

Cómo citar este artículo en Chicago: Fernández, Sara. "Arte, memoria e historia en la obra de Jorge Marín".
Escritos 31, no. 66 (2023): 01-16. doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v31n66.a01>

Fecha de recepción: 01.08.2022
Fecha de aceptación: 22.08.2022

Arte, memoria e historia en la obra de Jorge Marín

Art, memory and history in the work of Jorge Marín

Sara Fernández Gómez¹ 

RESUMEN

Para la década de 1990 el paradigma del archivo vinculó los problemas de la serialidad y lo cotidiano con la memoria y el arte empezó a relacionarse con las construcciones sobre el pasado. Un arte que emerge en contra de la amnesia, el olvido y la creciente despolitización de la sociedad, lo que implica que ante estas obras los espectadores se muevan críticamente, se apropien de las construcciones plásticas sobre lo que nos ha sucedido y cuestionen la historia tradicional. En esta lógica se encuentran algunos de los trabajos de Jorge Marín, de la que se destaca su serie *Sobre héroes y monumentos* (2019), en la que el artista, por hacer uso de la memoria visual nacional, cuestiona y actualiza la imagen de los próceres y subvierte la visión decimonónica y hegemónica de nuestro pasado. El objetivo de este texto es brindar herramientas para entender cómo, desde el arte, se pone en entredicho la epopeya libertadora como mito fundacional del Estado-Nación actual a través de la perturbación del patrimonio iconográfico colombiano.

Lo relevante de este caso es que Marín crea significado cuando acude al uso del archivo con el fin de manipular y simular las imágenes sobre la historia nacional y, por eso, se hace necesaria una reflexión que parta de la teoría y la filosofía de la historia, con autores como Danto y Marchán Fiz, para construir ideas significativas en torno al arte que usa el paradigma del archivo (Guasch) y se posiciona como apuesta política y crítica (Vilar, Rancière, Mouffe).

Palabras clave: Archivo, Memoria, Historia, Índice, Jorge Marín, Arte político, Contracultura, Historia de Colombia, Próceres, Historia republicana, Arte e historia.

ABSTRACT

By the 1990s, the archive paradigm linked the problems of seriality and everyday life with memory. Art then began to be related to constructions about the past, emerging against amnesia, oblivion and the growing depoliticization of society. This implies that viewers of these works of art move critically, appropriate plastic constructions about what has happened to us and question traditional history. Some of Jorge Marín's works are found in this logic,

1 Doctora en Filosofía por la Universidad de Antioquia y Magíster en Historia del Arte de la misma Universidad. Profesora de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Directora del Instituto de Bellas Artes de Medellín. Miembro del grupo de investigación Teoría, práctica e historia del arte en Colombia y del grupo de investigación Global Art Archive de la Universidad de Barcelona. Correo electrónico: sara.fernandezg@udea.edu.co



of which his series *Sobre héroes y monumentos* (2019) stands out. In this work, the artist resorts to the national visual memory to question and update the image of our great men, and he subverts the nineteenth-century and hegemonic vision of our past. The objective of this text is to provide tools to understand how, from art, the liberating epic is called into question as the founding myth of the current Nation-State through the disturbance of the Colombian iconographic heritage.

What is relevant in this case is that Marín creates meaning when he resorts to the use of the archive in order to manipulate and simulate images of national history and, therefore, a reflection that starts from the theory and philosophy of history is necessary, with authors such as Danto and Marchán Fiz, to build significant ideas around art that uses the archive paradigm (Guasch) and positions itself as a political and critical commitment (Vilar, Rancière, Mouffe).

Key words: Archive, Memory, History, Index, Jorge Marín, Political Art, Counterculture, History of Colombia, Great Men, Republican History, Art and History.

Introducción

En las últimas décadas del siglo XX el campo del arte experimentó un momento de entropía artística (Danto²; Marchán Fiz³) que implicó, entre otras cosas, la aparición de la idea de la serialidad archivística, como lo señala Guasch⁴. Una situación en la que el arte se puso en relación con el mundo cotidiano y la memoria histórica que, para el caso colombiano, desembocó en fuertes vínculos con la violencia endémica que vive el país desde el periodo del Descubrimiento. La aproximación crítica a la violencia ha llevado a una consideración del carácter indexical del arte, tal y como lo proponen María Margarita Malagón⁵ y Efrén Giraldo⁶ respecto al arte colombiano; un arte que opera como una huella del pasado que se trae de vuelta al presente y, por consiguiente, resignifica y reinterpreta aquello que nos ha sucedido.

En esta lógica se encuentran algunos de los trabajos de Jorge Marín, de quien se destaca su serie *Sobre héroes y monumentos* (2019), en la que el artista, por hacer uso de la memoria visual nacional, cuestiona y actualiza la imagen de los próceres y subvierte la visión decimonónica y hegemónica de nuestro pasado. Además, en su obra, pone en entredicho la epopeya libertadora como mito fundacional del Estado-Nación actual a través de la perturbación del patrimonio iconográfico colombiano. Lo relevante de este caso es que Marín crea significado cuando utiliza el archivo para manipular y simular las imágenes sobre la historia nacional.

2 Arthur Danto, *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte* (España: Paidós, 2002).

3 Simón Marchán Fiz, *Del arte objetual al arte del concepto* (Madrid: Akal, 1994).

4 Anna Maria Guasch, *Arte y archivo: genealogías, tipologías y discontinuidades* (España: Akal, 2011).

5 María Margarita Malagón, *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010).

6 Efrén Giraldo, *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia* (Medellín: La Carreta, 2010).

Hacia una construcción crítica del pasado

Si bien el tema de la violencia y las alusiones a la memoria no son nuevos en el panorama del arte colombiano, es claro que el interés suscitado ha tenido una notoriedad creciente a partir de la década de 1990. Obras en las que el uso de ciertos soportes y las decisiones materiales terminan siendo una declaración en sí misma, no sólo por hacer uso de elementos en apariencia intrascendentes (Danto⁷), sino que, al recurrir a la tradición iconográfica, desemboca en un carácter significativo que lleva a pensar en las metáforas que representan las obras. De este modo, el artista se convierte en un sujeto que revela paradojas, automatismos, banalizaciones y rutinas de la mirada. Un configurador de sentido que no pretende, porque no le interesa, imitar la realidad visible, sino que busca presentar indicios y referentes simbólicos que aluden a una realidad que debe ser cuestionada y repensada. Un uso de alegorías, como propone Owens⁸, que se presenta como una estrategia que va más allá de los significados originales y le apunta a otros añadidos. Como consecuencia, estamos ante obras de arte que cumplen una función referencial que debe ser entendida en el universo semántico propio de cada unidad cultural, es decir, vinculadas con un devenir histórico particular; así, la acción de Marín de “calar” los tomos de la *Nueva Historia de Colombia*, nos ubica frente a un arte imbricado con preocupaciones sociales y políticas de largo aliento y, por ende, las experimentaciones con la materialidad en sus obras se presentan como hechos indicativos que interpelan al espectador; sin embargo, no son una denuncia, como en el caso del arte de las décadas de 1960 y 1970, sino que busca crear preguntas y concientizar críticamente. “Por supuesto no se trata de un arte confortable, tibio, fácil de digerir, y no podía serlo porque con él tiene lugar una transformación donde los mismos escombros se convierten en testimonio de un nuevo arte”⁹.

