es “crear una cortina de humo para hablar de algo, una pantalla histórica para hacer visible algo”.²⁵²

Aquí estamos hablando de *estética* en los términos de Jacques Rancière, como la distribución de lo sensible, en donde se define el conjunto de signos que se comparte en una comunidad para describir lo que se acepta como una realidad.²⁵³ En este sentido, el realismo se define como la forma en que el poder construye una narrativa de la realidad que se autoriza a sí misma por medio de la nominación de lo visible.²⁵⁴ En contraposición, este proyecto funciona como una práctica de contravisualidad, como lo describe Nicholas Mirzoeff, que no es en absoluto una simple representación de la experiencia vivida, sino una que representa las realidades existentes y las contrarresta con un realismo diferente.²⁵⁵

Siguiendo esta lógica, la práctica del *collage* podría señalarse como el ejemplo paradigmático de una práctica de contravisualidad. Como señala el artista Ian Monroe, el *collage* es análogo al mundo circundante, pero también permite interacciones que

²⁵² Lucas Ospina en entrevista con Jerónimo Duarte, Bogotá, 16 de octubre de 2009.

²⁵³ Jacques Rancière; *The politics of aesthetics* (New York, London: Continuum, 2004).

²⁵⁴ Nicholas Mirzoeff, *The right to look: A counterhistory of visibility* (Durham: Duke University Press, 2011), 3.

²⁵⁵ *Ibid.*, 5.

el mundo que nos rodea aún no ha realizado, así como plantear preguntas sobre la diferencia, que quizá nunca se hayan planteado, pues, como campo de experimentación, esta práctica hace manifiesto que la interacción entre los objetos es lo que constituye el significado del mundo.²⁵⁶ El borde de cada objeto es lo que lo define del resto del mundo, al afirmar sus diferencias con otros objetos. En este sentido, el acto de significación viene dado por la interacción entre las cosas y cómo cada uno de esos objetos define su identidad mediante aquello que lo hace diferente del resto. El autor explica la práctica del *collage* como una metodología que se enfoca en los límites que definen los objetos para transformarlos de manera que adquieran nuevos significados.²⁵⁷

El *collage* es una práctica que redefine las fronteras entre las cosas y, al hacerlo, transforma los límites establecidos entre los objetos que construyen nuestro significado del mundo. En este sentido, el *collage* se aleja del esquema de poder que establece el realismo estético para estipular una nueva visión a partir de la manera en que los objetos interactúan y adquieren significado para nosotros. Metódicamente, el *collage* es una práctica que disloca la imagen de sus bordes establecidos y la desplaza a un nuevo sitio de interacciones con objetos que de otro modo no pertenecen juntos. Este lugar de interacciones entre imágenes, proporcionado por el artista del *collage*, desplaza las imágenes existentes con el fin de construir una nueva experiencia significativa en la que se reflexiona sobre la naturaleza de cómo vemos y conocemos el mundo que nos rodea.

Este tipo de práctica artística es la más cercana al trabajo del curador. El curador también crea un espacio de significación a partir

²⁵⁶ Ian Monroe, “Where does one thing end and the next begins?”, en *Collage: Assembling contemporary art* (London: Black Dog Publishing, 2008).

²⁵⁷ *Ibid.*

del diálogo con objetos preexistentes que solo pueden pertenecer juntos debido a una voluntad individual que establece una relación entre estas imágenes. Siguiendo las ideas de la museóloga Barbara Kirshenblatt-Gimblett, todas las piezas que entran en una exposición son fragmentos de una realidad externa que han sido seleccionados por el curador para representar una interpretación del mundo. Como los fragmentos de un *collage*, los objetos de una exposición se construyen siempre mediante la superposición de objetos en lo que ella llama *poética de la dislocación*. Dado que los objetos de una exposición siempre están en relación con mundo exterior, estos objetos nunca se pueden entender como piezas autocontenidas, sino que son especímenes sacados de su contexto, con los que se construye una representación del mundo según la interpretación del curador.²⁵⁸ Así, ambas prácticas implican una negociación constante entre el silencio del objeto y una subjetividad que opera como una especie de ventrilocuo cuya tarea era hacer hablar al objeto.

La curaduría, como un *collage* expandido, es un proyecto itinerante que se adapta al contexto en el que se exhibe y a las circunstancias sociales del lugar de exposición. En su primera versión, el énfasis principal del Museo de la Pobreza era una serie de documentos y fotografías que describían la miseria de las clases sociales más bajas de los Estados Unidos en la década de 1970. Al hacer esto, la colección construye una imagen contraria a la forma en que Estados Unidos fue retratado internacionalmente. En el interior del Museo —una estructura portátil de madera—, el visitante puede encontrar un compendio de más de cuarenta de estas imágenes procedentes de varios estados, como Washington, Illinois o Alabama. Acompañando esta muestra, se complementan

²⁵⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “Objects of ethnography”, en *Exhibiting cultures: The poetics and the politics of museum display*, ed. por Ivan Karp y Steven D. Lavine. (Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991).

otras tres antologías de objetos: un conjunto de caricaturas del Tío Sam que describen la relación entre Norteamérica y sus vecinos del sur, textos sobre la vida de Manrique Figueroa y tres *collages* de Manrique (las únicas piezas originales de la exposición). En toda esta muestra hay un claro deseo de recordar todas las historias que se han narrado en este capítulo: todas las cosas que han sido suprimidas en la versión oficial de nuestra memoria cultural; todas las cosas de las que es obsceno hablar hoy en día. En términos psicoanalíticos, mediante la construcción de una memoria en pantalla de esas experiencias, la exhibición del Museo de la Pobreza ha podido mantener un recuerdo socialmente aceptable de la parte reprimida de nuestra historia reciente.



Vista de la exposición del Museo de la Pobreza. 2016. Alsace, Centre Rhénan d'Art Contemporain (CRAC).

Llegados a este punto, vamos a avanzar hacia una conclusión de este capítulo centrándonos en la experiencia de mirar el Museo de la Pobreza desde nuestras condiciones actuales de

existencia. Aunque este proyecto se construye como un recuerdo ficticio socialmente aceptable de esas prácticas, para los espectadores sigue siendo una experiencia incómoda encontrarse con este museo. Como manifestación de la represión contemporánea de las producciones artísticas de izquierda, una reacción común del espectador del proyecto es una risa incómoda como respuesta a la extraña experiencia de mirar los recuerdos de un futuro alternativo.²⁵⁹ Siguiendo con Freud, el término *uncanny*, o *sinistro*, en español, se entiende como el sentimiento aterrador de incertidumbre intelectual (*das unheimliche*) producido por el encuentro algo familiar que ha sido mentalmente reprimido.²⁶⁰ Con esto en mente, discutiremos la experiencia de observar las obras de artistas revolucionarios que sistemáticamente han sido suprimidos del relato oficial de la realidad en instituciones como el Museo de Arte de Filadelfia. De alguna manera, no es difícil afirmar que entrado el siglo XXI, para nosotros es realmente difícil entender la parte de la historia del arte que representa Manrique Figueroa. ¿Por qué pasa eso?

Como forma de abordar este tema, son significativas las ideas expresadas por el equipo curatorial de la exposición “Visión y comunismo” (Museo Smart de la Universidad de Chicago, 2011). Esta es la primera exposición estadounidense de las obras del artista de propaganda soviético de posguerra Victor Koretsky. A pesar de que existe una gran distancia geográfica y conceptual entre el proyecto de Lucas Ospina y el equipo curatorial de esta muestra, hay un denominador común en el gesto de exponer a los espectadores actuales obras del realismo social de la segunda mitad del siglo XX. Para los curadores de Chicago, su exposición habita en un extraño limbo en el sentido de que los espectadores

²⁵⁹ Lucas Ospina, entrevista con el autor, Bogotá, junio de 2011.

²⁶⁰ Freud, “The uncanny”, 634.

Probablemente posean fácil acceso psíquico al material que muestra; es decir, sin mucha orientación más que unas pocas traducciones, puedan encontrarles sentido a estas imágenes [...] Sin embargo, al mismo tiempo, las críticas y propuestas específicas que impulsan a Koretsky no son simplemente desconocidas; existen fuera del ámbito de la contemplación seria en la vida estadounidense contemporánea.²⁶¹

Lo que propone este tipo de gestos es un estado de ánimo en el que se pide al potencial espectador que entre en diálogo con una concepción de la realidad totalmente distinta a la que habitamos hoy. Mientras quienes nos hemos formado en la tradición occidental de la historia del arte —que, en Colombia, está fuertemente marcada por la retórica modernista de la innovación y ruptura—,²⁶² estas exhibiciones implican abrirse a otra forma de entender las prácticas artísticas. Estas imágenes exigen unas condiciones de interpretación y apropiación distintas de las que estamos acostumbrados y, mediante su difusión, se nos hace conscientes de la ceguera cultural que tenemos hacia este tipo de prácticas artísticas. En un poco menos de medio siglo, la sociedad a la que pertenecemos ha suprimido decididamente las condiciones para decodificar estos productos culturales, haciéndolos una producción inexistente para nosotros.

Como se analiza en este capítulo, existe un activo movimiento para construir el consenso sobre nuestra comprensión colectiva del pasado en instituciones como la que está custodiada por la estatua de bronce de tres metros de Rocky Balboa. En ella hay

²⁶¹ Bird, Heuer y Jackson, *Vision and communism*, 3.

²⁶² Arthur C. Danto, *Después del fin del arte; El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Buenos Aires: Paidós, 2003).

una exclusión sistemática de cualquier vestigio contemporáneo de Iván Drago para condenar el proyecto socialista como algo del pasado y edificar una narrativa incuestionable de los Estados Unidos como el victorioso defensor del capitalismo internacional. En este escenario, el trabajo de los artistas que representaban una visión idealizada de un futuro comunista, en nuestro presente neoliberal, se ha vuelto invisible en la medida en que se quedaron sin un lugar de enunciación para edificar su trabajo. La obra de miles de artistas revolucionarios ha sido reprimida en nuestra realidad contemporánea para ser enterrada como meros episodios oscuros en los archivos institucionales. Uno de los últimos vestigios que quedan de esta realidad es la extraña presencia de Pedro Manrique Figueroa.

Este recuerdo familiar, aunque reprimido, se niega a desaparecer. Al resistir el proceso del olvido, la presencia de Manrique llega a cuestionar la lógica de nuestras actuales condiciones de existencia para resaltar las demandas de justicia social a las que hoy nadie tiene una respuesta satisfactoria. Como se mencionó anteriormente, a diferencia de sus colegas vivos, el fantasma de Pedro Manrique se ha salvado de la extinción gracias a que sus curadores han sabido insertarlo en la narrativa de la historia del arte occidental por medio de la figura retórica de asignarle un pequeño título nobiliario entre artistas, por su condición de ser el precursor del *collage* en Colombia. Esta insistencia salvó esta historia de una narrativa histórica del arte obsesionada con las fábulas evolutivas del progreso y la innovación. Seguramente —como cualquier otro precursor de cualquier cosa en Colombia— la sola afirmación no sería suficiente para ubicarlo como parte del legado modernista internacional (europeo y estadounidense). Pero esta estrategia discursiva es suficiente para mantener viva su presencia como una memoria de pantalla que conserva la experiencia social realista en América Latina.

CAPÍTULO TRES

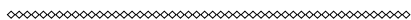
EL FUTURO AUSENTE



En cualquier caso, es obra de Pedro Manrique Figueroa, y si no lo es, el tiempo —y la sana negligencia— harán que el mérito sea de quien corresponda.

Josep Torres Campalans

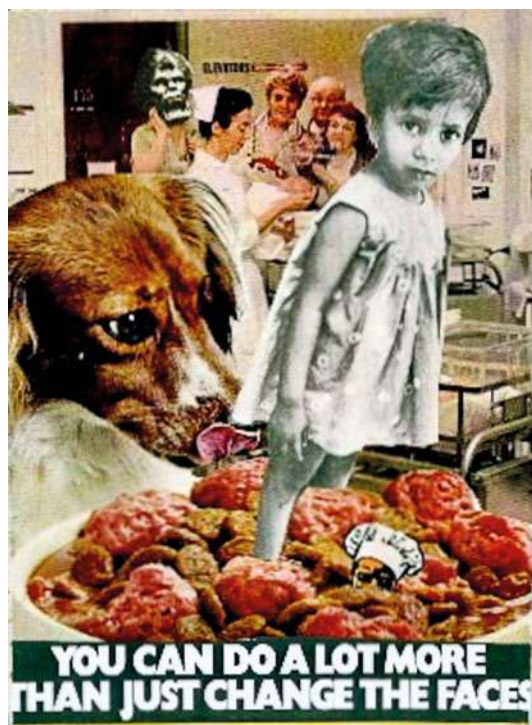
BUSCANDO A PEDRO



En el conjunto de obras atribuidas a Pedro Manrique Figueroa existen varias piezas que, por una razón u otra, han sido consideradas *collages* apócrifos. Además de *Otro hijueputa collage*, en las exposiciones de la obra de Manrique, los curadores también han mostrado *El fin* como ejemplo de obras cuya autoría es incierta. También hay otros tres *collages* que Luis Ospina descubrió en China durante el rodaje de *Un tigre de papel*, que aparecieron en la película durante la entrevista de Hsu Ke-Uin y, en un diálogo posterior, el curador principal del proyecto descartó esas imágenes como una falsificación.²⁶³ Lucas

²⁶³ Entrevista a Lucas Ospina realizada por el autor, Bogotá, junio de 2011.

Ospina también tiene en su archivo personal fotografías de otros cinco *collages* que ha podido identificar como falsificaciones. En total, son diez *collages* que se consideran falsificaciones en el cuerpo de obras de Manrique, compuesto por aproximadamente medio centenar de piezas conocidas.



Pedro Manrique Figueroa. *Otro hijueputa collage*. 1971. Colección privada.

Incluso hay un breve documental independiente realizado por los artistas Jorge Vaca y Diego García que abordó directamente este fenómeno. El argumento inicial de esta película reconoce que, desde el estreno de *Un tigre de papel*, en el 2007, la obra de Manrique ha ganado cada vez más popularidad en el mercado del arte. En un momento, Vaca y García preguntan si es posible

que estén falsificando la obra de Manrique, y para abordar esta cuestión, los directores se enfocan en un *collage* que se considera una falsificación, en el intento de probar o descartar su autenticidad.²⁶⁴

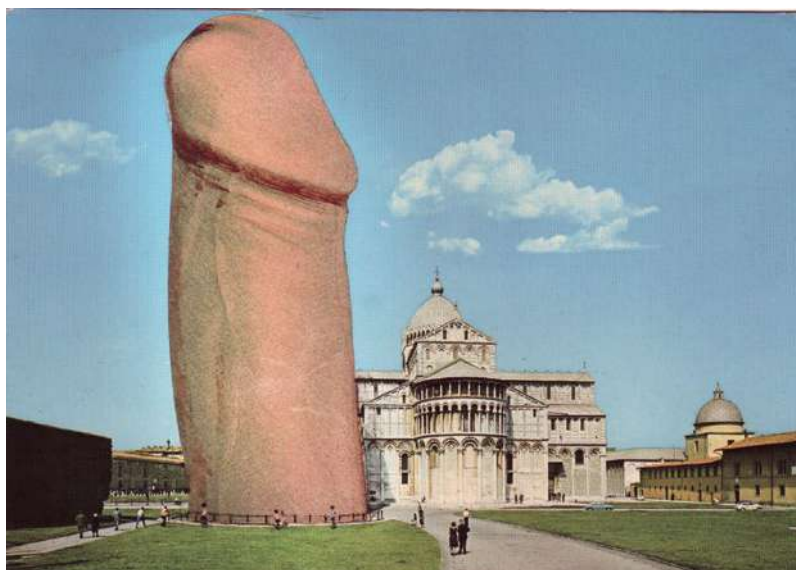


Hsu Ke-Uin mostrando los *collages* de Pedro Manrique Figueroa descubiertos en China. *Un tigre de papel*. 2007.

