

LA TIERRA LLAMA
UNA EXPOSICIÓN SOBRE
CAMPOS DE GUTIÉRREZ

Curaduría: Paola Peña Ospina
y Juan Guillermo Bermúdez

LA TIERRA LLAMA

UNA EXPOSICIÓN SOBRE CAMPOS DE GUTIÉRREZ

Curaduría: Paola Peña Ospina
y Juan Guillermo Bermúdez



Boceto de Andrés Monzón
para la obra "Helena".



LA TIERRA LLAMA

© 2015, “LA TIERRA LLAMA”.

Primera edición 2015
ISBN 978-958-46-7698-6

Investigación y escritura:
Paola Peña Ospina y Juan Guillermo Bermúdez.

Diseño y diagramación:
Aurélie Carmouze

Imprime: Editorial Zuluaga S.a.
Calle 30 #74-04
Medellín, Antioquia, Colombia

Prohibida la reproducción total o parcial, por cualquier medio o propósito sin la autorización escrita de los autores. Distribución gratuita.

Distribución gratuita.



Alcaldía de Medellín



Medellín
todos por la vida



“O bien arraigarse, encontrar o dar forma a las raíces de uno, arrancar al espacio el lugar que será el nuestro, construir, plantar, apropiarse milímetro a milímetro de la propia casa. O bien no llevar más que lo puesto, no guardar nada, vivir en un hotel y cambiar a menudo de hotel y de ciudad y de país; hablar, leer indiferentemente cuatro o cinco lenguas; no sentirse en casa en ninguna parte, pero sentirse bien en casi todos los sitios”.

George Perec

La realidad fotografiada asume enseguida un carácter nostálgico, de alegría desaparecida en las alas del tiempo, un carácter conmemorativo, aunque sea una foto de anteaer.

Italo Calvino

Todo sucedió de verdad.

Bret Easton Ellis

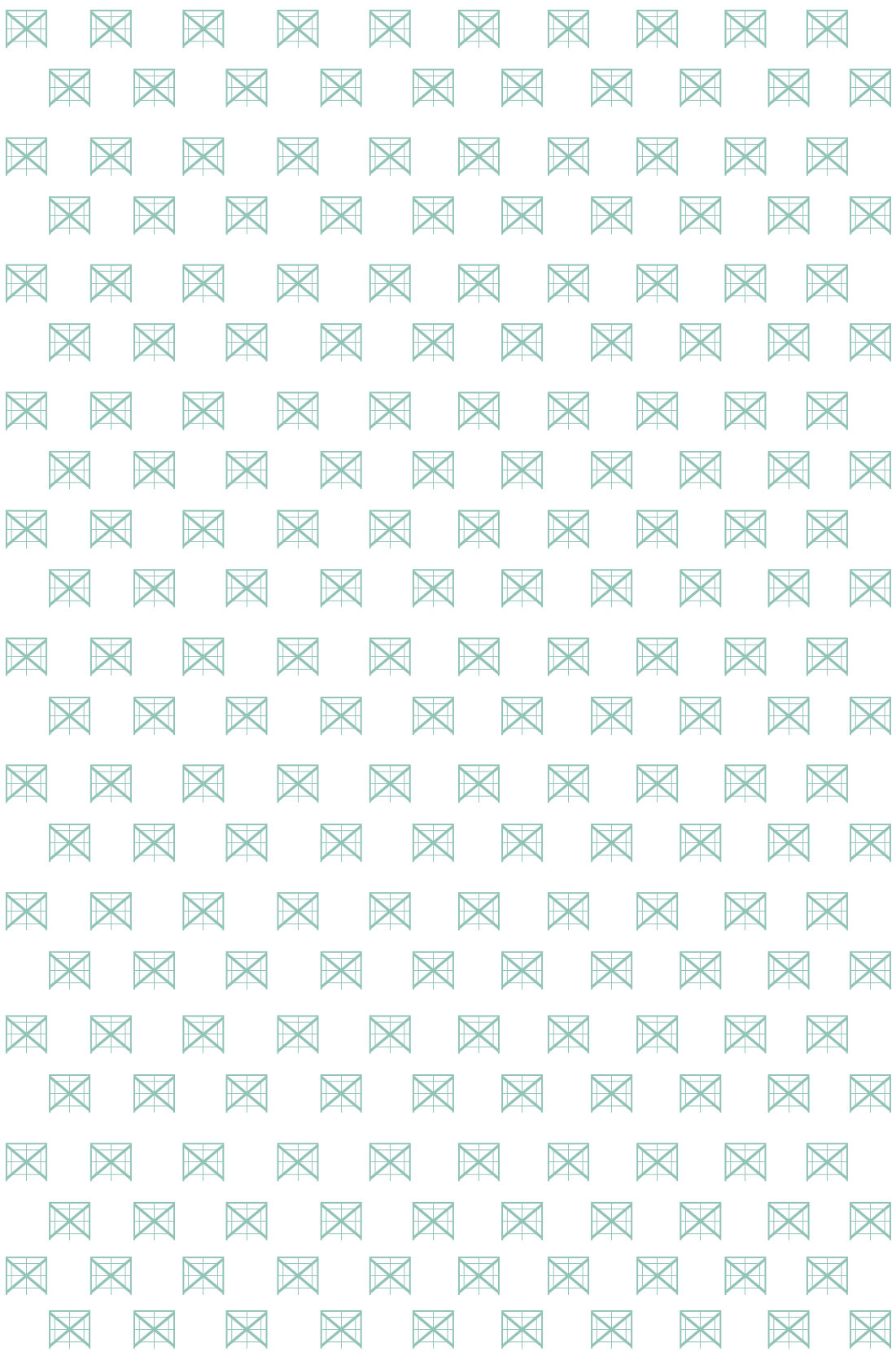
Todavía hoy me parece increíble que todo esto haya sucedido.

David Foster Wallace

¿Puedo llamar a esto una novela?

Marcel Proust





LA PERVIVENCIA DEL PASADO EN EL PRESENTE.

“No en balde estamos enraizados en militares y somos como somos”.

Nury Echeverri Gutiérrez.