Las obras de Marín son un espacio de descubrimiento crítico de nuestro pasado, una intensificación del mundo. Series como *Sobre héroes y monumentos* (2019) y *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016) son una forma de ver un entorno marcado por la presencia de la historia y la memoria en el arte. Ambas series se presentan como una interpretación de los acontecimientos que, más allá de pensar en términos de verdad, se posiciona como una perspectiva contracultural que pretende desestabilizar los cimientos de una historia patria monumental. Las obras de las dos series son síntomas de nuevos problemas estéticos, tal y como los entiende Rancière¹⁰, y que podemos relacionar con aspectos significativos, propiedades literales o metafóricas, y con diversas funciones de referencia e interacción. Objetos que producen una sensación de duda y ambigüedad, de shock, en términos gadamerianos¹¹, en la medida en la que hace uso de objetos recontextualizados¹² que deben ser interpretados más allá de su sentido práctico. Así, estamos frente a obras de arte en las que se ponen en cuestión las cualidades mimético-representativas de la imagen porque transforman los modos y convenciones de representar

7 Danto, *La transfiguración*.

8 Craig Owens, “El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo”. *Atlántica: revista de artes y pensamiento*, 1 (1991), 32-40.

9 Adolfo Vásquez, “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, *Nómadas*, 37 (2013), 26.

10 Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011).

11 H. G. Gadamer, *La actualidad de lo bello* (España: Paidós, 1991).

12 Carlos Arturo Fernández, “Christo y Jeanne-Claude: la invención de un nuevo lenguaje”. En *El pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe*, editado por Carlos Vanegas (Medellín: Facultad de artes - Universidad de Antioquia, 2016), 179-196.

la realidad visible que habían estado vigentes hasta el siglo XIX. Así, la idea de mimesis se desplaza y produce la necesidad de aprender a leer estas representaciones con el uso de un corpus contextual que va más allá de la obra y de su configuración formal.

En sus series, Jorge Marín, además de cuestionar la memoria y la historia, al hacer uso de un paradigma archivístico concreto, pone en duda los soportes en los que ambas se han asentado. Libros quemados, como en la *Exploración oficial* (2016) y el *Diccionario de la Historia de Colombia* (2019), nos devuelven no sólo al valor polivalente del arte, sino, además, a la indagación de las obras como significados encarnados (Danto¹³); reflexiones materializadas en las cuales la inscripción cuestiona las marcas sobre las que se asienta nuestra relación con el pasado, y, como consecuencia, desestabilizan la configuración identitaria asociada con la historia nacional. De este modo, Marín toma la historia nacional como elemento que permite pensarnos en el presente y proyectarnos hacia el futuro. Una relación entre el arte y la historia que no debe considerarse en términos de verdad unívoca y absoluta, sino que debe aludir al carácter crítico, emocional, político e incluso ético sobre lo que no se mira neutralmente. Tal y como lo propone Javier Domínguez¹⁴, una memoria que se poetiza en el arte.

Obras que apuntan al cuestionamiento del estatuto de la imagen en tanto toman las imágenes de los próceres, como en *Reminiscencia* (I a IV) (2019) y las ocultan. Una iconografía republicana, herencia de la iconografía napoleónica tal y como lo proponen Laura Malosetti¹⁵ y Roldán Esteva Grillet¹⁶, que ya no se relaciona con la representación del poder en términos de ausencias y presencias, como propone Marín¹⁷, o como un esfuerzo por fortalecer las identidades nacionales y las comunidades políticas; al contrario, su obra crítica tiene la intención de pensar la historia nacional como un acto político en el que las visiones hegemónicas sean cuestionadas. De ahí que las obras de Jorge Marín no resulten obvias, pues en ellas no hay una relación inequívoca entre significante y significado, sino que recrean una realidad tanto presente como pasada.

Se hace necesario pensar, de acuerdo con Paul Ricœur¹⁸, no de una memoria histórica nacional, sino de memorias múltiples y, por ende, de significados simbólicos variables. Obras que toman acontecimientos y personajes históricos concretos pero que ahora sugieren una contramemoria que funge como índice, en un intento claro de cuestionar los discursos monumentales tradicionales. Dado que las series de Marín son una producción expresiva por vía indicial que no únicamente despliega la referencialidad del signo icónico del realismo tradicional, sino que nos pone frente a un fenómeno de presencia y presentación, como afirma Danto¹⁹, son casos que invitan a los espectadores a que, más allá de lo contemplativo, analicen las imágenes de manera articulada con la historia, un disfrute que se asocie con el pensar, y en

13 Arthur Danto, *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia* (España: Paidós, 2010).

14 Javier Domínguez (2014). “El arte: entre la memoria y la historia”, en *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón y Carlos Vanegas, (Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabo Editores, 2014), 85-112.

15 Laura Malosetti Costa, “Verdad o belleza. Pintura, fotografía, memoria, historia.” En *Revista de Crítica Cultural* 4, 2 (2009): 111-123.

16 Roldán Esteva Grillet, “Iconografía europeo-americana de Bolívar”. En *Nazioni e Identità Plurime. Studi Latinoamericani* 02, editado por Mario Sartor (Italia: Università degli Studi di Udine, 2006), 161-188.

17 Louis Marin, “Poder, representación, imagen”. *Prismas: revista de historia intelectual* 13, 13 (2009): 135-153.

18 Paul Ricœur, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (España: Arrecife, 1999).

19 Danto, *La transfiguración*.

ese sentido nos plantean preguntas sobre la naturalización y banalización de un pasado heredado que es necesario cuestionar y entender.