En este esfuerzo por descifrar las herramientas de atribución para un *collage*, Vaca y García reunieron una serie de conceptos técnicos a partir de entrevistas a académicos en los campos de la historia del arte y la química. Como conclusión preliminar, los directores afirman que químicamente, la forma de comprobar la autenticidad de la obra sería un análisis del pegamento que une las diferentes piezas del *collage*. Hipotéticamente, esta sería

²⁶⁴ Jorge Luis Vaca y Diego García, *Otro hijueputa-documental* (clip de video, 13 de marzo de 2011), http://www.youtube.com/watch?v=_9mo6jZ8Nw4

la forma más sencilla de probar el *collage*, ya que el nivel de cristalización y el tipo de adhesivo utilizado podrían determinar la edad de la pieza. En el caso de la historia del arte, la búsqueda no es concluyente. La historiadora de arte Carmen María Jaramillo explica que sería imaginable que existieran personas haciendo este tipo de imitaciones, dada la expansión del mercado del arte y el creciente interés internacional por el arte moderno y contemporáneo colombiano. Si bien esto podría ser una posibilidad, también declara la dificultad de tener absoluta certeza sobre la autoría de un *collage*, ya que no existe un oficio evidente que permita estudiar las técnicas utilizadas en la construcción de este tipo de piezas.²⁶⁵



Pedro Manrique Figueroa (atribuido). *Collage apócrifo de Pedro Manrique Figueroa*. Ca 2000. Archivo fotográfico de Lucas Ospina.

²⁶⁵ *Ibid.*



Pedro Manrique Figueroa (atribuido). *Cosecha roja*. Ca. 1967.
Colección de Hsu Ke-Uin.

Sobre las fotografías recopiladas por Lucas Ospina, cualquiera que haya tenido algún contacto con una serie de imágenes atribuidas al precursor del *collage* en Colombia podría fácilmente descartar ese grupo de *collages* debido a su temática y la estructura compositiva sobre la que se organizan las imágenes. Estas imágenes nada tienen que ver con la lógica con la que se han ensamblado las obras de Manrique. Por ejemplo, hay una imagen de una plaza de un pueblo rodeada de edificios públicos en la que, a manera de un fotomontaje, se sobreponer el recorte de un pene gigante instalado como si fuera un obelisco. La razón más evidente para descartar este grupo de *collages* como piezas originales de Manrique Figueroa sería la comprensión del espacio pictórico. El hecho es que en la pieza del obelisco se preserva la ilusión de un espacio unitario, dada por la perspectiva clásica, mientras que en las otras obras de Manrique se renuncia a una representación mimética de la realidad para ofrecer una lectura de las posibles relaciones existentes entre diferentes imágenes y textos. Un segundo problema con esta pieza es que el mensaje construido por esta imagen es demasiado obvio. Ese paisaje urbano se elabora mediante una simple yuxtaposición de dos imágenes, mientras que una característica del trabajo de Manrique es un diálogo complejo entre el material que proviene de varias fuentes distintas. Las piezas conocidas son de pequeño formato y se caracterizan por involucrar varios detalles que demandan una aproximación íntima a cada *collage* y, normalmente, algunos de estos detalles están deliberadamente fuera de lugar para complicar una lectura inequívoca de la pieza.

A pesar de ser de un formato más grande de lo usual, los *collages* apócrifos que se muestran en la película de Luis Ospina son un poco más difíciles de clasificar como falsos. Básicamente, es más difícil descalificarlos porque se les puede establecer una procedencia relacionada a la biografía del artista. En la película de Luis Ospina se entrevista a Hsu Ke-Uin, quien afirma que Manrique le entregó directamente esas obras a su padre durante

la visita del artista a Beijing. Comenta además que durante su infancia él conoció directamente al artista colombiano cuando se hospedó en su casa, cuando estaba visitando China como parte de una delegación comunista latinoamericana.²⁶⁶ Respecto a estos tres *collages*, Lucas Ospina afirma que son demasiado grandes para ser piezas originales de Manrique, ya que estas obras podrían medir algo así como unos 35 x 25 centímetros, mientras que el tamaño promedio de un *collage* del artista es la mitad de este formato, alrededor de 12 x 10 centímetros. Como explica Lucas Ospina, a lo largo de su carrera, Figueroa consistentemente trabajó en un pequeño formato rectangular, que es un legado de sus años de juventud, cuando vendía y modificaba estampitas religiosas en el centro de Bogotá.²⁶⁷ Sobre los *collages* de la colección de Ke-Uin haría un par de observaciones adicionales: en primer lugar, el uso de imágenes *pin-ups* norteamericanas en estos *collages* es bastante raro, por provenir de publicaciones importadas, y estos se constituirían en los únicos ejemplos en los que el artista utilizó este tipo de imágenes; el otro argumento para descartar estas piezas es que esas obras carecen del característico cartón que funciona como soporte para los ensamblajes de papel del artista.

En cuanto a los dos *collages* que se han exhibido públicamente en diferentes exposiciones de Manrique como ejemplos de *collages* falsos, tengo serias dudas sobre la manera en que los curadores de estas exposiciones hicieron estas atribuciones. En ambos casos, los curadores descartaron estas piezas como *collages* originales por el uso de textos en inglés. Según Torres Campalans, la razón por la que muchos historiadores del arte han desestimado esas piezas es que, debido a sus orígenes humildes, es poco probable

²⁶⁶ Entrevista a Hsu Ke-Uin por Luis Ospina, *Un tigre de papel*, 0:40:27.

²⁶⁷ Entrevista a Lucas Ospina realizada por Julián Serna, Bogotá, junio de 2011.

que Manrique hubiera aprendido a hablar inglés.²⁶⁸ Sin embargo, no estoy completamente seguro de que Manrique no hablara —o al menos leyera— inglés.

Hay varias versiones de su historia que aseguran que, en algún momento de su vida, vivió en Estados Unidos. Carolina Sanín asegura que hacia 1952, Figueroa hizo una pequeña fortuna trabajando como extra en películas de Hollywood.²⁶⁹ Hay otras versiones que afirman que, en la segunda mitad de la década de 1970, vivió en Jackson Heights (Nueva York) trabajando como cocinero.²⁷⁰ Parece que durante ese período intentó militar en el interior de Estados Unidos, y probablemente fue entonces cuando reunió la colección de imágenes del Museo de la Pobreza. De hecho, un examen minucioso de los documentos expuestos en dicha institución revela varias referencias escritas en inglés que comprobarían que Manrique tenía conocimientos suficientes para leer en esta lengua. También, por el tiempo de su estadía en Nueva York y posterior regreso a Colombia, vía Medellín, habría surgido su proyecto de exportar drogas a Estados Unidos escondidas en bustos de los líderes fascistas del siglo XX.²⁷¹

²⁶⁸ Josep Torres Campalans citado por Ospina, “Museo de la Pobreza”.

²⁶⁹ Carolina Sanín, “Años cero”, *Valdez*, n.º 3 (1999): 28.

²⁷⁰ Luis Ospina, *Un tigre de papel*.

²⁷¹ Efrén Giraldo, presentación al catálogo de la exposición “Malicia indígena: Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa”, Museo de Arte Moderno de Medellín, 31 de agosto-6 de noviembre de 2011; Sala de Exposiciones Julio Mario Santo Domingo, Universidad de los Andes, 13-22 de noviembre de 2013.



Pedro Manrique Figueroa. *La lora*. 1971. Colección privada.

En el texto curatorial que acompañó a *El fin*, los curadores de la exposición realizada en la Galería Santa Fe explican que

Bastante se ha discutido sobre la autenticidad de este *collage*, el mayor argumento para negarle vía a esta obra ha sido la conjugación en inglés “Shows are over”. Se dice que para Manrique dicha sentencia sería incomprensible, debido al nivel intelectual del artista. Al parecer, toda esa discusión sólo responde a motivaciones elitistas de algunos críticos que todavía establecen escalafones odiosos para clasificar el pensamiento. Estoy seguro [de] que, a Pedro Manrique Figueroa, dichas discusiones lo divierten, pues como buen provocador ahí encuentra motivos para la creación.

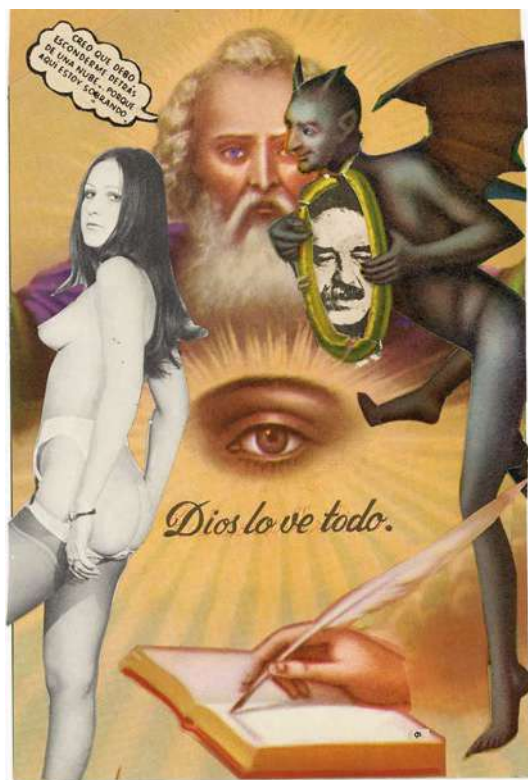
Dado el fin del interés en el espectáculo litúrgico, los santos se ven obligados a salir en televisión para llegarle a una mayor audiencia. El apocalipsis será transmitido.²⁷²



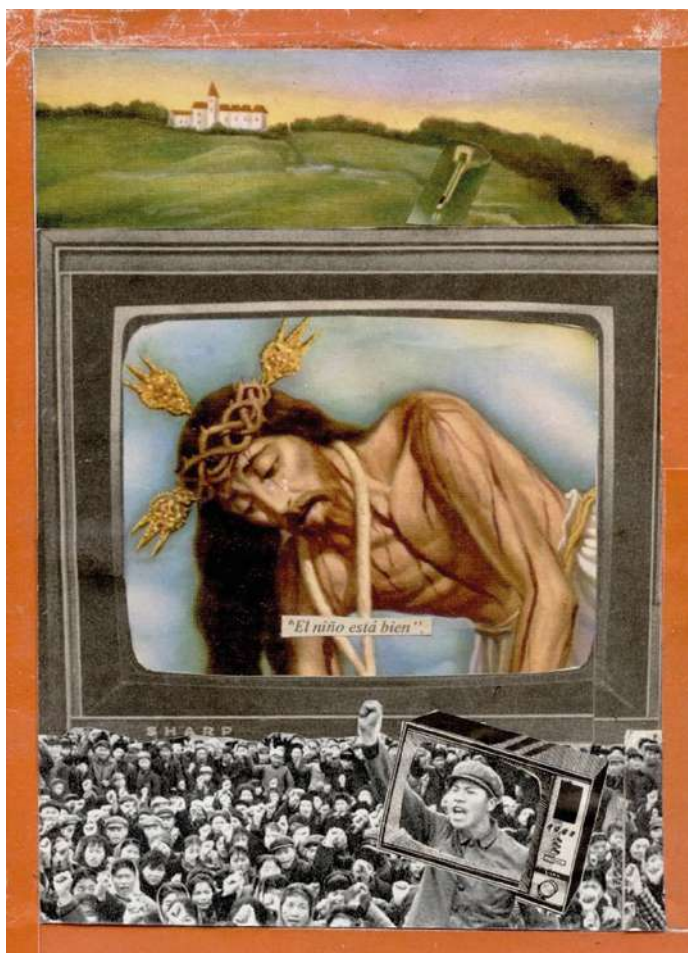
Pedro Manrique Figueroa (atribuido). *El fin*. Ca. 1971/1976/1980. Colección del autor.

²⁷² Lucas Ospina, Bernardo Ortiz y François Busher, “Texto curatorial de apoyo al *collage El fin*”, exposición “Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, precursor del collage en Colombia” (Bogotá: Galería Santa Fe, 1996).

Sobre este *collage*, me atrevería a afirmar que efectivamente se trata de un Pedro Manrique Figueroa. Además de la duda que causa el uso de textos en inglés, a la que acabamos de responder, la otra posible objeción a esta atribución sería la forma en que los curadores fecharon esta pieza. La pieza supuestamente data de 1980 y, haciéndome pasar por un conocedor de la obra de Manrique, creo que no está bien fechada. Quizás esta sea la razón por la que los estudiosos dudan sobre su autenticidad. Al contrario de lo que afirma Ospina, sostengo la hipótesis de que este *collage* no es una pieza tardía del artista, y pudo haber sido realizada en 1971 o 1976.



Pedro Manrique Figueroa. *Dios lo ve todo*. Ca 1971.
Colección privada.



Pedro Manrique Figueroa. *Tele-visión*, serie *Aguafuertes bogotanas*. 1975. Colección privada.

La razón por la que pienso que esta podría ser una pieza de principios de la década de 1970 es el hecho de que muchas de las obras contemporáneas del artista siguen la misma estructura compositiva: utilizan el texto de una revista como el fondo de la pieza y el autor organiza las imágenes en una serie de rectángulos concéntricos. Esta relación es evidente cuando se compara la pieza *El fin* con obras de 1971 como *La lora*, u otra del mismo

año, titulada *Dios lo ve todo*. Parece que las tres fueron hechas en el mismo momento, tanto por su iconografía como por sus estrategias de composición. En *El fin* y en *La lora*, las imágenes centrales están organizadas sobre un eje central, juegan con tipos de textos en diferentes planos de la composición y tienen una franja monocroma similar que contiene un pequeño detalle en su centro. Además, la viñeta de novela gráfica que se utiliza en ambos *collages* parece que proviene de un mismo lugar, ya que tienen una fuente idéntica y están impresas en el mismo tipo de papel. Por su parte en *Dios lo ve todo*, Manrique acude a la misma fuente iconográfica del ojo y la imagen de Dios Padre que es utilizada en la imagen del televisor en *El fin*.

