



Sobre historia y gestos políticos. A propósito de la exposición Jardín de los senderos que se bifurcan. Actos fundantes y gestos refundantes (2022)

On history and political gestures. About the exhibition Jardín de los senderos que se bifurcan. Actos fundantes y gestos refundantes (2022)

Carlos Vanegas Zubiría 

Instituto de Filosofía. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia
✉ carlos.vanegas@udea.edu.co

Fecha de recepción del manuscrito: 30/01/2024

Fecha de aceptación del manuscrito: 01/05/2024

Fecha de publicación: 19/05/2024

Resumen — Este texto toma como excusa la exposición homónima en el Museo de Antioquia, para abordar la historia y los gestos políticos en el arte contemporáneo. Al abordar algunos planteamientos curatoriales de la exposición, se indaga sobre las funciones culturales del museo como lugar de localización de procesos descriptivos y comunicativos sobre la cultura, y cómo la exposición revela los efectos negativos de estas funciones sobre los procesos culturales. El texto destaca la presencia del artista Jorge Marín, quien en sus obras cuestiona la influencia de la noción de progreso en el territorio, y recupera lo descartado por la historia para poner en escena lo que ha sido rechazado y repudiado. Las obras de Marín se presentan como una estrategia de supervivencia que ilumina otras formas de pensar el territorio de la cultura, y que pone en entredicho el concepto de historia como representación fija. De esta manera, se destaca la importancia de abordar la historia y los gestos políticos en la producción del arte contemporáneo, y cómo la exposición "El Jardín de los senderos que se bifurcan" y la obra de Jorge Marín son ejemplos de cómo el arte puede cuestionar y subvertir las narrativas hegemónicas de la historia y la cultura.

Palabras clave — arte contemporáneo, museo, historia, gestos políticos, Jorge Marín.

Abstract — This text takes as an excuse the homonymous exhibition at the Museo de Antioquia, to address the history and political gestures in contemporary art. By addressing some curatorial approaches of the exhibition, it explores the cultural functions of the museum as a place of localization of descriptive and communicative processes about culture, and how the exhibition reveals the negative effects of these functions on cultural processes. The text highlights the presence of the artist Jorge Marín, who in his works questions the influence of the notion of progress in the territory. He recovers what has been discarded by history to stage what has been rejected and repudiated. Marín's works are presented as a survival strategy that illuminates other ways of thinking about the territory of culture and questions the concept of history as a fixed representation. In this way, it highlights the importance of addressing history and political gestures in the production of contemporary art, and how the exhibition "El Jardín de los senderos que se bifurcan" and the work of Jorge Marín are examples of how art can question and subvert the hegemonic narratives of history and culture.

Keywords — contemporary art, museum, history, political gestures, Jorge Marín.

Para Citar: Vanegas Zubiría, C. M. (2024). Sobre historia y gestos políticos: A propósito de la exposición Jardín de los senderos que se bifurcan. Actos fundantes y gestos refundantes . Dialektika: Revista De Investigación Filosófica Y Teoría Social, 6(16), 138-148. <https://doi.org/10.51528/dk.vol6.id140>



INTRODUCCIÓN¹

“Pero detenerse ante el muro no es solamente interrogar al objeto de nuestras miradas. Es detenerse también ante el tiempo. Es interrogar en la historia del arte, al objeto historia, a la historicidad misma”

(Didi-Huberman, 2018, p. 35)

El interés por abordar la historia y los gestos políticos en la producción del arte contemporáneo encuentra una excusa, al decir de los ensayistas latinoamericanos (Paredes, 2008), en una exposición inaugurada el 9 de febrero de 2022 en el Museo de Antioquia, de la ciudad de Medellín. El nombre de la exposición fue *El Jardín de los senderos que se bifurcan. Actos fundantes, gestos refundantes*, y fue curada por el artista y curador Carlos Uribe. Partimos de esta exposición porque encontramos resonancias conceptuales fundamentales para aproximarnos a la historia y a los modos en que el arte se apropia y revitaliza espectros históricos del pasado. En esta medida, abordaremos algunos aspectos curatoriales de la exposición y la obra del artista Jorge Marín, quien realizó una Residencia Artística² en el Museo para crear una constelación de gestos y actos estéticos-artísticos, expuesta en la sala sur del Museo.