Las obras de Marín, si bien no utilizan la serialidad del paradigma del archivo propuesto por Guasch²⁰, se asocian con este en la medida en la que encuentran su principal insumo en los referentes iconográficos del pasado y en la memoria nacional. Marín se vincula con el paradigma archivístico, pues en tanto presenta un material histórico conocido, se garantiza la legibilidad de la obra, pero que se encuentra distorsionado con el fin de generar un impacto reflexivo concreto. En *La arqueología del saber*, Foucault²² define el archivo como el “lugar de enunciabilidad” a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado. De esta forma, el arte de Marín permite cuestionar las nociones de pasado, memoria, historia, olvido e incluso identidad. Imágenes que presentan la posibilidad de reflexión sobre nuestra propia condición histórica, pues son el espacio de la memoria, de lo vivido, de lo experimentado, además de ser un territorio fértil para los análisis teóricos e históricos por tener en cuenta que operan como un “sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad entre pasado, presente y futuro”²³. Por tanto, sus obras sobre el contexto del descubrimiento y conquista, así como del periodo republicano no son el lugar de un pasado muerto, sino que operan con una intención significativa concreta en la que el material histórico se ha organizado para ir en contra de la amnesia colectiva, el olvido defensivo y la creciente despolitización de la sociedad.

Todo esto nos debe llevar a pensar en el potencial poético y político de las obras de Jorge Marín. Un registro sensible del pasado en el cual los objetos no son únicamente un documento de los acontecimientos y los sujetos, sino, especialmente, un indicio de una perspectiva que busca cuestionar las bases de un proyecto nacional que paulatinamente se ha fracturado. Es justamente allí donde se activa el diálogo pasado-presente, pero es fundamental ser conscientes, como proponen Bloch²⁴ y Huyssen²⁵, de la injerencia fundamental que existe, no sólo del pasado hacia el presente, sino, además, del presente hacia el pasado. Es decir, al recordar y ser críticos en el presente, estamos, en último término, modelando nuestros vínculos con el pasado. La historia es un ejercicio *retroductivo* que, al conocer el futuro de los acontecimientos, define qué y cómo se debe recordar el pasado; desde el presente se termina definiendo aquello que es fundamental para la construcción tanto de la identidad individual como colectiva y, por eso, termina siendo el espacio ideal para plantear visiones contrahegemónicas y contraculturales a la historia monumental. En este panorama, se definen relaciones entre el archivo y lo político que establecen una interactividad en la que la obra de arte se propone como una matriz histórica que no es estática, sino que, como todas las historias, varían por ser contadas y experimentadas. Se hace concreta así la posibilidad de un arte crítico, con una postura explícita frente a la plástica y la política: “por tanto, las diversas manifestaciones del arte crítico implican una discusión epistemológica sobre la función social del arte.”²⁶ Esto se debe a que “una gran parte de estos “dispositivos” o “artefactos” artísticos son, más que

20 Guasch, *Arte y archivo*.

21 Las estrategias plásticas del archivo recurren tanto a una matriz conceptual, asociada con los usos de la memoria, como a la arquitectura que se vincula con la serialidad de los soportes.

22 Michael Foucault, *Arqueología del saber* (México: Siglo XXI, 1984).

23 Guasch, *Arte y archivo*, 10.

24 Marc Bloch, *Introducción a la historia*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

25 Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia* (EEUU: Routledge, 1995).

26 Taller de historia crítica. (2010). “Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización”, *Errata#*, 1 (2010), 61.

archivos, representaciones de la idea de archivo, imitaciones creativas de una construcción fundamental de todos los tiempos: simulaciones.²⁷

Al definir vínculos claros con el contexto, el arte contemporáneo retoma la idea de ubicación cultural, planteada por Marta Traba²⁸ en la década de los setenta, como posibilidad de explorar las particularidades del mundo simbólico local. Para la crítica argentina lo que se detecta es un arte que comunica la especificidad regional al establecer relaciones con el entorno que se convierten en estructuras de sentido²⁹. De esta manera, Traba propone pensar el proceso de creación en el presente como uno fuertemente asociado con eventos del pasado; así, el artista se presenta, como propone Mannheim³⁰, como un intelectual situado; una consideración de este sujeto consciente de su propia contemporaneidad, comprometido con el futuro y, por tanto, que apela a la necesidad de pensar y repensar el pasado de manera constante. Sin embargo, a este argumento se debe agregar el problema de la interpretación abierta que los diferentes espectadores hacen de la obra, quienes, al igual que el artista, responden a unas condiciones históricas, políticas, económicas y geográficas concretas. Así, la visión crítica del pasado entra en un doble juego, lo que propone y pretende el artista, y el análisis particular de cada uno de los espectadores que, en el proceso de comprensión de la obra, crean y recrean el pasado.

Las obras de Marín tienen un significado múltiple en el que lo discursivo juega un papel preponderante en una experiencia estética que es sensorial y cognoscitiva³¹. Esto repercute en un abandono de la estética autónoma en favor de una estética en la que el mundo cotidiano es relevante³². Por consiguiente, insistimos en que estas obras de arte contemporáneo colombiano, que utilizan el archivo como un tejido discursivo que recurre a la memoria y a la historia del pasado, se vuelca a la lógica de lo indexical: una estrategia que opera como forma de referencia a un mundo que se inscribe en el arte.³³ Al tener en cuenta la propuesta de Marchán Fiz, nos encontramos con la posibilidad de unir la dimensión semiótica indexical a la obra de arte ya que consideramos, con Giraldo, que “la obra de arte puede transitar diferentes esferas temporales e históricas, haciendo problemáticos e incómodos los símbolos producidos en cada momento.”³⁴

Sobre héroes y monumentos (2019) alude a la situación actual no sólo de nuestro país, sino de la visión que desde la década del noventa se ha construido de la disciplina de la historia. Un ejercicio de revisión

27 Jorge Blasco Gallardo, “Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición”, *Errata#*, 1 (2010), 87.

28 Marta Traba, “La cultura de la resistencia”, *Revista de estudios sociales*, 34 (2009): 136-144.

29 Traba, *La cultura*, 142.

30 Karl Mannheim, *Ensayos de sociología de la cultura* (Madrid: Aguilar, 1957).

31 Danto, *La transfiguración*.

32 Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad* (Universidad México: Iberoamericana, 2010).

33 En *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*, Efrén Giraldo utiliza la teoría indexical como eje de análisis de seis artistas colombianos contemporáneos. Metodológicamente, Giraldo piensa en las relaciones existentes entre lo real y lo cultural con el fin de tejer conexiones que problematicen el sentido en el que la fotografía denota lo real, en tanto su análisis “parte de la superficie de las imágenes y se intenta luego un desplazamiento en dos direcciones: una en profundidad hacia el centro de la obra y otra hacia la vecindad con imágenes afines.” (Giraldo, 2010, p. 27). Es una relación con lo real y lo cultural que plantea preguntas por el poder simbólico de las obras.