Han sido muy pocas las haciendas cafeteras que han sobrevivido en el Valle de Aburrá. Algunas perecieron por las sucesivas crisis económicas desencadenadas no solo por las múltiples oleadas de violencia que sacudieron el país desde mediados del siglo XIX, sino también por las deudas hipotecarias, la inflación, las inversiones, los conflictos agrarios, las recurrentes crisis de precios y la aparición de otro tipo de explotación basada más en el trabajo familiar independiente. Una de las pocas haciendas que sobrevivió fue la Casa Grande o la Hacienda San José¹ ubicada en la vereda Media Luna del Corregimiento de Santa Elena. La casa fue construida, según tradición oral en 1853, y habitada por el matrimonio formado por Juan Pablo Arango y María Josefa Santamaría. En el año 1901, José María Arango, uno de los hijos producto de tal matrimonio, vende una considerable extensión de la Finca Media Luna a Antonio José Gutiérrez y con dicha venta se da inicio a la prolífica tradición familiar que habitó y habita aún la casa: desde Jorge hasta Mercedes, Pepa, Nena, Eduardo, Carlos y Andrés Felipe. ¿Cómo se explica que una tradición familiar tan prolífica y extensa haya conservado una hacienda cafetera teniendo en cuenta las múltiples dificultades socio-políticas y familiares que padecieron? No existe quizás una explicación de orden objetivo, pero sí indagamos en un plano más personal y subjetivo, la pregunta pueda obtener una explicación. La hacienda se mantuvo siempre como una propiedad de los Gutiérrez debido a la convergencia de dos elementos presentes en su carácter: por una parte, el montañero, poeta, calmoso y tranquilo, que sabe gustar la vida y tiene el sentido de la honra y de los deberes; y, por otro, el elemento militar, nervioso, brioso, de visión certera, de mano segura, de sangre hidalga, de talante y de calzones bien puestos en la cintura.²

¹.Nombre con el que se conocía a la Casa Grande antes de pasar a ser propiedad de los Gutiérrez.

En todo caso, cada uno de estos elementos del carácter de los Gutiérrez, ha predominado algunas veces en uno o en otro, barajándose y equilibrándose sensatamente a largo de casi una centuria de historia familiar. Este particular carácter, curiosamente muy antioqueño en su base, es lo que ha llevado a los Gutiérrez no solo a sobreponerse a todo tipo de adversidades, sino también a imprimirle la naturaleza múltiple y dinámica que la casa ha presentado desde que la adquirieron a finales del siglo XIX: la hacienda no solo desempeñó una función comercial y doméstica, sino que también fue casa de encuentros, iglesia, zona de juegos, y actualmente es una residencia artística de carácter internacional. De ahí precisamente que pueda asegurarse, sin ánimos de exagerar, que la Hacienda Gutiérrez ha sido, desde finales del siglo XIX, el espacio representativo y simbólico de la vereda Media Luna en todos los niveles: familiar, social, económico, laboral, religioso, cultural y artístico. Las múltiples dinámicas de la casa reflejan una convergencia de valores culturales y relaciones sociales que determinan la manera como se superponen sus memorias e historias. En su historia, en efecto, están presentes las memorias de un pasado cafetero, laboral, religioso y cultural de una generación familiar que, tomando como epicentro a la hacienda, se ha expandido y desplegado por el mundo- desde Cuba y México hasta Estados Unidos y Corea del Sur- pero también las de una nueva generación de artistas contemporáneos que, desde el año 2011, han realizado residencias en Campos y han llevado su recuerdo por Sudáfrica, Polonia, India, Canadá, Perú, Alemania, Argentina, España, Francia, Estados Unidos, etc.

². Palabras escritas por Eduardo Monzón-Aguirre en el libro de genealogías familiares escrito con ocasión del 50^º aniversario de bodas de sus abuelos maternos el 20 de Julio de 1973. El libro se encuentra en el archivo privado de la casa.



CAMPOS DE GUTIÉRREZ

“No existe el pasado. Todo se simula en nuestra cultura. Existe solo el presente, en la representación que nos hacemos del pasado y en la intuición del futuro.”

Gio Ponti.

Determinados lugares provocan efectos emocionales y personifican recuerdos o diferentes formas de ver la realidad. Al margen de las diferencias manifiestas, muchos albergan en su arquitectura, mobiliario y en los usos socio-culturales que se han desarrollado allí, huellas, representaciones y símbolos de múltiples temporalidades o microhistorias de las personas que han dejado alguna impronta en ellos. Algunos detalles de estos lugares tendrían un sentido único, asociado a las diversas memorias de cada uno de sus moradores. De ahí precisamente que sus espacios no puedan considerarse como algo neutro, sino siempre saturados de memorias muy particulares ligadas a diferentes aspectos y sentidos. Uno de tales lugares es, justamente, Campos de Gutiérrez. Desde su fundación como hacienda cafetera a finales del siglo XIX hasta su reapertura como residencia artística en el 2011, Campos no sólo ha preservado la memoria del pasado cafetero de la ciudad o el legado socio-cultural de la familia Gutiérrez, sino que ha enriquecido y adaptado esa memoria en virtud de las necesidades del presente. Desde sus orígenes, en efecto, la memoria de la casa ha atravesado por múltiples transformaciones, generaciones de sentido y apropiaciones. Tanto en sus contenidos como en su naturaleza ha ido modificándose con las décadas y poniéndose a tono con los requerimientos de la sociedad contemporánea, o de ciertos fragmentos de la misma. Sin embargo, la memoria preservada presenta una particularidad: reside en todas las partes de la Casa Gutiérrez, pero en ninguna en particular. Se adhiere a los objetos del mobiliario,





01. Esta fotografía, tomada en la década de 1940 es la más antigua que se ha encontrado de la edificación de la familia Gutiérrez.



a los documentos legales, fotos y cartas que reposan en su archivo, así como a su arquitectura neogranadina y a la producción artística que se produce actualmente en su seno. ¿De quién es entonces la memoria que pende sobre la Casa como una nube invisible y diáfana? Evidentemente, sus depositarios directos son la rica tradición familiar de los Gutiérrez que ha habitado la casa desde 1894, pero también lo son los múltiples campesinos de la zona que trabajaron en la hacienda, las personas que se reunían a jugar parqués y cartas por las tardes, las que asistían a la misa que se oficiaba en su capilla particular o simplemente los que asistieron a presenciar el 20 de julio de 1969, en el único televisor que había en la zona, el arribo del Apolo 11 a la Luna. Sin embargo, la memoria de la casa no sólo es prerrogativa de las personas que fueron testigos de su funcionamiento como hacienda cafetera, sino también de los artistas, tanto nacionales como internacionales, que han habitado la casa como residencia artística. Se trata, por tanto, de una noción dinámica de memoria que se reinventa a raíz de las coyunturas familiares y personales y en función de los nuevos usos que la casa presenta actualmente.