Los gestos de Marín surgen a partir de una conjunción de diversas nociones operativas contemporáneas: la apropiación, las desviaciones de sentido, las bifurcaciones y los extravíos de las representaciones a las que acude para pensar la ubicuidad, la oblicuidad y el desvío de toda imagen y de toda historia de la imagen. En esta perspectiva, nos centraremos en un aspecto de la concepción curatorial de la exposición: la aproximación histórica al agente fundador del museo Manuel Uribe Ángel, y las revaloraciones del artista Jorge Marín. Esta indagación tendrá otra coincidencia conceptual con el interés de la exposición en general y del artista en particular: la filosofía de la historia de Walter Benjamin (2010; 2012) y Didi-Huberman (2013; 2018) y aquí vincularemos satelitalmente a la filosofía de Giorgio Agamben (2011; 2018).

De conformidad con este espectro teórico, mostraremos que los gestos que sustentan la exposición presentan diversas nociones operativas contemporáneas: horizontes, extravíos, bifurcaciones, desvíos, apropiaciones, simulaciones, con las cuales pensar la propia historia del museo y los diversos objetos que contiene. Operaciones que, desde el propio título, como una especie de obertura de la exposición, sugiere la apropiación de un relato paradigmático del artista

¹ El presente texto es producto de mi investigación posdoctoral “Imagen, gesto visual, y aparición política: estrategias para pensar el arte latinoamericano colombiano a partir de la ciudad barroca y el guadalupanismo”, en el marco del proyecto de investigación “El neobarroco latinoamericano como dispositivo hermenéutico lector y método epistemológico de indagación y reescritura de artefactos textuales en humanidades y ciencias sociales”, Modalidad I (Consolidado) – Código 20020190100131BA, con sede en el Instituto de Estudios de América Latina y el Caribe, dependiente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Para la realización de este ensayo, conté con la valiosa participación de los estudiantes del pregrado en filosofía del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia: Alejandra Serna Montoya y Kevin Amaya Mesa, quienes se desempeñaron como estudiantes en formación en esta investigación, ofreciendo perspectivas de análisis e interpretaciones sobre las obras de arte. Además, debo agradecer su atenta lectura y sus valiosos comentarios a este ensayo.

² El artista Jorge Marín realizó la Residencia artística en el Museo de Antioquia en el marco Residencia artística No. 5, Civismo, altruismo y activismo ilustrado en la identidad antioqueña, desarrollada entre septiembre y octubre de 2021. Agradezco a Jorge Marín por la información de su residencia y los diversos diálogos que tuvimos para poder realizar este texto.



de la apropiación: Borges (Danto, 2002, pp. 65-69). Este juego implica aproximarse y pensar los modos de entender lo histórico y las estrategias que permiten revitalizarlo y decodificarlo para pensar la historia, la imagen, y sus potencialidades para el presente. En este sentido, proponemos que la exposición se establece como una autorreflexión del museo, pues exhibe procesos de críticos sobre sus funciones, su lugar de emplazamiento en la ciudad, y sus apuestas conceptuales que recrean los objetos y gestos históricos, como el conjunto de obras de Marín, a partir de estrategias de desvío, como bifurcaciones, que, de alguna manera, son formas de entender las temporalidades en las cuales el espectador y el habitante de la ciudad se pone en juego.

Manuel Uribe Ángel: Actos fundantes y gestos refundantes

“Los civilizadores latinoamericanos tendrán, siempre, frente a sí, este hecho: consideran a sus pueblos rezagados o marginados, de una historia que aún continúa marchando”.