34 Giraldo, *Los límites*, 149.

crítica de los acontecimientos en el que estos están en función de entender quiénes hemos sido y quiénes queremos ser. Sin caer en la visión decimonónica de “quien no conoce su historia está condenado a repetirla”, es una toma de posición que cuestiona los símbolos nacionales asociados de manera directa con los próceres del periodo republicano. Una situación en la que el “panteón” virreinal fue simplemente reemplazado por nuevos rostros que, como en los siglos previos, debían cumplir una función de organización social y jurídica; una época en la que el arte fungía como espacio de difusión de un proyecto nacional en gestación. Sin embargo, Marín no hace una apología de figuras como la de Bolívar, sino que actualiza el pasado y toma una postura crítica frente a los valores republicanos, heredados de la Revolución Francesa, en los que se ha basado el proyecto patriótico nacional.

Por lo anterior, encontramos que las decisiones formales deben ser entendidas como propiedades internas y externas a las obras. Así, se logra un ejercicio crítico y de mediación en el cual el uso del repertorio iconográfico nacional permite pensar, reflexionar, considerar y sospechar sobre la historia y la memoria como “materia prima”. Por tanto, el arte se configura como una huella indexical, tanto de un mundo cultural compartido, como de las mediaciones que se hacen de este a través de las historias oficiales, los personajes relacionados con los acontecimientos y las imágenes sobre el pasado; por ello, el uso de las mismas en las obras de Marín revela una concepción del pasado, una prefiguración del mismo en función de nuevas interpretaciones de la historia. Obras en las que las elecciones terminan siendo un ejercicio que revela intersticios de memoria, y que depende de los intereses del artista. Como propone Goodman: “también el mostrar o el ejemplificar, al igual que el denotar, es una función referencial, y cabe plantear consideraciones muy similares que se aplican tanto a las imágenes como a los conceptos o predicados de una teoría, a su significación y a lo que revelan, a su fuerza y su precisión, a su *validez*.”³⁵

El pasado como materia prima

Como ya lo hemos señalado, en las últimas décadas se experimentó un cambio de paradigma que permitió la aparición de prácticas relacionadas con la estrategia del archivo. Un arte que, como señalan Giraldo³⁶, Abderhalden³⁷ y Roca³⁸, tiene un fuerte vínculo con los procesos de memoria y violencia, pues juega en términos de ausencia y presencia de lo sucedido. Un doble nivel de referencia a la historia en el que la obra se carga significativamente. Así, nos encontramos en un contexto en el que las ideas de Adorno³⁹, Danto⁴⁰ y Marchán Fiz⁴¹ cobran relevancia en tanto se detectan obras que han empujado tanto los límites de la categoría arte, que amenaza con romperse. De ahí que Adorno afirme que nada en el arte

35 Nelson Goodman, *Los lenguajes del arte* (Barcelona: Seix Barral, 1976), 39-40.

36 Giraldo, *Los límites*.

37 Rolf Abderhalden Cortés, “El artista como testigo: testimonio de un artista”, en *Arte y etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, editado por Pedro Pablo Gómez (Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2007), 91-102.

38 José Roca, “Flora necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas”, *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, 178 (2001), 58-65.

39 Teodoro Adorno, *Teoría estética*, (Madrid: Taurus, 1980).

40 Danto, *La transfiguración*.

41 Simón Marchán Fiz, “¿Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt”, *Éndoxa: Series Filosóficas*, 12 (2000), 857-883.

es evidente, pues “la definición de aquello en que el arte pueda consistir siempre estará predeterminada por aquello que alguna vez fue, pero sólo adquiere legitimidad por aquello que ha llegado a ser y más aún por aquello que quiere ser y quizá pueda ser”⁴².

Una situación en la que la trasgresión de las concepciones de lo que tradicionalmente era aceptado como arte deben ser entendidas como un deseo de provocación del espectador y ataque a las convenciones naturalizadas. Como consecuencia, el acto creativo se desvincula del despliegue estricto de la habilidad práctica, lo que deriva, como propone Jairo Montoya⁴³, en que se experimente un desplazamiento de los circuitos clásicos de legitimación. Este es un arte que produce desconcierto en la medida en la que las leyes de lo verosímil se han dejado de lado. Obras que, al tomar el pasado como insumo, se presentan como vehículos de mensajes que no necesariamente están manifiestos. Surge así la necesidad de leer las entrelíneas de las obras, es decir, aquello que la obra revela pero que no dice de manera explícita. Emerge una autoconciencia de la historia como una especie de lugar en el que la obra de arte como archivo y el arte como memoria se proponen como posibilidad.

Por eso, para Guasch se puede “transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial”⁴⁴. El archivo deja de ser el tradicional lugar legitimador de la historia, y ahora se entiende como espacio de enunciabilidad en el que se posibilita un diálogo fundamental entre el pasado y el presente. El artista, en su obra, ubica referentes de manera sistemática, en lugares determinados, de formas específicas, y con un fin concreto. Series en las que la pulsión del archivo, tal y como lo propone Foster⁴⁵, se asocia con la necesidad de configuración y reconfiguración de la memoria colectiva. De ahí que utilizar esta estrategia con un potencial político innegable evidencia un interés en poner en tensión la memoria, la historia y el registro del tiempo. Como dice Guasch, en estas obras “lo relevante y significativo no son los objetos sino los contextos o, más concretamente, los procesos de los que proceden y, a la vez, generan tales contextos”⁴⁶.

Un arte que “no debe pretender afirmar la tradición, sino encontrar “algo nuevo” en cada instante, un instante entendido como un “tiempo-ahora” (al margen de los nexos causales que establece el historicismo) que condensa en sí mismo la historia del pasado”⁴⁷. Un arte que, al transformar el material histórico como materia prima, no sólo vincula a la estrategia del archivo y a la memoria, sino que puede ser considerado como una suerte de contra-archivo. Ahora bien, las obras de *Sobre héroes y monumentos* (2019) y *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016) deben ser analizadas no sólo por sus posibilidades literales sino; además, por las metafóricas, y con ello apuntar a la legitimación de nuevas visiones del pasado y al interés por desestabilizar y perturbar la construcción oficial de la memoria histórica. Por ende, más que a la estrategia del archivo como construcción arquitectónica de las obras (serialidad), nos volcamos a la idea de archivo como una matriz conceptual (usos de la memoria) que

42 Adorno, *Teoría*, 11-12.

43 Jairo Montoya, “Del arte de la memoria a la(s) memoria(s) del arte”, en *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón y Carlos Vanegas, (Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabo Editores, 2014), 63-84.