Sobre mi segunda hipótesis, hay tres razones por las que pienso que Manrique pudo haber hecho esta pieza en Estados Unidos después de 1976. En primer lugar, como se sugirió anteriormente, es probable que la revista escrita en inglés la hubiera conseguido durante su estancia en Nueva York. Quizás fue un documento recopilado originalmente para su museo, que luego pasó a ser utilizado como parte de su trabajo como artista. La segunda razón por la que sospecho que fue realizada después de 1976 es su temática: el *collage* está estrechamente relacionado con la película *Network* (1976). La relación es tan estrecha que se puede sugerir que este, tanto como otros *collages* que utilizan la imagen de un televisor en relación con las imágenes católicas, se inspiraron o se realizaron en respuesta a esta película. La tercera cuestión es que, si leemos este *collage* como un relato autobiográfico del artista, los temas trabajados corresponden a los últimos años de la vida de Manrique Figueroa.

Permítaseme continuar con una breve reseña de *Network*. Esta es una película basada en la obra de Paddy Chayefsky, en la que aparece un presentador de noticias que es poseído en varias ocasiones por un espíritu. En las transmisiones en vivo, la voz del más allá hace presencia para llenar la pantalla con proclamas incendiarias sobre las injusticias socioeconómicas de Estados Unidos. Luego

de cada posesión, el presentador colapsa en un ataque epiléptico. Hay un punto de la película en el que su protagonista, Howard Beale (Peter Finch), le pregunta a la presencia sobre el motivo por el que fue elegido un médium, y la respuesta fue simplemente “Porque aparece en la televisión”. De hecho, debido a que su aparición ocurre en la televisión nacional, el mensaje del profeta contemporáneo llega a ser ampliamente aceptado por la audiencia estadounidense. Su mensaje mesiánico llega a tal punto que es capaz de alterar la dinámica corporativa neoliberal emergente al utilizar la presión de los espectadores para que obliguen al gobierno de Estados Unidos a restringir la compra de una corporación estadounidense por parte de un conglomerado multinacional. El mensaje transmitido por la cadena ficticia UBS podría sintetizarse en una de las primeras epifanías públicas de Beale:

No tengo que decirte que las cosas están mal. Todos saben que las cosas están mal. [...] Nos sentamos en la casa, y poco a poco el mundo en el que vivimos se hace más pequeño, y todo lo que decimos es: “Por favor, al menos déjennos solos en nuestras salas de estar. Déjame tener mi tostadora, mi televisor y mis radiales con cinturón de acero y no diré nada. Déjanos en paz”. Bueno, no te dejaré en paz. ¡Quiero que te enojés! [...] Tienes que decir: ¡SOY UN SER HUMANO, MALDITA SEA! ¡MI VIDA TIENE VALOR! Entonces quiero que te levantes ahora. Quiero que todos ustedes se levanten de sus sillas. Quiero que te levantes ahora mismo y vayas a la ventana. Ábrela, asoma la cabeza y grita: ¡ESTOY ENOJADO COMO EL DIABLO Y NO VOY A SOPORTAR ESTO MÁS!’²⁷³

²⁷³ Paddy Chayefsky, *The network* (película dirigida por Sidney Lumet, Hollywood: MGM y United Artists, 1976). Énfasis original.



Albrecht Dürer. *Adán y Eva (La caída del hombre)*. Grabado.
Ca. 1511. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Viendo estas declaraciones a través de los ojos de un artista del realismo social, la reacción que tuvieron los espectadores ficticios del programa seguramente impresionaría a alguien como Figueroa. Movidos por las instrucciones dadas por el presentador de noticias, millones de espectadores comenzaron simultáneamente a manifestar la punzada de empatía que debería inspirar una pieza gráfica eficaz. Esta apropiación masiva de este tipo de mensajes

sería la realización de un sueño de un artista de izquierda, pues el objetivo de una obra del realismo social es pedirle al espectador que sitúe sus necesidades inmediatas en el contexto de una totalidad filosófica.²⁷⁴ Si Manrique viera la película, seguro que le impresionarían las escenas de cientos de personas dirigiéndose de sus televisores a sus ventanas para expresar su enfado.



Fridolin Leiber. *Pater Noster*. Impresión litográfica, ca. 1890. Creative Commons License, pd-old-100. Fuente: Wikimedia Commons.

²⁷⁴ Bird et al., *Vision and communism*, 9.

El texto que sirve de fondo en el *collage* evidentemente hace referencia al apocalipsis en la época de la televisión. Como se mencionó anteriormente, el texto de fondo es un recorte de revista en inglés en cuyo encabezado se lee claramente “show are over” (se acabaron los espectáculos), mientras que en el artículo habla de una crisis económica. La silueta de las dos figuras mirando el televisor podría verse como una referencia a la imagen de Adán y Eva rodeando el árbol del conocimiento. Esta es una de las imágenes más famosas de la tradición católica, en la que los padres de la humanidad son seducidos por Lucifer para que le den un mordisco al fruto del árbol prohibido, evento que causa que la humanidad entera sea expulsada del paraíso. La imagen que se inserta en el televisor proviene de una representación de la Santísima Trinidad relacionada con la obra del siglo XIX de Fridolin Leiber, una imagen devocional de distribución masiva que describe el misterio cristiano de la Santísima Trinidad. En este caso, en la televisión aparece la imagen de Dios Padre. Como señala el texto curatorial, esta aparición en medios masivos se debe a la pérdida contemporánea de interés por las ceremonias litúrgicas. La cuarta referencia a la iconografía católica, y la más importante, son el ojo y la oreja recortados que aparecen en la franja monótona de la composición. Se trata de una alusión directa a la imagen de Santa Lucía (283-304). La franja dorada del *collage* puede verse como la bandeja donde la mártir ofrece sus ojos a su prometido para poder dedicar su vida al culto de Dios.

El diálogo entre la imagen de Dios en la televisión y la referencia a Santa Lucía son los principales referentes visuales que deben tenerse en cuenta para comprender este *collage* de Manrique. Santa Lucía fue una mártir cristiana durante la persecución de Diocleciano, llevada a cabo entre los años 303 y 313. Según su hagiografía, ella consagró su virginidad a Dios al negarse a casarse con un prometido pagano y, como represalia por su rechazo, su prometido amenazó con denunciarla como cristiana. Esto provocaría su inmediata ejecución por el Imperio romano. En un intento

por recuperarla, el novio le dijo que lo que amaba de ella eran sus ojos, así que, para poder dedicar su vida a la adoración de Dios, Santa Lucía se los arrancó para dárselos a su prometido, diciendo: “Ahora déjame vivir para Dios”.²⁷⁵ Teniendo esto en cuenta, podemos interpretar el *collage* como la paradoja de que Dios se ve obligado a aparecer en la televisión para ser escuchado, pero, al mismo tiempo, un mártir contemporáneo se vería obligado a deshacerse de sus sentidos del oído y de la vista para dedicar su vida a la búsqueda de Dios.



Francisco de Zurbarán. *Santa Lucía*. Óleo sobre tela, ca. 1615. National Gallery of Art, Washington.

²⁷⁵ James Bridge, “St. Lucy”, en *The Catholic encyclopedia*, vol. 9 (New York: Robert Appleton Company, 1910). Internet edition, 30 de junio de 2012, <http://www.newadvent.org/cathen/09414a.htm>

En la época en que Manrique posiblemente hizo este *collage*, Guy Debord publicó la traducción de *La sociedad del espectáculo*.²⁷⁶ No hay constancia de que Manrique tuviera contacto directo con este tipo de literatura, pero en el consumo de películas como *The network* se puede rastrear una conexión lógica entre el pensamiento del autor francés y el artista colombiano. Como se mencionó anteriormente, debido a las otras referencias presentes en el *collage* podría interpretarse como un relato autobiográfico de los últimos años de la vida de Figueroa. El fragmento apocalíptico de la revista proclama el fin del mundo por motivos económicos, y podría entenderse como la consciencia que tenía Manrique por aquel entonces del principio del fin del comunismo.

La referencia a Adán y Eva puede abordarse como una respuesta a su expulsión del Partido Comunista, el paraíso, según él. En este mismo sentido, el diálogo entre Santa Lucía y la imagen de Dios podría verse como la impotencia del artista para transmitir el mensaje mesiánico comunista que el artista se atribuyó como la tarea de su vida. Como conclusión a esta melancólica afirmación, la viñeta del *collage* dice: “Pero los dolorosos recuerdos se empecinaban en perseguirla. En la pantalla cristalina apareció la imagen adorada del amor de su vida”.²⁷⁷

En el documental de *Un tigre de papel* hay una elaboración de los últimos años de Manrique. Varios testimonios hablan de cómo Manrique nunca logró superar su expulsión del Partido Comunista. Además, la actriz Vicky Hernández sostiene que por las mismas fechas de este suceso desapareció Omaira, pareja

²⁷⁶ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, trad. al inglés por Fredy Perlman y Jon Supak (publicado por primera vez en Kalamazoo, MI: Black & Red, 1970). Trad. al español por Jorge Diamant (publicado por primera vez en Buenos Aires: Editorial La Flor, 1974).

²⁷⁷ Manrique Figueroa, *El fin*, colección privada, ca. 1976.

sentimental del artista. Al parecer, fue víctima de desapariciones forzadas perpetradas por el gobierno. Según la actriz, la suma de estas experiencias es algo que marcó profundamente a Manrique para el resto de su vida. La actriz recuerda que esta experiencia

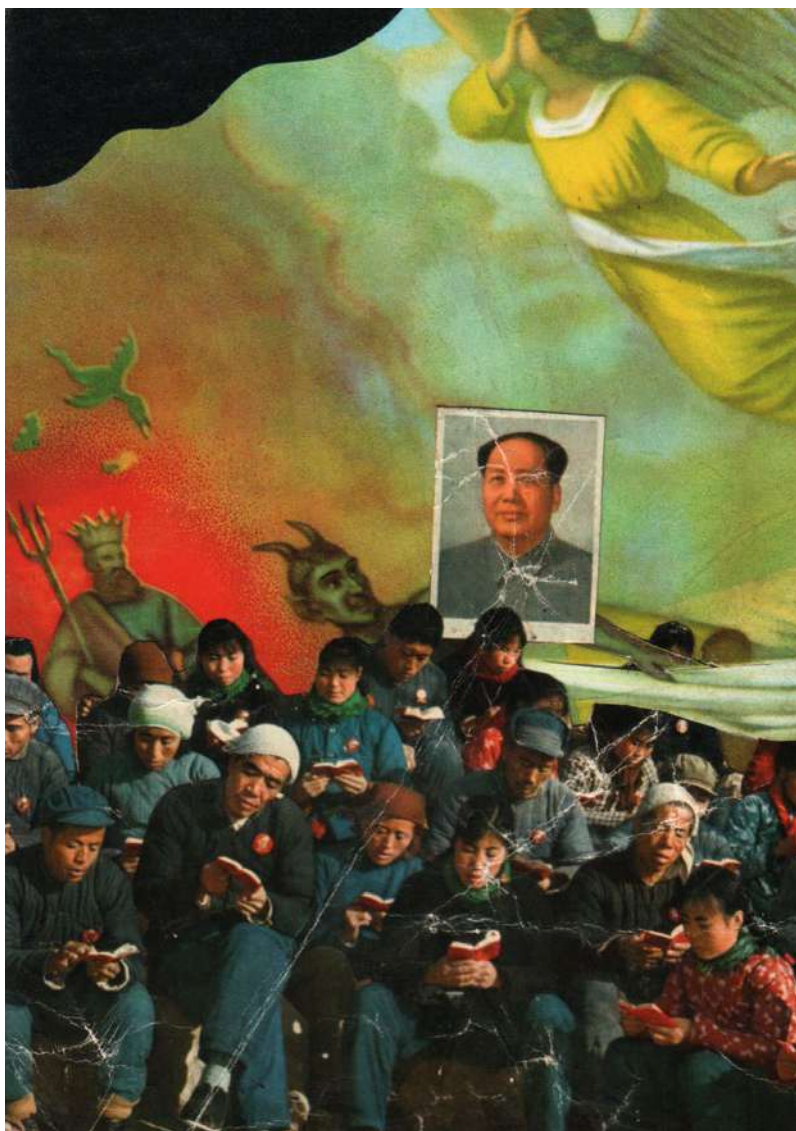
... lo apaleó muchísimo y sus cosas terminaban siempre siendo intentos fallidos; siendo ilusiones esparcidas al aire y nada más. No concretaba las cosas, no se le podían dar. Eso lo hacía un personaje tristemente célebre.²⁷⁸

Esta descripción proporcionada por Hernández es importante, ya que, basándose en el comportamiento de Manrique, posibilita un diagnóstico plenamente identificable como melancolía. Como se mencionó en el primer capítulo de esta publicación, Freud aborda este estado mental como la versión patológica del duelo.

Las principales características de este estado doloroso son la incapacidad de adoptar un nuevo objeto de amor, la pérdida de interés por lo que no está conectado con los recuerdos del objeto ausente, la inhibición de las funciones sociales individuales, la disminución del amor propio y la incapacidad de concretar nuevos proyectos.²⁷⁹ Los primeros síntomas también están presentes en el estado de duelo; una expresión particular de un dolor melancólico es el desvanecimiento del amor propio. Esta perturbación se traduce en un constante reproche y acusaciones contra sí mismo.

²⁷⁸ Entrevista a Vicky Hernández por Luis Ospina, *Un tigre de papel*, 1:19:30.

²⁷⁹ Freud, “Mourning and melancholia”, 3042.



Pedro Manrique Figueroa. *Al diablo con Mao*. 1972.
Colección privada.

Siguiendo con la interpretación de Freud, en el melancólico se observa el deseo de comunicar al mundo los propios defectos y la tendencia a obtener un sentimiento de satisfacción de su propia humillación pública.²⁸⁰ Esto explica por qué Pedro se convirtió en una especie de celebridad por sus fracasos; a diferencia de alguien que, en otras circunstancias, intentaría ocultar sus defectos y vicisitudes, un melancólico los muestra. Son múltiples los ejemplos de cómo la sombra del objeto perdido cayó sobre el ego de Manrique. Entre las referencias biográficas del artista que hicimos en el primer capítulo, esta actitud se observa claramente en la exhibición pública de la caricatura publicada en *El Tiempo* (en la que proyecta su propia experiencia), que representa el rechazo del artista del salón independiente. En el mismo marco, también se podría explicar el caso de autobjetivación que se manifestó en el intento de Figueroa de donarse como parte de la colección del Museo Nacional de Colombia.

Como explica Freud, la mayoría de esas autoacusaciones difícilmente son aplicables al melancólico y, en lugar de ello, la mayoría de estos reproches se ajustan a la descripción del objeto amado del paciente. Por ejemplo, el episodio del Museo Nacional podría entenderse si reconocemos que al final de su vida, Manrique llegó a comprender que el comunismo era algo que debía ser enterrado en un museo como algo del pasado. Este tipo de acciones son las cuestiones claves para determinar la patología del artista. En palabras de Freud, es porque “percibimos que los autorreproches son reproches contra un objeto amado que han sido trasladados al propio ego del paciente”.²⁸¹ Esto indica que la pérdida del objeto ha tenido un efecto profundo en la propia imagen del sujeto. En el caso de Manrique, esta ambivalente

²⁸⁰ *Ibid.*, 3046.