(Zea, 1978, p. 270)

La conmemoración de los 140 años del museo es una excusa para realizar una autorreflexión sobre el papel del museo en la actualidad. Para ello, esta exposición apela al gesto fundante del polifacético Manuel Uribe Ángel (1822-1904). En la disposición curatorial, la exposición nos recibe con la figura de Uribe Ángel, un intelectual representativo (médico, escritor, político, geógrafo) de Antioquia y Colombia, fuertemente signado por la categoría de letrado (Ángel Rama, 2004). El papel del intelectual, estudiado por Rama y Gutiérrez Girardot (1992), emerge a finales del siglo XIX como un sujeto que enriquece la cultura, que se presenta como imagen de modernización y politización de la cultura latinoamericana.

Con ello, se erige como una figura central en la configuración social y su consecuente ampliación, devela su carácter de autoridad para la formación de públicos a través de su fuerte presencia en el establecimiento de opinión pública como portavoz de la instrucción espiritual, justificado por un “conocimiento multifacético”, pues realiza constelaciones de diversos ámbitos del pensamiento: política, burocracia, literatura, artes, geografía, lenguas clásicas; además, divulga una idea decimonónica de la historia en la que es arrastrada de alguna manera la nueva configuración de Estado-Nación, por lo cual el letrado ejerce una función netamente ideologizante, “al crear, literalmente, una historiografía de y para las nuevas Repúblicas” (Gutiérrez Girardot, 1992, p. 61), que visibiliza en todo tipo de instancias formativas para conservar “el orden social, reimaginándolo en proyectos nacionalistas” (Puerta, 2021, p. 39).

Sin embargo, la presentación de Uribe Ángel está lejos de ser meramente laudatoria. Como contrapunteo a su papel fundador y promotor de diversos horizontes de conocimiento en la región, tanto el eje propositivo de la curaduría como los gestos de extrañamiento de Marín y otros artistas que exponen, cuestionan el proyecto civilizatorio de una “voluntad constructiva, de progreso y emancipación” (Girardot, 1992, p. 36), al hacer visibles procesos de exclusión en la autoridad discursiva que Uribe Ángel representó en su polifacética obra –un elemento que comparte con los intelectuales modernistas–. Esta crítica al papel y la función pública del

intelectual latinoamericano tiene su genealogía en los planteamientos de Rama sobre la élite letrada.

Para el pensador uruguayo, este círculo de intelectuales se encuentra en tensión por la pérdida real de su legitimidad, por lo que sus posiciones ideológicas muchas veces fueron un “ejercicio retrógrado” (Puerta, 2021, p. 40) que implicaba “una previa homogeneización e higienización de ámbitos de la cultura que tenía como finalidad la justificación y legitimación del poder” (Rama, 2004, p. 75). Además, afirma Puerta Domínguez (2021) que los aspectos ideológicos que ofrecían estos proyectos de experiencia establecieron procedimientos de “integración empobrecedora de la diversidad” (p. 40). En otros términos, el motor emancipatorio de apuestas como la de Uribe Ángel, establecieron estructuras ideológicas que determinaban la experiencia cotidiana en términos de etnia, raza y discriminación. Y, como proyecto excluyente, geografía, territorio e historia se determinarían como un mapa y, en tanto tal, como un instrumento real de segregación.

Pasando de la figura del letrado a sus objetos, la curaduría apunta a la reflexión sobre las ruinas, sobre los vestigios y los fragmentos de la historia, representados en objetos mínimos y diversos que hacen parte de su colección. Este gesto sobre las ruinas revela que la exposición no quiere monumentalizar la figura del intelectual; al contrario, pretende abordarlo desde los vestigios y desde los objetos ruinosos de su colección personal: cartas, certificados, diplomas, sus gafas, la máquina de escribir que usó “a lomo de mula y de caballo”. Y con ello, podríamos decir que la apropiación de estos objetos pretende un desvío cultural hacia la significatividad de la ruina pues, como afirmaron Benjamin (2010) y Derrida (2008), hay en ella algo que está por iluminar, en tanto es la herida o cesura que indica experiencias de vida; experiencia que, si pensamos en el carácter autoconservador del intelectual y sus formas discursivas con las cuales somete la complejidad cultural al proyecto moderno, es frágil y precaria. Creemos que es interesante esta sugerencia en la exposición. La ruina se presenta como experiencia fantasmal y prefiguración de acontecimientos históricos que son finitos, pobremente mortales (Derrida, 2008, p. 109).