44 Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria”, *Materia*, 5 (2015), 157.

45 Hal Foster, “An archival impulse”, *October*, 110 (2004), 3-22.

46 Guasch, *Arte y archivo*, 181.

47 Guasch, *Arte y archivo*, 165.

busca pensar y cuestionar la amnesia colectiva mediante una situación narrativa abierta a múltiples interpretaciones. Estas son obras que, como propone Foster, implican una interacción cara a cara, táctil, con los objetos⁴⁸, que implica evitar la crisis de la memoria colectiva a partir del uso y apropiación de fuentes familiares, extraídas de los archivos de la cultura de masas; una situación que garantiza una legibilidad que es luego perturbada en gestos de conocimiento alternativo o de contra-memoria⁴⁹. El archivo se desenvuelve a través de mutaciones, relaciones y desconexiones en las que el arte sirve para revelar interminables formas de pensamiento crítico⁵⁰. Por esta razón no existe una explicación unívoca de la obra, pues, al igual que la historia, las lecturas son fragmentarias y se oponen, de manera creciente, a una explicación hegemónica que coopte la esfera de la interpretación.

Por otro lado, esta dimensión archivística del arte que toma el pasado como materia prima del proceso creativo, se relaciona con un deseo de convertir lo tardío en devenir, de recuperar visiones del arte, la literatura, la historia y la propia vida, y proponer escenarios de relaciones alternativas que transformen el lugar del archivo en el espacio de la utopía. Obras que, como en el caso de la *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016), entregan información perdida o desplazada, en una suerte de *ready made* del tiempo. Esta serie, de manera similar a la anterior, se pregunta por las relaciones entre la historia y el arte para pensar la construcción establecida de los procesos que marcaron la situación amerindia a partir del siglo XVI. En este caso, Marín toma como punto de partida un relato que extrapola al campo de la plástica. Su intención es subvertir una realidad que, contrario a lo que ha presentado la historiografía tradicional, un ejemplo es la torre de textos que se encontraba al ingreso de la sala en el Museo de Arte Moderno de Medellín en 2016; esa *Biblioteca de las Indias* que nos hace pensar en la constante construcción y transformación de los discursos sobre el pasado. Una visión de la historia cuyo mayor valor reside en estar viva y ser susceptible de cambiar en cualquier momento; un pasado siempre abierto en el que la confrontación de los discursos es lo que permite el diálogo entre acontecimientos y personajes que, en la obra de Marín, se mueven entre el mundo prehispánico, el siglo XV y el presente.

Si bien contamos con la información de primera mano de los cronistas de Indias, el conocimiento que tenemos del descubrimiento, la conquista y la colonia, sigue siendo impreciso y fragmentario. Las crónicas, entre las cuales se destaca, para el caso nacional, la de Pedro Cieza de León, son un relato determinado por intereses específicos y por unos obstáculos discursivos insalvables. En este último aspecto basta recordar la mención de “los tigres de los de acá” que hace Cieza de León, como una forma de referirse quizá a los pumas, un animal desconocido para los españoles. Estas crónicas se convirtieron en el discurso que, por excelencia, describió el proceso. Contrario a ellos, la propuesta de Jorge Marín se conecta con un ejercicio de resistencia frente a esas narraciones que, desde Europa, han determinado quiénes eran y cómo se caracterizaron los grupos prehispánicos. La serie cuenta con textos, objetos, dibujos e imágenes como estrategia de visibilización de dinámicas de las que poco conocemos, pues la reconstrucción histórica de esta época está marcada más por los hallazgos arqueológicos que por la información escrita. Un ejercicio que pretende devolver el lugar a un grupo que fue subalternizado en el proceso de conquista, viéndose forzado a las reducciones de indios y los sitios coloniales, que impusieron de manera estricta un modo de ser europeo.

48 Foster, *An archival*, 4-5.

49 Foster, *An archival*, 4.

50 Foster, *An archival*, 6.

Ahora bien, la *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016) no puede limitarse a una percepción contemplativa y pasiva de los espectadores, todo lo contrario. En esta obra, Jorge Marín hace una apuesta por un espectador activo, tal y como lo propone Rancière⁵¹, que no sólo haga una inmersión en la instalación, sino que, además, tome una postura crítica y se pregunte por la intención de toda la información contenida en los objetos desplegados. Esta obra nos hace pensar en nosotros mismos como sujetos históricos, es decir, pensar en esa interacción entre objetos y discursos que terminan siendo condición de posibilidad ineludible de la construcción de quiénes somos en el presente.

Vemos que las obras de Jorge Marín buscan transformar espectadores distraídos en sujetos comprometidos, por eso no puede haber nada de pasivo en la idea del arte que usa el pasado como material. Instalaciones que incitan al visitante, que cuestionan las construcciones sociales mediante alegorías subversivas y formalismos contrahegemónicos. *No deben parecer* (2019), de la serie sobre los héroes no es una fijación melancólica, sino que propone un comentario político concreto: los “gobernantes latinoamericanos no deben parecer gobernantes latinoamericanos”. Por eso las obras operan “como un puente entre un pasado incompleto y un futuro reabierto”⁵². En las obras de Marín el uso del pasado no tiene una intención de redención mesiánica; lo que sí proponen es un posible escenario de transformación a través de la creación de una conciencia crítica en los espectadores.

En las obras de Jorge Marín, al igual que en muchas otras del contexto contemporáneo nacional, el valor significativo reside en su inserción en la historia de una comunidad que encuentra en las imágenes un universo de sentido. De ahí que este arte, que retoma el pasado y, por ende, la historia y la memoria, hace énfasis en los discursos que configuran lo colectivo; obras que se presentan como una alternativa de socialización de actitudes que, desde lo contracultural, pretenden desestabilizar las bases de lo dado. Se da un desplazamiento del valor ritual del arte, articulado con la idea del artista como genio creador, del artista como un intelectual situado, en palabras de Mannheim⁵³, que tiene la intención de despertar una conciencia histórica crítica en el espectador. En este sentido, se configura el potencial político de las obras de Marín, pues, como afirma Vilar, “todo arte, por el mero hecho de existir, es político, puesto que se produce y desenvuelve en un marco social y cultural político, es *politeia* y expresión de una *polis* o *civitas*.”⁵⁴

Una conciencia histórica contenida en las obras

Ahora bien, es tener en cuenta que en ningún caso se está defendiendo que las obras de Marín, que tienen una intención política, tengan un carácter moralizante. Sus obras no se adecuan al mundo, no son simétricas ni pueden serlo. Por el contrario, reinterpretan y resignifican los discursos imperantes y normativos sobre la construcción histórica nacional. Un ejercicio similar a los dos anteriores se hace en *Lo perturbable de un símbolo olvidado* (2019), una obra en la que, nuevamente, se revisan los procesos ligados al imaginario nacional y a la configuración de la identidad. En este caso, se pervierten referentes asociados

51 Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial, 2017).