²⁸¹ *Ibid.*

relación de amor-odio con el comunismo se manifiesta en algunas de sus obras posteriores. Sobre una pieza de 1976, el artista comentó: “los chinos en el infierno están condenados al castigo eterno de leer el *Pequeño libro rojo de Mao*”.²⁸² El título del *collage* es *Al diablo con Mao*. Allí se muestra en un primer plano un grupo de militantes del Partido Comunista Chino leyendo el *Libro rojo*; en el fondo, una imagen de Satanás sosteniendo la fotografía de Mao y, en la parte superior de la composición, la figura de un ángel que cubre su cara en un gesto de desaprobación de estas formas de adoctrinamiento ideológico.

Dominick LaCapra profundiza en la diferencia entre *duelo* y *melancolía* al diferenciar entre las nociones de pérdida y ausencia. Según el historiador, la pérdida puede situarse y especificarse en el nivel histórico, mientras que la ausencia es transhistórica. Por eso, Freud observó que, a diferencia de un doliente, el melancólico sabe a quién ha perdido, pero no qué ha perdido en él.²⁸³ Esto significa que, para un melancólico, la ausencia del objeto es la realización de un vacío, un indicador de que hay una necesidad o una deficiencia en el sujeto de algo externo a su ego que falta. Según LaCapra, una ausencia no es un evento, y por lo tanto no implica una temporalidad que diferencie el pasado del presente o el futuro.²⁸⁴ Siguiendo esta lógica, el historiador insiste en la importancia de nombrar y especificar las pérdidas en una sociedad para tener la posibilidad de emprender el proceso de duelo, pues solo mediante la representación de un evento traumático, estas experiencias podrán articularse con el presente para convertirse en recuerdos.

²⁸² Ospina citando a Pedro Manrique Figueroa, *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa*, 23.

²⁸³ Freud, “Mourning and melancholia”, 3043.

²⁸⁴ LaCapra, *Writing history, writing trauma*, 49.

Es decir que solo cuando existe una mediación dada por la memoria, el sujeto es capaz de alcanzar la distancia crítica para realizar la diferenciación entre el entonces y el ahora, que, según LaCapra, es el proceso de duelo.

Vale la pena volver a las palabras que están escritas en la obra de Manrique, *El fin*: “Pero los recuerdos dolorosos persistían en perseguirla. En la pantalla cristalina apareció la adorada imagen del amor de su vida”. Como se sugirió anteriormente, este texto es una referencia directa al estado mental en el que los recuerdos del objeto perdido acechan al melancólico. Siguiendo a Freud, durante el proceso de duelo, cada recuerdo del objeto perdido regresa en una especie de psicosis alucinatoria voluntaria.²⁸⁵ En el caso del duelo, se trata de una forma de superar la pérdida al experimentar nuevamente los recuerdos que se tienen con el objeto perdido para finalmente reconocer que el objeto ya no existe. La melancolía, por el contrario, representa todos los recuerdos del objeto ausente para prolongar psíquicamente la vida del objeto mediante el trabajo de la memoria.²⁸⁶

En este sentido, existe una diferencia significativa entre el duelo y la melancolía, ese otro rasgo patológico, en la relación con el tiempo. El duelo tiene como objetivo mantener la continuidad de la vida rompiendo lentamente los vínculos con el difunto mediante el proceso de ponerlo a descansar. Por el contrario, el melancólico se niega a aceptar que el objeto amado sea algo del pasado. Este es la afirmación de una ausencia que disloca la relación típica entre muerte y vida, ya que la negación de la muerte niega posteriormente el progreso de la vida.

²⁸⁵ Freud, “Mourning and melancholia”, 3042.

²⁸⁶ *Ibid.*, 3051.

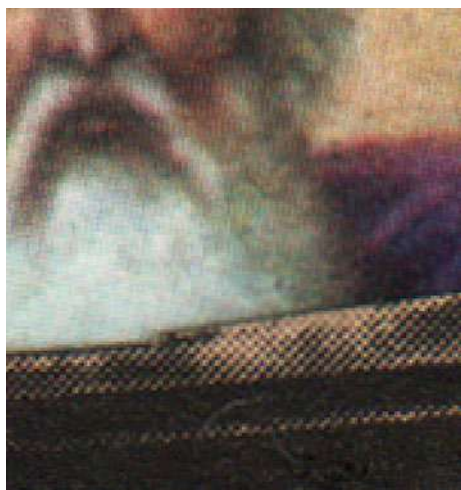


Pedro Manrique Figueroa (Asociación Bolivariana de Artistas, A.B.A.). *Peso del proyecto falso*. Ca. 1974-1980. Colección privada.

Volviendo a los últimos años de Manrique, un claro ejemplo de esta incapacidad para reintegrarse al mundo podría ser el proyecto militante que el artista intentó realizar a través de la Asociación Bolivariana de Artistas (ABA). Como se mencionó anteriormente, tras su expulsión del Partido Comunista, Manrique concibió esta organización como una forma de radicalizar su militancia política con la idea de reunir a varios artistas para usar colectivamente su imaginación de manera subversiva. Pero, aparte de él, nadie más se unió a la organización. El exguerrillero argentino Jorge Masetti explica el motivo. Según recuerda, una vez se reunió con Manrique para discutir un proyecto de falsificación de dinero en el que pensaba que podrían trabajar juntos. Masetti quería falsificar dólares, pero Manrique tenía en mente una propuesta totalmente contraria: en lugar de falsificar dólares, uno de los principales proyectos de la organización de Manrique era sellar dólares reales con la palabra “falso”. Según explicó, la idea era desestabilizar el sistema monetario estadounidense afectando la confianza de los consumidores en la moneda. Según Manrique, este era el secreto para destruir el capitalismo, pero, como señala Masetti, el principal problema de esta demencial propuesta era lograr que la cantidad de dólares

tuviera un impacto sistémico en la sociedad estadounidense.²⁸⁷ Este era un proyecto que estaba destinado al fracaso desde el principio. Quizás el artista inconscientemente lo sabía, pero como buen melancólico, tal vez la idea era prolongar indefinidamente un momento de militancia política de manera que este evento nunca se pudiera concluir a satisfacción. Este tipo de militancia también puede leerse como una excusa para torturarse a sí mismo, ya que cualquier dólar que ganaba como cocinero quedaba fuera de circulación por su propio proyecto.

LA MATERIA DEL FANTASMA



Pedro Manrique Figueroa. *El fin* (detalle). Ca. 1971/1976/1980. Colección privada.

Ahora quiero centrar nuestra atención nuevamente en el *collage* que atribuimos a Pedro Manrique Figueroa, *El fin*, para hablar

²⁸⁷ Entrevista a Jorge Masetti por Luis Ospina, *Un tigre de papel*, 1:35:00.

de los aspectos sensuales de la pieza. Además de los aspectos formales del objeto, que se discutieron anteriormente, estos detalles materiales del *collage* son indicadores de tres momentos entrelazados. Al observar detalladamente los fragmentos de papel, hay algunas imágenes del *collage* compuestas por una trama de puntos redondos negros, característicos de un fotograbado hecho en semitonos de baja resolución. Hay otras impresiones con el característico color pastel de las cromolitografías, que ya no está disponible en el mercado. Estos papeles son ruinas del primer momento en que se generaron las fuentes del *collage*.²⁸⁸



Pedro Manrique Figueroa. *El fin* (detalle). Ca. 1971/1976/1980. Colección privada.

²⁸⁸ Los medios tonos digitales han estado reemplazando a los medios tonos fotográficos desde la década de 1970, cuando se desarrollaron los “generadores de puntos electrónicos” para las unidades de grabación de películas conectadas a los escáneres de tambor en color.



Pedro Manrique Figueroa. *El fin* (detalle). Ca. 1971/1976/1980.
Colección privada.

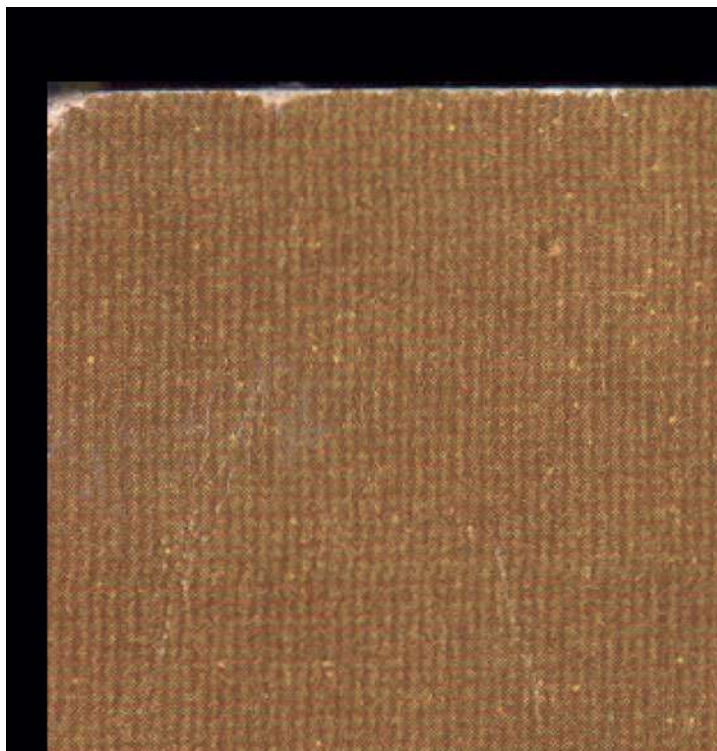
En un segundo momento, entre la impresión de esas imágenes y nuestra apreciación de la obra de arte, se realizó el *collage*. Alrededor de este momento hay todo tipo de indicios de una mano del artista manipulando los papeles. Por ejemplo, en la esquina inferior derecha de la franja monocromática de la pieza hay una notoria grieta en el papel, evidencia de que el soporte alguna vez fue doblado antes de ser pegarlo como parte del *collage*. Justo debajo de esta sección hay un indicador del pulso de la mano que se manifiesta en una línea irregular que separa el monocromo y el artículo de revista. Volviendo la mirada hacia la parte superior central de la pieza, en el corte de las pequeñas representaciones del ojo y la oreja se observa un particular tipo de gesto de un corte quebrantado producido por un bisturí. La imagen original parece provenir de una estampa religiosa, y fue desgarrada agresivamente por múltiples cortes lineales que delinean la representación de las partes del cuerpo. Entre la letra *ese* y la imagen de la oreja hay una mancha por la

oxidación, que es la única evidencia visible del uso de pegamento líquido en el ensamblaje del *collage*. Todos estos pequeños detalles son huellas —o, en términos lingüísticos, signos indéxicos— con las que el artista registró su propia existencia en su obra.

Según la lingüística de Charles Peirce, un índice es un tipo particular de signo, ya que posee una conexión física o existencial con su objeto. Como explica Mary Ann Doane, dado que Peirce aplicó el término *índice* a signos tan diversos como una huella, un trueno, la palabra “esto”, un dedo que señala o una imagen fotográfica, no es difícil ver por qué el concepto ha ocasionado confusión.²⁸⁹ El índice podría separarse en dos grupos principales de signos: por un lado están los signos asociados al orden de la huella, cuando el objeto deja una evidencia física de su presencia por medio del contacto con una superficie sensible; por ejemplo, una huella, una máscara mortuoria o una fotografía. El otro tipo de índice existe mediante el uso de signos que apuntan al objeto, como señalar con el dedo, una flecha o pronombres como “yo”, adjetivos demostrativos como “esto”, adverbios demostrativos como “ahora”, o adjetivos demostrativos como “allí” o “aquí”. Todos estos signos heterogéneos tienen en común que su significado se basa en la asociación por continuidad con su objeto, y no por semejanza con él (icono) o una convención cultural (símbolo). En consecuencia, Peirce explica que, si un índice pudiera traducirse en forma de oración, esa oración estaría en modo imperativo o exclamativo, como *¡Mira hacia allá!* o *¡Cuidado!*²⁹⁰ En este sentido, cualquier cosa que apunte directamente a la presencia de un objeto es un índice.

²⁸⁹ Mary Ann Doane, “Indexicality: Trace and sign, introduction”, *Differences*, 18, n.º 1 (2007): 2.

²⁹⁰ Charles Peirce, citado por Georges Didi-Huberman, “The index of the absent wound (monograph on a stain)”, *October*, n.º 29 (Summer, 1984): 68.



Pedro Manrique Figueroa. *El fin* (detalle). Ca. 1971/1976/1980. Colección privada.

En un objeto de arte, además de la materialidad que soporta la imagen y de la huella dejada por las manos del artista, hay un tercer fantasma que también ha grabado delicadamente su existencia sobre el objeto. En el caso del cine, Lisa Cartwright se refiere a este intruso como *las manos del proyccionista*. Como ella explica, el concepto de *indexicalidad* requiere igualmente el trabajo creativo del aparato utilizado para socializar el objeto, lo cual implica el trabajo de las manos del operario que manipula dicha pieza.²⁹¹

²⁹¹ Lisa Cartwright, “The hands of the projectionist”, *Science in Context*, 24 n.º 3 (September 2011): 451.

Hay una relación física que el objeto establece con el cuerpo de los múltiples actores que han estado en contacto con la existencia material de la obra de arte. Como ella explica, en esta relación, el trabajo de la mano en la proyección es una condición primaria del espectador.²⁹² Esto se expresa en la degradación material de la obra de arte, el paso del tiempo que se manifiesta en el objeto debido a su degradación natural, que resume el contacto físico de quienes manipularon la pieza para socializarla: marqueteros, galeristas, coleccionistas, curadores, montajistas, museógrafos, conservadores, etc. En el caso del *collage* del Manrique, esto se manifiesta en los bordes desgastados de la obra, donde la presencia de este tercer fantasma se expresa en la historia del objeto.

En la suma de estos signos indéxicos, Walter Benjamin reconoce la autenticidad de una obra de arte. Según él, esta existencia única del objeto es el elemento del que carece cualquier reproducción mecánica de la obra de arte. En este sentido, la autenticidad se entiende como la presencia del objeto en el tiempo y el espacio. Esta existencia única como un objeto físico de la obra de arte da cuenta de la historia a la que estuvo sujeta durante todo el tiempo de su existencia.²⁹³ En la experiencia de contemplar una obra de arte auténtica hay un exceso de significado que se inscribe en la vulnerabilidad material de la pieza, donde se registra continuamente la vida del objeto. Esta autoridad del objeto es la carga propia de las cualidades espectrales de los signos indéxicos que contiene, donde el cuerpo del espectador está en contacto directo con una serie de fantasmas que han dejado sus huellas en el objeto como testimonios de su presencia.

²⁹² *Ibid.*, 448.

²⁹³ Walter Benjamin, “The work of art in the age of its technological reproductivity”, En *The art of art history* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 437.