02. Pasillos de la Casa Gutiérrez.



03. Comedor de la Casa Gutiérrez.



CAMPOS DE GUTIÉRREZ COMO UN CAMPO DE FUERZAS ENTRE LA MEMORIA, EL PATRIMONIO Y LA IDENTIDAD.

“Aquellos que pierden sus orígenes también pierden su identidad y su patrimonio”.

Canción popular de origen catalán.

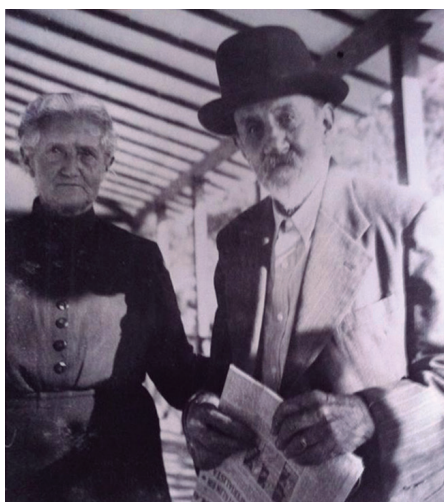
El tema de la memoria remite a un concepto complementario: el de patrimonio. Quizá no como cosa nueva, pero sí de forma cada vez más contundente, el patrimonio se ha convertido en un importante escenario donde las categorías más tradicionales de las ciencias humanas se encuentran: cultura, diálogo, identidad, tradición, multiculturalidad, etc. Se trata de un escenario quizá bastante conservador, pero sin duda de extraordinaria vitalidad, sin el cual sería difícil comprender los procesos sociales más importantes de los últimos



04 - 05. Jorge Gutiérrez Vásquez y Genoveva Mejía Palacios se mudan a Medellín desde Yarumal aproximadamente en el año de 1900 y se establecen en la Finca Media Luna.



años. Pese a la importancia que reviste el patrimonio, tanto a nivel investigativo como a nivel cultural, en su definición ha primado, paradójicamente, una concepción que lo define como una “cosa” o un evento intangible. Se trata, en definitiva, de una definición que funciona para enfocar la preocupación por salvaguardar visiones y memorias particulares sobre el pasado: si el patrimonio sencillamente es una “cosa”, no sólo se puede “encontrar”, también se puede definir, medir, catalogar, y, por lo tanto, sus significados se pueden controlar y confinar con mayor facilidad. Desde esta consideración, el patrimonio debe ser transmitido al futuro sin ningún cambio y su “esencia” —o el supuesto significado inherente del patrimonio y del pasado, y la cultura que representa— no será cambiada ni desafiada.



06. Jorge y Genoveva permanecen en la casona hasta que fallecen en los años 1942 y 1943, respectivamente.



Esta idea de valores patrimoniales invariables se deriva de supuestos sobre el valor inherente del patrimonio, pero también de la idea de que el patrimonio debe conservarse como fue encontrado. Al observar esto, las generaciones actuales no tienen ningún “derecho” a cambiar las visiones o valores patrimoniales representados por una propiedad, un monumento o un lugar. Por lo tanto, aquella “cosa” identificada como patrimonio y, más recientemente, evento patrimonial intangible, tiende a ser fusionada con los valores culturales y sociales que se usan para interpretar y dar sentido a las cuestiones y eventos patrimoniales. Así, dentro del discurso patrimonial autorizado, el patrimonio se convierte en el monumento o en cualquier otra cosa o lugar material, en lugar de valores o significados



07. Jorge y Guillermo Gutiérrez Mejía en la Casa Gutiérrez, década de los años 90.



08. Rafael Gutiérrez Mejía en la yegua “La Malagueña” al frente de la Casa Gutiérrez. En el fondo se ve también “Amigo”, el caballo que acompañaba a las señoritas Gutiérrez hasta la carretera.



culturales susceptibles de adaptarse y cambiarse en virtud del tiempo presente. Por las particularidades históricas de la ciudad y sus habitantes, Medellín no ha estado exenta de estas concepciones sobre el patrimonio y ha avanzado incluso en su articulación con otras ideas: el supuesto según el cual el patrimonio consiste en la construcción de identidad y la memoria, específicamente, de la identidad y la memoria regional. Sin embargo, éste es un supuesto que casi nunca es cuestionado dentro de los marcos de debate definidos por el discurso patrimonial regional, así que dentro de la literatura sobre patrimonio hay muy poco sobre cómo se construye en realidad la identidad y la memoria por medio de sitios o lugares patrimoniales, o a partir de éstos. Esta falta de comprensión ha contribuido, por un lado, a facilitar la aceptación de la identidad y los valores culturales y sociales que están establecidos y legitimados, y por otro, ha convertido a la identidad y la memoria en supuestos inmutables, que de alguna manera están inherentemente incrustados dentro de lugares y objetos patrimoniales.

En Campos de Gutiérrez es posible rastrear una noción contrastante de patrimonio cultural: el patrimonio como algo activo, que se hace y no se posee. Es decir, Campos de Gutiérrez como un sitio que deviene patrimonio debido a los actos de manejo, conservación y visitas que ocurren en su interior. Desde esta perspectiva, podemos asegurar que la memoria simplemente no se “encuentra”, ni se “produce” o “refleja” exclusivamente en la arquitectura neogradina de la casa, sino que ha sido recreada y negociada continuamente a medida que las diferentes personas que han residido en Campos han reinterpretado, recordado, olvidado y revaluado el significado del pasado en virtud de las necesidades sociales, culturales y políticas del presente. Expresado en otros términos, el patrimonio cultural que se encarna en Campos es un proceso cultural que tiene que ver con la negociación



de la memoria, la identidad y el sentido de lugar, esto es, un proceso activo de recordar, olvidar y conmemorar que se implementa para ayudar a mediar el cambio cultural y social contemporáneo. Por tal razón es que podemos asegurar que la casa es, básicamente, un escenario de la memoria organizada alrededor de diversos elementos: no sólo la arquitectura y su historia cafetera, sino también en torno a las fotografías, documentos, objetos y obras de arte contemporáneo que integran su archivo. Como es natural, se trata de un archivo que presenta una particularidad: se fundamenta en el pasado —en lo que ya ha sido o ya ha acontecido—, pero establece lazos estrechos con el presente y se proyecta hacia el futuro. Es un archivo en el que