Ante las ruinas del intelectual, una nueva bifurcación: la propuesta documental y ensayística *Civilización/Barbarie*, en la que el historiador y artista Mauricio Carmona hibrida diversos soportes, como la música y el video. Esta es una apropiación de la obra del argentino Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo, civilización y barbarie* (2011). Y a partir de esta operación creativa, un nuevo ejercicio ensayístico de gestos estéticos que llevan a una nueva representación oblicua los elementos culturales, extrañados y contradictorios, con los cuales se han juzgado los diversos procesos históricos de la región.

Al acudir a la obra de uno de los grandes intelectuales del siglo XIX, Carmona enjuicia históricamente la figura y la obra de Manuel Uribe Ángel para revelar en ella las derivas y posibilidades críticas para pensar el presente de la región. Para ello, parte de la desviación de los conceptos descubrir, conquistar y poblar, una tríada que, desde su perspectiva, encuentra resonancias críticas en la obra de Doris Sommer (2007), quien ha puesto al descubierto en la obra de Sarmiento, al señalar su paradójica enunciación sobre la injusticia y la necesidad en el proceso de segregación y exterminio de las comunidades indígenas; o su aprecio por la colonización y la conquista de la tierra (la vasta naturaleza), según la idea de la “pureza de la producción”, como

proceso que lograba la subsunción de la naturaleza en la discursividad de la civilización (Sommer, 2007, p.93).

En consecuencia, Carmona hace opacos los conceptos que, en cualquier caso, definirían a las expediciones botánicas y corográficas del siglo XIX en Colombia: observar, describir y explorar. Al extrañarlos y desviar el sentido de sus significantes (Sarduy, 2013), este ensayo documental se presenta como una estrategia de imaginación política que termina de configurar este primer momento de la exposición: se conjuga con el horizonte de resistencia de la apuesta expositiva y refunda el proyecto excluyente que caracterizó las acciones culturales y sociales representadas en descubrir, conquistar, y poblar el territorio, y en las cuales la geografía fue segregada y clasificada a partir de los senderos discursivos del mapa y la geografía.

De ahí que, los linderos clasificatorios y unívocos de lo cultural sean desvirtuados en esta obra como imágenes de las jerarquizaciones y escrituras que legitimaron la guerra como instrumento de conquista, y la violencia como modo de poblar; asimismo, al extrañar los discursos, las posiciones políticas de Uribe Ángel, los dispositivos de formación pública como los periódicos, o las fuentes testimoniales que justificaron la descripción cartográfica como enunciación explicativa, esta constelación crítica permite señalar, a su vez, la naturaleza excluyente e instrumentalizada de estos materiales de barbarie, en tanto buscaron localizar a los individuos en el interior de geografías de “la vida cultural, política y social” de las nuevas repúblicas (Gutiérrez Girardot, 1992, p. 36).

Jorge Marín. Historia de archivos, ruinas y apropiación

“(…) y es por eso que no hay que dejar de interrogar a los mitos y los ritos en que se origina toda nuestra historia del arte”

(Didi-Huberman, 2014, p. 103).

El segundo momento de la exposición tiene como eje el coleccionismo. A partir de un recuento histórico con información textual sobre el Museo de Antioquia, la exhibición y las decisiones curatoriales comunican el proceso de construcción de su colección a través del patrocinio de instituciones cercanas (la Sociedad de Amigos del Arte de Medellín), o de la donación de colecciones particulares de personajes ilustres de la ciudad, específicamente de Manuel Uribe Ángel. Con esta información, la exposición describe procesos estructurales básicos de la institución museal: “coleccionar, conservar, investigar, comunicar, que son escenificadas a partir de la función de exponer” (Arnaldo, 2012, p. 116), aquí se presentan como el revés de las nociones desviadas por Mauricio Carmona en *Civilización/Barbarie*: descubrir, conquistar, poblar, observar, descubrir, y explorar.

