

Cultura visual

Jairo Alfredo Bermúdez Castillo¹

Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.

Fotografías del autor.

Fecha de recepción: 07/03/2010. Fecha de aceptación: 15/06/2010

Resumen

El artículo propone el concepto *cultura visual* como elemento que aporta a las investigaciones de carácter histórico una amplia gama de contenidos susceptibles de interpretación. En la introducción el autor analiza y sustenta el concepto propuesto, *cultura visual*, y sus alcances como instrumento al servicio de los investigadores; haciendo énfasis en su utilidad para estudiar, analizar e interpretar imágenes; al tiempo que demuestra que toda *cultura visual* responde a los intereses particulares de una élite dirigente, y está dirigida a un grupo social o asentamiento humano. A continuación y con base en tres períodos de la historia colombiana: la época prehispánica, la Colonia y la Independencia, el autor hace evidente la hipótesis planteada.

Palabras clave

Cultura visual, grupo élite dirigente, imágenes.

Visual Culture

Abstract

The article proposes the term "Visual Culture" as a concept that provides a wide range of contents prone for interpretation in historical researches. In the introduction, the author analyzes and justifies the concept itself, as well as its scope as a useful instrument for investigators, emphasizing on its applicability for studying, evaluating and understanding images, while revealing that all visual culture responds to the particular interests of a managing elite and it is aimed to a specific social group or human settlement. Then, based on three well-known periods of Colombian history (pre-Hispanic times, the Colony and the Independence), the author demonstrates this hypothesis.

Keywords:

Visual culture, government elite group, images.

.....
¹ Técnico Profesional en Publicidad, Ce-art. Diseñador Gráfico, Universidad Jorge Tadeo Lozano. Especialista en Docencia Universitaria, Universidad del Rosario. Máster en Educación, Instituto Pedagógico Latinoamericano y del Caribe (IPLAC) La Habana. Máster y candidato a Doctor en Historia de América Latina Mundos Indígenas de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España. jairobermudez@hotmail.com



Introducción

Las imágenes pueden hablar a los historiadores cuando los textos callan.

Peter Burke (2008: 32)

El artículo presenta, desarrolla y estructura el concepto *cultura visual*, haciendo hincapié en que dicha cultura² contiene un objetivo de comunicación masivo, emitido desde un grupo élite dirigente con intereses particulares, hacia un grupo social o asentamiento humano. La *cultura visual* es un aporte teórico para el análisis de imágenes e iconografías;³ especialmente de carácter histórico, que se propone como herramienta de importante significación para los investigadores; instrumento que complementa y enriquece la metodología tradicional utilizada en este tipo de estudios (problema, objetivos, estado del arte, fuentes, marco teórico y bibliografía), puesto que aporta valiosos elementos para la interpretación de las imágenes ligadas a un momento histórico específico.

La imagen, que mora en el pensamiento colectivo del grupo social, indica las características sobre el asentamiento humano, especialmente: su cosmogonía, sus creencias, su percepción del mundo como identidad visual uniforme, y ello se da si fue establecida por el grupo dirigente; lo visual enuncia además al investigador, períodos o sub períodos delimitados por cambios en las imágenes portadoras de un mismo objetivo de comunicación. Esta propuesta se presenta tanto para una investigación sobre historia, como para una supeditada a la historia del arte, de la educación, de la cultura, de la política, de la religión, entre otras, pero siempre de historia.

La propuesta *cultura visual*, involucra dos aristas para el investigador histórico: la primera, cuando encuentra imágenes en su proyecto y debe hacer las veces de un *connoisseur*;⁴ para explicar la historia desde

.....
² **Cultura:** Según la definición del diccionario es un "Conjunto de conocimientos literarios, artísticos y científicos adquiridos. (...) Conjunto de estructuras sociales, religiosas, etc., y de manifestaciones artísticas que caracterizan una sociedad" (Planeta, 1998: 347).

³ "La iconografía tiene por objeto el estudio de la articulación e institucionalización de las imágenes y de las significaciones que éstas adquieren en consecuencia, trascendiendo su inmediata referencia a la naturaleza." (Moralejo, 2004: 17).

⁴ "Como ha señalado Ivan Gaskell, los historiadores del arte se ocupan de cuestiones ajenas al ámbito de la historia; en realidad, además de historiadores son también críticos y *connoisseurs*. ¿Podemos afirmar que los *connoisseurs* son también historiadores en el sentido amplio de estar interesados en una cuestión histórica como es saber quién hizo una determinada imagen? Responde a esta cuestión tanto por intuición como mediante la búsqueda de documentos" (Burke, 2008: 30).

lo social, lo político, lo económico, religioso, entre otros; además de explicar su problema científico, puede apoyarse en las imágenes recolectadas para complementar anotaciones como *connoisseur*; pues la *cultura visual*, en añadidura anexa a métodos investigativos, explica científicamente los cambios o giros que los períodos históricos puedan indicar en el desarrollo de una sociedad. En la segunda arista, la cultura visual expone lo supeditado a la creación del mensaje visual y a su elaboración técnica y estética, a su (s) ejecutor (es) y al significado intencional que inserta un grupo dirigente emisor, con la difusión que llega a las personas comunes. En un sentido aristotélico, la *cultura visual*, además de analizar la imagen como plástica, la analiza como comunicación, determinando tres partes tácitas en toda imagen: un grupo élite dirigente como emisor; un mensaje, que es un objetivo de comunicación visual; y un receptor: individuos comunes.

Entonces, los investigadores *connoisseurs* estudian: el mensaje visual en el período de estudio en un asentamiento humano, y dentro de éste, cómo ha sido sintetizado el conocimiento colectivo a una fusión estética, por un grupo de artistas o artesanos llamados aquí *operativos*, apoyados en la plástica, la técnica, a veces en la tecnología, pues siempre el grupo de *operativos* (artesanos o artistas) hacen posible la construcción de la comunicación visual con las indicaciones del grupo élite dirigente. La *cultura visual* contempla las imágenes como documento testigo del estudio histórico, y como mensajes, es decir, como portadoras de un objetivo de comunicación masivo, que es lo que coadyuva a explicar al investigador un problema científico e histórico, para la comprensión holística de un periodo determinado.

Ahora, para demostrar una *cultura visual*, hay que establecer que las imágenes se constituyeron en una marca, pues el sintetismo que se dio en el pasado, fue causado por la utilización del arte como sistema semiótico (concepto tomado de Costa)⁵, se propone que cuando se asume la imagen como signo marcario se deben extrapolar cuatro registros a toda imagen: *denominación lingüística, escritural, icónica, y cromática*. El investigador, luego de haber realizado un análisis histórico del período planteado en su objetivo de investigación, desde lo social, político, religioso, educativo, u otro, complementa su proyecto cuando traduce las imágenes a códigos pre-aprehendidos por los miembros de la sociedad del período en estudio, estableciendo cuál fue el sistema semiótico resultante, enunciando cuál fue el objetivo de comunicación visual masivo que se emitió, cuál fue el grupo élite dirigente, cuál fue el grupo social al que se envió el mensaje, cuál fue el grupo operativo, cuál fue la plástica, técnica y/o tecnología, cuáles son las características físicas y temporales de la (s) obra (s); y si se encuentran, se establecen

.....
⁵ **Sistema semiótico:** cuatro manifestaciones del signo marcario: Lingüístico (Nombre, denominación, designación); Escritural (trazo alfabético); Icónico (Símbolo, icónico, imagen, representación, representante); Cromático (señal); concepto expuesto en: Costa (2004: 24).

datos complementarios, por ejemplo, si hay censos poblacionales trazados durante el emplazamiento de las obras. Se puede cotejar, si hay patrones comunes en un grupo de imágenes recogidas en el trabajo de campo, como lectura de cambios en los pueblos, desde las imágenes, que se insiste, portan códigos pre-aprehendidos en sus sistemas semióticos.

La *cultura visual* explica todo lo anterior, con la interpretación que proveen los participantes sociales del pasado, pues sean personas comunes o dirigentes, son parte de una cultura, que es según Habermas “La provisión de saber de la que los participantes en la interacción, al entenderse entre sí sobre algo en el mundo, se proveen de interpretaciones” (En: Mardones, 2003: 121); entonces, la cultura visual analizará por tanto a los participantes y la provisión del saber como interacción, entre el grupo élite y la sociedad,⁶ a través de ese racionamiento del saber que ha sido entendido tras una comunicación visual para el aprendizaje⁷ común del mundo, con una única interpretación dada por el proceso cognitivo colectivo en el asentamiento humano, en un período del pasado. La cultura visual, permite pues, la observación de cambios históricos representados por materiales que contengan: emblemas,⁸ alegorías,⁹ iconografías, monumentos, sellos, escudos e impresos.

.....