52 Foster, *An archival*, 15.

53 Karl Mannheim, *Ensayos de sociología*.

54 Gerard Vilar, *Precariedad, estética y política*, (España: Círculo Rojo Editorial, 2017), 145.

con la historia política de Colombia: la representación de los próceres, los monumentos y la recuperación de espacios asociados con la independencia; elementos todos que están en pos del sentimiento patrio y el imaginario nacional. En *Lo perturbable de un símbolo olvidado* (2019), Marín yuxtapone capas de sentido con la idea de desdibujar y desestabilizar la imagen idealizada de los líderes nacionales. Una obra que hace referencia a los fracasos de un proyecto nacional que tiene a Colombia sumida en un estado de guerra constante desde el siglo XIX. La serie presenta una manera de comprender y percibir el pasado, es decir, que no se relacionan con una verdad historicista y, en este sentido, no pretende educar en una línea moral. Obras que invitan a pensar en las complejidades de nuestra situación, pero no de manera obvia, sino en términos imprecisos, con referentes indexicales y simbólicos que únicamente tienen relación cuando se asocian con un contexto histórico específico. Por tanto, no se trata de máximas morales, son invitaciones a evidenciar aquello que tenemos naturalizado en términos visuales y discursivos en tanto utiliza referentes (visuales y textuales) que han sido transmitidos desde hace décadas. Estas son obras que concitan a reflexionar sobre elementos históricos y políticos concretos, pero su valor no depende de una subordinación moral sino de que sean capaces de “ofrecer una invitación a la reflexión y que el público receptor responda adecuadamente”⁵⁵.

Pero no se trata de un arte que hace mejores ciudadanos, pues, Marín no obliga a tomar una posición específica. En este sentido, no es una práctica de consenso sino una actividad de desorganización y alteración del corpus histórico oficial que define nuestro presente. Casos como *Regla de oro para la representación de próceres y notables* (2019) pretenden transformar un material histórico naturalizado y dominante, al dislocarlo, desplazarlo y proponerlo como espacio de organización de nuevas relaciones con el pasado. Apreciamos en el trabajo de Marín una forma de composición de obras que llevan a pensar en otras formas de reparto de lo sensible⁵⁶ en las cuales lo paradójico se propone como posibilidad de dislocar versiones dominantes de lo social. Se hace así relevante la propuesta de Mouffe de un arte crítico que, desde estrategias contraculturales, se posicione como un espacio de reflexión colectiva, de recuperación de subjetividades y elaboración de miradas diversas sobre el mundo. Como ella señala: “Estoy convencida de que las prácticas artísticas y culturales pueden ofrecer espacios de resistencia que socaven el imaginario social necesario para la reproducción capitalista. Pero creo que para aprehender su potencial político, deberíamos concebir las formas de resistencia artística como intervenciones agonistas dentro del contexto de las luchas contrahegemónicas.”⁵⁷

Así, las propuestas de Marín se oponen a la neutralización y la naturalización de discursos que han definido la identidad, la memoria y la historia como elementos inamovibles e incuestionables. Su obra es una apuesta contrahegemónica que nos devuelve al potencial político de un arte que deriva en espacios de resistencia y fisuras, en la medida en la que es traductor de rutinas de la mirada, automatismos y banalizaciones. Esto implica la necesidad de subrayar que se trata de un arte imbricado, como propone Ocampo⁵⁸, con preocupaciones que van más allá del campo de lo estético y se asocian con lo social y lo político; así, sus obras son índices de la historia, receptáculo de evidencia y “signos de acciones que han

55 Vilar, *Precariedad*, 138.

56 Rancière, *El malestar*.

57 Chantal Mouffe, *Agonística: pensar el mundo políticamente* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2014), 95.

58 Estela Ocampo, *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 1985).

ocurrido y han dejado indicios, rastros y huellas, para ser interpretados por el espectador⁵⁹. Obras que son espacio de intensificación de la realidad; objetos que son evidencia de nuevos problemas estéticos que se podrían relacionar con aspectos significativos, propiedades literales o metafóricas, y diversas funciones de referencia puesto que apelan a asuntos que van más allá de la estética restringida⁶⁰.

Sin embargo, es oportuno tener claro que Marín hace parte de una situación nacional del campo del arte en la que son comunes las alusiones a la memoria y el ejercicio de llevar objetos banales a campos semánticos diferentes para que adquieran un valor ampliado, como lo señalan Rancière⁶¹, Danto⁶², Belting⁶³, Bourriaud⁶⁴, Krauss⁶⁵ y Foster⁶⁶. Nos enfrentamos así a la necesidad de trascender la materialidad del objeto cotidiano para conectarlo con un corpus de comprensión amplio, lo que implica una experiencia estética que, en última instancia, se asocia con la historia y la memoria como estrategias para crear significados. Al observar las obras de Jorge Marín debemos ir más allá de la superficie porque la materialidad es un estado de reflexión estética expandida y dinámica. Para Marchán Fiz:

La obra artística, como signo, es un sistema comunicativo en el contexto sociocultural y un fenómeno histórico-social. Posee su léxico -los repertorios materiales-, modelos de orden entre sus elementos -sintaxis-, es portadora de significaciones y valores informativos y sociales -semántica- y ejerce influencia, tiene consecuencias en un contexto social determinado -pragmática-. Es, pues, un subsistema social de acción.⁶⁷

Por este motivo, se infiere que la obra de Marín es una posibilidad de interpretación de la realidad histórica que contrarresta las versiones institucionales y presenta alternativas. Obras que terminan siendo una especie de autodeclaración sobre el contexto, y que pretenden provocar encuentros, intercambios y transposiciones de ideas e imágenes. Obras en las que se recurre a la yuxtaposición e hibridación del pasado en clave de reelaboración de los horizontes históricos contemporáneos.