Esta noción de *autenticidad* contiene una experiencia del tiempo que excede los límites temporales de lo que estamos viviendo en el presente. Roland Barthes aborda un fenómeno similar en la experiencia de mirar fotografías, pues recalca que quien ve una fotografía entra en contacto directo con una presencia del pasado. Barthes abordó este fantasma mediante el concepto de *spectrum*. Utiliza este término porque tiene relación con la palabra “espectáculo”, y le añade esa cualidad propia del medio fotográfico que es el retorno de lo muerto.²⁹⁴ El referente —o *spectrum*— se entiende como una emanación del objeto que alguna vez existió, que estuvo frente a la cámara para ser aprehendido por una superficie sensible a la luz, y esa luz es la que nos llega hoy. Como explica Barthes, la fotografía es literalmente una emanación del referente, de radiaciones de luz que proceden de un cuerpo que estuvo frente a la cámara, y esa luz que nos toca en el presente genera una especie de cordón umbilical que une el cuerpo de la cosa fotografiada con nuestra mirada.²⁹⁵

En esta creencia en una conexión directa entre el cuerpo del artista y su espectador se basa el mercado del arte. Dicho mercado transa con las huellas que los artistas dejan en sus obras; por eso, el precio del objeto de arte depende más de la presencia del autor de la obra que del contenido de la imagen particular que ese objeto representa. En este sentido, los galeristas comercian con cuadros y no con imágenes. Como explica W. J. T. Mitchell, una imagen es una especie de apariencia etérea en la que reside la propiedad intelectual, mientras que un cuadro es la imagen más el soporte. Esto es la manifestación de la imagen inmaterial en

²⁹⁴ Roland Barthes, *Camera lucida: Reflections on photography* (New York: Hill and Wang, 1981), 9.

²⁹⁵ Barthes, *Camera lucida: Reflections on photography*, 81.

un medio material.²⁹⁶ La imagen puede equipararse a la autoría, mientras que en la materialidad del cuadro reside la noción de autenticidad que acabamos de comentar.

Además del mercado del arte, existen otras instituciones que se fundan sobre las cualidades espectrales del índice como verificación de una existencia pasada. En religiones como el budismo, el hinduismo o el cristianismo, las reliquias son algunos de los objetos de veneración más poderosos. Las huellas físicas de una presencia sagrada, o sus restos corporales, se conciben como una conexión inmediata entre el cuerpo del santo y sus creyentes de otros tiempos. Sobre el valor asociado a estos objetos, el historiador del arte Georges Didi-Huberman menciona que las reliquias se sostienen gracias a una fantasía de referencialidad de la voluntad de ver.²⁹⁷ Desde una perspectiva hermenéutica, el poder de una reliquia yace en que funciona como verificación de una experiencia que exige una confirmación experimental de su propia hipótesis.²⁹⁸ La exposición de estos restos corporales pretende ontologizarlos apelando a una estructura narrativa que va más allá de sus cualidades como índice. Como se indicó anteriormente, el índice solo dice “allí” como indicación de presencia. Nada más. En este sentido, una narración se proyecta sobre una huella para verificar si ese cadáver corresponde con un individuo en particular.

Como una obra de arte auténtica, este tipo de restos construye una conexión imaginaria entre las presencias del pasado y las del presente. Es un acto de fe que crea un círculo hermenéutico por medio del cual se confirma una narrativa que describe la manera en que los cuerpos están conectados a través del tiempo. Una hagiografía, o

²⁹⁶ William J. Thomas Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2005), 85.

²⁹⁷ Didi-Huberman, “The index of the absent”, 74.

²⁹⁸ *Ibid.*

un texto de historia del arte, intenta construir un soporte discursivo para que aceptemos estas huellas como algo asociado a un vestigio específico del pasado, pero, al mismo tiempo, ese discurso depende completamente de estas huellas como verificación material de su narrativa. En el caso de la historia del arte, esta retórica circular sería algo así como decir: la demostración de que el artista existió es que frente a ti hay una obra auténtica del autor; la obra que estás mirando es la huella del artista, porque fue hecha durante un momento particular de su existencia. El uso de esta retórica circular para construir una afirmación de verdad nos recuerda una de las declaraciones más famosas de Nietzsche: “Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal”.²⁹⁹ Como explica el filósofo, lo que culturalmente se considera *verdad* no es la cosa en sí misma —una esencia—, sino una designación de las relaciones de las cosas con los hombres.

Siguiendo la lógica de Nietzsche, lo que consideramos *verdad* es un conjunto de convenciones culturales utilizadas como un tratado de paz entre hombres que desean vivir en comunidad. En este orden de ideas, el contrato social que colectivamente aceptamos como la verdad es una osificación de esas metáforas originales, ya que la comunidad olvidó colectivamente que esta forma de describir el mundo circundante es una ilusión y, como resultado, esto da la percepción de una realidad social consistente. En oposición a la uniformidad de estas convenciones culturales, el arte y el mito son manifestaciones del impulso humano básico de imaginar continuamente nuevas metáforas para describir las relaciones entre las cosas. Este impulso es un intento de darle sentido a un mundo

²⁹⁹ Friedrich Nietzsche, “On truth and lie in a nonmoral sense”, en *On truth and untruth: Selected writings of Friedrich Nietzsche*, ed. por Taylor Carman (New York: HarperCollins, 2010), 30.

que no podemos comprender por completo. En este intento, estas prácticas construyen abiertamente relaciones que van más allá de las nociones de *verdad* socialmente establecidas.³⁰⁰

Volviendo a la obra de Pedro Manrique Figueroa, cuando el círculo hermenéutico se rompe para develar una brecha entre la reliquia y la narración que la sustenta, se produce una inestabilidad momentánea de esa red de conceptos que construye nuestras nociones de *verdad*. En nuestro acercamiento a una obra del “precursor del *collage* en Colombia” hay un particular malestar que la presencia de los *collages* de Manrique Figueroa trae sobre la noción básica de la realidad construida por la historia del arte. Como se mencionó, las afirmaciones de *verdad* de la historia del arte se edifican sobre una retórica circular compuesta por las nociones de la autenticidad y la autoría, elementos que son disonantes en el caso de Manrique. Si bien hemos estado discutiendo la autenticidad en el orden de las huellas materiales, la autoría es la narrativa que conecta lógicamente una serie de ideas e imágenes con una entidad identificable en una tradición cultural. En este sentido, el nombre de un autor se utiliza para describir una existencia distintiva en la narrativa que colectivamente entendemos como realidad. Al respecto, Michel Foucault aclara que el nombre del autor no es función del estado civil de un hombre ni es ficticio. Esto es algo que se sitúa en la brecha, entre las discontinuidades, lo que da origen a nuevos grupos de discurso y a su modo singular de existencia.³⁰¹

En el caso de Figueroa, hay una huella de este fantasma contenida en sus *collages*, y también hay una narrativa histórica que articula sus ideas, imágenes y experiencias de vida. El sentimiento de

³⁰⁰ *Ibid.*, 42-43.

³⁰¹ Michel Foucault, “What is an author?”, en *The art of art history: A critical anthology*, ed. por Donald Preziosi (Oxford: Oxford University Press, 2009), 325.

incertidumbre intelectual reside en el hecho de que estas dos características que construyen la imagen del artista están disociadas. En el caso de un heterónimo, los conceptos de autenticidad y autoría existen, pero no se corresponden entre sí. Como se mencionó en el primer capítulo de este libro, un heterónimo es un autor que nunca tuvo un estado civil, y por ello sus huellas materiales han sido construidas por otra persona. En este sentido, la noción de *heterónimo* opera según la lógica del fantasma, donde la existencia de estos sujetos incorpóreos excede la oposición binaria entre lo presente (empíricamente vivo) y lo ideal (la no presencia absoluta).³⁰² Imitando a un fantasma, el heterónimo habita en un punto medio de la convención social que determina la diferencia básica entre lo que existe y lo que no existe. La serie de trazos realizados a nombre de Figueroa se sustentan en todas las convenciones retóricas de la historia del arte, pero nos producen un problema lógico cuando se reconoce abiertamente que el autor de estos *collages* nunca tuvo una presencia material. Es decir, la presencia del heterónimo perturba la noción de *verdad* sustentada por la historia del arte al estimular un cortocircuito en su retórica circular.

Teniendo esto en cuenta, ahora podemos afirmar que la presencia material de un *collage* de Pedro Manrique Figueroa es algo diferente a un signo índice en el orden de una traza. En estos *collages* hay un interés en las capacidades índice de un objeto de arte solo para cuestionarlas y vaciar estos signos como contenedores de verdad. Siguiendo la noción de *posindexicalidad* de Lisa Saltzman, en una obra de esta naturaleza, el índice es utilizado más como una forma que como una función del testimonio, o como un punto de referencia más que como una estructura denominativa.³⁰³ En este acercamiento a la construcción de la memoria como práctica

³⁰² Derrida, *Specters of Marx*, 78.

³⁰³ Lisa Saltzman, *Making memory matter: Strategies of remembrance in contemporary art* (Chicago, London: University of Chicago Press, 2006), 68.

artística, el índice se concibe como una manifestación de una ausencia más que como la presencia incuestionable de un espectro. Así, el índice se convierte en una forma de representar la ausencia por medio de la relación de la distancia irremediable que se tiene con el objeto histórico que se toma como sujeto.³⁰⁴ Estas prácticas funcionan como una forma contemporánea de dispositivo mnemotécnico, como un aparato de activación de la memoria en el que la huella no es un reemplazo o un simulacro de su objeto, sino un espacio designado para recordarlo.³⁰⁵

Sobre los aparatos mnemotécnicos construidos mediante el arte, Aleida Assmann complementa la noción de lo posindexical hablando de las funciones sociales de estas prácticas de la memoria. Respecto a este tema, la autora afirma que en una cultura que no recuerda su pasado, y que incluso ha olvidado su propia pérdida de memoria, los artistas les dan forma visible a esas pérdidas mediante la simulación estética.³⁰⁶

En este sentido, la práctica contemporánea de un arte de la memoria es algo diferente del uso tradicional del arte para la preservación de la memoria. En el género de la pintura histórica, el arte se pone al servicio de la memoria como medio para preservar las experiencias comunitarias presentes para un futuro por venir. Su función social es organizar y sintetizar una experiencia colectiva en una imagen memorable para preservar el presente del olvido. A diferencia de esto, según Assmann, las prácticas artísticas de la memoria contemporánea tienen un punto de partida diferente. No viene antes, sino después del olvido,

³⁰⁴ *Ibid.*, 13.

³⁰⁵ *Ibid.*, 23.

³⁰⁶ Assmann, *Cultural memory and Western civilization*, 357.

que cuidadosamente recogen las ruinas dispersas para hacer un inventario de las pérdidas.³⁰⁷

Como he venido argumentando a lo largo de esta publicación, el proyecto de Pedro Manrique Figueroa es una práctica melancólica que tiene como objetivo mantener vivas las memorias de la militancia cultural de izquierda en el siglo XX. A través de la figura fantasmal de Manrique se construye un aparato mnemotécnico que señala las experiencias del pasado reciente que han sido reprimidas colectivamente en nuestra sociedad contemporánea. En este sentido, un *collage* de Figueroa funciona como dos cosas distintas. Por un lado, un *collage*, como *El fin*, funciona como marcador de una ausencia: un reconocimiento de algo que falta en el orden social contemporáneo. Es una especie de gesto melancólico en sí mismo, que lamenta la pérdida de una visión de futuro que solían proporcionar prácticas culturales del realismo socialista; una característica del realismo social es que no era un documento de las condiciones reales de existencia, sino un medio retórico para acceder a un futuro inminente.³⁰⁸ Como explicaré en la siguiente sección de este capítulo, esta visión de un futuro compartido es algo que falta en nuestra sociedad contemporánea. Por otro lado, un *collage* de Figueroa es una forma de llamar nuestra atención sobre la existencia de aquellos sujetos cuya existencia ha sido culturalmente invisibilizada.

Como se mencionó en el capítulo anterior, lo que culturalmente se considera obsceno son las cuestiones que se ignoran como partes no funcionales de la sociedad: lo que se sabe, pero no se reconoce. Es la existencia de aquellas personas y prácticas culturales que han sido reprimidas del ámbito de la memoria cultural mediante una exclusión sistemática de la atención pública por parte de los aparatos ideológicos del Estado. Durante los últimos veinte años

³⁰⁷ *Ibid.*, 345.

³⁰⁸ Bird *et al.*, *Vision and communism*, 30.

hemos sido testigos del proceso por medio del cual un reclamo estructural de justicia social ha sido desplazado a los márgenes de la realidad social. Como forma de resistir a este proceso de represión, una práctica como las exposiciones de la obra de Pedro Manrique Figueroa exige la participación del espectador en lo que le es culturalmente extraño para hacer reconocibles y presentes las vidas que habitan en la periferia de la cultura. Un *collage* de Manrique Figueroa es un trazo que resalta a los fantasmas errantes que sufrieron una muerte simbólica por la caída del Muro de Berlín. Alineados con las ideas de Ross Chambers, podemos decir que estos objetos de arte operan a la manera de un dedo que señala y reconoce la presencia de esos fantasmas que están aquí, algo que, aunque oculto, permanece aquí.³⁰⁹ En este sentido, los *collages* de Figueroa funcionan como marcadores de una ausencia que vienen a humanizar a los individuos que habitan el espacio liminal entre la vida y la muerte.

LA CRISIS DEL FUTURO

Time is out of joint, “el tiempo está fuera de quicio”. Apropriadose de estas palabras de Hamlet, Jacques Derrida utiliza las líneas del célebre dramaturgo para afirmar que uno de los principales problemas del final del siglo XX era una crisis en nuestra noción del tiempo. En sus palabras, el fin del marxismo “es quizás la herida más profunda de la humanidad, en el cuerpo de su historia y en la historia de su concepto”.³¹⁰ A pesar de todas las formas en que se han intentado contradecir las tesis de Francis Fukuyama, es difícil ignorar esas ideas cuando vemos que hoy en día

309 Chambers, *Untimely interventions*, 37.

³¹⁰ Derrida, *Specters of Marx*, 121.

resulta difícil pensar en un futuro diferente al de una sociedad neoliberal. La única otra perspectiva visible de la democracia liberal en el horizonte es su versión oriental más oscura, en la que la democracia es eliminada de la ecuación para construir un Estado totalitario neoliberal.³¹¹

Contemplando este paisaje podemos afirmar que algo sí se terminó con la caída del Muro de Berlín: más que el comunismo en sí, terminó la fantasía colectiva de que somos parte de una progresión lineal de la historia en la que, por medio del trabajo colectivo, algún día podríamos alcanzar alguna forma ideal de sociedad. La carencia de una imagen mental colectiva de un mundo por venir es lo que estamos sufriendo hoy. Como explica Susan Buck-Morss, esta imagen teleológica de un futuro ideal es algo más que una ilusión compartida: es la afirmación de la fe en la humanidad a partir de la insistencia en que lo que es no es lo único que puede haber.³¹² Esta reivindicación de otro mundo posible fue la fantasía que en el siglo XX movilizó el esfuerzo colectivo para perseguir la construcción de una sociedad ideal a partir de la carrera entre modelos económicos. Este sueño de una utopía de masas fue la fuerza ideológica promotora de la modernización industrial, tanto en su forma capitalista como socialista.³¹³

Las representaciones de ese futuro ideal podrían verse como un lugar donde se articulan los deseos de vivir algo diferente a la realidad presente. Es así como la función de los artistas asociados al realismo socialista era justamente movilizar esos deseos colectivos a partir de la tarea de materializar y socializar las imágenes

³¹¹ Slavoj Žižek, entrevista con Tom Ackerman, “Slavoj Žižek: Capitalism with Asian values”, en *Talk to Al Jazeera*. <http://www.aljazeera.com/programmes/talktojazeera/2011/10/2011102813360731764.html>

³¹² Buck-Morss, *Dreamworld and catastrophe*, 238.