⁶ Habermas define sociedad como “Los órdenes legítimos a través de los que los participantes en la interacción regulan su pertenencia a grupos sociales y con ello se aseguran la solidaridad”. Aunque en las sociedades no siempre se puede comprobar el concepto de solidaridad, en: (Mardones, 2003: 121).

⁷ “El aprendizaje es un cambio inferido en el estado mental de un organismo, el cual es una consecuencia de la experiencia e influye de forma relativamente permanente en el potencial del organismo para la conducta adaptativa posterior” (Tarpy, 2000: 6).

⁸ La palabra *emblema* viene del griego y significa aviso, “se usaba para la parte principal de los adornos de mosaicos donde se representaba un motivo, figura o paisaje, a veces significativos” (Esteban, 1998: 313).

⁹ El término *alegoría* procede del griego, y es “la personificación (representación simbólica de una persona) de ideas abstractas (religiosas, morales, filosóficas, naturales o de cualquier fruto del pensamiento); representación, pues, por medio de figuras humanas con atributos que las definen” (Esteban, 1998: 376).

Qué materiales aportan lectura de cultura visual

La cultura visual reconoce que el emblema es la primera aproximación al estudio explicativo de las imágenes, que entre otras cosas, se sabe que oficialmente inicia en 1531 con el italiano Alciato,¹⁰ quien difundió en el siglo XVI la emblemática en Europa.¹¹ De acuerdo a ello, el término para nombrar y analizar una imagen con contenidos grecorromanos, debe ser emblema; luego están las alegorías, que al representar ideas abstractas con la figura humana, subyugan la capacidad social para entender la complejidad, por ejemplo, la alegoría de la libertad es más fácil de entender representada por una mujer que por un tratado teórico; lo importante es que el investigador pueda establecer un sistema semiótico tras cualquier emblema o alegoría si habla de cultura visual.

Lo iconográfico¹² también es un portador de cultura visual, aunque hay que reflexionar en lo iconográfico como retrato, antes que como método (de acuerdo con la propuesta iconográfica planteada por Erwin Panofsky y retomada por Castiñeiras¹³): lo pre-ico-

.....

¹⁰ “Si Alciato ha pasado a la posteridad como emblemista y fundador de esta ciencia, en su época su prestigio radicó en el conocimiento e interpretación de las leyes, al punto que sus obras completas en este campo abarcan cuatro volúmenes (Basilea, 1582). El se dedicó a la emblemática en los ratos de ocio, pero su fama la logró por su actividad como humanista, conocedor del griego y del latín. Le eran familiares las grandes obras literarias del mundo grecorromano, pero fue decisiva una colección del siglo XVI por el monje Máximo Planude bajo el título de *Anthologia graeca*, fuente principal del *emblematum libellus*” (Sebastián, 1993: 20).

¹¹ Aunque es pretencioso establecer una emblemática americana, algo seguro, es que hay una herencia casi directa en cuanto a la interpretación de emblemas del mundo grecorromano, que fueron repetidos o calcados en el arte americano, no hay seguridad en estas interpretaciones, hay *cultura visual*.

¹² El mensaje que porta la iconografía puede estar contenido en: Óleos, dibujos, acuarelas, esculturas, fotografías, estampados, bordados e impresos.

¹³ 1. Nivel pre-iconográfico: es el reconocimiento de la obra en su sentido más elemental, en su significado “fáctico” o expresivo. Consiste en una explicación basada en la experiencia práctica o sensible, y por lo tanto, es una interpretación primaria o natural de lo que se ve... 2. Nivel iconográfico: en él se aborda el significado “convencional o secundario de la obra. Se trata de adivinar los

nográfico, o impresión rápida de lo que se ve; lo iconográfico, como interpretación secundaria; y lo iconológico como explicación profunda; se advierte, que cuando aparecen estos conceptos, no siempre aplican debido a la formación empírica de muchos artistas y artesanos, dentro de sociedades como la americana que copiaron códigos e ideologías coloniales, y esencialmente de entornos europeos sin conocerlos, por ejemplo, como el pintor granadino José María Espinosa, quien entendía los códigos pre-aprehendidos en su tiempo, como un oficio artístico que históricamente propuso iconografías criollas, y su legado fue una urgencia de retratos y miniaturas, sin reflexionar en los contenidos que exige la iconografía eurocéntrica; ni qué decir de un artesano muisca, que produjo imágenes para unas indicaciones distintas de su grupo dirigente, su contexto y su tiempo.

Entonces, si los operativos produjeron imágenes que no son directamente iconografía europea, se argumenta el concepto *cultura visual*, nombrando iconografía (como retratística antigua)¹⁴, como estudio de lo retratado, pero respetando las identidades visuales locales y características de un pueblo. En otra instancia de la representación y su estudio, la iconografía no es plena, en tanto, en el afán de la

.....
contenidos temáticos: que una figura masculina con un cuchillo es San Bartolomé, que una hermosa dama con una paloma es Venus. No es un estadio sensible, sino inteligible, ya que hay que recurrir a la tradición cultural, al dominio de los tipos iconográficos (personificaciones, alegorías, símbolos) y a las fuentes literarias..."

3. Nivel iconológico o iconología en sentido profundo: consiste en una interpretación del significado intrínseco o contenido de una obra. Se buscará a través de ella el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención del creador..., el objetivo de la iconología no es otro que desentrañar "los principios de fondo que revelan la actitud básica de una nación, un período, una clase, una creencia religiosa o filosófica, cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra" (Castiñeiras, 1998: 86-87).

¹⁴ "Responde a la vieja acepción de la palabra como *pintura o dibujo de retratos*. Así fue entendida por muchos anticuarios y arqueólogos que le daban a la iconografía un valor documental, puesto que permitía ver cómo eran los hombres del pasado." La segunda definición es "un estudio descriptivo y clasificatorio de las imágenes a partir de su aspecto exterior y de sus aplicaciones textuales, que busca descifrar el tema de una figuración." (Castiñeiras, 1998: 31-32).

construcción crítica eurocéntrica, existió y existe como una preocupación inminente por la calidad artística, y en la *cultura visual*, la "calidad artística", no siempre va a ser un portavoz de la información que puede brindar la imagen al investigador, cuando las otras fuentes callan. Esta afirmación, se apoya en la visión de Moralejo sobre Panofsky y su método iconográfico:

"Otro reproche que frecuentemente se le hace al iconógrafo o iconólogo es el de su real o presunta despreocupación por la calidad artística. Se da por supuesto que la consecución de unos valores estéticos ha sido, la razón última de ser de los hechos artísticos. Al resaltar lo que en la obra puede haber de contenidos de orden literario, con su trascendencia ideológica, filosófica, política o religiosa, se acaba por alienarla de sus cometidos y parámetros de valores específicos, que no son otros que los puramente formales. El iconólogo destruye la jerarquía de estos valores al centrar muchas veces su atención sobre monumentos mediocres, de gran valor ilustrativo pero carentes del sello de distinción de las obras maestras. L. Venturi es quien mejor ha representado este papel crítico desde una perspectiva formalista radical. Los estudios ya clásicos de Panofsky fueron saludados por él como meras curiosidades eruditas y en su método no reconoció otra cosa que un obstáculo para la verdadera comprensión de la obra de arte" (Moralejo, 2004: 81).

En la propuesta de Venturi, se observa un examen que contrapone el trabajo de Panofsky a la mirada siempre eurocéntrica del estudio de muchas disciplinas, no sólo del arte. Por ello, la *cultura visual* habla de iconografía como retratística antigua sin desconocer el aporte de Panofsky, como complemento que podría indagar una historia americana, apoyada por imágenes, si estas fueron realizadas por artistas europeos.

Las imágenes que portan *cultura visual*, y que pueden portar también sistemas semióticos, son: emblemas, alegorías e iconografías; estas imágenes también pueden estar presentes en: monumentos, sellos y escudos; incluso, aparecen insertas unas dentro de otras, o pueden haber sido elaboradas como medio

independiente, pero igual van a aportar un sistema semiótico, sea como portadoras de retratos, alegorías o emblemas, o como portadoras de monumentos, sellos y escudos en sí.

Una característica esencial, que hará de todos estos materiales parte de un estudio en la *cultura visual*, es si se identifican como *ídolos visuales*, parte del código pre-aprehendido, o parte del mensaje visual enviado a las personas comunes, quienes deben responder con obediencia hacia el grupo que dirige, identificándose con un símbolo, una alegoría, un emblema, una efigie, un escudo, una iconografía, que se idolatra a fuerza de la repetición con que se recibe el mensaje, que pasa a ser el mismo ídolo visual y a representar a alguien en la imagen; tomando ídolo visual de la definición aportada por Gubern:

“El ídolo es, por lo tanto, una imagen dotada de vida sobrenatural autónoma y que es por ello adorada. De nuevo nos encontramos con el filón de las imágenes vivas, en la variante que antes hemos llamado ontológica, pues la imagen deja de ser un significante y, trascendiendo su función signica tradicional, se convierte en un sujeto viviente, dotado de un estatuto metafísico y de una atribución preformativa que le capacita para realizar prodigios. Su obligada adoración, o iconolatría, es propiamente en este caso idolatría, puesto que no se adora a una imagen, sino a un sujeto presente en ella” (Gubern: 2004: 79).

