

horizontes

Curaduría de Ana María Lozano
al otro lado del paisaje

Fundación Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo

Quinta de San Pedro Alejandrino

XXIV Aniversario

Agosto 11 – Octubre 10 de 2010

Santa Marta – Colombia



Exposición Horizontes
Javier Mejía (Editor)
© Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo
Santa Marta, Colombia. 2010
Edición de 500 ejemplares
Impreso en Colombia
El arte Gráfico

Fundación Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo
Quinta de San Pedro Alejandrino - Avenida Libertador, sin número.
Santa Marta, Colombia.
Teléfonos: 57-4332994 - 4331021
Fax: 57 - 4331021
Correo electrónico: curaduria@museobolivariano.org.co
Pagina Web: www.museobolivariano.org.co

Evento Concertado



Ministerio de Cultura
República de Colombia



artistas

andrés buitrago
marta **combariza**
eulalia de valdenebro
carmelo **fernández**
stephen ferry
andrés **garcía la rota**
juan fernando herrán
cristo **hoyos**
edwin jimeno
óscar **leone**
mario opazo
rafael **ortíz**
nadín ospina
manuel maría **paz**
henry price
miguel ángel **rojas**
guadalupe ruiz
sergio trujillo **magenat**
carlos uribe
alberto **urdaneta**

al otro lado del paisaje

I PÚAS

Doy inicio al texto que reflexiona sobre esta exposición, con tres anécdotas. Cada una de ellas tiene que ver con el proceso de investigación que ha producido este cruce diverso de artistas y obras que constituye "Horizontes. Al otro lado del paisaje" y han tenido lugar en diferentes tiempos.

PLAYAS. Hace apenas algunos días, tomaba una barca que bordearía la zona costera entre Taganga y Punta Aguja. El barquero que guiaba al grupo con el cual me encontraba, se preocupaba por describir detalles de la región, así como por explicar cómo operaban los arriesgados pescadores buceadores que veíamos en una curva del escarpe. Hablaba de las prácticas de pesca con arpón, de las diferentes temporadas del año buenas para cada tipo de pez. Parecía afanarse por dar la mayor información útil, en búsqueda, quizás, de hacer lo mejor posible su papel de guía turístico improvisado. A lo lejos, algunas casas salpicaban los taludes. Mientras él seguía describiendo, yo me preguntaba, a quien podrían pertenecer esas tierras. Según Jacinto, mi guía, viejas escrituras adjudicaban ese territorio a Taganga. Me contó cómo, no obstante, no era raro que alguien, de buenas a primeras, "limpiara" una playa, la alambrara y la vendiera. Así no más. Contó varias historias de apropiaciones similares, algunas de ellas, referidas a locaciones de gran prestigio en la ruta turística actual.

CÓRDOBA. En una de mis conversaciones con Cristo Hoyos previa a la presente exposición, al comentarle acerca de mi interés por los alambres de púas, recordó como su padre solía decir que en su tierra, Córdoba, los vendedores de alambres de púas fueron los primeros ricos de la región.

GUERRA DE LOS MIL DÍAS-LAZARETOS. Las fechas más antiguas que he encontrado, en las que se atestigüe el empleo en Colombia de alambre de púas son 1900 y 1903, respectivamente. En el primer caso, Guillermo R. García Herreros, dice que se utilizaron alambradas en el sitio de Cúcuta, evento que forma parte de la Guerra de los Mil días. El segundo dato proviene de un texto de Cristina Rojas en el cual menciona el uso de alambre de púas en los lazaretos, para producir barreras que no permitiesen ni el ingreso de ajenos ni la salida de los enfermos de la zona delimitada para ellos¹.

Lo que estas tres anécdotas guardan en común es la presencia del alambre de púas, una forma muy precisa de establecer una relación con el territorio, caracterizada por una violenta demarcación de fronteras, por la necesidad de separar un terreno de otro y de impedir a alguien o a algo el acceso a otro lugar. Es decir, en los casos citados se está hablando de tres vectores de identificación: espacio, lugar y poder. Entre los tres se traza la idea de límite o de frontera.