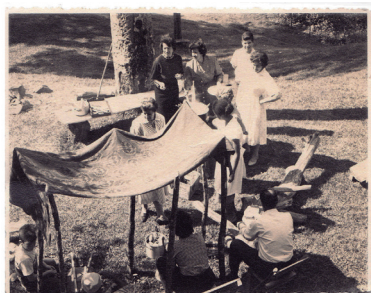
09. Camino de las Estancias desde la “Puerta del Filo” hasta lo que es hoy Campos de Gutiérrez. De izquierda a derecha: Nena Gutiérrez, Carlos Monzón-Aguirre (niño), José Echeverri Gutiérrez, Jorge Martínez Echeverri, al fondo Alicia Echeverri Escobar, Beatriz Martínez Echeverri, Marta Echeverri Gutiérrez.



10. El camino destapado para llegar a la Casa Gutiérrez no fue pavimentado hasta finales del siglo XX. De izquierda a derecha, José Echeverri Gutiérrez cargando a Carlos Monzón-Aguirre Echeverri, Jorge Martínez, Alicia Echeverri Escobar, Beatriz Martínez, Marta Echeverri.



la memoria y la historia no son sólo una simple experiencia de lo sucedido, sino que son recreación y reinterpretación, es decir, son un fenómeno de naturaleza discursiva en el cual las formas de la experiencia no dependen exclusivamente de la historia acontecida, sino de la forma en que el discurso sobre lo experimentado es conceptualizado, elaborado y expresado en el presente. Cabe aclarar, por tanto, que entre la memoria y el archivo de Campos no existe una relación de causa-efecto, ni mucho menos una determinación de uno sobre otra. Existe una relación recíproca y de mutua interdependencia. En síntesis, una relación que no es total, pero que se establece en determinados momentos, bajo determinadas circunstancias, y que traspasa un interregno mediado por los valores pasados y presentes.



11 - 12. Sancochadas. Actividad tradicional en la zona.

De ahí precisamente que se abra a un amplio abanico temático que suele incluir aspectos cotidianos e íntimos vinculados a la sensibilidad y la sociabilidad de la familia; que sugiere algunas representaciones que tenían del amor, la pareja, la niñez, tratando de insinuar sus transformaciones por medio de diferentes personalidades y desplazamientos; y, finalmente, que incluye una serie de objetos muy variados que hablan de la memoria social de una comunidad que se acercó a la casa con diferentes propósitos: como feligreses, jugadores de cartas, recolectores de café, familiares, conocidos o como simples visitantes.



En este sentido, es un archivo que se expresa fundamentalmente como un registro de subjetividades y actúa —aunque no siempre conscientemente— como un receptor de objetos y memorias que permiten reconstruir percepciones, identidades y prácticas tanto de los Gutiérrez como de otras personas ligadas a la historia de la ciudad: Elena Vásquez Barrientos de la Casa Barrientos, Jenaro Gutiérrez el fundador de la Fundición Gutiérrez y Antonio Gutiérrez uno de los fundadores de la Cervecería antioqueña. Somos conscientes que cualquier archivo intenta fijar una determinada narración histórica y que, consecuentemente, elegir aquello que será objeto de archivar, descartar lo que no se considera apropiado y dejarlo de lado, supone no solo delimitar los fondos, sino privilegiar cierta memoria social y el modo en que será mantenida. Unos grupos serán escuchados, otros silenciados, unas ideas serán inscritas, otras excluidas, al privilegiar un determinado punto de vista. Guardar unas determinadas cosas y describirlas de una manera particular refuerza unos valores y no otros y establece un modo de entender y visualizar el pasado. Y eso significa también que, en tanto se modifican nuestras condiciones sociales y nuestras demandas, interpelamos a esos fondos de manera distinta, aunque el documento conservado no cambie de forma visible. Precisamente por tal razón es que no concebimos el archivo a la manera de un receptáculo que contiene una representación fidedigna de lo sucedido, sino como un depósito de deseos: deseos de encontrar no la verdad de un acontecimiento o de un episodio, sino elementos para cuestionar permanentemente tanto la historia pasada como la historia presente. No es suficiente con recopilar, almacenar y organizar datos para recordarlos o proyectar su utilidad hacia la investigación histórica. Ante todo, es importante mantener una postura crítica frente al pasado. El archivo no es un dispositivo estático, sino que más bien requiere de una accesibilidad y reinterpretación constante, tarea que en las últimas décadas ha asumido buena parte del arte contemporáneo apelando a diversas estrategias y procesos.



LA REINVENCIÓN DEL ARCHIVO.

“El archivo no escribe páginas de historia. Describe con palabras de todos los días lo irrisorio y lo trágico en el mismo tono.” *La atracción del archivo*,

Arlette Farge.

El archivo como dispositivo ha dado un giro rotundo, no solo en sus formas y funciones, sino en sus contenidos y en la manera de encarar y proyectar su relación con la memoria y la historia en la que está inserto. Los cambios han sido numerosos y profundos, aunque los ritmos de la transformación son desiguales. En particular, la aspiración a convertirse en un espacio de debate y no de mera recopilación y contemplación de documentos y objetos; la lucha por desprenderse de un aura de sacralidad a la que solía estar muy vinculado en la modernidad—y en la que parecía sentirse cómodo—; y la apertura hacia nuevos desarrollos e hibridaciones con otras disciplinas. Sumado a ello, las sociedades contemporáneas han ensanchado el universo de lo archivable incorporando repertorios tangibles e intangibles y actores sociohistóricos que habían sido relegados a la marginalidad. De alguna manera, tal proceso de transformación no sólo se ha llevado a cabo desde la propia archivística, sino también desde el arte contemporáneo y de algunas estrategias de orden curatorial. Es así como, desde finales de la década de los sesenta del siglo XX hasta la actualidad, se constata entre artistas, teóricos y curadores de exposiciones, un “giro” hacia la consideración de la obra de arte “en tanto que archivo” o “como archivo” (Saltzman, 2006; Gibbons, 2007; Guasch, 2011). Tanto si se hace referencia a la arquitectura del archivo (o complejo físico de información) como a la lógica del archivo como matriz conceptual de citas y yuxtaposiciones, los materiales de la obra de arte “en tanto que archivo” pueden ser o bien encontrados (imágenes, objetos y textos) o bien contruidos, públicos y a la vez privados, reales y también ficticios o virtuales.