Producto de la comunicación visual, el individuo u objeto presente en el mensaje visual es el estatuto metafísico que habrán de aceptar las personas comunes al interior de un asentamiento humano, o de una sociedad. El proceso cognitivo común que se desarrolla hacia un ídolo, representa una idea, no es la resultante al azar de una inspiración artística, es un estado de idealización inducido anagógicamente, como se planteó desde las vidrieras de la catedral gótica, pues, según Nieto:

“Por el método anagógico se establecía, a través de un objeto o referencia material, una ascensión a lo divino. Por analogía en los términos de referencia se planteaba, también, una similitud con otros valores institucionalizados como la imagen del poder real y su carácter teocrático” (Nieto, 1997: 71).

Así, las personas comunes adquieren un concepto signico y metafísico entendido a profundidad por los dirigentes, con intereses particulares, extrapolando lo religioso a lo político y viceversa, pues, según Gubern:

“Cualquier imagen puede estar investida de una carga ideológica partidista, sólo en los regímenes totalitarios tal impregnación obedece a presiones políticas imperativas ejercidas desde el poder, en su tarea de militarizar el arte al servicio del Estado” (Gubern: 2004: 249).

Entonces, en los monumentos, sellos, escudos, iconografías, alegorías y emblemas, al existir una utilización anagógica hacia la idolatría metafísica, de un individuo, una idea, como representación de un grupo dirigente, hay argumentación de *cultura visual*.

Finalmente, hay que afirmar que el recurso impreso, es un medio de difusión impactante y con amplia cobertura, sea cual sea la sociedad y el período en el que se emplea, lo que cambia es la técnica o si es el caso, la tecnología. Para las sociedades originarias de América, el impreso se da en diferentes soportes (sustratos) gráficos como telas (vestuario), rocas, cerámicas u otros; en la Colonia, para la difusión de la religión católica adjunta al poder del Estado, se utilizaron las imprentas junto a iconografías, alegorías, escudos, sellos, emblemas y monumentos; y para la difusión unificadora de la República y la Nación, se usó todo lo anterior, más el diseño gráfico editorial acompañado del grabado a finales del siglo XIX, así se estableció la *cultura visual* en Colombia como culmen de una actividad artística al servicio de lo político y lo patriótico.

En cualquier período de estudio para la *cultura visual*, el impreso permite leer una ciudadanía terrestre,¹⁵ adquirida en el aprendizaje colectivo y así establece la identificación visual de un asentamiento humano. Como sintetismo se entienden sus costumbres u órdenes legítimos desde lo visual, pues esta ciudadanía terrestre, con códigos visuales comunes, es una característica particular de este grupo de individuos, cuyo pensamiento fue orientado por una comunicación visual emitida desde los intereses particulares de generar idolatría hacia el arte, como sistema semiótico y representativo de un sujeto o de una idea, tras los intereses de un grupo élite dirigente. Entonces, en los impresos se portarán las imágenes que representan el mensaje del grupo dirigente, además de su valor literario. Existe además, valor para la *cultura visual*, y estos impresos pasan a ser tratados como imágenes, al igual que los monumentos, iconografías, alegorías, emblemas, escudos y sellos.

Operativos, mensaje y estilo

Para la *cultura visual* los códigos de lo pre-aprehendido son elementos visuales unificadores, reductos abstractos de un concepto mayor que requeriría de profundas explicaciones a las personas comunes, pero que al ser reducido a lo esencial por un grupo dirigente, redundante en una comunicación visual pragmática, fácil de entender tras la intervención del *operativo* (artesano o artista) como intermediario, quien realizó la ejecución artística con indicaciones del grupo élite dirigente. Lo primero que realiza este *operativo* en términos de diseño, según Beljon es

.....
¹⁵ "Es cierto que el género humano, cuya dialógica cerebro/mente no es cerrada, posee los recursos inagotados para crear, entonces podemos avizorar para el tercer milenio la posibilidad de una nueva creación: la de una ciudadanía terrestre, para el cual el siglo XX ha aportado gérmenes y embriones. Y la educación que es a la vez transmisión de lo viejo y apertura de la mente para acoger lo nuevo, está en el corazón de esta nueva misión" (Morín, 2000: 74).

reducir;¹⁶ para la *cultura visual*, el *operativo* reduce a imágenes los mensajes emitidos por el grupo élite, que ya ha sintetizado la identificación, como ciudadanía terrestre, y al reducir, se provee la idea clara para la aceptación de los individuos comunes; entonces, se argumenta una *cultura visual* con operativos, que son fundamentales protagonistas en el estudio de la historia.

Su participación es objetiva, es decir, han realizado los encargos sin la sensibilidad espiritual del artista y sólo aportan a lo estético, sin modificar el mensaje sintetizado por el grupo dirigente, y por ello, esta comunicación es comprendida por la sociedad. La formación artística o artesanal de quien ejecuta la materialización del medio visual, va a establecer una lección, de cómo se conciben las actividades de comunicación visual, en dependencia del estilo,¹⁷ no entendido como adaptación metonímica al movimiento literario, sino como afirma Moralejo:

“Por una concepción absolutista del estilo se entiende aquella que concede a los estilos históricos una total vigencia en su espacio y tiempo, una total extensión sobre toda suerte de técnicas o manifestaciones artísticas y el supuesto de su conexión, como tal totalidad, con la totalidad superior que constituye la cultura o civilización del período y área acotados” (Moralejo: 2004: 117).

Entonces, al abordar a los operativos, hay que abordar el estilo, lectura obligatoria para entender el aporte del momento cultural. Desde la *cultura visual*, los operativos en un estilo han sido entrenados para elaborar una expresión visual con vigencia en un espacio y un tiempo, para la lectura del sistema semiótico de un mundo objetivo dentro de la sociedad, esa vigencia de espacio y tiempo que es explicada por la historia.

.....
¹⁶ “Reducir es concentrarse en lo rigurosamente importante. No es dibujar las líneas exteriores. El objetivo es aumentar la expresión usando pocas palabras para decir más, eliminando un cierto número de choques visuales en favor de un resultado más llamativo. Los grandes dibujantes son buenos reductores (Steinberg, Hockney, Bearsdley, Toulouse Lautrec), lo mismo los grandes artistas del cartel (Cassandre, Savignac, Glaser)” (Beljon, 1993: 199).

¹⁷ “Estilo procede del latín *stilus*, que designaba el punzón o instrumento con el que se escribía sobre las tabellae enceradas. Por vía de metonimia, pasó a designar la cualidad de lo escrito, en principio, quizá, en el puro aspecto formal y visual, la caligrafía, e inmediatamente y de forma ya definitiva, en el aspecto también formal, pero retórico o literario” (Moralejo, 2004: 114).

Al aparecer un nuevo estilo, o una nueva técnica/tecnología, la variación de los códigos entendidos por el grupo y el individuo denota un nuevo aprendizaje de la ciudadanía terrestre desde la imagen; ésto a veces segmenta el inicio y el final de un estilo, cuando cambian los patrones comunes contenidos en la observación y el análisis del medio material, que porta la nueva comunicación visual.

Para elaborar el nuevo medio influyen las necesidades del estilo, la técnica y tecnología, presentes en las sociedades y aprovechados por el grupo élite dirigente; pues estos tres conceptos, estilo, técnica y tecnología, son necesarios para ejercer la comunicación visual en un período de tiempo determinado. La cultura visual puede establecer sub-períodos en directa dependencia de los operativos y de los estilos,

al igual que de un cambio en el pensamiento político del grupo élite, o del cambio en la técnica/tecnología presentes, aunque el objetivo de educación masivo, el mensaje, permanezca intacto a través de una temporalidad mayor. Por ejemplo: durante el siglo XIX en Colombia, el objetivo de comunicación fue: República y Nación, los sub-períodos están supeditados al cambio en el pensamiento político del grupo dirigente del pasado: realistas y patriotas; federalistas y centralistas; liberales y conservadores; con los operativos: Expedición Botánica, corográfica, pintores, grabadores, escultores, impresores, etc.; al estilo: barroco, manierista, neoclásico, ilustración científica, modernismo, etc.; a la técnica: óleo, acuarela, dibujo, grabado, estampado, modelado, pintura, etc.; y a la tecnología: grabado, litografía, cromolitografía, fotografía, etc. En función de una investigación desde la *cultura visual*, estilo, técnica y tecnología pueden trazar sub-períodos en proporción al patrón común en las imágenes recolectadas, por lo que hay que analizar los operativos, el mensaje y el estilo.