1. El alambre de púas fue inventado en 1867, en Ohio, Estados Unidos. Después de la guerra de secesión, Lucien B. Smith, patentaba el invento que en cuestión de una década, modificaría los escenarios rurales, tanto de Estados Unidos como de Europa. En principio, el alambre de púas sería útil en la medida en que fronterizaría terrenos, inicialmente con el interés de proteger las tierras sembradas de los destrozos del ganado. "El alambre de púa" del narrador uruguayo Horacio Quiroga da cuenta muy sencillamente de esta tensión. Interesante anotar que lo que en primera instancia fue inventado, pensando en detener el avance de los animales, haya sido usado de tan infames maneras para humanos.

Estos elementos son instancias constituyentes de los Estados-Nación. Pero voy un poco atrás. Según algunos autores, con ellos, Eric Hobsbawm, la noción moderna de estado-nación se construye, primordialmente, a partir de la segunda parte del siglo XVIII y se reproduce a lo largo del siglo XIX. En este proceso, las naciones nacientes procuraron identificar su territorio, definir fronteras, especificar los límites. Este procedimiento estuvo acompañado sólidamente, por disciplinas que apoyaban con información *veraz y científica*, la existencia de dicho territorio. Fue el caso de la geografía, la historia, la cartografía, la botánica. Aun más, la antropología, la sociología, la misma etnografía, harían lo suyo, identificando pobladores, costumbres, rituales.

A través de estos recursos, tanto como de la administración de símbolos y emblemas, entre otros, se instala la nación como naturaleza dada, siendo el territorio esencial a ella. Se lo describe y narra como natural y antiguo, esquema discursivo que solventa algo que podríamos denominar metafísica de lo nacional. De allí frases hechas, de contenidos regionalistas, muchas cargadas de definiciones esencializadoras del otro, como las que emergen de continuo en los chistes regionalistas: los pastusos son bobos, la gente de la costa es rumbera, los caleños bailan bien, los paisas son gente *echada p'a lante*, los rolos son dobles. Este tipo de frases, tanto como aquellas que definen al otro externo, naturalizan formas de ser, comportamientos, geografías, territorios, climas. Cada vez que se enuncia este fraseo se reitera el significado de lo igual y se informa lo diferente. Desde el lenguaje, se consolida la idea de una situación que es y ha sido siempre de la misma manera; se produce, así, una imagen de prolongación en el tiempo. Por otra parte, frente al otro, el sujeto se define también desde la pertenencia. Las publicidades que abundan en la televisión colombiana desde la década del 2000 reclaman como inequívoco ese origen. *Esta es mi tierra, este es mi país, esta es mi gente*. Dice una canción muy conocida. La idea tras de la letra se repite una y otra vez en publicidades, multiplicadas hoy a raíz de la celebración bicentenaria.

El politólogo Bhikhu Parekh examina en los rasgos de los imaginarios nacionalistas el esquema dentro del cual el sujeto es precedido por la nación y trascendido por ella; quedando sus otros elementos identitarios, tales como raza, etnia, generación, género, credo, elementos secundarios ante los cuales la nacionalidad es la marca primordial. Esta metafísica de lo nacional produce, como consecuencia, la apariencia de pertenecer a un mismo linaje y tradición. No de menor importancia en el nivel del significado, conduce a la ansiosa identificación de la alteridad; de aquellos sujetos no pertenecientes al sistema. De esta manera, la constitución de un mítico "nosotros" es coesencial al establecimiento de un "otro".

Esta construcción de mundo, en gran medida, estremecida por pares antinómicos, enfrenta pasionalmente, al propio con el foráneo, al blanco con el negro; lo civilizado con lo primitivo, a la cultura con la naturaleza. Unas nuevas naciones que se independizan de Europa, desde sus legados políticos, jurídicos, filosóficos, son naciones cuya ideología aun sigue siendo colonial. Su manera de enfrentarse al autogobierno está atravesada por regímenes establecidos desde paradigmas eurocentrados, que en muchas ocasiones, irán en contravía de la propia nación y de sus habitantes.