³¹³ *Ibid.*, IX.

del futuro por venir. Desde una perspectiva psicoanalítica, estas visiones resultan fundamentales en el desarrollo de la consciencia, pues mediante la fantasía aprendemos a desear.³¹⁴ Esto significa que por medio de las fantasías se da la coordinación de nuestros deseos. Según explica Slavoj Žižek, la fantasía no representa una escena en la que nuestro deseo se satisface plenamente, sino, por el contrario, una escena que realiza y escenifica el deseo como tal.³¹⁵ Cuando se construye un escenario mental del deseo, el sujeto es capaz de especificar su objeto de deseo y localizar su posición en relación con él. En este sentido, la construcción de la fantasía es un acto performativo en el que el objeto es nombrado para generar una nueva presencia en el mundo; es decir, que las representaciones fantásticas de una sociedad ideal fueron las que materializaron esas promesas de un futuro por venir.

La interpretación neoliberal de la realidad ha sido muy efectiva para persuadirnos de aceptar que con la caída del Muro de Berlín se derrumbó cualquier alternativa a nuestras circunstancias actuales. Como Fukuyama ha argumentado con entusiasmo, después del neoliberalismo “no habría más avances en el desarrollo de los principios e instituciones subyacentes, porque todas las cuestiones realmente importantes habían sido resueltas”.³¹⁶ Pero, como hemos mostrado en el capítulo anterior, aunque han sido ignoradas por los aparatos ideológicos del Estado, todavía quedan por resolver las cuestiones fundamentales sobre la distribución de la riqueza. Como lo demostró el caso de Occupy Wall Street, en el 2008, y los diversos estallidos sociales durante la pandemia, todavía hay una insatisfacción latente con el sistema neoliberal, pero nadie parece ser capaz de imaginar una alternativa diferente.

³¹⁴ Žižek, *Looking awry*, 6.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ Fukuyama, *The end of history and the last man*, XII.

Al descomponer nuestra consciencia como sujetos históricos, esta imagen de un eterno presente neoliberal ha afectado nuestra capacidad de fantasear como colectivo.

Como ha señalado Bauman, en la descripción de los sueños contemporáneos de progreso ha habido un cambio, de una noción de mejoras compartidas de las sociedades, a las mejoras individuales de la vida del sujeto. En este sentido, hoy en día, “cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene en mente un impulso de ir hacia adelante, sino permanecer en la carrera por todos los medios”.³¹⁷ La fantasía de un mundo ideal que llamamos *utopía* es lo que solía movilizar colectivamente el progreso. Como explica el sociólogo, el progreso era un movimiento continuo en búsqueda de la utopía, más que la realización de la imagen de un futuro ideal. Estas fantasías de un mundo futuro funcionaban como la liebre mecánica de una carrera de galgos: una imagen ferozmente perseguida pero nunca alcanzada.³¹⁸ Este tipo de deseos siguen movilizando los apetitos humanos, pero la diferencia es que la utopía moderna proponía que como resultado del arduo trabajo colectivo habría un punto final para este esfuerzo, mientras que la fantasía neoliberal propone una acumulación interminable de capital como medio de satisfacción personal. Esto significa que la visión de una utopía desconectada de un proyecto social más amplio es el sueño de un trabajo sin fin.³¹⁹

La sensación de crisis en nuestra relación con el tiempo tiene que ver con que hemos aceptado la ideología neoconservadora, según la cual no hay nada más que esperar, excepto la preservación de las circunstancias presentes. Sobre este tema, el

³¹⁷ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre* (Barcelona: Tusquets Editores, 2007), 145.

³¹⁸ *Ibid.*, 136.

³¹⁹ *Ibid.*, 152.

curador principal del proyecto Figueroa hizo una aguda lectura del entorno ideológico en el que nos encontramos hoy. Como señala Lucas Ospina, parece que la década de 1970 fue la última vez que “la humanidad pensó que el mundo podía cambiarse. Hoy simplemente nos resignamos a salvar el planeta”.³²⁰ Más allá del deseo de perpetuar las condiciones que hacen posible el presente, hay una evidente carencia de alguna fantasía colectiva capaz de generar una visión alternativa del futuro. Como describe Derrida, con esta ausencia carecemos de una medida con la cual medir la historia, ya que sin visión a largo plazo nos falta una dirección para entender que efectivamente se está poniendo en marcha algún tipo de progreso comunitario. Esta imagen de un futuro fantástico, en algún momento nos permitió trazar un futuro deseado, localizar nuestra posición con respecto a esa imagen, y entender el presente como parte del camino hacia ese momento por venir.

Como se indicó en la introducción de esta sección, algo terminó con la caída del Muro de Berlín. La continua afirmación de que la única realidad posible es nuestro presente neoliberal ha afectado nuestra capacidad de construir una fantasía compartida que nos sirva para articular la imagen de un futuro por venir. A medida que desaparecieron las representaciones de una sociedad utópica, también se fueron apagando los deseos de movilizar las mejoras de una sociedad mediante nuestra participación como individuos en la construcción de una progresión de la historia. Si bien la tecnología avanza como expresión de la búsqueda del progreso individual, como sociedad estamos atrapados en un paisaje sociocultural lleno de contradicciones sociales que nadie puede (o quiere) resolver.

Además de la fantasía de un futuro por venir, la otra relación posible que podemos tener con el futuro se da a través de

³²⁰ Thomann, “El secreto mejor guardado”, 11.

los archivos. Como señala Derrida, el archivo siempre ha sido una promesa y, como toda promesa, una muestra del futuro.³²¹ Siguiendo las ideas del filósofo, las condiciones para que un acontecimiento tenga sentido como parte de una narrativa histórica depende de una promesa que tiene el presente en relación con el futuro. Esto es lo que Derrida llama *mesiánico sin mesianismo*, o lo que los historiadores llaman *historicidad*.³²²

Como venimos diciendo, la noción de que nuestras acciones actuales son parte de una narrativa que determina una relación lógica pasado-presente-futuro es la ficción a partir de la cual podemos concebirnos nosotros mismos como agentes históricos. Para entender el presente como historia debemos tener la convicción de que nuestras acciones tienen repercusión más allá de quienes viven actualmente, y que alguien en el futuro no está silenciosamente juzgando lo que hicimos o dejamos de hacer. Por tanto, esta promesa de que el presente está conectando con el futuro permite comprender que, en el momento de su ocurrencia, los acontecimientos actuales tienen una trascendencia que va más allá del individuo y de nuestras circunstancias actuales.³²³

Siguiendo con las ideas de Derrida, el archivo, como el lugar físico donde se salva el presente de su descomposición, se utiliza para asegurar la posibilidad de recuperar las experiencias contemporáneas en otro tiempo. En consecuencia, el archivo es una cuestión de futuro y de una promesa por la que tenemos alguna

³²¹ Derrida, “Archive fever”, 18.

³²² Derrida, *Specters of Marx*, 92.

³²³ Thaddeus Jackson Patrick, “The present as history”, en *Handbook of contextual political analysis*, ed. por Robert Goodin y Charles Tilly (Oxford: Oxford University Press, 2008), 497.

responsabilidad con el mañana.³²⁴ En lo que decidimos preservar del presente reside la figura espectral de un futuro lector que, tal vez, podrá darles sentido a los documentos y huellas que le hemos dejado. Si bien nuestras condiciones presentes han afectado la capacidad de construir una visión de ese futuro lector, en el archivo todavía existe la promesa mesiánica de una figura espectral que nos mira desde ese futuro por venir. Esta convicción aún mantiene cierto sentido de trascendencia de nuestro presente mediante la ilusión de que hay un espectro del futuro que nos ve sin ser visto, y es a la luz de nuestra propia historicidad que existe una obligación con ese espectro en la forma en que nos recordará.³²⁵ Ese espectro de un futuro historiador será, tal vez, el juez de nuestras acciones presentes. Ese observador es quien nos condenará, nos olvidará o invocará la presencia de algunos de nosotros para que sigamos interactuando con él como parte de su herencia.

Cuando se agota la fantasía de que nuestro presente es parte del camino hacia la edificación de un futuro idealizado, lo único que queda es la esperanza de que alguien nos esté mirando desde ese futuro incierto. El archivo sostiene la promesa de que, aunque no podamos comprender cómo, se relaciona el presente con el futuro; esta presencia espectral podrá discernir que no hemos vivido y muerto en vano. En la fe de que nuestro presente será parte de esa historia por venir radica la explicación de por qué hay tantos artistas contemporáneos que están dedicados a registrar y preservar cuidadosamente las pérdidas tras la catástrofe. En el intento de preservar las huellas de nuestra efímera existencia está el deseo de darle un significado al presente para darle a ese futuro historiador todas las herramientas para que nuestro eterno presente no muera en el olvido.

³²⁴ Derrida, "Archive fever", 27.

³²⁵ *Ibid.*, 41.

A MANERA DE CONCLUSIÓN: EL PASADO QUE NO TERMINA

Como se describe a lo largo de este escrito, el duelo se manifiesta mediante una psicosis alucinatoria voluntaria a través de la cual se revive el pasado para que en algún momento lo podamos poner a descansar. Mediante el proceso de elaboración narrativa de los hechos ocurridos, el sujeto es capaz de ganar las distancias críticas necesarias para determinar cómo el presente está estrechamente relacionado con —pero al mismo tiempo, es diferente de— el pasado. La experiencia psíquica de superar el pasado es un proceso gradual que finalmente terminará con la aceptación de la pérdida, una vez se localicen los restos de esos vínculos con el objeto perdido para darles el lugar que les corresponde en el texto de la tradición. La superación de la pérdida por medio del duelo inaugura un período caracterizado por la suspensión de las relaciones sociales que no están conectadas con los recuerdos del objeto perdido. Durante ese tiempo, el doliente tiene que reinventarse acudiendo al proceso de búsqueda del “yo” perdido para encontrar una versión de sí mismo que sea capaz de seguir viviendo sin apegos al objeto perdido. En este sentido, hay un efecto transformador de pérdida que afecta a quienes siguen siendo parte de la tormenta del progreso.³²⁶

El duelo por la ausencia de una visión compartida del futuro ha sido un largo proceso. Décadas después de la caída del Muro de Berlín todavía hay producciones intelectuales —como, por ejemplo, este libro— que reflexionan sobre las consecuencias de la desaparición de las visiones utópicas del futuro que nos proporcionaban los proyectos de izquierda durante el siglo XX. Luego de la caída del Museo de Berlín, el acontecimiento que nos ha precipitado a sufrir

³²⁶ Judith Butler, *Precarious life: The powers of mourning and violence* (New York, London: Verso), 2004.

una transformación colectiva fue la caída de las Torres Gemelas. Como se menciona en el capítulo 2, Phillip Wegner destaca que con este evento se estableció un nuevo orden mundial mediante la destrucción del universo simbólico de la Guerra Fría.³²⁷ Aunque estamos aceptando dolorosamente la transformación de lo que llamamos *realidad* para vivir en un eterno presente, la presencia de Pedro Manrique Figueroa y su constante repetición de un pasado resalta que este proceso de transformación para reinventar una identidad colectiva contemporánea todavía está incompleto.

De todas las maneras en que se ha narrado el pasado reciente, cuando miramos un *collage* de Pedro Manrique Figueroa, hay algo que lo destaca del grupo de artistas contemporáneos que trabajan con las ruinas del siglo XX. Mientras que la mayoría de los artistas están trabajando sobre la pérdida de una visión ideal del futuro,³²⁸ Figueroa opera a partir de una negativa a abandonar el momento en que existía la fantasía de un futuro colectivo. Al mantener vivo el fantasma de Manrique Figueroa hay un evidente rechazo del efecto transformador que implica reconocer la pérdida de los ideales del materialismo histórico. Es decir, la presencia de Manrique niega que la visión utópica de un futuro por venir sea algo del pasado. En consecuencia, el proyecto da forma a una psicosis alucinatoria voluntaria como un medio para prolongar indefinidamente la vida del objeto ausente por medio del trabajo de la memoria. En un gesto melancólico,

³²⁷ Wegner, *Life between two deaths*, 9.

³²⁸ Como ejemplos de esto, pienso en el trabajo de artistas como Aleksandr Kosolapov (Rusia), Pil y Galia Kollektiv (Israel), Ilya Kabakov (Ucrania), Matt Irie (EE. UU.), Fernando Bryce (Perú), Yuri Shavelnikov y Yuri Fresenko (Rusia), Wochenklausur Collective (Austria), Yiluo Bai (China), Pablo Helguera (México), Sharon Hayes (EE. UU.), Thomas Hirschhorn (Suiza), Juan Mejía (Colombia), Nils Norman (Reino Unido) o Dmitri Prigov (Rusia).

la narrativa de Figueroa niega cualquier tipo de reinversión en una vida sin una visión colectiva de futuro.

Como hemos visto, el duelo es comúnmente visto como una reacción deseable ante la pérdida, como un proceso de articulación de experiencias pasadas en recuerdos que conectan lógicamente el pasado con el presente. Contrariamente a esta postura, hay autores como Slavoj Žižek, Klaus Mladek y George Edmondson, que sostienen que su contrario patológico puede funcionar como una forma radical de intervención política. Al resistir el paso del tiempo, esta manera de relacionarse con la sociedad nos permite mantener vigentes asuntos políticos inconclusos mediante la fidelidad melancólica a una causa. En el gesto melancólico de declarar que el pasado no ha terminado, este tipo de irresolución afirmativa pretende desatar las alas del ángel de la historia de la tormenta del progreso. Como discutimos en el primer capítulo, la melancolía es tal vez la única forma de resistir el paso del tiempo entendido como el desarrollo continuo de las pérdidas irremediables en una sociedad. La negación melancólica de diferenciar entre el momento en que ocurre una determinada catástrofe y el tiempo presente disloca la relación típica que se sostiene entre la vida y la muerte para prolongar la vida del objeto ausente.