En este sentido, consideramos que la exposición presenta de manera crítica las funciones culturales del museo como lugar de localización de procesos descriptivos y comunicativos sobre la

cultura; como espacio discursivo que realiza expediciones sobre la historia y sobre lo que “se concebía como pasado, y como una herramienta pedagógica para el pueblo”, que ayudaba a consolidar y emplazar la imagen de nación-identidad cultural (Maleuvre, 2012, p. 20). Al cuestionar estas funciones, la muestra revela sus efectos negativos sobre los procesos culturales: con ellos se pretendía monumentalizar narrativas, escrituras, objetos y acontecimientos que los convertían en el escenario de las representaciones de las nuevas élites (Escobar, 2012, p. 64) que, a su vez, buscaron legitimar su proyecto identitario³ a través de “estrategias que promueven rasgos propios, afinidades formales, caracteres que identifican individualidades, localidades, regiones” (Escobar, 2012, p. 64).

Pensamos que esta es una revisión crítica debido al contraste con los objetos mínimos y las ruinas que dislocan el discurso de monumentalidad cultural. De esta manera, los vestigios y archivos críticos que el artista Jorge Marín presenta en esta exposición, confrontan el proyecto de homogeneización que conserva pasivamente eventos, objetos, situaciones o fenómenos de la cultura antioqueña. En su multifacético gesto instalativo, Marín realiza un correlato interpretativo y apropiacionista del legado intelectual del Uribe Ángel coleccionista. Para ello, el artista apela a horizontes del pensamiento contemporáneo: por una parte, el rasgo de sus obras juega con las nociones operativas de apropiación, parodia, simulación, o citación, que desvían las nociones de artefacto y creación. Por otra, en sus gestos críticos entiende el amplio espectro del anacronismo y el archivo como elementos críticos para pensar y narrar la historia (Didi-Huberman, 2018).

Respecto a las nociones operativas de configuración de la obra, autores como Anna María Guasch (2005), Hal Foster (2022) o Fredric Jameson (2002) han identificado estrategias de apropiación y simulación en el arte contemporáneo que se aprovechan y apoderan de objetos, representaciones, discursos o eventos que ya han reproducido o mediado el mundo de alguna manera. De igual manera, Owens afirma que “Apropiación, site-specificity, transitoriedad, acumulación, discursividad, hibridación -estas múltiples estrategias caracterizan gran parte del arte actual y lo distinguen de sus predecesores modernos” (1991, p. 209). Esto quiere decir que los gestos que apropian, citan y yuxtaponen elementos o rasgos de la vida cotidiana y de la historia producen artificios que desvían y, a la par, reinventan códigos de una experiencia socio cultural que se ha considerado como real. Por ello, en estas estrategias “no se trata de sustituir la realidad, sino de rehacerla, en tanto la imagen y el procedimiento pasaban a ser espejo del mismo procedimiento y de la misma imagen” (Guasch, 2005, p. 379).

Bajo esta idea, entendemos las diversas series de Marín: *Desapariciones, representaciones y crisis y Entre líneas conservadoras, entre líneas liberales, entre líneas institucionales*. Los títulos de estas series que, como suplemento textual, indican elementos importantes de análisis en términos parodia o citación. En ellas, Marín “reinventa la sensación y la forma de objetos del pasado” (Jameson, 2002, p. 22), a partir de la recreación de artificios desviados y estrategias visuales que

³ La reflexión sobre el papel que juega el museo en las configuraciones decimonónicas y del siglo xx de la identidad cultural, nacional o estatal, implica entender que “El museo presenta el pasado y administra su transmisión a través de los objetos que colecciona, y que son de su tratamiento porque la comunidad los ha valorado de cierta manera”, lo que justifica el carácter histórico de sus contenidos porque al ser llevado a exhibición genera en el colectivo una idea de la historia y de los significados de la cultura de ese colectivo, como lo plantea Didier Maleuvre en *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*, 2012, p. 19.

nos permiten pensar y cuestionar la cartografía empobrecida por los objetos y las representaciones ideológicas del coleccionista Uribe Ángel.