Ejemplos de cultura visual

Para ilustrar la teoría de la *cultura visual* se han escogido tres períodos de la historia colombiana: la sociedad muisca precolombina, la Colonia y los años en que la imprenta generó su mayor impacto, hacia la Independencia.

◆ La Cultura visual muisca

La sociedad muisca tuvo a los caciques y su séquito como su grupo dirigente, mientras que su mensaje visual quedó plasmado en piezas que hoy pueden ser consideradas como obras de arte. Según los arqueólogos, hay evidencias de manifestaciones visuales (impresos) realizadas sobre rocas volcánicas, cerámica y mantas pertenecientes a los periodos Herrera, muisca temprano, muisca tardío y muisca colonial. Podría afirmarse que la *cultura visual* muisca estaría comprendida entre el 800 a. C. y 1537 d. C., cuando el arribo de los conquistadores españoles trajo consigo nuevos objetivos de comunicación masiva que suscitaban transformaciones en las imágenes.

El análisis del mito de Bochica permite establecer que en esta cultura prehispánica existió un objetivo de educación masivo, un código pre-aprehendido, y, desde la *cultura visual* habría un sistema semiótico por desentrañar, pues sólo se conocen la representación icónica y la cromática, pues el nombre y lo escritural no fueron suficientemente documentados, aunque en las crónicas de Fray Pedro Simón, que se encuentran en el trabajo de Beltrán, se cuenta que:

Derecha imagen 1: Vasija y tunjos muis-
cas. Museo del oro, Bogotá, Colombia.



“Éste [Bochica] les enseñó a hilar algodón y tejer mantas; cuando salía de un pueblo les dejaba los telares pintados en alguna piedra lisa y bruñida, como hoy se ve en algunas partes, por si se les olvidaba lo que les enseñaba, como olvidaron otras muchas cosas buenas que dicen les predicaba en su misma lengua a cada pueblo, con las que quedaban admirados. Enseñóles a hacer cruces y a usar de ellas en las pinturas de las mantas con que se cubrían” (Beltrán, 1993: 77).

Del mismo mito puede deducirse que la enseñanza en el mundo muisca estuvo ligada a símbolos, si se considera que Bochica dejó plasmados algunos de éstos en rocas y mantas. La importancia de Bochica trascendió los siglos: Pérez Arbeláez señala que Humboldt, en el siglo XIX, conoció una visión del legendario ser en la cual se le consideraba como aquel que “enseñó a los hombres el modo de vestirse, a construir cabañas, a cultivar la tierra y a reunirse en sociedad” (Pérez Arbeláez, 1981: 118).

Posteriormente, los artesanos (operativos) alfareros reprodujeron en la cerámica esas figuras (imagen 1) de manera que oficiaran como códigos de lo pre-aprehendido en cada individuo. La cerámica fue una respuesta a la necesidad de cocinar alimentos, pues los recipientes elaborados con totumo no eran resistentes al calor. Con el paso del tiempo su manejo se convirtió en una actividad artesanal que abarcó

la fabricación de figuras con significados mágicos y religiosos,¹⁸ con lo que caracterizaron su estilo. Gracias a estas piezas, los dirigentes tuvieron un apoyo didáctico que les permitió unificar la comunicación visual y lograron, simultáneamente, la identificación del individuo con iconos de manejo común. Los caciques y chamanes muisca se apoyaron en sus símbolos para transmitir las enseñanzas ancestrales con las que pretendían preservar una sabiduría que les garantizaba un dominio sobre la población. Así que el entrenamiento y la motivación que se daba a los artesanos para el ejercicio de su labor, pudieron tener como finalidad una transmisión del saber enmarcada en la narración mítica. Este sintetismo de las trazas muisca y su potencial comunicacional, guardan similitud con la síntesis visual que en el mundo contemporáneo realizan los diseñadores gráficos.

La herencia visual de Bochica quedó también contenida en mantas que “estaban decoradas con diseños rojo oscuro o claro combinado con negro y pintadas a mano, o con estampados hechos con cilindros de arcilla. Un alto porcentaje de la aurífera muisca se confeccionaba para fines religiosos. A veces, una matriz de piedra blanda con diseños de alto relieve se empleaba para imprimir el diseño en arcilla” (Labré, 1998: 183).

De tal suerte que la semiótica de lo pre-aprehendido por el individuo muisca estuvo presente en la decoración de mantas, cerámica y ofrendas votivas. La reproducción de imágenes propició la unificación del pueblo bajo un conjunto de símbolos propios de esta etapa prehispánica de la *cultura visual*. Las habilidades técnicas y artísticas requeridas para la elaboración de los utensilios se obtenían por ensayo y error, y eran transmitidas de una generación a otra.

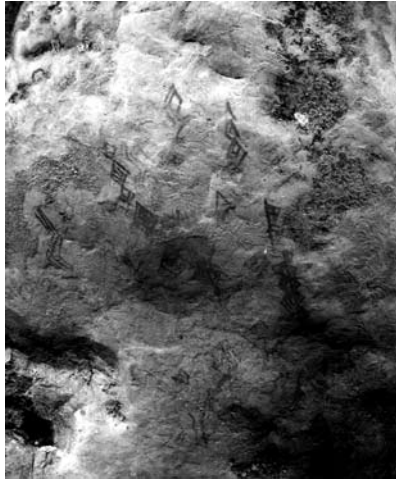
Respecto de los dibujos que se aprecian en las imágenes 2, 3, y 4, Londoño comenta:

“La pintura decorativa de piezas cerámicas, en la que predomina la abstracción geométrica y la estilización de figuras humanas y animales, estuvo subordinada a leyes de diseño gráfico que rigen la organización de formas y colores sobre la superficie. Los elementos geométricos más empleados fueron la espiral, la cruz, la estrella, el rombo y el círculo. En las representaciones de animales aparecen con frecuencia aves, monos, arañas, peces, reptiles y variados cuadrúpedos. Los colores utilizados fueron, principalmente, rojo, blanco, negro y tierras” (Londoño, 2005: 13).

En estas figuras fue frecuente la metamorfosis de hombres en animales. Tal representación se originó en un interés del grupo dirigente que buscó transmitir un mensaje a todos aquellos que comprendían esos patrones, y conocían cuál debía ser su reacción lógica y emocional ante

.....

¹⁸El estudio de la cerámica muisca se atribuye, en su mayoría, a Gerardo Reichel Dolmatoff.



Arriba imágenes 2, 3 y 4: Pictogramas muisca, Piedra de Barreiro, Boyacá.

tales trazas. Por ello, la iconografía diseñada por los muisca puede abordarse desde la teoría de la *cultura visual* como un ejemplo de vía anagógica, en la cual, el mensaje se implementó para representar los intereses del grupo élite dirigente.

La estructura social muisca estuvo encabezada por el grupo élite, cuyos intereses particulares fueron introducidos en el orden cotidiano a través de símbolos que apoyaron la enseñanza de lo mítico. La formación de la personalidad se dio desde la infancia, cuando el niño interpretaba los códigos con los que habría de identificar sus operaciones emocionales y racionales durante el desarrollo de su individualidad. De esta forma el individuo se adaptó a su entorno social, identificando símbolos visuales. Esos códigos semióticos se plasmaron en cerámicas, mantas y rocas, productos que representan el arte, la técnica del inciso, del grabado, del sello; y la tecnología de esta sociedad: la orfebrería, la cerámica, la pictografía y la petrografía. Así, el saber del hombre muisca se fundamentó en tradiciones mitológicas y religiosas que pudieron sintetizarse en figuras con el fin de apoyar los procesos de aprendizaje masivo. Al unificar en el banco de la memoria de cada miembro de la comunidad esos conocimientos condensados en imágenes, se consolidó una ciudadanía terrestre que envolvió en sí lo necesario y lo accidental del colectivo social. Entonces, se establece una *cultura visual* muisca.

◆ La enseñanza de la fe

Un segundo momento de la *cultura visual* colombiana se presentó durante la Colonia con la iconografía utilizada para la enseñanza de la fe católica. Este proceso, comenzó con la fundación de poblados en los cuales se construyeron templos alrededor de una cruz atrial (imagen 5), de tal manera que se siguió un diseño en forma de damero o tablero de



ajedrez. Luego de oficiada la eucaristía era “el cabildo la autoridad encargada de trazar el pueblo y adjudicar solares” (Salcedo, 1996: 52). Las nacientes poblaciones eran sometidas a un bombardeo de imágenes religiosas por parte del nuevo grupo dirigente, constituido por migrantes provenientes de la Europa del siglo XVI (imagen 6), continente donde estaba en pleno curso la Contrarreforma, movimiento “destinado a preservar la fe y a combatir las ideas protestantes de Martín Lutero” (Londoño, 2005: 17). En desarrollo de esta pugna, la iglesia católica realizó el Concilio de Trento, compuesto por diez sesiones efectuadas entre 1545 y 1563. En su última producción ecuménica, el cónclave emitió directrices precisas sobre cómo se debían elaborar, invocar y venerar las imágenes para su uso legítimo en el mundo cristiano, de acuerdo a las instrucciones sobre la fe impartidas por San Agustín.