Como se vio en el segundo capítulo, el último campo de batalla de la Guerra Fría se está produciendo en la forma en que las experiencias pasadas se articulan como memoria en el presente para llegar a aceptar colectivamente la pérdida de los ideales que movilizaban a los regímenes sociales en el siglo XX. Teniendo esto en cuenta, el fantasma de Pedro Manrique Figueroa, como un acto de fidelidad melancólica a estas ideas de futuro, es una negativa a aceptar la sentencia de muerte que el neoliberalismo les ha dado al marxismo y a sus seguidores. Es también una negativa a aceptar el neoliberalismo como la única manera de entender la organización social de la realidad. Al señalar que algo de esas vidas y de esos ideales aún están aquí, Ospina y los demás artistas implicados en el proyecto están afirmando

la existencia de esos fantasmas como algo del presente. Así, la figura espectral de Manrique Figueroa afirma la imposibilidad de superar el pasado y de completar un proceso de duelo por los ideales revolucionarios mediante el gesto de darle a ese fantasma un cuerpo que nos permita interactuar con él. Como buen melancólico, Ospina invita a los fantasmas a la mesa y, mediante las diferentes apariciones públicas de este proyecto, espera su llegada para afirmar su intrusión en el presente.³²⁹

La principal característica de la melancolía es que el paciente sabe a quién ha perdido, pero no qué ha perdido en él y, a través de la desaparición del objeto se hace evidente un vacío en el sujeto.³³⁰ Para la generación que llegó al final de la Guerra Fría, este vacío es la experiencia de vivir sin la imagen de un futuro colectivo; entonces, la manera como el melancólico tiene a quienes nunca poseyó es recurriendo a su fijación incondicional con la pérdida del objeto.³³¹ A diferencia de una pérdida que puede situarse y especificarse en el nivel histórico, esta ausencia es transhistórica. Siguiendo esta lógica, podemos ver por qué la melancolía ha sido tradicionalmente demonizada como una patología, en la medida en que amenaza con perturbar los cimientos del orden social. Esto se debe a que la melancolía es la afirmación de una ausencia, la afirmación de que algo falta en el orden social contemporáneo. Como sugieren además Mladek y Edmondson,

Una política melancólica no es más que la afirmación del eterno retorno de lo mismo, un movimiento

³²⁹ Kluas Mladek y George Edmondson, “A politics of melancholia”, en *A leftist ontology*, ed. por Carsten Strathaus (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009), 230.

³³⁰ Žižek, “Melancholy and the act”, 658.

³³¹ *Ibid.*, 660.

dirigido a purgar del pensamiento político las corrientes negativas, moralistas y reactivas en nombre de una carencia universal. Una política de la melancolía consiste, pues, en la politización estricta del pensamiento psicoanalítico, no como una recuperación de los vínculos perdidos de la comunidad, sino como una desvinculación meticulosa y no instrumentalista de todos los vínculos comunitarios.³³²

En su negativa militante a reconocer el pasado como algo diferente del presente, el sujeto melancólico se convierte en el vecino que hace imposible la comunidad,³³³ como aquel que al negar el paso del tiempo rechaza el conjunto de convenciones sociales que aceptamos como verdad. Al resistir al tiempo, los melancólicos afectan esta noción de *verdad* compartida al resistir a la economía de las metáforas y la sustitución que movilizan los vientos de la tormenta del progreso. Al hacerlo, afirman que hay algo que las condiciones contemporáneas de existencia no nos pueden ofrecer. Y, en consecuencia, el melancólico anuncia la carencia que deslegitima cualquier pretensión de significación política en el orden social actual.

Al mantener su fidelidad al objeto ausente, el melancólico se niega a ceder a la concepción socialmente aceptada de la verdad. Más que la pérdida del ideal socialista, la experiencia de mirar la obra de Pedro Manrique Figueroa manifiesta la falta estructural de una promesa capaz de hacer del presente parte del futuro por venir. En este sentido, la inquietante presencia de Manrique afirma la imposibilidad del duelo por una visión de futuro colectivo representada por este artista. Al mantener la

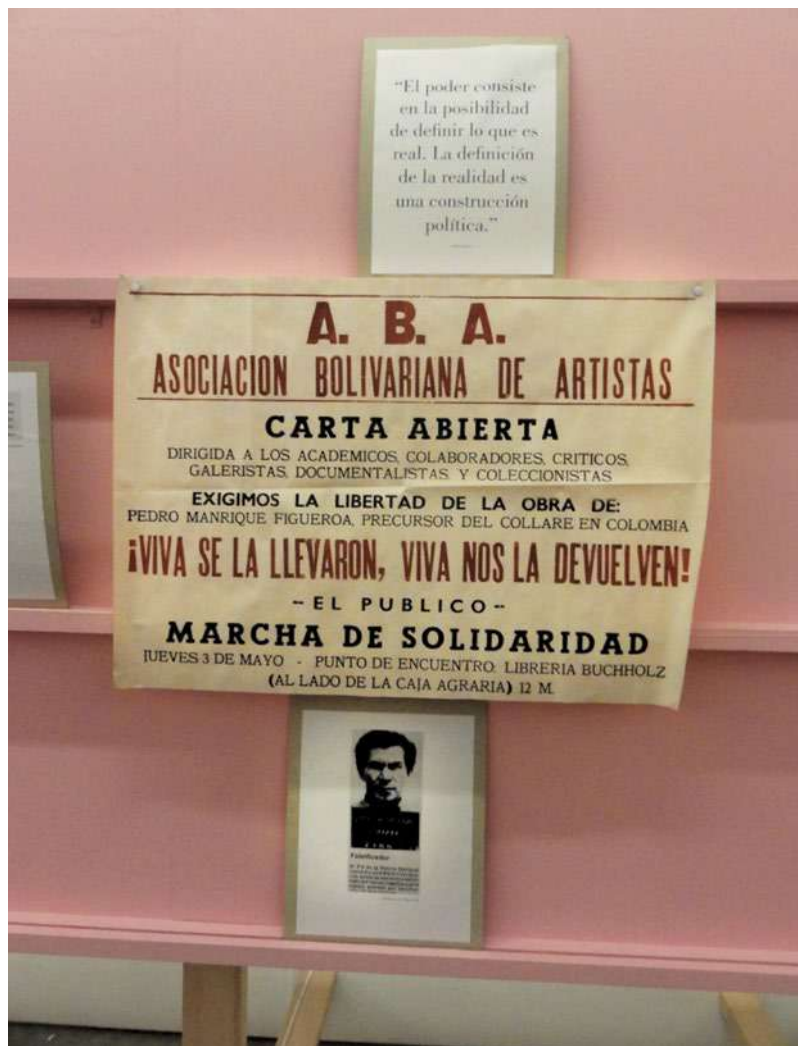
³³² Mladek y Edmondson, “A politics of melancholia”, 220.

³³³ *Ibid.*, 229.

fidelidad melancólica a los recuerdos de una visión del futuro, el proyecto declara que su fantasma no puede ser asesinado y que el pasado sin un futuro por venir no puede completarse. Como conclusión a esta tesis, cabe invocar el cartel callejero que acompaña a varias exposiciones del proyecto. En un papel erosionado por el tiempo hay una declaración incesante que sintetiza el proyecto y el argumento de este libro:

A. B. A. Asociación Bolivariana de Artistas. Carta abierta dirigida a los académicos, colaboradores, críticos, galeristas, documentalistas y coleccionistas. Exigimos la libertad de la obra de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. ¡VIVA SE LA LLEVARON, VIVA NOS LA DEVUELVEN!





Pedro Manrique Figueroa (Asociación Bolivariana de Artistas). Carta abierta, s. f. Vista de la exposición “Museo, poesía y filosofía”. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2008.

BIBLIOGRAFÍA



FUENTES PRIMARIAS



Allende Gossens, Salvador. “A los artistas del mundo”. Discurso inaugural del Museo de la Solidaridad Chile, 17 de junio de 1972. Museo de la Solidaridad. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Chile, 1972.

——— “Palabras en la inauguración del ‘Museo de la Solidaridad’, en Quinta Normal”. Discurso pronunciado el 17 de mayo de 1972. Marxists Internet Archive, 4 de febrero de 2016. <https://www.marxists.org/espanol/allende/1972/mayol7.htm>

Anderson, Susan K. “Marcel Duchamp: Sources for Research.” Philadelphia Museum of Art. Acceso el 30 de noviembre de 2011. <http://www.philamuseum.org/exhibitions/370.html>

Art Institute of Chicago. *The essential guide*. Chicago: Art Institute of Chicago, 2009.

Chayefsky, Paddy. *The network*. Película dirigida por Sidney Lumet. Hollywood: MGM y United Artists, 1976.

Cruz Carvajal, Isleni. “Un tigre de papel: Especialmente verdadero, necesariamente falso”. *Open Edition Journals*, n.º 16 (2008). <https://journals.openedition.org/cinelatino/2189>

- Díaz, Néstor Gustavo. “Un réquiem tardío por Clemencia Lucena”. En *Clemencia Lucena: La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá: Bandera Roja, 1984. (Publicado originalmente en *La Patria*, 9 de agosto de 1983).
- Ensuncho Bárcena, Juan. “¿Quién carajos es Pedro Manrique Figueroa? Un tigre de papel”. Acceso el 4 de mayo de 2012. Entrada libre, www.entradalibre.org.
- “Edificio símbolo en tiempo récord vio la luz en 275 días”. 22 de abril de 1973. Waybach Machine. Acceso el 16 de marzo de 2025. <https://web.archive.org/web/20080520113449/http://www.edificiodiegoportales.cl/historia.php>
- Giraldo, Efrén. Presentación del catálogo de la exposición “Malicia indígena: Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa”. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 31 de agosto 31 a 6 de noviembre de 2011; Sala de Exposiciones Julio Mario Santo Domingo, Universidad de los Andes, 13-22 noviembre de 2013.
- Grupo de Altos Estudios para la Desterritorialización de las Disciplinas mediante el Collage y su Horizonte Epistemológico (Alejandro Aguilar, Lucas Giraldo, Melissa Martín, Óscar Ospina, Efrén Roldán). “Malicia indígena: Recipientes cerámicos de los Alzate y de Pedro Manrique Figueroa”. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 31 de agosto 31 a 6 de noviembre de 2011; Sala de Exposiciones Julio Mario Santo Domingo, Universidad de los Andes, 13-22 de noviembre de 2013.
- Khrushchev, Nikita y Richard Nixon. “The kitchen debate.” En *Cold War confrontations: U.S. exhibitions and their role in the Cultural Cold War*. Ed. por Jack Masey y Conway Lloyd Morgan, 202-210. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2008.
- Lucena, Clemencia. *Anotaciones políticas sobre la pintura en Colombia*. Bogotá: Bandera Roja, 1975.
- Manrique Figueroa, Pedro. “Asociación Bolivariana de Artistas A.B.A. Una declaración social de principios políticos

- y estéticos”, exposición “Poesía, museo, filosofía/Pedro Manrique Figueroa” (1971), 30.
- Maulen de los Reyes, David F. “Proyecto Edificio Unctad III: Santiago de Chile (junio de 1971-abril de 1972)”. *Revista de Arquitectura*, 12, n.º 13 (2006): 79-91.
- Mellado, Justo Pastor. “Museo de la Solidaridad Salvador Allende: The history of a collection.” Fondazione Merz, 2008. http://fondazionemerz.org/public/uploads/2008/01/the_history_of_-a_collection.pdf
- Méndez, Mariángela. “In other words.” 2007. Tesis de maestría. New York, NY: Bard College.
- Ospina, Lucas. “Acercamientos a la vida de Pedro Manrique Figueroa”. En *Homenaje a Pedro Manrique Figueroa: Precursor del collage en Colombia*. Bogotá: Galería Santa Fe, abril de 1996.
- . “El Museo de la Pobreza”. En *Poesía, museo, filosofía [+arte degenerado]*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2008. Acceso el 2 de noviembre de 2011. <http://uniandes.academia.edu/LucasOspina/Books>
- . *Poesía, museo, filosofía/Pedro Manrique Figueroa*, catálogo de la exposición. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 5 de marzo al 13 de abril de 2008.
- . “Positivo falso”. *Arte degenerado*. Guía de exposición, 2.^a ed. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2009.
- . “Una conferencia sobre el caso Pedro Manrique Figueroa”. En *Catálogo general X Salones Regionales de Artistas*. 158-170. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004.
- Ospina, Luis. *Un tigre de papel*. Documental dirigido por Luis Ospina. Bogotá: Congo Films, 2007.
- Pedrosa, Mário. Carta de Mário Pedrosa a José María Moreno Galván. México D. F., octubre de 1973. C6d: A.1.s0289.
- Richard, Nelly. “Margins and institutions: Art in Chile since 1973”. *Art and Text*, 21 (1986).

- Rojas Mix, Miguel. “La solidaridad hecha museo”. En *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990*. 461-470. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2022.
- . “Museo Allende: Fin del exilio para un Museo”. www.miguelrojasmix.com. 16 de noviembre de 2012.
- . “Anatomía del entusiasmo: La revolución como espectáculo de ideas”. *América Latina Hoy*, 47 (2009). <https://revistas.usal.es/cuatro/index.php/1130-2887/article/view/2048>
- Sanín, Carolina. “Años cero”. *Valdez*, n.º 3 (1999).
- Serrano, Eduardo. “Un artista que a pesar de ser una ficción ha ejercido considerablemente influencia en el arte nacional”, *Semana*, 27 de mayo de 1996.
- Stallone, Sylvester. *Rocky*. Película dirigida por John G. Avildsen. Hollywood, CA: United Artist, 1976.
- . *Rocky IV*. Película dirigida por Sylvester Stallone. Hollywood, CA: MGM, 1985.
- . *Rocky V*. Película dirigida por John G. Avildsen. Hollywood, CA: MGM, 1990.
- Thomann, Georg Paul (Lucas Ospina). “El secreto mejor guardado del arte colombiano”. En material suplementario del documental *Un tigre de papel*. Bogotá: Congo Films, 2007.
- Total Rocky: The ultimate guide. “When East meets West, the champion remains standing: *Rocky IV* (1985)”. Acceso el 30 de noviembre de 2011. <http://totalrocky.com/>
- Vaca, Jorge Luis y Diego García. *Otro hijueputa documental* Clip de video. http://www.youtube.com/watch?v=_9mo6jZ8Nw4. 3 de marzo de 2011.

FUENTES SECUNDARIAS

- Acosta, Catalina y Jerónimo Duarte. *Prosthetic realities: Fake truths and true lies in Colombian contemporary art*. Catálogo de exhibición. Cambridge: David Rockefeller Center for Latin

- American Studies, Harvard University. 8 de septiembre a 23 de abril de 2016.
- Altshuler, Bruce. *The avant-garde in exhibitions: New York art in the 20th Century*. New York: Harry N. Abrams Inc, 1994.
- Althusser, Louis. *Lenin and philosophy and other essays*. New York: Monthly Review Press, 2001.
- Assmann, Aleida. "Memory, individual and collective." En *Handbook of contextual political analysis*. Ed. por Robert Goodin y Charles Tilly. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Assmann, Aleida. *Cultural memory and Western civilization*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Bal, Mieke. *Introduction to Acts of memory: Cultural recall in the present*. Ed. por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer. VII-XVII. Hanover: Dartmouth College; London: New England University Press, 1999.
- Barthes, Roland. *Camera lucida: Reflections on photography*. New York: Hill and Wang, 1981.
- Baudrillard, Jean. *The illusion of the end*. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Bauman, Zygmunt. *Intimations of postmodernity*. New York, London: Routledge, 1992.
- . *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007.
- Benjamin, Walter. "The work of art in the age of its technological reproductivity." En *The art of art history*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- . *On the concept of history*. Trad. por Dennis Redmond, 2005. <https://www.marxists.org/reference/archive/benjamin/1940/history.htm>
- Bird, Robert, Christopher P. Heuer y Matthew Jesse Jackson. *Vision and communism*. New York, London: The New Press, 2011.
- Brands, Hal. *Latin America's Cold War*. Cumberland, US: Harvard University Press, 2010.