13. Picnic en el jardín. De izquierda a derecha: René Echeverri Escobar, Dopy (el perro), Eduardo Monzón-Aguirre Echeverri, Guillermo Gutiérrez Mejía, Marta Echeverri Frank René Monzón-Aguirre Echeverri, Carlos Monzón-Aguirre Echeverri, Jorge Mario Monzón-Aguirre Echeverri.



14. De izquierda a derecha: Nuri Echeverri Gutiérrez, Margarita Martínez, Jorge Humberto Martínez Echeverri, Beatriz Francisca Martínez Echeverri, Nena Gutiérrez Mejía, Alicia Echeverri Escobar, Pepa Gutiérrez Mejía, Rosa Gutiérrez Mejía, Elisa Gutiérrez Mejía. Al fondo: René Echeverri Escobar en Mataculín.

En la praxis artística contemporánea el archivo se ha reinventado desde dos ámbitos diferenciados pero complementarios: por un lado, desde la práctica fotográfica de los artistas alemanes Bernd y Hilla Becher desarrollada a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta y la de sus discípulos de la Academia de Arte de Düsseldorf, Thomas Ruff, Thomas Struth, Andreas Gursky y Candida Höfer, emergida a mediados de los setenta, pasando por Christian Boltanski, Pedro G. Romero, Mark Dion, Vera Frenkel, Peter Piller,



Montserrat Soto, Joachim Schmid o Zoe Leonard, etc., los procedimientos discursivos del archivo se han reestructurado de manera fundamental y se han abierto a todo tipo de temas; y, por otro, desde la curaduría algunas exposiciones se han enfocado a través de las técnicas, poéticas y disciplinas más variadas – el cine, el vídeo, la fotografía, la instalación, la pintura o, incluso, la escritura- a indagar en archivos con la voluntad de transformar el material histórico fragmentario, oculto o marginal en un hecho físico y espacial caracterizado por su interactividad³. De ahí precisamente que, desde la investigación curatorial y la praxis artística, al archivo se le han asociado dos principios básicos: la propia memoria, la memoria viva o espontánea y la acción de recordar. Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria (cosas salvadas a modo de recuerdos) y de salvar historia (cosas salvadas como información) en tanto que contraofensiva a la falta de sentido histórico que caracteriza la contemporaneidad. Ambos principios, en efecto, explican la necesidad manifestada por algunos artistas, de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio narrativo a la naturaleza de los recuerdos. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, reposicionable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Así pues, lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los

³. Las siguientes exposiciones apuntan claramente en esta dirección: *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art* (1998), *Culturas de archivo* (2000), *Interarchive. Archival Practices and Sites in the Contemporary Art Field* (2002), *Classified Materials: Accumulations, Archives, Artists* (2005), *On the Tectonics of History* (2005-2009), *Estratos. Proyecto de arte contemporáneo* (2008), *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) *Usable Pasts, Concerted Forgetting* (2008), *Questioning History: Imagining the Past in Contemporary Art* (2009) o *The Way of the Shovel: Art as Archaeology* (2013).

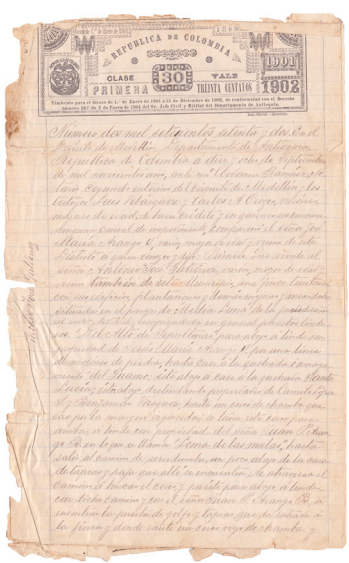
seleccione y los recombine para crear una narración diferente un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado. Por tal razón el correlato del interés por el archivo es el debate sobre la historia y el territorio de la memoria como un modo no sólo de cuestionar las nociones del pasado sino también de constatar una crisis fundamental en la manera de imaginar futuros alternativos.⁴

Hemos procurado pensar el archivo de Campos y su exposición siguiendo las múltiples transformaciones que ha padecido el concepto de archivo en la praxis artística contemporánea. Intentaremos, en la medida de lo posible, poner en cuestión los “límites” del archivo al revelar un nuevo perfil del mismo no como una estructura cerrada, pasiva y centralizada, sino más bien abierta, activa y descentralizada, esto es, bajo una forma más persuasiva que rígida, agradable que monótona, afectiva que racional. Desde esta consideración, el archivo de Campos no debe ser visto como algo singular que alude exclusivamente al pasado, sino como un proceso disperso dependiente de contextos específicos. Es decir de momentos históricos determinados que hacen de él no un archivo absoluto, sino un campo de múltiples archivos que se refieren a múltiples historias y discursos específicos.

⁴. Son muchos los autores que han coincidido en asegurar que el giro del archivo en el arte contemporáneo no sólo responde a una necesidad de indagar, desde nuevas perspectivas, en la historia y en la memoria, sino que también adquiere forma a partir de una evidencia incuestionable: la dificultad de pensar el futuro. Así como la modernidad se caracteriza por su prolífica construcción de promesas, hoy no hay más que un presente que siempre reduce nuestras expectativas para mañana. Este síntoma epocal responde a una compleja red de elementos: el fracaso de las utopías de masa, el hedonismo promovido por el consumo, la extensión de la cultura del miedo, la generalización de la precariedad que impide concebir la vida como proyecto. Junto a estas dificultades, el espectáculo tardocapitalista sólo nos ofrece del futuro una colección cinematográfica de ficciones apocalípticas. En esta tesitura, no resulta fortuito que durante los últimos años hayamos asistido a una apelación constante a la memoria y la historia. (Green y Seddon, 2001; Huyssen, 2002; Bool, Gierstberg, y Van der stok, 2008).