Una de las manifestaciones de esta manera colonial de observar el territorio tuvo que ver con la forma como fue problematizada la naturaleza, para algunos, el otro por excelencia. El territorio nacional, caracterizado por los ojos coloniales, por la exuberancia de su vegetación, por la lógica vital e imparable de su naturaleza, será observada desde una doble mirada. Explico.

En la Iconología de Cesare Ripa la forma que asume la alegoría de América es la de una india semidesnuda, cruzado su torso por un carcaj, portando una flecha en una de sus manos y tocada por una pluma. Esa América indígena y voluptuosa suele estar acompañada por una cornucopia generosamente desbordada por frutos y flores. De estos emblemas se podría colegir cómo ante la mirada de los europeos, entre las características predominantes de América se contaba su riqueza en términos de recursos naturales. Este imaginario parece extrapolarse al caso de Colombia. Muy tempranamente, desde el siglo XIX, una forma de narrar la especificidad del territorio que luego sería Colombia, es desde su exuberante riqueza natural, ya sostenida por los cronistas y posteriormente, por los llamados artistas viajeros y por el aura de excepcionalidad atestiguada por la expedición mutisiana.

A esta exaltada referencia a la riqueza natural del país se aúnan dos representaciones culturales de la naturaleza, características del siglo XIX. La primera de ellas, enraizada en el Romanticismo, identifica a América con un edén, poseedora de una naturaleza prístina, no hollada por el ser humano y poblada por nativos impolutos. Esta noción sería alimentada por narraciones como las de Colón, los textos de Michele de Montaigne, Jean-Jacques Rousseau o, inclusive, por las ideas de Humboldt, quien se relacionaba epistolarmente con Bolívar (Palacio 2006, pag 19).

La segunda representación se relaciona con la expectativa de los europeos de encontrar una Nueva Europa, esto es, identificar regiones que por su geografía y clima se asemejaran a sus lugares de origen. Esta búsqueda de *neoeuropas* llevaría a establecer una serie de parámetros que definían un mundo dicotómico en el cual, las tierras frías eran asumidas como salubres y propicias, mientras que las tierras bajas se presentaban como insalubres, peligrosas, habitadas por sujetos perezosos e indolentes. Parcialmente, el asentamiento en las zonas del centro del país se debería a esta argumentación.

Bajo esta lógica, hacer patria, en el siglo XIX, pasaba por tumbar monte; conquistarle terrenos y la selva, y, a cambio, inscribirse en procesos de modernización, explotando los recursos, estableciendo medios de comunicación. Este afán convirtió a Córdoba, de zona selvática en sabana en cuestión de años, y ha conducido al paulatino secamiento del Salto Tequendama tanto como a la polución de nuestros ríos, por dar algunos escasos ejemplos.

La premisa consistía en convertir al país en uno civilizado, siendo su modelo Norteamérica o los países centroeuropeos. Así mismo, tras la expectativa de progreso, se buscaba conectar al país con el resto del mundo, lograr la introducción de productos foráneos, pero, sobre todo, la comercialización y explotación de los recursos naturales y la exportación de los mismos.

Al respecto, parece bastante ilustrativo este fragmento de un texto de Rafael Reyes:

Si hace algunos años los territorios a los que me refiero no tenían sino local y relativa importancia, no sucede hoy lo mismo, porque el desarrollo de la navegación y del comercio y las necesidades crecientes de la humanidad, exigen que no permanezcan ignorados o improductivos. En las extensas selvas en que vagaban los salvajes antropófagos cuando hicimos esas exploraciones, se sostiene hoy un importante comercio (...) Además, el proyectado ferrocarril Intercontinental, obra civilizadora (...) da grandísima importancia a los referidos territorios (...)