Arriba izquierda imagen 5: Cruz atrial frente a la iglesia de Sáchica, Boyacá (donada por Francisco Iventura del Castillo en 1638).
Arriba derecha imagen 6: Recreación de un conquistador español del siglo XVI (Archivo particular, creación propia).

Durante la Colonia no toda la población se concentraba en los poblados. La encomienda, donde básicamente residían indígenas que trabajaban para un encomendero que, a cambio les brindaba protección —al menos tal era la teoría—, fue una de las figuras más empleadas. Para los encomenderos resultó sumamente provechosa esa presencia religiosa —representada en los clérigos encargados de la evangelización de la población nativa— pues a pesar de la ventaja que obtenían de sus capitánías, “Los encomenderos solían quejarse de que la resistencia de los indios a poblarse provenía de su aversión al adoctrinamiento y del deseo de reunirse en lugares apartados para poder celebrar libremente sus ritos paganos” (Colmenares, 1997: 6). Sin embargo, la fe católica no desfalleció en su empresa y acudió a las imágenes para la enseñanza de la palabra divina. Este recurso, logró sus frutos a fuerza de la repetición y entereza de los misioneros y permitió, igualmente, que individuos resistentes al yugo español como eran los indígenas fueran cediendo a los intereses de la élite, a la cual pertenecían los propios



Arriba imagen 7: Cuadro de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Basilica de Chiquinquirá.

encomenderos, pues, por vía anagógica se implantaron imágenes que portaron la representación divina, cristiana, como lo había definido la décima sesión de Trento.

En consecuencia, los códigos de lo pre-aprehendido por el hombre muisca fueron reemplazados en Tunja, por la pintura religiosa de legado flamenco y manierista, transición que fue posible gracias al arribo al Nuevo Reino de pintores europeos como el romano Angelino Medoro (quien se instaló en Tunja en 1538) y el sevillano Alonso de Narváez, cuyo trabajo en la misma ciudad realizado hacia 1555 alcanzó una de sus cumbres con el cuadro de la milagrosa Virgen de Chiquinquirá,¹⁹ importante ícono de reverencia en Colombia (imagen 7). Estos maestros dejaron discípulos, tal fue el caso del padre Bedón, alumno de Medoro, quien realizó obras de arte colonial y brindó formación artística y técnica a los indígenas. Varios alumnos, que fueron adiestrados en talleres, alcanzaron reconocimiento como pintores en otros dominios españoles (los virreinos de Perú y México) mientras que en la historia del Nuevo Reino de Granada, algunos de ellos aún permanecen en el anonimato.

El objetivo de comunicación de este período obedeció a los intereses de la élite regente conformada por la Iglesia y la burocracia colonial, la cual estableció una relación recíproca y progresiva entre la población y las imágenes, especialmente religiosas. Ahora bien, no debe olvidarse que los retratos de los monarcas españoles —y en los siglos XVIII y XIX, de los virreyes— fueron también numerosos y se emplearon como medio para recordar la autoridad de la metrópoli. Estos códigos de lo pre-aprehendido que acompañaron la formación de la persona-

.....
¹⁹A la Virgen se le rendía gratitud, entre otros, por los siguientes fenómenos: alivio de enfermedades incurables (1587); iluminaciones misteriosas de la capilla donde se albergaba su cuadro (1588); y el fin de la peste en Tunja (1588).



lidad en los individuos, también se evidenciaron en la pintura mural de conventos y templos (imágenes 8 y 9). Vestigios de ésta aún se conservan en numerosos muros pertenecientes a los antiguos claustros levantados por órdenes religiosas.

En Santa Fe, la capital del Reino, trabajaron los pintores Figueroa, a quienes se atribuyen dos hechos significativos: haber sido los iniciadores de la corriente barroca en la Colonia y haber fundado un taller de pintura dedicado al entrenamiento de nuevos talentos. Los Figueroa fueron dos: Gaspar (padre), destacado por haber incorporado el concepto y la aplicación del claroscuro, y Baltasar de Vargas (hijo), considerado el introductor del Zurbaranismo. Claro está que el artista más reconocido fue Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos (1638-1711) quien “Inició sus estudios en el Colegio Seminario San Bartolomé de Bogotá, para tomar lecciones luego con Baltasar de Vargas Figueroa, de quien fue discípulo sobresaliente. Firmó su primera obra en 1657” (De Mesa, 2001: 823). El pintor neogranadino “entra como aprendiz al taller de Baltasar de Figueroa, discípulo y continuador de su padre, Gaspar. Trabaja allí por algunos años pero, según leyenda, pronto supera al maestro y éste, celoso del talento de su discípulo, lo despide” (Colcultura, 1996: 11). La mayoría de estos pintores conoció el oficio y afianzó su talento en los talleres, pues la enseñanza de las técnicas de pintura no estuvo inmersa en los planes de estudio de los colegios. El aprendizaje se daba mediante la práctica del principiante junto al maestro, de manera informal y sin la continuidad que exige un currículo oficial.

Arriba izquierda imagen 8: Anónimo, Santo Domingo de Guzmán, pintura mural en el Monasterio del Ecce Homo, Villa de Leyva, Boyacá.

Arriba derecha imagen 9: Anónimo, pintura mural de Arcángeles, Edificio del convento de San Agustín, Tunja, Boyacá.



Arriba izquierda imagen 10: Anónimo, pintura mural de ángel en la Casa de Juan de Vargas, Tunja, Boyacá.
Arriba derecha imagen 11: Anónimo, óleo del arcángel Piel en la iglesia de Sopó, Cundinamarca.

Los objetivos evangelizadores de la Iglesia llevaron a la unificación de la pintura en América. No pocas fueron las obras que contaron con mano de obra indígena entrenada por los frailes: “especialmente los franciscanos, usaron indios para decorar los muros de sus conventos y alabaron mucho su labor” (De Mesa, 2001: 810). Por lo tanto, los clérigos tuvieron a su cargo la mayor parte de la enseñanza técnica y artística dirigida a la realización de obras visuales durante la Colonia. Un ejemplo de este entrenamiento podría evidenciarse en la pintura mural de la Casa Juan de Vargas en Tunja (imagen 10). Esta obra anónima pudo haber contado con la participación de algún indígena, como también un óleo posterior que representa al arcángel Piel (imagen 11), perteneciente a la colección manierista barroca de la iglesia de Sopó. Si bien es cierto que a los posibles pintores indígenas no se les dio crédito, ambas piezas son un claro ejemplo de la unificación de un colectivo en códigos visuales religiosos.

La estructura social de esta etapa de la *cultura visual* colombiana estuvo encabezada por la Iglesia y las autoridades coloniales como grupo élite, mientras que la población se componía de colonos, mestizos, indígenas y negros. El clero estableció las pautas para la formación de la personalidad de acuerdo con sus intereses y acudió a las directrices del Concilio de Trento con el fin de convertir las representaciones

artísticas en medios de apoyo para la enseñanza de la fe. De esta forma, unificó los códigos con sistemas semióticos complejos, llevados por lo visual a lo pre-aprehendido. Tales imágenes se plasmaron en diversas técnicas: la pintura mural de los templos y la pintura de caballete, la escultura, la arquitectura y todo lo caracterizado por un estilo flamenco manierista y barroco. Estas obras fueron realizadas por operativos europeos, también por algunos artistas nacidos en el Nuevo Mundo, y quizá en no pocas ocasiones, por mano de obra indígena. En medio del anonimato que caracterizó a estos trabajos, este último grupo fue el que menos reconocimiento tuvo por su labor. El saber del hombre fue esencialmente católico —en particular escolástico— y sobre ese acervo se consolidó una *cultura visual* que posibilitó la ciudadanía terrestre colonial. Dicha ciudadanía lleva implícito lo accidental y lo necesario, confirió connotaciones animistas y mágicas a todo acontecimiento y asimiló el bombardeo de imágenes planificado por el grupo dirigente.

A pesar de que la Iglesia proporcionaba una instrucción a quienes podrían convertirse en sus pintores oficiales, el entrenamiento de artesanos no se consideró, en realidad, una prioridad educativa de la Colonia. De ahí que no causara mayor preocupación la desaparición casi absoluta de los talleres, situación a la que se llegó por varios factores, entre ellos, la resonancia que en las postrimerías del siglo XVIII causó en la sociedad una clase que había permanecido postrada: los criollos. Ellos forjaron y realizaron las guerras de independencia y se convirtieron en el nuevo grupo dominante, para lo cual acudieron a un recurso tecnológico que les permitió difundir sus ideas progresistas y antimonárquicas. Este recurso fue, por supuesto, la imprenta. Gracias a ella, fue posible difundir la traducción al español de los *Derechos del Hombre y del ciudadano* concebidos en Francia, hecho que significó el comienzo del fin de la *cultura visual* colonial e impuso una nueva técnica para la transmisión de mensajes visuales. Por ende, la imprenta permitió ilustrar el tercer periodo de la *cultura visual* colombiana.