Como resultado de las operaciones y saturaciones visuales, sus series son estrategias de supervivencia (Didi-Huberman, 2018) que hacen aparecer espectros de la realidad que han sido olvidados o excluidos de las mediaciones de sentido de lo real, ya que, en la operación digestiva de objetos, escrituras y discursos ajenos, el artista cuestiona y socava sus contextos originales, conforme a su imaginario político y a las iniciativas propias de su cultura (Mosquera, 1994; 2010). Por consiguiente, en las formas de apropiación de los objetos de Manuel Uribe Ángel, Marín hace emerger la violencia política inherente a ellos, pero a través de signos oblicuos y de segundo orden, que logran desenmascarar los procesos de borramiento y obliteración de subjetividades marginales (Spivak, 2003, 317).

En lo que se refiere al anacronismo y al archivo como elementos críticos que han desestabilizado la historia, los gestos políticos de Marín llaman la atención sobre la subversión de los estatutos narrativos. Consideramos que, desde este horizonte, la apuesta de Marín comparte intuiciones de la teoría contemporánea. Por ejemplo, al indagar el concepto de alegoría de Owens, Foster señala que el arte contemporáneo puede caracterizarse, en gran parte, por:

“los espacios ruinosos (como en las instalaciones efímeras) y las imágenes fragmentarias (como en las apropiaciones tanto de la historia del arte como de los medios de comunicación de masas), sino, lo que es más importante, por su impulso a la subversión de las normas estilísticas, a redefinir las categorías conceptuales, a desafiar el ideal moderno de totalidad simbólica; en resumen, por su impulso a explotar la brecha existente entre significante y significado” (Foster, 2022, p. 88).

Llama la atención que se apunte a estrategias estéticas que desvían categorías disciplinares o subvierten el estatus semántico de la discursividad, como ampliamente lo planteó con Sarduy con sus categorías de simulación y neobarroco (2013). Estos criterios hacen parte de las indagaciones sobre la historia –y de la narración sobre el arte– de Walter Benjamin (2012), Didi-Huberman (2018, 2013) y Giorgio Agamben (2018, 2011). Tres autores que comparten la influencia de la *Bildwissenschaft* de Aby Warburg, y su apuesta por la sobredeterminación de la historia y por el montaje de artefactos que promueven la apuesta de que el presente y el pasado no cesan de reconfigurarse en las imágenes.

Para estos autores, y como apreciamos en el proceder apropiativo de los gestos políticos de Marín, la historia moderna se ha erigido como una especie de mapa que establece cuadros de visión para determinar lo que es real, y excluir aquello que le resulta extraño o peligroso (Echeverría, 2017). Esto es, como si fuera un marco de referencia que establece senderos en su paradójica constitución, y por ello, se legitima en su voluntad de no querer ver lo que no desea iluminar o lo que soterradamente pretende eliminar de sus registros. Por eso, la historia moderna presenta significaciones convencionales con criterios de validación unívocos que no comprometan su propio estatuto disciplinar (Didi-Huberman, 2018, p. 14).

Ante este modo de hacer y comprender la historia, el uso de archivos y las estrategias de parodia y apropiación modifican sus sustratos históricos y el ámbito de sus imágenes y, por tanto, el modo de narrar los procesos del arte contemporáneo. De ahí que, la historia sea puesta en cuestión al juzgar sus métodos, medios y fines, por medio de una arqueología visual que lleva al límite la supuesta transparencia de sus representaciones. En esta perspectiva, la maleabilidad del relato que defiende Didi-Huberman (2018, 2013) o Agamben (2011), se sustenta en la capacidad de interrogar tanto el objeto de la mirada como la mirada que interroga.