Rafael Reyes, 1901.

II NATURALEZA

A finales del siglo XVIII, muy dentro del espíritu del ordenamiento del mundo propio del pensamiento ilustrado; de construcción de una lógica dentro de lo heterogéneo y de la estructuración de lo diverso a través de las nominaciones y taxonomías, se adelantan en América varias expediciones botánicas. España que ha ido perdiendo terreno y poderío ante Francia e Inglaterra, y su antaño imperio económico, ha decaído para dar paso a las naciones antes mencionadas, busca por medio de estos programas identificar nuevas fuentes de enriquecimiento procedentes de sus colonias de ultramar. Es el caso de la Expedición Botánica, ordenada por Carlos III, durante el virreinato de Antonio Caballero y Góngora y dirigida por José Celestino Mutis. En ella tomaron parte Francisco Javier Matís, Salvador Rizo, Francisco José de Caldas y Eloy Valenzuela, entre otros. En este periodo la corona española emprendió otras tres expediciones en sus colonias de ultramar: una por México que alcanzó parte de Centroamérica; otra en Cuba, una tercera que abarcó Perú y parte de Chile.

La Expedición liderada por Mutis sería la más prolongada, (1783- 1816) e igualmente, la que contaría con mayores recursos económicos. No obstante, su impacto a nivel científico no fue logrado a causa de la ausencia de producción de textos.

El territorio explorado se concentró en la zona central: Huila, Tolima, Norte de Santander, Cundinamarca, siendo lugares particularmente explorados Honda, Mariquita, Guaduas y los alrededores de Bogotá. Un caso particular lo conforma la subexpedición que adelantaría Francisco José de Caldas, quien acopiaría información de fauna y flora en el norte de Ecuador (Díaz Piedrahita).

De cada muestra botánica se hacían dos copias, lo que producía dos juegos de cada imagen. Uno de estos conjuntos de láminas desapareció, el otro fue enviado con prisas a Madrid por el sobrino de Mutis y por Matís en el marco de las guerras independentistas. Allí reposó durante años en el más profundo olvido.

Esta expedición, cuyos intereses, desde la corona, eran primordialmente mercantilistas, tuvo una suerte de instancia continuadora; la Comisión Corográfica. Esta vez llevada a cabo por la naciente nación, ya independizada de España, como su carácter podría sentirse cientifista- militarista.

Iniciada en 1850 bajo la presidencia de José Hilario López, para su realización se resolvió acudir al comandante italiano Agustín Codazzi, quien ya había llevado a cabo una investigación geográfica y cartográfica en territorio venezolano. En ella participaron el venezolano Carmelo Fernández, el inglés Henry Price, y el colombiano Manuel María Paz. Este último, que ingresaría a la Comisión en 1853 fue quien por más largo tiempo acompañó a Codazzi. Por tal razón, de su mano son la mayoría de las imágenes producidas en desarrollo del proyecto.

La Comisión exploró las regiones de Casanare, Mariquita, Neiva, Popayán, Pasto, Túquerres, Buenaventura, Chocó, Barbacoas, Caquetá, Antioquia, Bogotá, San Agustín, Sierra Nevada de Santa Marta, Atlántico, Magdalena, Bolívar, todos los valles, sabanas, cuencas hidrográficas, costas, selvas y en general todo el territorio de la actual República de Colombia.

La comisión Corográfica, muerto Agustín Codazzi, produjo dos documentos fundamentales con el apoyo de Manuel María Paz: *el Atlas Histórico y Geográfico de Colombia*, y *El Mapa General de Colombia y los particulares de los Estados*.

Estas dos empresas constituirán las primeras aproximaciones metódicas a la descripción de la naturaleza y del medio ambiente, planteadas desde una expectativa, objetivizante, documentalista, minuciosa y con pretensiones de veracidad.