◆ La imprenta y el nuevo grupo élite dirigente

Aunque existen algunas conjeturas sobre la presencia previa de la invención de Gutenberg en el Nuevo Reino de Granada, oficialmente se ha establecido que fue la Compañía de Jesús la encargada de introducir el prodigioso mecanismo a la colonia española. La enseñanza formal de enfoque escolástico, orientada fundamentalmente al desarrollo de habilidades para la prédica y la política, no tuvo necesidad de emplear este recurso técnico a lo largo de dos centurias (claro está que la carencia de recursos económicos tampoco permitía su implementación). Sin embargo, en el siglo XVIII, algunas congregaciones religiosas encar-



Arriba imagen 12: Colegio San Bartolomé, Bogotá.

gadas de la educación, consideraron pertinente para la continuidad y expansión de su misión, contar con libros modernos que contuvieran la palabra de Dios.

Tales libros sólo podían ser aquellos producidos en la imprenta. Según relató Cagua: “A mediados de 1737 en la apacible y pacata ciudad de Santa Fe de Bogotá... corrió la noticia de que al Colegio Mayor de San Bartolomé (imagen 12), creado por el Arzobispo Fray Bartolomé Lobo Guerrero en 1604, había llegado una imprenta” (Cagua, 1991: 13). Un año después, ésta empezó a producir obras doctrinales y de devoción, labor que se prolongó hasta 1767, cuando la orden fue expulsada del virreinato. Durante sus 30 años de trabajo, la enseñanza del oficio en este taller siguió un modelo de adiestramiento artesanal.

Tras el destierro, varias voces abogaron por el restablecimiento de la imprenta en la ciudad. Uno de los principales defensores de esta causa fue Francisco Antonio Moreno Díaz y Escandón quien, en 1777, dirigió a las autoridades españolas de la península una carta —ratificada por el virrey Manuel Antonio Flórez— en la que solicitaba el envío de uno de estos ingenios a Santa Fe.

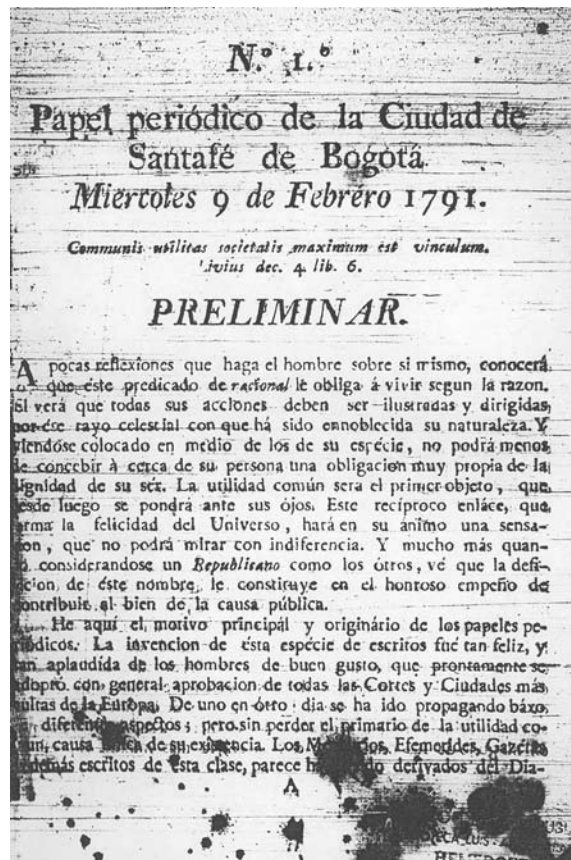
En 1776, el Virrey Flórez invitó a un tipógrafo residente en Cartagena, Antonio Espinosa de los Monteros, a residenciarse en la capital y proseguir allí con la actividad que venía desempeñando en el puerto. El traslado se hizo efectivo y en 1778, en los talleres que habían ocupado los jesuitas, produjo los primeros textos. No obstante, el deterioro y la escasez de los tipos e instrumentos con los cuales trabajaba, motivaron al virrey a insistir en la solicitud que había elevado junto con Díaz y Escandón y remitió al ministro José de Gálvez un nuevo oficio en el



que requería, una vez más, la remisión desde España de los implemen-
 tos apropiados para esta labor. Finalmente, éstos arribaron en 1780 y
 dos años más tarde, la restaurada imprenta, que fue llamada “Real”,
 produjo su primer trabajo: la sentencia contra el líder comunero José
 Antonio Galán. En este taller también se imprimió el *Aviso del terremoto
 sucedido en la Ciudad de Santa Fé de Bogotá el día 12 de Julio del año de 1785*
 (imagen 13), tabloide pionero del periodismo colombiano.

Ariba imagen 13. Primera página del
 Aviso del terremoto, Imprenta Real.
 Santa Fé de Bogotá 1785. Hemeroteca
 Luis López de Mesa. Biblioteca Luis Ángel
 Arango, microfilmado, signatura en
 papel: PO380-M.

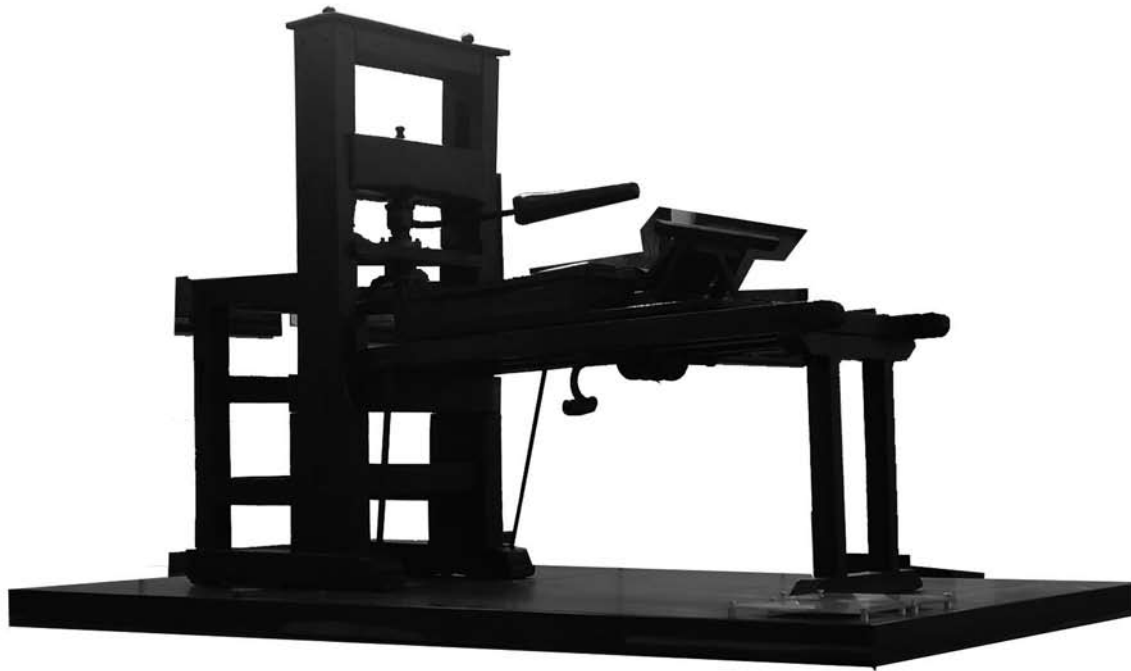
Después del Aviso del terremoto, la Imprenta Real produjo la *Gazeta
 de Santa Fé de Bogotá Capital del Nuevo Reyno de Granada*, cuyos tres
 números circularon también en 1785. Estas publicaciones evidencia-
 ron la importancia de que la capital virreinal contara con un medio
 de información permanente. Este propósito, sumado al interés por
 difundir los trabajos que se discutían en la Tertulia Eutropélica, coor-
 dinada por el bibliotecario Manuel del Socorro Rodríguez, y quizás
 otras intenciones, motivaron a este último a entrar en conversaciones
 con Antonio Espinoza de los Monteros para sacar a la luz pública
 un *Hebdomadario* (semanario). La iniciativa se convirtió en realidad y
 el 9 de febrero de 1791, apareció el primer número del *Papel Periódico
 de la Ciudad de Santafé de Bogotá* (imagen 14). Diferencias entre los dos
 personajes llevaron a una interrupción de seis meses entre octubre
 de 1792 y abril de 1793, año en que la producción pasó a la im-
 prenta *La Patriótica*, propiedad de Antonio Nariño. Allí, el periódico
 prosiguió su vida hasta el 6 de enero de 1797, cuando desapareció
 definitivamente.