Ahora, es preciso pensar más allá del interés del artista e indagar el problema de la intersubjetividad de la experiencia. Es claro que no hay una significación unívoca de las obras, pues, si bien el artista es un sujeto situado que responde de diferentes formas a unas condiciones históricas de posibilidad, los espectadores también están marcados por una situación particular; se da la confluencia de diversos horizontes de sentido pertinentes para la reflexión interactiva, la cual está marcada, entre otras cosas, por la pertenencia a un grupo particular. Como señala Capdevila, “la obra adquiere fuerza estética cuando uno siente que le comunican algo sobre temas que le afectan no sólo individualmente, sino

59 María Margarita Malagón, “Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980”, *Revista de Estudios Sociales*, 31 (2008), 27.

60 Rancière, *El malestar*.

61 Rancière, *El malestar*. Rancière, *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, (Buenos Aires: Manantial, 2013)

62 Danto, *La transfiguración*.

63 Belting, *La historia del arte*.

64 Nicolás Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005).

65 Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, *October*, 3 (1977), 68-81. Rosalind Krauss, “Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2”, *October*, 4 (1977), 58-67.

66 Foster, *An archival*.

67 Marchán Fiz, *Del arte objetual*, 13.

como integrante de una comunidad con unos principios concretos”⁶⁸. Asimismo, Vattimo⁶⁹ afirma que la experiencia estética necesita del colectivo en la medida en la que la organización del consenso es clave; así, el placer estético no es la simple consecuencia de la experiencia frente al objeto, sino que es, además, el derivado de sentirse parte de una unidad de gusto⁷⁰.

Todo lo anterior repercute en la necesidad de espectadores que busquen “la redistribución de los objetos y las imágenes que forman el mundo común ya dado, o la creación de situaciones adecuadas para modificar nuestra perspectiva y nuestra actitud en relación con este entorno colectivo”⁷¹. Obras como las incluidas en las series *Sobre héroes y monumentos* (2019) y *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016) configuran el arte como una red discursiva política y social en la que la materialidad se transforma y adquiere características indexicales. Obras que, desde el cuestionamiento, tienen como fundamento crear una conciencia crítica en los espectadores alrededor de los mecanismos de opresión y dominación; obras que posibilitan que el público sea un actor de transformaciones de ese mundo recreado en y por la obra, a partir del existente. Como dice Rancière:

El artista es a la vez el archivista de la vida colectiva y el coleccionista, el testigo de una capacidad compartida. Pues el inventario, que pone en evidencia el potencial de la historia común de los objetos y las imágenes, acercando el arte del artista plástico al del ropavejero, demuestra también el parentesco entre el gesto creador del arte y la multiplicidad de las invenciones de las artes de hacer y de vivir que constituyen un mundo: bricolaje, colecciones, juegos del lenguaje, material de manifestaciones, etcétera. El artista se dedica a volver visibles, dentro del espacio reservado del arte, esas artes de hacer que existen dispersas en la sociedad. A través de esta doble vocación del inventario, la vocación política/polémica del arte crítico tiende a transformarse en vocación social/comunitaria.⁷²

La referencia de Marín a eventos históricos implica, entre otras cosas, que se configuren como una experiencia que pone en juego el campo simbólico de la cultura. Pero también son una especie de espaldarazo, o un dedo que señala situaciones que se han querido ocultar y naturalizar. Sin embargo, no sólo señalan, también comunican y de ahí justamente sus vínculos con el archivo y la historia. En este potencial político radica su significación simbólica, pues se asocian con un contexto nacional que requiere ser puesto en discusión. Debido a esto, el placer estético frente a la obra se complementa con un goce intelectual de espectadores que se hacen conscientes de la naturaleza y la intención signíca de las formas; hay que recordar, como señala Danto, que “los límites de la interpretación son los límites del conocimiento.”⁷³. Por ello, creemos que las obras de Marín traen de vuelta la memoria, reivindican la propia vida y comunican estados mentales y emocionales que apelan a la supresión de la pasividad atribuida a la contemplación estética. Por eso, la materialidad se convierte en un cuerpo somático ambivalente, en materia que significa.

68 Pol Capdevila, “Historicidad y estructura de la experiencia estética. Una propuesta desde H. R. Jaus”, *Daimon*, 42 (2007), 142.

69 Gianni Vattimo, “Muerte o crepúsculo del arte”, en *El fin de la modernidad*, (Barcelona: Gedisa, 1986), 49-59.

70 Vattimo, *Muerte o crepúsculo*, 53.

71 Rancière, *El malestar*, 30.

72 Rancière, *El malestar*, 72.

73 Danto, *La transfiguración*, 188.

Conclusiones

Cuando se observa el panorama del arte contemporáneo en Colombia de las últimas décadas, se advierten diálogos con la historia y la memoria que permiten pensar en el uso de estrategias teóricas y formales que se relacionan de manera directa con la estrategia del archivo. Estos usos, comunes y paradigmáticos, se detectan en algunas obras de Jorge Marín, las cuales, al asociarse con un contexto extraestético, se cargan de un valor significativo que pretende romper con las visiones hegemónicas de la historia nacional en tanto proponen espacios contraculturales y rupturistas. Su trabajo interpela a los espectadores y requiere del patrimonio del saber del destinatario que le permita elaborar valoraciones que lleven a que la obra pase del mundo de la señal al universo del sentido. Un proceso que se propone como un ejercicio de desentrañar los mensajes evidentes y subrepticios de las obras. Series como *Sobre héroes y monumentos* (2019) y *Brevísima relación de la construcción de las Indias* (2016) pueden ser consideradas como una revisión crítica de la historia nacional, no sólo de los dos siglos de vida republicana que tiene Colombia, sino incluso desde el mundo colonial; un quiebre de la hegemonía de los discursos tradicionales, al ser desplazados del centro de atención como agentes que definen la identidad nacional, para ponernos frente a una situación más crítica en la que el devenir de la sociedad está marcado por memorias múltiples que se mueven a la contracultura, lo subalterno, lo marginado y lo silenciado.

Las obras de Jorge Marín son fenómenos culturales que deben relacionarse con un sistema compartido entre el artista y los espectadores, que permita que la mirada de estos últimos atraviese la superficie de las obras y logre desentrañar la propuesta crítica inserta en los objetos. Una necesidad de trascender el soporte para pensar en los procesos de construcción de la historia que tradicionalmente se han posicionado como discursos de validación de grupos e ideas específicas; obras que entendemos como acciones morfológicas sobre un universo de sentido asociado con problemas geopolíticos y de soberanía recurrentes en nuestro país desde el siglo XVI. Obras que pueden ser entendidas como signos con fuerza social⁷⁴ y que, en última instancia, manifiestan una visión del mundo, no sólo de la cultura y la historia, sino además, de las unidades de experiencia marcadas por una manera específica de entender y relacionarnos con el pasado.