III PAISAJE

Las preguntas por el espacio, por el lugar, por el paisaje han sido las preguntas del mundo contemporáneo. Arquitectura, sociología, geografía, urbanismo, filosofía, estudios culturales, arte se preguntan por los usos, maneras de apropiarse, comportamientos, ideas, ideologías que hay detrás de estas palabras, las tres se encuentran profundamente entrelazadas. De las tres quizás la más misteriosa y compleja es paisaje y es en ella que voy a concentrarme.

La historia del término paisaje es larga y compleja. Sus diversos usos, no obstante, ayudan a entender un poco la historia cultural de la palabra. En inglés el pasado de ésta se remonta a la formulación *Landskipe* o *Landscaef* cuyo prefijo *Land* hace referencia a un ordenamiento territorial configurado por el hombre con fines administrativos, más aun, definido éste por ser un espacio rural o referido a pequeñas poblaciones.

La raíz latina *pagus*, división territorial romana con fines jurídicos y fiscales, es el origen de los términos *paysage*, *paesaggio* y *paisaje*, francés, italiano y español respectivamente. Así, *Landscape* y *Paisaje* contienen ambos un prefijo que hace referencia a la tierra en términos harto pragmáticos y siempre definidos por el uso y el intercambio. Hacia 1600 estos términos se vinculan con una definición proveniente de Holanda bajo el término *Landschap*. En este caso se hace referencia a una pintura cuyo tema es un área o terreno rural, eventualmente sembrado, abarcable desde un punto de vista, con alguna referencia arquitectónica sutil y eventualmente una figura humana. Un siglo más tarde pintores como Claude Lorrain estimularán la variante esteticista y contemplativa del término. El romanticismo y el pintoresquismo contribuirán a que la palabra olvide sus usos pasados y se defina básicamente, como género pictórico y referido a observar contemplativamente desde un lugar preciso un panorama de una región rural singular, distinta y característica.

Pero de nuevo, detrás de esa palabra, paisaje, ¿qué hay exactamente? Para Denis Cosgrove existe un *landscape way of see*, algo así como una forma de ver paisajista, traducción imposible, pero noción inquietante, dilucidadora.

Recurriendo a su idea, se podría plantear como desde el barroco se va introduciendo en Europa una imagen del mundo, una imagen de la naturaleza, respecto a la cual, responderán los sistemas de representación, retornando esa producción, devolviéndola, repitiendo su estructura una y otra vez, hasta producir la emergencia de una constatación. Se trata de una esquemática estructura que plantea al espacio en pares antitéticos, ordenados, el cielo se opone a la tierra, en el medio, la línea de horizonte traza los bordes. Adentro, las variables más o menos audaces o dóciles: personas, objetos, árboles, animales. Todo ello estará enmarcado dentro de una ventana, la albertiana. Esta repetición construye al mundo como imagen. El mundo después de ello, deberá parecerse a las imágenes, cosa que el turista, como antes, el pintoresquista, busca ansiosamente.

Pero ¿qué más puede ser el paisaje? Para algunos autores, el paisaje es aquello que se extiende ante la mirada del sujeto, así, simplemente. Para autores como W. J. T. Mitchell es una construcción cultural. Es la imagen del mundo que los burgueses, aposentados en las urbes, nostálgicos de verde, desean ver. Ante la mirada, se muestra el territorio bucólico, agradable, plácido, contemplable.

La emergencia del paisajismo como género central, justamente en el siglo XIX, momento de constitución de los estados nación propone otra formas de entender el paisaje. El paisaje se conforma aquí, como herramienta simbólica de extraordinario poder para apuntalar la idea de nación. Las comunidades imaginadas, trazan un territorio, lo caracterizan, lo envisten de propiedades a través del paisaje. El paisaje construye identidades, elabora sentidos de pertenencia, convoca e interpela, desde instancias no lingüísticas, ante las cuales, el sujeto difícilmente se puede retraer.

"A working country is hardly ever a landscape".

Raymond Williams

La aseveración de Raymond Williams es sorprendentemente acertada. Permite entender desde que episteme fueron planteados los paisajes producidos durante tres siglos en diversas partes del planeta. Veamos que pasó en Colombia.