Es decir de momentos históricos determinados que hacen de él no un archivo absoluto, sino un campo de múltiples archivos que se refieren a múltiples historias y discursos específicos. De ahí que su historia no sea fija sino dispersa, concreta, contingente, siempre interconectada con distintos sistemas discursivos y memorias superpuestas. Concebir el archivo bajo estos términos nos conduce, naturalmente, a una exposición que no se articula siguiendo un orden sucesivo o coherente. Al contrario, sigue un flujo de diferentes acontecimientos, desplazamientos personales, situaciones y tradiciones artísticas y culturales cuyas distintas temporalidades provocan un ritmo segmentado e irregular. Nuestro procedimiento expositivo no se basa en un sistema homogéneo y lineal, sino más bien en un sistema heterogéneo y discontinuo. Esta discontinuidad además se refleja en el propio material expuesto: fotografías, sillas, cerámicas, documentos legales, cartas, registros de sesiones esotéricas, obras de arte contemporáneo, etc.



15. La primera escritura donde queda registrada la compra de la casa por la familia Gutiérrez en el año 1901.



16. Silla. Mobiliario emblemático de la casa, construido por René Echeverri Escobar, inspirado en un diseño original publicado en la revista “Hobbies”.

Su aleatoria distribución indica una multiplicidad de vías cuyas distintas direcciones se expanden y se bifurcan formando una red de nexos, que puede extenderse infinitamente conectando de modo discontinuo diferentes memorias de la Casa Gutiérrez. Lo que se revela, en definitiva, mediante dichas vías es un proceso de asociaciones que inconscientemente edifica una conexión entre el pasado y el presente.



17. Exterior



18. Detalle comedor

LA TIERRA LLAMA

La exposición se puede seguir mediante dos líneas argumentales: una primera relacionada con el álbum de la familia, documentos legales, cartas, recetas para sembrar café y elementos del mobiliario; una segunda línea está formada por la obra producida por Andrés Monzón y la de algunos artistas que han pasado por Campos en condición de residentes.



Ambas líneas se entrecruzan dialógicamente y tienen como propósito no solo dar cuenta de una historia que se hace palpable desde la casa pasando por los muebles, documentos, fotografías y objetos sino que también busca evidenciar la dinamicidad del lugar a través de la producción artística que en él se desarrolla. Con esto último se evidencia como las actividades contemporáneas que se realizan en la casa son la que le otorgan ese carácter renovador a la manera en que se vive un espacio con tanta historia.

1. Al exhibir objetos tan diversos no buscamos transmitir hechos o conceptos sino imaginarios y emociones vinculados a la familia, es decir, intentamos que los objetos actúen como narrativas que aportan otras maneras de aludir al pasado y, por tanto, a la memoria. En primer lugar, al elegir algunas fotos del álbum familiar procuramos desbordar sus límites formales y conceptuales desde un punto de vista “poético” con el fin de subvertir sus narrativas dominantes y ofrecer la posibilidad de otros relatos.

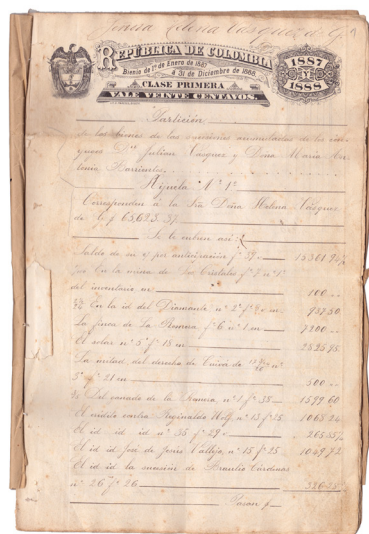


19. Los hijos del matrimonio Gutiérrez-Mejía de izquierda a derecha: Mercedes, Pepa, Rosa, Rafael, Camilo, Nena, Ernesto, Guillermo, Jorge, Elisa y Arturo.

En las fotografías familiares no sólo se cimientan los recuerdos familiares y personales, sino también las memorias colectivas e incluso históricas que definen a diferentes personas de Medellín. Aunque no estén organizadas de manera cronológica y siguiendo un patrón homogéneo, las fotografías evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque la familia quizás ve en ellas un factor de unificación o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia. La razón que nos asistió al escoger el álbum familiar es el carácter polivalente que presentan todos los álbumes. En un principio surgen vinculados a la imagen fotográfica, pero participan del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz del autor o narrador. Comparten con el arte la visualidad y la capacidad de erigirse en un objeto separado y autónomo para ser contemplado, y con el cine el uso de las conexiones entre fotogramas, los métodos de montaje y el ritmo. Es asimismo una obra abierta que se renueva cada vez que alguien la narra, por lo que recoge también las lecturas del tiempo.

En segundo lugar, los documentos de orden legal y los que registran hechos cotidianos los hemos interpretado como contenedores de memorias de diferente naturaleza, tanto a nivel íntimo a como a un nivel social, que dan cuenta de episodios importantes de la vida de los Gutiérrez: venta de predios, sesiones espiritista, recetas para mejorar el cultivo del café, cartas que se cruzaban para informarse de algún acontecimiento, etc. Así pues, una carta puede guiar a la infancia, una maleta encerrar toda una trayectoria familiar de exilios, una escritura remite a un mal negocio, un testamento evoca una situación privilegiada a nivel social y una hoja documentando una sesión espiritista sugiere un personaje interesado en develar los hilos que nos conectan con la muerte. Dos razones justifican la exposición de los documentos: ilustran, en primer lugar, algunos hábitos- sociales, económicos, religiosos – que hicieron de la familia Gutiérrez una de las más emblemáticas de la vereda Media Luna; en segundo lugar, son de capital importancia en la medida en que ponen de manifiesto no sólo aspectos importantes de la historia económica de la ciudad, sino también de la cultura que se generó en torno a la producción de café.





20. Partición de bienes de Julián Vázquez Calle y María Antonia Barrientos para Helena Vázquez de Gutiérrez.

En tercer y último lugar, la exposición de algunos objetos del mobiliario —algunas sillas, una despulpadora de café— la concebimos a la manera de un autorretrato indirecto, donde lo importante no es ya la representación de la familia Gutiérrez, a través de cartas y documentos, sino el mundo material que los rodeó. En ese sentido, los objetos ejercen como pequeños santuarios de memorias. Condensan tiempos y espacios convirtiéndose en artefactos indispensables para contar la historia de la casa. En Campos ningún objeto es casual. Existe poco lugar para lo arbitrario y cada mueble, cada elemento decorativo, remite a un momento de vida fijado para siempre a las cosas. De ahí precisamente que no concibamos los objetos como una suma de elementos, sino como un conjunto, es decir, como un único relato coral. Por tanto, lo que proponemos es, por un lado, recorrer la casa desde la “vivencia” de sus moradores y a partir de sus objetos cotidianos, y por otro, indagar en los posibles significados que cada uno de ellos ha adquirido a través de sus distintas experiencias de uso, desplazamiento y de exilio. Los objetos de Campos son, en definitiva, anzuelos para pescar recuerdos. Son despertadores de la memoria.