- Bridge, James. "St. Lucy." En *The Catholic encyclopedia*, vol. 9. New York: Robert Appleton Company, 1910. Internet edition, 30 Jun. 2012. <http://www.newadvent.org/cathen/09414a.htm>
- Buck-Morss, Susan. *Dreamworld and catastrophe*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Butler, Judith. *Precarious life: The powers of mourning and violence*. New York, London: Verso, 2004.
- Camnitzer, Luis. *New art of Cuba*. Austin: University of Texas, 1994.
- Cartwright, Lisa. "The hands of the projectionist." *Science in Context*, 24, n.º 3 (2011): 443-464.
- Césarie, Aimé. *Discourse on colonialism*. New York: Monthly Review Press, 2000.
- Chambers Ross. *Untimely interventions: Aids writing, testimonial, & the rhetoric of haunting*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- Cockcroft, Eva. "Abstract expressionism, weapon of the Cold War". En *Pollock and after: The critical debate*. Ed. por Francis Francina, 125-133. New York: New York Psychology Press, 2000.
- Craven, David. *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. New Heaven, Yale University Press, 2002.
- Craven, David. "The Cuban Revolution (1959-1989)." En *Art and revolution in Latin America, 1910-1990*. 75-116. New Heaven: Yale University Press, 2001.
- Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- Davis, Whitney. "Winckelmann divided: Mourning the death of art history." En *The art of art history: A critical anthology*. Ed. por Donald Preziosi. 35-45. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: Editorial La Flor, 1974.
- Derrida, Jacques. "Archive fever: A Freudian impression". *Dia-critics*, 25, n.º 2 (Summer, 1995): 9-63.

- . *Specters of Marx: The state of debt, the work of mourning and the New International*. New York, London: Routledge, 2006.
- Didi-Huberman, Georges. “The index of the absent wound (monograph on a stain).” *October*, 29 (Summer, 1984): 63-81.
- Doane, Mary Ann. “Indexicality: Trace and sign, introduction.” *Differences*, 18, n.º 1 (2007): 1-6.
- Duarte, Jerónimo. “También la interpretación es un *collage*: Conjeturas en torno a Pedro Manrique Figueroa”. *Perífrasis*, 1, n.º 1 (enero-junio de 2010): 77-92.
- Dugard, John y David Raič. “The role of recognition in the law and practice of secession.” *Secession: International law perspectives*. Ed. por Marcelo G. Kohen, 94-137. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Duncan, Carol y Alan Wallach. “The Universal Survey Museum.” En *Museum studies: An anthology of context*. Ed. Bettina Messias Carbonell. 46-61. Oxford: Backwell, 2004.
- Duncan, Carol. *Civilizing ritual: Inside public art museums*. New York, London: Routledge, 1995.
- Equipo TRansHisTor(ia) (Camilo Ordóñez y María Sol Barón). *Múltiples y originales: Arte y cultura visual en Colombia, años 70*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2019.
- . *Rojo y más rojo: Taller 4 Rojo, producción gráfica y acción directa*. Bogotá: Fundación. Gilberto Alzate Avendaño, 2014.
- . “Aún no sé en qué consiste el Taller 4 Rojo”. Coloquio Errata: El lugar del arte en lo político. Bogotá: Biblioteca Luis Ángel Arango, 21 de julio de 2010.
- F. Fox, Claire. *Making art Panamerican: Cultural policy and the Cold War*. Minneapolis: University of Minnesota, 2016.
- Fornet, Ambrosio. “El quinquenio gris: Revisitando el término”. Conferencia leída por su autor el 30 de enero de 2007 en la Casa de las Américas (La Habana), como parte del ciclo “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”, organizado por el Centro Teórico-Cultural Criterios.

- Foucault, Michel. "What is an author?." En *The art of art history: A critical anthology*. Ed. por Donald Preziosi, 321-334. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Franco, Ana María. *Neoclásicos: Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar entre París, Nueva York y Bogotá, 1944-1964*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2019.
- Freud, Sigmund. "Mourning and melancholia." En *Freud: Complete works*. 3041-3050. Ivan Smith edition, 2011.
- . "Repression." En *Freud: Complete works*. 2978- 2990. Ivan Smith Edition, 2011.
- . "Screen Memories." En *Freud: Complete works*, 490-505. Ivan Smith edition, 2011.
- . "The uncanny." *New Literary History*, 7, n.º 3 (Spring, 1976): 619-645
- Friedländer, Saul. *Probing the limits of representation: Nazism and the 'final solution.'* Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- Friedman, Elisabeth. "Aesthetics of incommensurability: Artworks, archives and the dilemmas of Holocaust representation." Ph.D. dissertation. York, Canada: University of York, 2007.
- Fukuyama, Francis. "Has history started again?." *Policy*, 18, n.º 2. (Winter, 2002): 1-20
- . "The end of history?." *National Interest*, 16 (Summer, 1989): 3-8.
- . *The end of history and the last man*. New York, London, Toronto, Sydney: Free Press, 2006.
- Furnham, Adrian. *The Protestant work ethic: The psychology of work-related beliefs and behaviors*. London, New York: Routledge, 1990.
- Gamboa, Alejandro. *El Taller 4 Rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. Bogotá: Idartes, 2011.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.
- Geertz, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 2000.

- Gilman, Claudia. "Casa de las Américas: Un esplendor en dos tiempos (1960-1971)". En *Historia de los intelectuales en América Latina*, dir. por Carlos Altamirano. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.
- Giunta, Andrea. *Avant-garde: Internationalism, and politics*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Goldman, Shifra. *Contemporary Mexican painting in a time of change*. Austin: University of Texas, 1981.
- González, Felipe. "Ingeniería de la participación". En *Carlos Rojas: Una visita a sus mundos*. 35-48. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- González, Jennifer A. *Subject to display*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- Gray de Castro, Mariana. "Fernando Pessoa and the 'Shakespeare problem'." *Journal of Romance Studies*, 9, n.º 2 (Summer, 2009): 11-25.
- Harvey, David. *A brief history of neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Hirsch, Marianne. "Projected memory: Holocaust photographs in personal and public fantasy." En *Acts of memory: Cultural recall in the present*. Ed. por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, 3-23. Hanover: Dartmouth College; London: New England University Press, 1999.
- Hooper-Greenhill, Eilean. *Museums and the interpretation of visual culture*. New York: Routledge, 2000.
- Howe, Irvin. "Writing and the Holocaust." En *Writing and the Holocaust* Ed. por Berel Lang, 5-35. New York: Homes & Maier, 1988.
- Huyssen, Andreas. *Twilight memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York, London: Routledge, 1995.
- Jameson, Frederick. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jaramillo, Carmen María, Nicolás Gómez, Felipe González, Jorge Jaramillo y Natalia Paillié. *Plástica dieciocho*. Bogotá:

- Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Ediciones Unian-des, 2007.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Objects of ethnography." En *Exhibiting cultures: The poetics and the politics of museum display*. Ed. por Ivan Karp y Steven D. Lavine, 387-413. Washington D.C.: Smithsonian Institution, 1991.
- Lacan, Jacques. *Ethics of psychoanalysis: The Seminar of Jacques Lacan*. Book, VII. New York, London: Routledge, 1992.
- LaCapra, Dominick. *Writing history, writing trauma*. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 2001.
- Lambert-Beatty, Carrie. "Make-believe: Parafiction and plausibility." *October* 129 (Summer 2009): 51-84.
- Macchiavello, Carla. "Un caso de resistencia colectiva: El Museo de la Solidaridad Salvador Allende". En *A los artistas del mundo... Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile, 1971-1977*. Catálogo de exposición, 27 de agosto al 7 de noviembre de 2016. 27-51. Museo Universitario Arte Contemporáneo. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- Macchiavello, Carla. "Fibras resistentes: Sobre el/los/algunos museos de la resistencia". En *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende, 1975-1990*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2018.
- Manghani, Sunil. *Image critique & the fall of the Berlin Wall*. Bristol, Chicago: Intellect, 2008.
- Marchesi, Mariana. "Las redes culturales latinoamericanas y los debates del arte revolucionario (1970-1973)". Ponencia presentada en Transnational Latin American Art International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars. Austin: University of Texas, 2009.
- McDaniel Taver, Gina. *The new iconoclasts: From art of a new reality to conceptual art in Colombia, 1961-1975*. Bogota: Universidad de los Andes, 2016.

- Mirzoeff, Nicholas. *The right to look: A counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press, 2011.
- Mitchell, William J. Thomas. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2005.
- Mladek, Kluas y George Edmondson. "A politics of melancholia." En *A leftist ontology*. Ed. por Carsten Strathaus, 208-234. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2009.
- Monroe, Ian. "Where does one thing end and the next begins?" En *Collage, assembling contemporary art*. 32-48. London: Black Dog Publishing, 2008.
- Moreno Moya, Nadia. *Arte y juventud: El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia*. Bogotá: La Silueta, Idartes, 2013.
- . "A museum without locale: Invention of the Museum of Modern Art of Bogota (1955-1965)". En *Art museums of Latin America*. Ed. por Gina McDaniel Tarver y Michel Greet. New York, London: Routledge, 2018.
- Negri Antonio y Michael Hardt. *Commonwealth*. Cambridge, London: Harvard University Press, 2009.
- Nietzsche, Friedrich. *On truth and untruth: Selected writings of Friedrich Nietzsche*. Ed por Taylor Carman. New York: Harper Collins, 2010.
- Ong, Walter. *Orality and literacy: The technologizing of the word*. New York, London: Routledge, 2009.
- Orwell, George. *1984*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.
- Ozick, Cynthia. "The rights of history and the rights of imagination." *Commenfar*, 107, n.º 3 (March 1999): 20-33.
- Piškur, Bojana. "Solidarity in arts and culture: Some cases from the Non-Aligned Movement." *L'Internationale Online*. 1 de octubre de 2016. https://archive-2014-2024.internationaleonline.org/research/alter_institutionality/78_solidarity_in_arts_and_culture_some_cases_from_the_non_aligned_movement

- Padilla, Christian. *Arte del siglo XX en Colombia (contado en 12 obras)*. Bogotá: Books Art Utopia, 2021.
- Ponce de León, Carolina. *El efecto mariposa*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2004.
- Rancière, Jacques. *The politics of aesthetics*. New York, London: Continuum, 2004.
- Reyes, Ana María. *The politics of taste: Beatriz González and the Cold War aesthetics*. Durham, London: Duke University Press, 2019.
- Ribeiro, Nuno Filipe. "Pessoa: The plural writing and the sensationist movement." *Hyperion*, V, n.º 2 (November 2010): 78-79.
- Rodríguez, Víctor Manuel. "Cold War legacies otherwise: Latin American art and art history in colonial times." Ph.D. diss. Rochester, NY: University of Rochester, 2009.
- Rodríguez, Víctor Manuel. "Introducción a los evangelios de Manrique, según Francisco, según Lucas y según Eduardo". *Valdez*, n.º 2 (1996): 28-30.
- Rojas Urrego, Alejandro. "El Campo Santo de Juan Fernando Herrán: ¿Lucha contra el olvido o imposibilidad del duelo?". En *Campo Santo Juan Fernando Herrán*. Bogotá: Galería Al Cuadrado, 2009.
- Said, Edward. "Invention, memory and place." *Critical Inquiry*, 26 (Winter, 2000): 175-192.
- Saltzman Lisa. *Making memory matter: Strategies of remembrance in contemporary art*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2006.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Picador Books, 2003.
- Sullivan, Megan. "Alejandro Otero's polychrome: Color between nature and abstraction." *October* 152 (Spring 2015): 60-81
- Taller Historia Crítica del Arte (David Gutiérrez, Halim Badawi, Luisa Fernando Ordóñez, María Clara Cortés, Sylvia Suárez y William López). *Arte y disidencia política: Memorias*

- del Taller 4 Rojo*. Bogotá: Editorial Bachué; Madrid: Museo Reina Sofía, 2012.
- Thaddeus, Jackson Patrick. "The present as history." En *Handbook of contextual political analysis*. Ed. por Robert Goodin y Charles Tilly, 490-508. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Trabaja, Marta. *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas en América Latina, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Van Alphen, Ernst. "Symptoms of discursivity: Experience memory and trauma." En *Acts of memory: Cultural recall in the present*. Ed. por Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, 24-38. Hanover, London: Dartmouth College, 1999.
- Weber, Max. *The Protestant ethic and the spirit of capitalism with other writings on the rise of the West*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Wegner, Phillip E. *Life between two deaths, 1989-2001: U.S. culture in the long nineties*. Durham, London: Duke University Press, 2009.
- Žižek, Slavoj. "Melancholy and the act." *Critical Inquiry*, 26, n.º. 4 (Summer, 2000): 657-681.
- . *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge: MIT Press, 2000.

CATALOGACIÓN EN LA FUENTE
709.861 S27m

Serna, Julián.

Melancolía por el futuro: Reflexiones en torno al fantasma de Pedro Manrique Figueroa, precursor del *collage* en Colombia. XXI Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia / Julián Serna. – Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de las Artes-Idartes – Bogotá, 2025.

256 páginas

ISBN: 978-628-7686-70-0 (impreso)

ISBN: 978-628-7686-71-7 (digital)

1. Manrique Figueroa, Pedro, 1929 -- Collage
2. Museos de arte moderno -- América Latina -- Ensayos, conferencias, etc
3. Arte contemporáneo colombiano -- Ensayos, conferencias, etc
4. Artistas colombianos -- Siglo XX -- Historia y crítica -- Ensayos, conferencias, exposiciones, etc
5. Arte -- Aspectos políticos -- Colombia

Fuente. SCDD 23ª ed. – Centro de Documentación Galería Santa Fe
(abril de 2025). AP.

XXI Premio de Ensayo sobre Arte en Colombia

Como la tumba de un soldado desconocido, que rinde tributo a todos los militares desaparecidos en combate, Pedro Manrique Figueroa representa a todos los artistas e intelectuales de izquierda que estuvieron activos en el capítulo latinoamericano de la Guerra Fría. A través de la figura del “precursor del *collage* en Colombia”, este libro estudia la manera en la que nuestro presente neoliberal se relaciona con las memorias y los espectros que estuvieron involucrados en la militancia cultural de izquierda durante las décadas de 1960 y 1970. Siguiendo la lógica marxista, estos movimientos se veían a sí mismos como la punta de lanza del materialismo histórico, que con sus prácticas aceleraban los procesos sociales que, en un futuro próximo, naturalmente resolverían las contradicciones sociales del presente capitalista. Pero, como los eventos del último medio siglo lo han demostrado, esta promesa de un futuro alternativo soñado por los intelectuales de izquierda nunca se concretó. En nuestro presente neoliberal, la figura de Manrique es una expresión melancólica por un futuro alternativo que hoy parece imposible. Es una presencia inquietante de un pasado que resiste un cierre simbólico; de un artista cuyo trabajo se niega a ser archivado, lo cual permite que, al seguir hablando de justicia social, el discurso familiar (pero reprimido) del marxismo se mantenga vigente para cuestionar nuestras condiciones actuales de existencia.