En 1886 Alberto Urdaneta abre la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Allí coinciden como profesores en 1894 dos artistas formados en Europa, Luis De Llanos, español y Andrés de Santa María, colombiano. Aparentemente ambos establecieron una amistad y dados sus puntos en común, asumieron la cátedra de Paisaje, ofrecida por primera vez en la Escuela. A pesar de la muerte pronta de De Llanos, acaecida apenas un año después y de la partida de Andrés de Santa María, esta cátedra tendrá una repercusión notable en el país. El paisaje, que había sido asumido hasta el momento como un género menor, será abordado por numerosos estudiantes y aprendices. Para cuando en 1904 regrese Santa María a Colombia, y en el marco de una exposición colectiva, es notable la abundante participación de obras pertenecientes a este género.

A diferencia de las actividades paisajísticas que se venían realizando, las nuevas generaciones formadas directa o indirectamente por De Llanos y Santa María; artistas como Jesús María Zamora, Roberto Páramo, Luis Núñez Borda, Francisco Antonio Cano, Coriolano Leudo, por mencionar apenas algunos, concentraron toda su atención en imágenes de naturaleza domesticada y casi exclusivamente andina; en panorámicas despojadas de sujetos, sin referencias particularizadoras del territorio.

En contraste con autores como Manuel María Paz, Ramón Torres Méndez o José María Espinosa, cuyas obras estaban impregnadas de datos contextuales, los pintores de las primeras dos décadas del siglo XX optaron por un paisajismo bucólico y ahistórico², imaginario que tendería a invisibilizar los procesos transformadores del territorio, en una mirada centralista y andina, privilegiando la estetización de una naturaleza dócil y apacible³.

Es inquietante el por qué de la ausencia de registros de parajes más excéntricos, sino es por acuerdo con tres vectores citados por Germán Palacio. El primero de ellos estaría determinando las visiones del paisaje a partir de los lugares de modernización y de civilización, desde luego liderados por los centros de mayor densidad de población y con más ofertas y oportunidades para un joven artista. En una segunda instancia, quizás podría plantearse una mirada hacia el paisaje definida por un prejuicio que determinaría el paisaje

2. Este mismo fenómeno será señalado para el caso de algunos románticos ingleses tales como John Constable, en cuyas composiciones están ausentes referencias a los procesos de transformación del paisaje por cuenta de la revolución agraria y por la revolución industrial que de manera tan determinante marcaron a Inglaterra.

3. No deja de ser oportuno señalar el hecho de que por muchos años fue signo de cultura y prestigio en Bogotá el contar con una colección de la escuela paisajista, cosa aun vigente.

de tierra caliente como el paisaje incivilizado y salvaje, con menor cercanía al paisaje europeo y por tal razón, posiblemente menos interesante para las emergentes clases sociales compradoras. Por último, la definida centralización del desarrollo del país, ubicada en los Andes y el Caribe, con menor presencia en el sur o el occidente, haciendo de los accesos a estos territorios, penosos y difíciles en alto grado.

Lo cierto es que por más de dos décadas, las que abren el siglo, la tradición en las artes visuales colombianas se apoya en la representación casi exclusiva de paisajes de tierras altas y frías, ya previamente domesticadas. Lo otro del paisaje, lo obscuro ha sido borrado o retirado, salvo en algunas pocas e interesantes excepciones.

IV HORIZONTES

Francisco A. Cano realiza en 1913 la que sería, según sus palabras, una de sus obras más queridas. La composición gustó muchísimo, tanto, que le solicitaron en varias ocasiones la misma pintura, lo cual no se opuso a realizar. Así, existen actualmente, cinco versiones de horizontes en Colombia, varias en colecciones privadas en Bogotá y Medellín. La de mayor formato se encuentra en el Museo de Antioquia y es exhibida, con razón, como una de las piezas fundamentales de la colección.