2. La segunda línea está formada por una obra titulada *Helena* del artífice de Campos de Gutiérrez: Andrés Monzón. Su propuesta tiene como punto de partida un documento del archivo privado de la historia de la casa y apunta, en cierta medida, a repensar la historia, para volver sobre lo ya acontecido desde una posición particular, sintiéndose descendiente de una larga historia familiar. El documento es el testamento de Helena Vázquez Barrientos, un personaje vinculado no sólo a la historia de la ciudad, sino también a la de Campos de Gutiérrez. ¿Qué relación tiene este documento con la Casa de Campos de Gutiérrez? ¿Cómo llega dicho testamento a convertirse en parte del archivo de la casa? Helena Vázquez se casó con el ingeniero Pascual Gutiérrez de Lara Sáenz (nacido en 1831), hijo del gobernador Jorge Gutiérrez de Lara y uno de los primeros antioqueños en estudiar ingeniería y mineralogía. De esta unión nacen 10 hijos, entre ellos Antonio José Gutiérrez, quien compraría en 1901 la Casa Grande —actualmente Campos de Gutiérrez— y una vasta propiedad que hoy se conoce como Vereda Media Luna. Antonio José no solo compró la Casa Grande sino que también previamente, en 1888 había comprado la que hoy es la famosa casa Barrientos, casa contigua a la que hereda su madre según la partición de bienes de Julián Vásquez Calle y María Antonia Barrientos Zulaibar de 1887.

Estos datos nos muestran la conexión o, mejor aún, la relación tangencial de los Gutiérrez con Helena Vázquez y justifican la razón por la cual Andrés Monzón tomó su testamento como punto de partida. En él se describen todos los objetos y propiedades que Helena heredó, incluyendo loza, minas, acciones y la casa contigua a la Casa Barrientos. Estos elementos nos hablan de un pasado privilegiado y de unos modos de vida bastante particulares. Para Monzón resulta especialmente interesante que dentro de este documento se le de tanta atención no solo a la descripción de los bienes inmuebles sino también a una gran cantidad de objetos de diseño, decoración y cocina, es decir, minas, lotes y casas aparecen en este documento junto a vasijas, platos y copas por igual. De allí que afirme: “Me interesa mucho la importancia y el valor que la loza tenía en ese momento para Helena, lo que pudieron representar para ella esos objetos en términos



de estatus o prestigio e inclusive emocionalmente, y lo que se requería hacer para obtenerlos. Es por eso que mi propuesta parte con una investigación que sirve para identificar, en lo posible, la procedencia y apariencia de estas piezas, además de una búsqueda por un vocabulario visual inspirado en la época, el cual se materializa inicialmente en dibujos referenciales para la producción de piezas cerámicas que, conjuntamente, conforman un prototipo de loza inspirada en las piezas originales del siglo XIX.” Por consiguiente, la propuesta de Andrés Monzón es absolutamente pertinente porque logra captar varias capas de sentido: por un lado, parte del documento, lo analiza y le realiza preguntas, y por otro, utiliza el arte como artificio para indagar en el pasado e imaginarlo, recrearlo y producirlo. También genera unos objetos completamente contemporáneos desde el mismo material que se procesa en la casa, resignificando ese pasado pero a su vez reafirmando los usos contemporáneos que la presenta actualmente.

La muestra también se acompañará con algunas obras de residentes que han pasado por Campos de Gutiérrez y que, actualmente, forman parte del archivo. Ejemplo de esto es *Sin título* de la ceramista hindú Parul Singh (2012). La pieza de Singh, una vasija en cerámica quemada en el horno de MAATI, es significativa no solo como objeto sino porque encarna una parte de la historia reciente de la casa.



Parul Singh. Sin título. Vasija hecha con arcilla procesada por la artista. 2012.



Maya Bush. *Madrugando*. Concreto, arena ornamental, vidrio y maya. 2014.



También cabe mencionar dos obras de Maya Bush que, a través de un ejercicio formal con concreto, arena ornamental y vidrio, reinterpretan el paisaje que rodea la casa y algunos aspectos que le resultaron significativos durante su residencia: *Madrugando* (2014) y *Aurelia* (2014). Sus piezas aluden directamente a su experiencia en Campos desde los elementos de paisaje como la vegetación, la fauna silvestre y la gata de la residencia a la que alude el título de su segunda pieza. En una línea complementaria en términos conceptuales pero diferenciada a nivel formal, se encuentra la obra *Sin título (vírgenes)* (2014) de la polaca Oliwia Beszcynska. La artista reinterpreta una imagen religiosa muy local reproducida incesantemente en muchos lugares y espacios de la ciudad: las vírgenes. Este hecho, motiva a Beszcynska a reproducir en cerámica esta poderosa imagen fuertemente valorada en la iconografía religiosa popular, respondiendo desde su práctica artística al contexto local pero relacionándolo también a su lugar de origen.



Marc Audette. Sin título (de una serie de fotografías tomadas en Campos de Gutiérrez y Rio Claro, Antioquia). Fotografía digital, 2013.



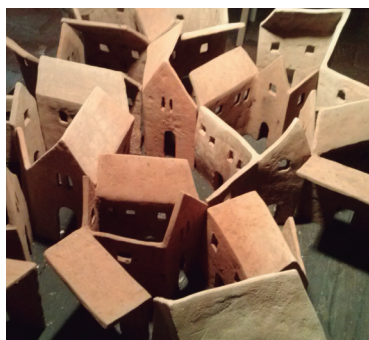
Nanao Tsukuda. Obra de Nanao Tsukuda titulada: La abuela dijo “Las personas esconden sus tesoros en algún lugar de la casa, pero si estos siguen escondidos, después de que la persona muera, algo un poco extraño puede pasar” Instalación con ladrillo intervenido. 2015.