Por otro lado, la posibilidad de tomar como noción de aproximación al anacronismo, entendido como un artefacto que siempre está fuera de los márgenes del marco de referencia. De acuerdo a estos criterios, la potencia interpretativa de los artistas como Marín y Carmona, que apelan al montaje de imágenes, a la sobredeterminación de formas históricas, y al extrañamiento de las representaciones manipuladas, ofrece una riqueza heterogénea de formas maleables y de juegos temporales que inciden en la comprensión histórica de los acontecimientos.

En consecuencia, vemos riqueza y exuberancia interpretativa en las obras de Marín, pues en su oblicuidad, manifiestan vínculos asimétricos entre el objeto apropiado y su sobredeterminación conceptual. De esta manera, obras como *Sobre la palabra construimos nuestro Estado, Lo perturbable de un símbolo olvidado*, o *Todo lo escrito termina olvidado*, proponen vestigios, ruinas y decodificaciones que revelan el carácter violento del discurso institucional y oficial, al entender la historia como un mapa de visibilidad y de exhibición que segrega sujetos y lugares de enunciación diversos.

Así, Jorge Marín interviene documentos históricos, archivos, enciclopedias, y los interviene y manipula de tal manera, que el sentido de la textualidad se difumina y se convierte en enigma; también procede retirando la tinta de materiales editoriales clásicos de la historia colombiana, para utilizarla en gestos mínimos, frágiles y con sentidos ofuscados, que permiten pensarlos como gestos políticos y violentos que quieren contrarrestar la historia tradicional de Colombia; o, en otras obras, escribe palabras sobre palabras, yuxtaponiendo grafías, escrituras, fotografías o dibujos que le permiten “recuperar visiones fallidas”, a través de la saturación de sentido que ofrece el proceso de borradura y la presencia conflictiva del palimpsesto.

Otro momento fundamental de la obra de Marín en esta exposición ocurre cuando indaga de manera concreta las narrativas históricas y el concepto mismo de la Historia [*Geschichte*, para establecer el trasfondo conceptual de la disciplina, como lo planteó Koselleck, 1993], a partir de la reconfiguración y dislocación de mapas y cartografías de la expedición corográfica y botánica del siglo XIX. Para ello, Marín entiende la *Geschichte* como localización y ubicación de diversos fenómenos de la cultura que privilegia como ejes de su discurso. En obras como *Apuntes de viaje, Vistas paisajeras del soberano territorio*, y *La cartografía es un secreto de Estado*, Marín pone en cuestión la influencia de la noción de progreso, inherente al proyecto civilizatorio sobre el territorio.

El efecto del progreso en las obras es la destrucción, la segregación y clasificación de los sujetos, y la devastación del paisaje y la naturaleza de la región, que fue considerada como utópica. De nuevo, al introducir lo que resta, aquello que ha sido excluido como la raza negra, la raza indígena,



y la mezcla que había sido vista en el siglo XIX como una amenaza al proyecto civilizatorio, Marín, subrepticamente, realiza 4 manos escultóricas que llama Gestos de gestas, con un carácter efímero, procesual, frágil, pues los cuatro gestos de arena y minerales se van deshaciendo en el tiempo que dura la exposición.

Apertura final

Al pensar estas obras de Marín a partir de los aportes conceptuales de Didi-Huberman o Giorgio Agamben, consideramos que el artista colombiano interroga malestares, recrea los continentes negros de la historia y parodia las regiones de inactualidad (Didi-Huberman, 2020), a través de sus estrategias de supervivencia que iluminan y ponen en escena lo que ha sido rechazado y repudiado. Con ello, Marín recupera lo descartado, lo que no ha sido elegido por la historia, “en escenarios posibles de tipos de relaciones sociales alternativos, de transformar el no lugar del archivo en el no lugar de una utopía” (Foster, 2016, p. 123). De ahí que sus obras sean enunciaciones frágiles que reconstruyen y opacan los gestos fundantes de Uribe Ángel, los registros de la historia oficial y las figuras de próceres, así como su incidencia en la comprensión de la realidad regional y nacional.