El cuadro es un paisaje de Antioquia pintado desde Bogotá. Representa una narración mítica. Se trata de una pareja, ella con un bebé y él armado de su hachuela, atrás se entrevén dos atados de ropa. Es una suerte de versión comprimida de la colonización antioqueña. Personas despojadas, sin más consigo que lo que alcanzan a cargar, emprenden una tarea titánica, la de conquistar el territorio a partir del trabajo y de garantizar con su prole, la continuidad de esa tarea.

La pieza es épica. Tras el brazo del hombre que señala el paisaje a lo lejos, se pueden imaginar esfuerzos, sudores, cansancio, luchas contra el clima, los insectos, las yerbas, los vecinos, las bestias. Dificultades y adversidades se avecinan ante esta pareja llena de coraje y de sueños. Es una imagen que funda el mito de sujeto a través del esfuerzo del trabajo, ciertamente, tan central a la constitución de las subjetividades en el siglo XIX y útil hasta hace algunas décadas, aún hoy, en ciertos matizados sentidos.

Por otra parte, el brazo del hombre repite el gesto pintado por Miguel Ángel en la creación de Adán, el cual constituye la instancia visual y conceptual central del fresco de la cúpula de la Capilla Sixtina. Ese gesto, que señala a lo lejos es un gesto que impregna de vida. Podría decirse, siguiendo varias ideas señaladas atrás, que el sujeto informa la naturaleza caótica y caprichosa, la



francisco antonio cano; horizontes, (1913) colección museo de antioquia

ordena, en el gesto mismo, en lo que este gesto produce como narrativa, y en esa medida, la dota de existencia.

Literalmente, la hace emerger, la torna visible. Pero hay más aun en ese gesto poderoso del hombre. Pensaría que se trata de un gesto antiguo. Al respecto, un recuerdo. De niña tenía unas amigas que tenían muchas tierras, por allá por Cachipay. El padre estiraba el brazo y señalaba hacia el horizonte. "Todo lo que se ve desde aquí es nuestro". Este gesto, atávico, debió formular, antes que empalizadas, cercas y alambres de púa, el gesto de definición de propiedad territorial. Es una "unidad" de medida homóloga a las medidas construidas a partir del propio cuerpo: la cuarta, el pie, la pulgada.

Es quizás por eso que ese gesto es tan imponente, porque es un performativo, hace lo que dice. Ante él parecen no existir argumentos, es aseverativo, incontestable. Constituye un acto de habla. El patriarca extiende la autoridad y el poder de la palabra y otorga lugar al espacio. La naturaleza diversa y mudable se torna dócil, mensurable, abarcable, se torna paisaje.

Por último, lo que la pintura representa en términos de nación es fundamental. La idea de familia nuclear, establecida desde el siglo XVIII, fortalecida por múltiples instancias de poder y biopoder,⁵ es normalizada, conformando una institución fundamento, así como el modelo del deber ser de la convivencia y el lugar donde legítimamente se da la actividad sexual, se multiplica el ciudadano, se aposenta la propiedad privada. En "Horizontes", esta familia, jerarquizada, blanca, heterosexual, patriarcal, representa perfectamente este esquema. Ahora bien, existe en la iconografía colonial neogranadina, el emblema que pedagógicamente enseña esta formulación social. Surge como tema en el siglo XVIII y se convertirá en uno de los más frecuentes en nuestra pintura colonial: la Sagrada Familia. Este modelo adoctrinador habrá sido diseminado por el territorio a través de pinturas y retablos. Posee así, una arraigada tradición en nuestra propia producción iconográfica. Lo que se podría ver en el "Horizontes" de Cano, es una adaptación moderna, colombianizada, más aun, antioqueñizada, de la sagrada familia, en la cual, aquello que señala el patriarca es la tierra prometida .



gregorio vázquez de arce y ceballos; sagrada familia, s.f.



ramón torres méndez; pareja y niño, sf, colección particular medellín.