Obras que al recurrir al paradigma del archivo hacen presente apartados de historia y memoria, y se vinculan con la noción de gesto indexical. Huellas de un pasado que es condición de posibilidad de nuestra construcción identitaria actual; poéticas políticas que no se limitan a la documentación de los acontecimientos, sino que se presentan como un espacio de reflexión en torno al pasado en la medida en la que lo traen de vuelta al presente, lo reactualizan de manera crítica y cuestiona el historicismo monumental dominante en la historia nacional. Obras fuertemente transgresoras en tanto exteriorizan visiones contraculturales de los procesos clave de la construcción del Estado-Nación. Así, la estrategia del archivo se mueve del campo restringido del arte al campo polifónico de lo social y establece una relación ineludible entre el arte y la política, con la idea de las interacciones que existen del pasado hacia el presente y, también, del presente hacia el pasado. Por todo lo anterior, podemos concluir que ante la historia, el arte no está de más, por el contrario, es necesario por cuanto apunta a la generación de una conciencia crítica en el público. Una especie de conciencia estética asociada con experiencias plásticas que cuestionan y resignifican la memoria sobre el pasado. En este sentido, el arte adquiere una capacidad conectada a lo político y a lo social en función de lo histórico, lo que nos ha de llevar de vuelta a la transformación de la experiencia estética propuesta por Danto⁷⁵ para el contexto contemporáneo.

74 Umberto Eco, *La estructura ausente* (España: Lumen, 1986).

75 Danto, *La transfiguración*.

Bibliografía

- Abderhalden Cortés, Rolf. "El artista como testigo: testimonio de un artista", en *Arte y etnografía. De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*, editado por Pedro Pablo Gómez. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, (2007), 91-102.
- Adorno, Teodoro. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1980.
- Belting, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. Universidad México: Iberoamericana, 2010.
- Blasco Gallardo, Jorge. "Museografiar archivos como una de las malas artes: el indefinido espacio entre el museo, el archivo y la exposición", *Errata#*, 1 (2010), 87.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Capdevila, Pol. "Historicidad y estructura de la experiencia estética. Una propuesta desde H. R. Jauss", *Daimon*, 42 (2007), 142.
- Danto, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós, 2010.
- Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte*. España: Paidós, 2002.
- Domínguez, Javier. "El arte: entre la memoria y la historia", en *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón y Carlos Vanegas. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabá Editores, 2014, 85-112.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente*. España: Lumen, 1986.
- Esteva Grillet, Roldán. "Iconografía europeo-americana de Bolívar". En *Nazioni e Identità Plurime. Studi Latinoamericani 02*, editado por Mario Sartor. Italia: Università degli Studi di Udine, 2006, 161-188.
- Fernández, Carlos Arturo. "Christo y Jeanne-Claude: la invención de un nuevo lenguaje". En *El pluralismo del pensar. Historia del arte y humanismo: homenaje a Carlos Arturo Fernández Uribe*, editado por Carlos Vanegas. Medellín: Facultad de artes - Universidad de Antioquia, 2016, 179-196.
- Foster, Hal. "An archival impulse", *October*, 110 (2004), 3-22. <https://doi.org/10.1162/0162287042379847>
- Foucault, Michael. *Arqueología del saber*. México: Siglo XXI, 1984.
- Gadamer, H. G. *La actualidad de lo bello*. España: Paidós, 1991.
- Giraldo, Efrén. *Los límites del índice. Imagen fotográfica y arte contemporáneo en Colombia*. Medellín: La Carreta, 2010.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona: Seix Barral, 1976, 39-40.
- Guasch, Anna María. "Los lugares de la memoria", *Materia*, 5 (2015), 157.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo: genealogías, tipologías y discontinuidades*. España: Akal, 2011.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. EEUU: Routledge, 1995.
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2", *October*, 4 (1977), 58-67. <https://doi.org/10.2307/778480>
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: Seventies Art in America", *October*, 3 (1977), 68-81. <https://doi.org/10.2307/778437>
- Malagón, María Margarita. "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980", *Revista de Estudios Sociales*, 31 (2008), 27. <https://doi.org/10.7440/res31.2008.01>
- Malagón, María Margarita. *Arte como presencia indéxica: La obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Óscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010.
- Malosetti Costa, Laura. "Verdad o Belleza. Pintura, fotografía, memoria, historia". En *Revista de Crítica Cultural* 4, 2 (2009): 111-123, <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v0e02009111-124>
- Mannheim, Karl. *Ensayos de sociología de la cultura*. Madrid: Aguilar, 1957.
- Marchán Fiz, Simón. "¿Es esto una obra de arte? La realización artística de una idea estética kantiana por un desconocido Mr. Mutt", *Éndoxa: Series Filosóficas*, 12 (2000), 857-883. <https://doi.org/10.5944/endoxa.12-2.2000.4980>
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte del concepto*. Madrid: Akal, 1994.
- Marin, Louis. "Poder, representación, imagen". *Prismas: revista de historia intelectual* 13, 13 (2009), 135-153.

- Montoya, Jairo. "Del arte de la memoria a la(s) memoria(s) del arte", en *El arte y la fragilidad de la memoria*, editado por Javier Domínguez, Carlos Arturo Fernández, Daniel Tobón y Carlos Vanegas. Medellín: Universidad de Antioquia, Instituto de Filosofía, Sílabá Editores, 2014, 63-84.
- Mouffe, Chantal. *Agonística: pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2014, 95.
- Ocampo, Estela. *Apolo y la máscara. La estética occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas*. Barcelona: Icaria, 1985.
- Owens, Craig. "El impulso alegórico. Hacia una teoría del posmodernismo". *Atlántica: revista de artes y pensamiento*, 1 (1991): 32-40.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2017.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. España: Arrecife, 1999.
- Roca, José. "Flora necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas", *Lápiz: Revista Internacional de Arte*, 178 (2001), 58-65.
- Taller de historia crítica. "Archivos, memoria y arte contemporáneo en Colombia: entre la amnesia y la comercialización", *Errata#*, 1 (2010), 61.
- Traba, Marta. "La cultura de la resistencia", *Revista de estudios sociales*, 34 (2009): 136-144. <https://doi.org/10.7440/res34.2009.12>
- Vásquez, Adolfo. "Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus", *Nómadas*, 37 (2013), 26. https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42567
- Vattimo, Gianni. "Muerte o crepúsculo del arte", en *El fin de la modernidad*, (Barcelona: Gedisa, 1986), 49-59.
- Vilar, Gerard. *Precariedad, estética y política*. España: Círculo Rojo Editorial, 2017, 145.