Arriba imagen 14: Primera página del *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*, Rodríguez, Manuel, imprenta de don Antonio Espinosa de Los Monteros, Santafé, 1791. Archivo de la Hemeroteca Luis López de Mesa, Biblioteca Luis Ángel Arango, Sig., PO379

La imprenta *La Patriótica* ocupó un lugar destacado en la multiplicación de la cultura alrededor de los textos impresos. Para la *cultura visual*, las orientaciones que allí se daban a los auxiliares constituyen un punto de referencia en la formación de operativos dedicados a la comunicación, es decir, personas especializadas en la realización de obras impresas que posibilitaron la transmisión del conocimiento. Igualmente, jugó un papel crucial en el afianzamiento de la idea del auto gobierno, como quiera que de ella salió el escrito que esparciría el imaginario libertario en la élite criolla: la traducción, hecha por Nariño, de los *Derechos del Hombre y del Ciudadano*. Tal es la importancia de este hecho, que la tercera etapa de la *cultura visual* comienza, en firme, con la impresión clandestina de dicho tratado en 1793 o 1794. Sobre el surgimiento de *La Patriótica*, cuenta Ruíz:

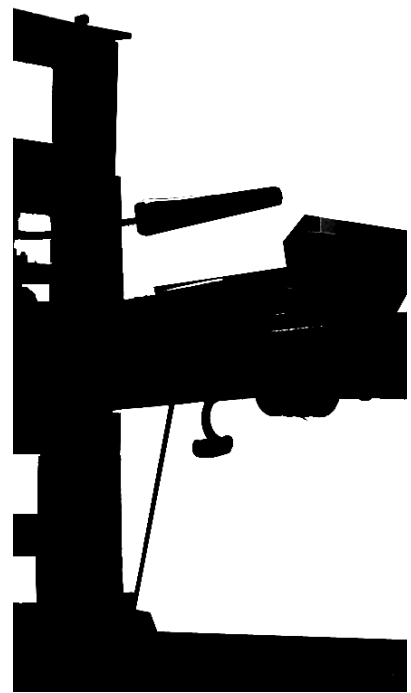
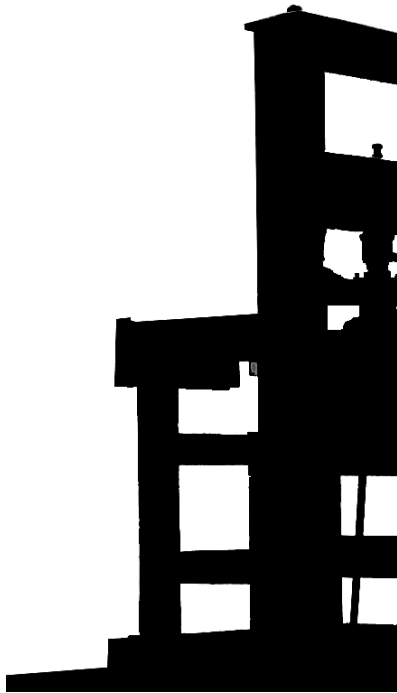
“El origen de la primera imprenta empleada por Nariño es difuso, pues a pesar de su entusiasmo para ser pionero en la empresa editorial colombiana, encontrarla en el Nuevo Reino no es fácil. Pero en su indagación, terminada en el año de 1792, se topa al fin con una vieja prensa. No se ha podido establecer a dónde y a quién la compró. Es un modelo del siglo anterior y, aunque no puede considerarse como un paradigma, sí satisface por el momento su ideal de impresor” (Ruíz, 1990: 83), (imagen 15).



Arriba imagen 15: Imprenta de un solo golpe, semejante a la utilizada por Nariño, Museo Nacional de Colombia.

El taller inició sus operaciones en 1793 y de su manejo fue encargado Diego Espinosa de los Monteros, hijo adoptivo de don Antonio Espinosa, de quien recibió una sólida formación a través de la práctica constante. Diego puede ser considerado un antecesor tanto del director de arte en un magazín contemporáneo como del profesor de diseño editorial y tipografía, pues en esta imprenta se entrenaron artesanos en la producción de impresos y se enseñó el componente técnico de la comunicación visual. Junto a él, el equipo de trabajo pudo estar compuesto por su criado, Juan José González; los auxiliares Manuel Torre, Pedro Rodríguez y Pedro José Vergara; el mozo Juan Fulgencio Tomapasca y, como operario del tórculo, Antonio Murcia.

Posiblemente, mientras el resto de la sociedad se dedicaba a sus ocupaciones normales, Nariño acariciaba sus sueños durante las misas en la Catedral Primada. Durante sus recorridos entre la Plaza Mayor y la Plazuela de San Carlos, apretaba en sus bolsillos papeles doblados con impresiones de ensayo, suspiraba y pedía al Dios católico protección en su osadía para no ser molestado por la inquisición. Al anoecer, se confundía entre la tenue luz de una vela para luego esconderse en la intimidad de su estudio, de ese refugio en donde primero tradujo y luego imprimió el texto que entendía como la representación de la libertad.



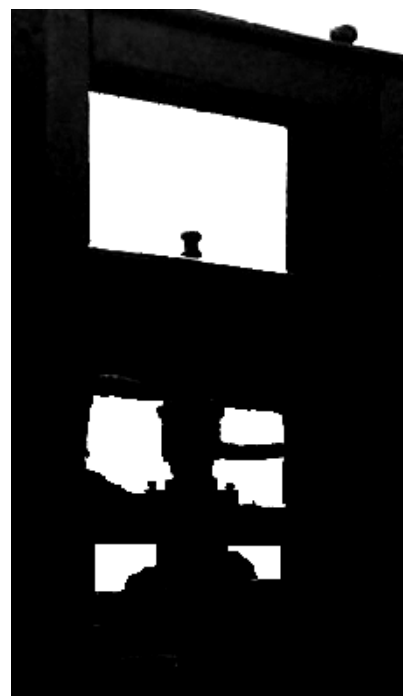
El origen de esta gesta se situó en el epílogo del siglo XVIII, cuando se suscitó una dualidad entre el pensamiento escolástico de la educación y la modernidad planteada por la Ilustración. De tal disparidad saldría afianzado el movimiento ilustrado, hecho que significó uno de los puntos supremos para la propuesta filosófica de John Locke, considerado el iniciador del liberalismo moderno en el mundo, “aquella ideología que parte del supuesto de que todos los hombres son libres e iguales” (Ocampo, 2002: 18). El inglés concibió los *Derechos del Hombre y del Ciudadano* que fueron aprobados por la Asamblea Nacional Francesa el 26 de agosto de 1789, pero que el Supremo Consejo de Indias vetó en las colonias americanas de España.

A pesar de tal prohibición, gracias al concurso de la imprenta fue posible la circulación de la traducción de Nariño. Esto sirvió también para consolidar una *cultura visual* que confirió a los caracteres, con los cuales se componían los textos, el papel de herramientas válidas para la difusión de aquellas ideas que posibilitaban la adquisición de nuevos códigos de lo pre-aprehendido. Este documento produjo una fuerte reacción en la comunidad académica del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y causó conmoción general en la sociedad santafereña. Nariño fue enjuiciado por traición y vivió toda suerte de adversidades, aunque su valentía y agudeza fueron reconocidas tras la Independencia. Al impresor Diego Espinosa, se le condenó a tres años de prisión, no obstante, logró retomar su oficio tras purgar la pena. Luego de esta expansión de las ideas de la Ilustración y la mo-

derinidad, se desencadenaron las acciones que dieron como resultado la entronización de un nuevo grupo dirigente que reemplazó a los españoles.

La *cultura visual* de esta etapa contempló una estructura colonial conformada por “chapetones” (españoles) y “criollos” (nacidos en el continente americano). Tras la Independencia, surgió un nuevo grupo dirigente que, en lo sucesivo, administraría la República e imitará algunos procedimientos de los ibéricos, como la búsqueda de intereses particulares. Para justificar, fortalecer y desarrollar la gesta emancipadora, los criollos se valieron de ideas progresistas que les permitieron validar su proceder. Tales ideas encontraron en los *Derechos del Hombre y el Ciudadano*, traducidos del francés por Antonio Nariño, una de sus máximas exposiciones. Esta arriesgada acción, ejecutada por quien fuera una de las figuras que más se acercó al pensamiento de la Ilustración, le ha hecho acreedor al título de precursor de la Independencia. En su imprenta *La Patriótica*, los tipos móviles se utilizaron para desplegar una comunicación visual sustentada en las letras y los textos diagramados. En este proceso, se incorporaron los códigos de lo pre-aprehendido con el fin de transmitir el saber del hombre, el cual se expresaba en las ideas de la Ilustración. De tal suerte que lo necesario y lo accidental unificaron la ciudadanía terrestre a través de la lectura que los criollos, o nuevo grupo dirigente, realizaron de los textos de la modernidad, mientras que el colectivo general siguió concentrado en el fervor religioso.