5. Debo esta idea a conversación con Jaime Borja.

V AL OTRO LADO...

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la geografía, la sociología, la arquitectura, la geografía feminista, pensarán el paisaje desde redefiniciones que ampliarán el sentido del término. Desde estas versiones, el paisaje se acerca a la noción *Landschaft*, proveniente del alemán. Esta perspectiva ata el territorio a las historias de regiones, a las costumbres, establece relaciones entre cultura y territorio. Permite pensar lo que se reconoce como paisaje cultural, esto es, el producto de la interfaz entre naturaleza y seres humanos, que incluye, desde luego, arquitecturas, puentes, rascacielos; hasta, por qué no, malls, autopistas y bungalows. Nociones guión de paisaje se multiplicarán después de la segunda posguerra, como lo son las mixturas paisaje-étnico, paisaje-urbano, paisaje-industrial, paisaje-político, entre otros.

Una nueva mirada al paisaje, ese término cálido, espiritual, emotivo, pero también racionalista, pragmático y utilitarista en cierta medida; ese término ambiguo y esquivo, será planteado ampliamente por los artistas contemporáneos colombianos. Los que se presentan en esta muestra, llevan a cabo, desde diversos recursos y dispositivos, una deconstrucción del paisaje como ámbito cuidadosamente limpiado de alusiones al conflicto social, al conflicto político, a las problemáticas ambientales, a las tensiones entre tecnologías y medio. Siguiendo una idea de Lefebvre, las obras presentes en esta exposición no temen mostrar lo obscuro del territorio, esto es, aquello entendido como lo que ha sido puesto fuera de escenario, lo que no debe ser visto. Estos artistas confrontan las realidades agrícolas de nuestra nación, con sus terribles y cruentas problemáticas, permitiendo que el espectador vea, en su terrible complejidad ese otro, esos otros, que debe procurar entender, concebir y, sobre todo, pensar críticamente.

Ana María Lozano
Curadora

Bibliografía

Sobre Nación

ANDERSON B. 1993. Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. México D.F : Fondo de Cultura Económica.

BOLIVARI I. ; Ferrer G.; LADRÓN DE GUEVARA A. 2002. Nación y sociedad contemporánea. Bogotá, Ministerio de Cultura, 2 ed.

CASTRO-GÓMEZ, S.; RESTREPO, E. (eds). 2008. "Colombianidad, población y diferencia". Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnológicas de gobierno en los siglos XIX y XX. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar.

FERNANDEZ BRAVO A. (ed), 2000. La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha. Buenos Aires: Manantial.

HOBSBAWM E. 1991. Naciones y nacionalismo desde 1780. Barcelona, Editorial Crítica.

PEDRAZA, P. A. 1909; excursiones presidenciales: apuntes de un diario de viaje. Norwood, the plimton press.

ROJAS, C, 2008 La construcción de la ciudadanía en Colombia durante el gran siglo diecinueve 1810 - 1829, junio, revista poligramas.

VON DER WALDE E. (ed), 2002. "Colombia, nuestro común denominador. Relatos de una nación de fragmentos". Cuadernos de Nación. Miradas anglosajonas al debate sobre la nación. Bogotá: Ministerio de Cultura.

Sobre Paisaje

BARRELL, J. 1980. The dark side of the landscape : the rural poor in english painting, 1730-1840. Cambridge, UK : Cambridge University Pres.

LEFEBVRE H. 1974. The production of Space. Malden: Blacwell Publishing.

MITCHELL W.J.T. (ed.)2002 Landscape and Power. Chicago: The University of Chicago Press.

PALACIO G. 2002. Fiebre de tierra caliente, una historia ambiental de Colombia, 1850-1930. Bogotá, Universidad Nacional, Sede Amazonia.

SCHAMA S. 1994; Lanscape and Memory. New York: Vintage Books.

ZUBE E. H. 1970. Selected Writings of J.B. Jackson. Landscapes, Massachusetts: The University of Massachusetts Press.