Un ejercicio más formal lo encontramos en la obra *Sin título* (2013) del canadiense Marc Audette, con una serie de fotografías tomadas en Campos de Gutiérrez y Rio Claro en las que el paisaje es intervenido con luz. Este ejercicio ya lo había realizado en otras partes del mundo con el simple propósito de generar un contraste que se evidencia al exponer un entorno natural con un elemento tan industrial como son los tubos de neón. Dicho contraste magnifica cada elemento creando una imagen evidentemente construida. En la misma línea experimental se sitúan las obras de Louis Thomas Pérez y Nanao Tsukuda. Aunque diferentes en aspectos fundamentales, ambos artistas articulan sus propuestas desde una historia común: la familia de Thomas Pérez. La fotografía *Miro en la tierra* (2012) y *el papel intervenido Mil y un pliegues* (2012) se plantean, por un lado, como una búsqueda de los orígenes del artista —Pérez es de padre colombiano— y por otro, como una exploración en las capacidades expresivas del material.



Emma C. Cook. Angel Louisa, dedo alrededor de la lengua, 2012. Yeso y tinta china, 2014.



Myriam Tapp. Sin título. Arcilla procesada por la artista quema de llama abierta. 2013.

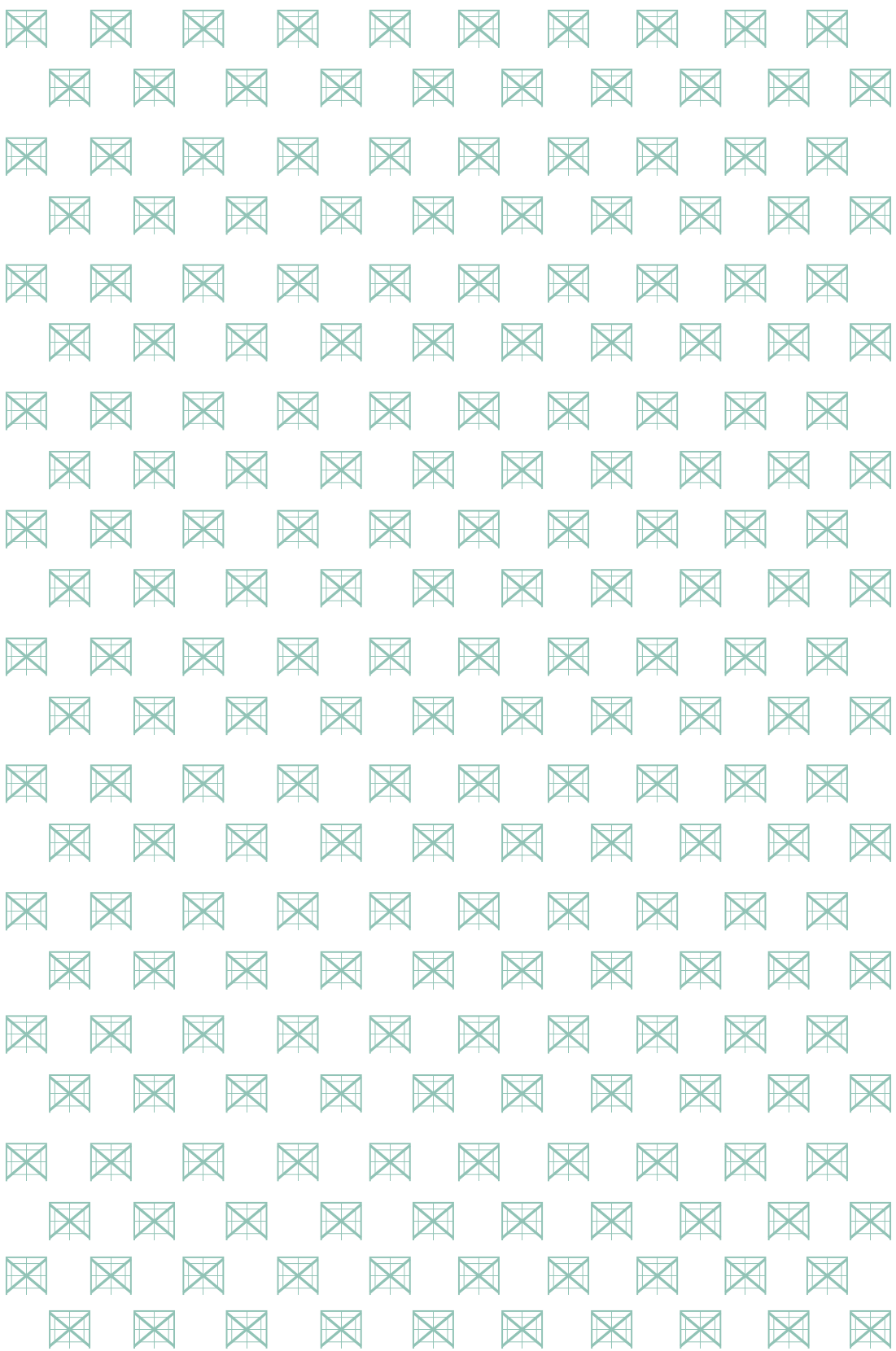
La obra *La abuela dijo: Las personas esconden sus tesoros en algún lugar de la casa, pero si estos siguen escondidos, después de que la persona muera, algo un poco extraño puede pasar* (2012) de Nanao Tsukuda tiene su punto de partida en a las historias que el padre de Louis Thomas le contaba sobre su infancia en Colombia, historias sobre entierros o guacales escondidos. En un ladrillo intervenido con piezas de metal, Tsukuda hace una interpretación escultórica de las historia que Louis Thomas escuchó de su papá y que a ella conoció durante su residencia y le parecieron especialmente llamativas.

Esta breve selección de piezas de artistas contemporáneos que han pasado por la casa son solo una pequeña muestra de los procesos artísticos y de los resultados obtenidos de los mismos, en un espacio que hoy genera unas dinámicas que interrelacionan la historia con el presente, el arte con lo global y lo local, generando un espacio de convivencia e intercambio en muchos niveles: profesional, artístico, personal, emocional, etc.



21. Campos de Gutiérrez.







Producido gracias a la investigación *Conceptos flexibles: patrimonio y memoria. Campos de Gutiérrez un estudio de caso*. Proyecto ganador de la Beca de Patrimonio Cultural de Medellín, 2015.