La *cultura visual* de la República relevó a la colonial. Se inició en 1813 con la expedición del decreto de la guerra a muerte por Bolívar, mientras la llegada de la imprenta del sabio Caldas en el mismo año a Tunja (destinada a la publicación de periódicos como el *Boletín de Tunja*, *Argos de la Nueva Granada* y *El Republicano*) finalizó en 1886, cuando Alberto Urdaneta fundó el Ateneo de Bogotá y la Escuela de Bellas Artes, instituciones que modificaron el concepto de educación artística al hacerla oficial. En ese período republicano, el liderazgo recayó en varios de aquellos combatientes que forjaron la Independencia y en sus sucesores, quienes se erigieron como la nueva élite. Fueron años caracterizados por la atomización del objetivo masivo de educación, pues cada grupo dirigente que ascendía al poder poseía visiones disímiles sobre la administración del Estado y la instrucción que debía impartirse, situación que desembocó en numerosas guerras civiles. La beligerancia incesante fue la constante del siglo XIX, así como el continuo mensaje de anagogías que evocan héroes militares, mártires y caudillos con el concepto de República y Nación, pero esa es la historia que habrá de sustentar a profundidad la *cultura visual* colombiana.



Conclusiones

El concepto *cultura visual* es un complemento, que puede ser utilizado por un investigador al examinar imágenes, cuya relación con un período determinado puede coadyuvar en la resolución de un problema científico, al hablar de historia. Toda imagen que sirvió como referente a un mensaje masivo, dejó un marca anagógica a un ídolo o estatuto metafísico presente en esa imagen, y esta marca, puede portar un sistema semiótico, donde consiguen leerse códigos de lo pre-aprehendido para complementar la explicación a cambios de un período en estudio; pues, los mensajes fueron elaborados por artesanos y artistas, que interpretaron las indicaciones del grupo élite dirigente, que se definió y se identificó como conglomerado de gobierno; como parte de la cultura de un pueblo.

La *cultura visual* puede ser portada por emblemas, alegorías, iconografías como retratística antigua, monumentos, sellos, escudos e impresos. Las imágenes que portan *cultura visual*, y que pueden portar también sistemas semióticos, son: monumentos, sellos y escudos; incluso, aparecen insertas unas dentro de otras, o, pueden haber sido elaboradas como medio independiente, pero igual van a aportar un sistema semiótico, sea como portadoras de retratos, alegorías o emblemas, o como portadoras de monumentos, sellos y escudos en sí; los impresos, también son parte del material que porta *cultura visual* y determinan la ciudadanía terrestre característica del grupo social, y, frente a la realización matérica de los mensajes visuales, el estilo imperante brindará más información sobre el momento histórico y su relación al periodo en estudio.

En síntesis, la *cultura visual* es un concepto que complementa la explicación de un problema científico de la historia; desde la manifestación visual, utilizada a manera de patrón común en mensajes, que se emiten con la finalidad de generar rasgos de memoria característicos en los individuos, desde un grupo dirigente, que requiere enviar mensajes masivos para ser reconocido como autoridad. Cuando se han aprendido estadios ideológicos por vía anagógica, alrededor de esas imágenes emitidas intencionalmente, desde el hombre y para el hombre, hay *cultura visual*, con un sentido estético especial, y una abstracción plástica que sintetiza actividades del pensamiento superior humano, para mandar y obedecer, estableciendo ídolos metafísicos en las imágenes, como adaptación o aprendizaje de la ciudadanía terrestre que parte de la relación entre grupo dirigente, e individuos comunes en una sociedad, al interior de la cual, hay un conocer universal con códigos de lo pre-aprehendido, expresado por un grupo de imágenes con un

sistema semiótico en sus manifestaciones artísticas hechas por unos *operativos* con un estilo, que abstraen y sintetizan las indicaciones del grupo élite dirigente, durante un período o sub-período histórico, enmarcado entre cambios importantes desde la comunicación visual.

En los períodos expuestos como ejemplo de la aplicación del concepto *cultura visual*, se concluye que: en el mundo muisca, se puede argumentar la presencia de un grupo élite dirigente encabezado por caciques y chamanes, que apoyaron en los mensajes visuales la enseñanza de lo religioso, como anagógico a la organización y vida del conocimiento del colectivo; en la Colonia, el grupo élite fue protagonizado por la iglesia católica y el gobierno español, quienes dejaron plasmada su enseñanza de la fe como sistema semiótico unificador, de la ciudadanía terrestre, en la pintura barroca flamenca y manierista; y, durante el nacimiento del periodismo impreso en Colombia, la imprenta fue el medio de difusión de los mensajes del nuevo grupo que surgió para dirigir: los criollos, que estuvieron inspirados en las ideas de la Ilustración, plasmadas en precursoras y clandestinas andanzas, difusoras y progresistas, de los protagonistas de la emancipación colombiana; especialmente, de don Antonio Nariño; así, la nueva anagogía reemplazaba los íconos coloniales por la libertad, la República, la Nación, como marcas indispensables para un cambio de gobierno posterior.



Referencias

- ◆ Avellaneda, José (1995) *La expedición de Gonzalo Jiménez de Quesada al mar del sur y la creación del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Banco de la República.
- ◆ Beljón, J. J. (1993) *Gramática del arte*. Madrid: Celeste Ediciones.
- ◆ Beltrán, Francisco (1993) *Los Muisca: pensamiento y realizaciones*. Bogotá: Nueva América.
- ◆ Burke, Peter (2008) Cómo interrogar a los testimonios visuales. En: *La historia Imaginada construcciones visuales del pasado en la edad moderna, dirigido por Joan Palos y Diana Carrió*. Barcelona: Ed. Centro de estudios de Europa Hispánica.
- ◆ Cacia, Antonio (1991) *Orígenes del Periodismo Colombiano*. Bogotá: Editorial Kelly.
- ◆ Castiñeiras González, Manuel (1998) *Introducción al método iconográfico*. Barcelona: Editorial Ariel.
- ◆ Colcultura (1996) *Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos. Colección de obras*. Bogotá: Colcultura.
- ◆ Colmenares, Germán (1997) *La Provincia de Tunja en el Nuevo Reino de Granada: Ensayo de Historia social, 1539-1800*. Bogotá: Tercer Mundo.
- ◆ Costa, Joan (2004) *La imagen de marca un fenómeno social*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ◆ De Mesa, José (2001) Las artes y la cultura. En: UNESCO, *Historia general de América Latina: Consolidación del orden colonial*. Madrid, Trotta.
- ◆ Esteban, Juan F. (1998) *Tratado de iconografía*. Madrid: Ediciones Itsmo.
- ◆ Gubern, Román (2004) *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- ◆ Labbé, Armand (1998) *Colombia antes de Colón*. 2 ed. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- ◆ Langebaek, Carl Henrik (1995) *Regional Archaeology in the muisca territory*. Pittsburg: University of Pittsburg.
- ◆ Londoño, Santiago (2005) *Breve historia de la pintura en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- ◆ Mardones, José (2003) *Filosofía de las ciencias humanas y sociales. Materiales para una fundamentación científica*. España: Editorial Anthropos.
- ◆ Medina, Mercedes (2006) *Los Muisca. Verdes labranzas, tunjos de oro, subyugación y olvido*. Tunja: Academia Boyacense de Historia.
- ◆ Moralejo, Serafín (2004) *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*. Madrid: Akal ediciones.
- ◆ Morín, Edgar (2000) *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- ◆ Nieto Alcaide, Víctor (1997) *La luz, símbolo y sistema visual*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ◆ Ocampo, Javier (2002) *Antonio Nariño*. Bogotá: Panamericana Editorial.
- ◆ Pérez Arbeláez, Enrique (1981) *Alejandro barón de Humboldt en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- ◆ Planeta (1998) *Diccionario Planeta de la lengua Española usual*. Bogotá: Editorial Planeta.
- ◆ Ruíz, Eduardo (1990) *La librería de Nariño y los Derechos del Hombre*. Bogotá: Planeta.
- ◆ Salcedo, Jaime (1996) *Urbanismo Hispano-Americano: Siglos XVI, XVII y XVIII*. 2 ed. Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- ◆ Sebastián, Santiago (1993): *Alciato emblemas*. Madrid: ediciones.
- ◆ Tarpy, Roger (2000) *Aprendizaje: teoría e investigación contemporáneas*. Madrid: McGraw-Hill.
- ◆ Triana, Miguel (1951) *La civilización Chibcha*. Bogotá: Editorial A B C (Biblioteca Popular de Cultura Colombiana; No. 124).