En definitiva, sus obras son síntomas mínimos que sobrevienen para revelar la perversión del saber visual y discursivo de la cultura. Y como gestos críticos, Marín ofrece estas paradojas visuales precarias que aparecen a destiempo y fuera de lugar para interrumpir la continuidad del discurso vencedor; como si fueran un malestar que insiste en desdibujar la historia afirmativa y perturbar la promesa de estabilidad y orden político. De esta manera, a través de sus archivos privados, Marín cuestiona el archivo público (Foster, 2016). Y, con ello, nos muestra el revés de las acciones culturales catalogar, describir, exponer: conquistar, colonizar, y violentar. Así, el juego de la exposición con los objetos del colonizador, del explorador, del viajero, y del intelectual, a través del territorio y de diversos objetos que atraen la atención de y sobre la cultura, establece un diálogo saturado de sentido, en el cual las yuxtaposiciones de historias y de objetos, y la obliteración de mensajes y categorías que han determinado la cultura, nos revela otras formas, otros gestos con los cuales pensar el territorio y los senderos de la cultura: una cartografía mínima, in situ, que pone en entredicho el concepto de historia como representación fija, y revela su naturaleza frágil, efímera, de lo pobremente humano.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Agamben, G. (2018). *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arnaldo, Javier (2012). El museo como espacio del desarraigo artístico. En Arnaldo, Javier (ed), *El arte en su desarrollo global* (113-167). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Benjamin, W. (2010). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones desde abajo.
- Benjamin, W. (2012). *Escritos políticos*. España: Abada Editores.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. España: Paidós.
- Derrida, J. (2008). *Fuerza de Ley*. España: Editorial Técnos.
- Didi-Huberman (2020). *Desear Desobedecer. Lo que nos levanta I*. Madrid: Abada Editores.
- Didi-Huberman (2018). *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- Didi-Huberman (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Argentina: Manantial.
- Didi-Huberman (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Sarmiento, D. (2011). *Facundo*. Argentina: EUDEBA.
- Echeverría, B. (2017). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Escobar, Ticio (2012). El museo ante la ruina. Arnaldo, Javier (2012). *El museo como espacio del desarraigo artístico*. En Arnaldo, Javier (ed), *El arte en su desarrollo global* (61-86). Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Foster, Hal (2022). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Foster, Hal (2016). El impulso de archivo. NIMIO. *Revista de la cátedra Teoría de la Historia*, 3, 101-125.
- Guasch, A. M. (2005). *El arte último a siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza Editorial.
- Gutiérrez Girardot, R. (1992). *La formación del intelectual hispanoamericano en el siglo XIX. Número 3 de Latin American Studies Center series*. University of Maryland at College Park.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998* (Pons, H.; trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado*. España: Paidós.
- Maleuvre, Didier (2012). *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte*. España: Cendeac.
- Mosquera, G., *Raíces en acción*, en S. Leval, *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980*,



Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO, Lima, 1994, pp. 163-167.

Mosquera, G., Caminar con el diablo, EXIT Publicaciones, Madrid, 2010.

Owens, Craig (1991). "El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo", en *Atántica: revista de las artes*, num. 1. Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1991, pp. 32-40.

Paredes, Alberto (2008). *El estilo es la idea. Ensayo literario Hispanoamericano del siglo XX. Antología crítica*. México: Siglo XXI Editores.

Puerta, S. (2021). *Pensamiento crítico y modernidad en América Latina. Un estudio en torno al proyecto filosófico de Bolívar Echeverría*. Medellín: Universidad de Antioquia.

Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Sarduy, S. (2013). *Obras III. Ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sommer, Doris (2007). *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Fondo de Cultura Económica.

Spivak, G. C. (enero-diciembre, 2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.

Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica.