

## Entrevista Barbarita Cardozo

Laura Lucía Serrano

Barbarita Cardozo, artista visual nacida en Bucaramanga, estudió moda en The Art Institute of Dallas, Maestra en Artes Plásticas de la Universidad de los Andes, acreedora de la beca Jóvenes Talentos del Banco de la República, que le permitió realizar la maestría en Fine Arts en Central Saint Martins College of Arts and Design de Londres.

Ha participado en exposiciones nacionales e internacionales, de las cuales se destacan: Nuestro Sitio: Artistas de América del Sur, el 40° Salón Nacional de artistas, y la 10° Bienal de la Habana, entre otras.

Su propuesta artística analiza, cuestiona y se plantea a partir de los modelos culturales, los estereotipos, sus procesos de desconfiguración y la apropiación de hibridaciones comunes del sistema de la moda y los estudios culturales.

Tras una investigación acerca del traje de los siglos XVIII y XIX en Colombia, nace la muestra de arte "Tigersprung", compuesta por acuarelas, accesorios de moda, trajes de la colonia y piezas creadas en colaboración con el taller de la diseñadora de modas Olga Piedrahita, algunas de estas piezas fueron llevadas a la feria internacional de arte ARCO y la muestra completa se exhibió en el Museo Santa Clara de Bogotá durante agosto de 2015.

**L. Barbarita, ustedes crearon varias piezas que hablan de la estrecha relación entre el traje y la colonización, y plantean una reflexión acerca**

**de lo que esto significó en términos sociales entonces y en la actualidad. Cuéntenos un poco acerca de cómo nace la propuesta.**

**B.** El museo Santa Clara era la iglesia del Real Monasterio de Santa Clara construido en 1628 y se caracteriza por su estilo barroco con algunos elementos renacentistas. El gobierno colombiano lo adquirió en 1970 para inaugurarlos como museo en 1983. Desde hace algún tiempo viene albergando exposiciones de arte contemporáneo tan importantes como algunos proyectos del Premio Luis Caballero.

Al visitar el museo varias veces reflexioné sobre la relación más cercana que tuve con las iglesias durante mi adolescencia, cuando no faltaba a misa dominical. Nunca he sido devota, así que mis idas a misa eran más un rito de distinción y seducción que un arrepentimiento espiritual. Acompañar a mis amigas todas vestidas con la última tendencia, pavonearnos en la fila para la comunión y lograr contacto visual con el chico de moda, era el pasatiempo más importante del domingo. Esta experiencia personal me llevó a imaginar los personajes de la época colonial a la cual pertenece la antigua iglesia y las situaciones de poder, chisme y distinción que se debieron haber entretejido en ese espacio y momento histórico, avivando la idea de revisar la historia del traje de la colonia y el siglo XIX en Colombia, para enfocar la mirada en aspectos sociales, culturales y políticos de ese

período específico y contrastarlo con la actualidad.

Por otro lado, me pareció muy importante la tensión entre museo/iglesia y santuario/ santuario que prevalece en el espacio. Christopher Rolland<sup>1</sup> al hablar de las arcadas (pasajes que a finales del siglo XIX dieron paso a los primeros almacenes de novedades en París) comenta: *"En muchos casos, las propiedades deshabitadas habían sido residencias privadas, pero ciertos sitios habían sido ocupados por antiguos conventos, disueltos durante la revolución. Esta última conexión permite a las arcadas aparecer, desde un ángulo, como un producto y manifestación de secularización, aunque desde otro como un espacio para el reemplazo de una religión por otra, de una cristiandad obligatoria por el culto a la mercancía"*. Lo interesante es que si comparamos a Bogotá con París en el siglo XIX, época a la cual el autor hace referencia, es evidente el atraso de la primera ciudad con respecto a los procesos de modernización que la segunda estaba viviendo, este mismo paso de secularización es lo que sucede en el espacio de Santa Clara al dejar de ser iglesia y convertirse en museo pero un siglo después.

Esta conexión que hacen algunos autores entre religión y moda y la manera como se han desplazado ciertas prácticas de la religión a la moda, como lo son la peregrinación turfática, la adoración a los objetos y el culto al cuerpo propios de la sociedad globalizada y contemporánea, es precisamente lo que reforzó la idea de plantear un proyecto donde la moda fuera la protagonista en este contexto específico.

**L. Al ser esta una propuesta pensada específicamente para el espacio y lo que representa el Museo Santa Clara, Cómo logras la apropiación?**

**B.** La idea principal era intervenir 5 espacios de la iglesia/museo de forma que me permitiera sutilmente hacer algunos señalamientos sobre

estas reflexiones, de ahí la importancia del recorrido creado y la manera como se utilizó cada espacio. Para cada intervención que se presenta en la muestra, se tuvieron en cuenta las funciones particulares que se le daban a los diferentes espacios mientras que fue iglesia.

En la nave central se ubicaron sobre una plataforma todas las prendas creadas en colaboración con el taller de Olga Piedrahita; en los retablos de Santa Margarita María de Alacoque y San Antonio de Padua se reemplazaron las estatuillas religiosas ubicadas en los nichos por objetos históricos y contemporáneos femeninos y masculinos respectivamente, prestados por el Museo Colonial, Museo de la Independencia-Casa del Florero y amantes de la moda.

Siguiendo el recorrido propio del Museo Santa Clara, en la sacristía se ubicó la pieza *Trueque* y en la vitrina que pervive en ese espacio, se sustituyó el divino niño que permanecía sobre su camilla junto a los cilicios, por unos zapatos de dama del siglo XVIII del Museo Colonial. En el corredor de confesionarios se exhibieron 12 acuarelas de diferentes personajes del Jet Set vestidos con accesorios propios de la época colonial como ruanas, sombreros jipijapa, mantillas, etc, junto con las piezas *Traje de luces (Para ver)* y *Traje de luces (Para no ver)*.

El recorrido termina en la Sala de Profundis, espacio donde en la época de la colonia se velaban las monjas del convento y un pintor contratado se sentaba a realizar el retrato de la difunta durante su velación (Esas pinturas las conserva el Banco de la República en su colección), allí escenificamos la pieza *Diálogo de la moda y la muerte*, compuesta por un porta vestido que cuelga frente a una base con tapa acrílica donde reposa un alba de gasa rasgada y unida por alfileres, alrededor de las piezas se ubicaron tres esculturas religiosas o imágenes de vestir, como también se les llama, que corresponden a San Juan Nepomuceno, Virgen

Dolorosa y Virgen de candelero, desvestidas a manera de curiosos o testigos que pertenecen a la colección del Museo Santa Clara.

#### L. Cuándo decidiste trabajar con Olga Piedrahita?

B. El proyecto inició con una revisión en los archivos de las colecciones dedicadas al traje colonial y siglo XIX en diferentes museos de Bogotá, encontrándome con unos tesoros como el comodato que tiene el Museo Nacional del Museo del traje del siglo XIX (el cual se cerró), la colección de prendas y objetos históricos del Museo de la independencia y la colección de trajes católicos del Museo Colonial. Esta última colección ya la conocía pues la había revisado en el 2006 para realizar el proyecto *Lejes Suntuarias* con el que participé en el 40 Salón Nacional de artistas.

De esta investigación hice una selección de prendas y objetos históricos con los cuales pretendía trabajar, aunque en un principio no tenía definido bien cómo iba a desarrollar la propuesta, hubo varias ideas que se quedaron en el camino, como por ejemplo, presentar las piezas históricas yuxtaponiendo prendas nuevas que las re interpretarían.

Luego tomé la decisión de comentarle el proyecto a Gloria Saldarriaga, una gran conocedora de los campos del arte y la moda para que me ayudara a contactar un diseñador de modas con quien trabajar y ella ahí mismo, llamó a Olga Piedrahita y Danielle Lafaurie quienes vienen desde hace varios años realizando proyectos culturales.

#### L. Tengo entendido que esta es la primera vez que trabajas en colaboración con otras personas. Como se estableció la metodología de trabajo?

B. Cuando inicié las conversaciones con Olga sobre el proyecto (las cuales creo que fueron 3 visitas que yo hice a Bogotá), lo primero que decidimos era que no queríamos hacer el típico

ejercicio entre artista y diseñador de modas, donde el artista crea unos patrones o motivos para imprimir en una tela y la diseñadora con estas telas crea las prendas, entonces, decidimos que yo iría a su taller a trabajar. Lo segundo que concordamos, era que queríamos trabajar con un material que sirviera como lienzo de todo el proyecto, o sea que por un lado hiciera referencia a Colombia pero que por otro, nos permitiera experimentar e ir agregando otros materiales según las necesidades del proyecto.

La metodología de trabajo se fue dando con las conversaciones que entablábamos todos los días, estableciendo un diálogo visual que a través de cuestionamientos de nuestros oficios, similitudes, diferencias y una constante experimentación, nos permitía abordar aspectos sociales y culturales implícitos en la corporeidad del vestuario. Emprendimos un proceso de creación en el que al desarrollar una pieza, ésta servía como objeto de inspiración y contestación para la creación de la siguiente pieza. Por ejemplo, *Maternidad* y *Coraza* parten de una conversación donde estuvimos compartiendo sobre nuestras experiencias personales y la relación con nuestras madres, lo cual fue muy conmovedor al darnos cuenta que las dos habíamos perdido nuestras mamás a edad temprana. También, hablamos del papel de la mujer en el pasado y en la actualidad y esto llevó a Olga a crear *Maternidad*. Cuando vi esa pieza sentí que debía realizar una pieza que contestara con la misma fuerza la reflexión que estaba haciendo Olga y de ahí nació *Coraza*. La mayoría de prendas se desarrollaron a partir de esta metodología, no solo de conversaciones entre Olga y yo, sino entre todos los que trabajan en el taller.

*Camuflado*, por ejemplo, se dio una vez que estábamos hablando sobre el traje militar y alguien comentó que el ejército había cambiado el patrón de la tela militar con que hacen sus uniformes, entonces, empezamos a preguntarnos el por qué y Ángela María, una asistente del taller, llamó a un familiar que hacía

parte del ejército, quien le comentó que la razón era porque tiempos atrás en la guerra colombiana los militares, guerrilleros y paramilitares utilizaban el mismo uniforme y sólo se podían identificar por el tipo de zapatos que llevaban, ocasionando algunas veces confusión y caídas equívocas, lo que llevó al gobierno a tomar la decisión de cambiar el patrón por el pixelado que ahora conocemos. Así que decidimos utilizar los dos patrones de manera que se entrecruzarán.

El traje *Acuchillado*, aunque se trabajó de manera muy experimental, siento que tiene una connotación muy fuerte con la leyenda de la llorona, una imagen de género y sufrimiento muy presente en nuestro contexto. Tanto las mangas que tienen una longitud exagerada, casi hasta el piso, como el oído me remiten a una situación de angustia perturbadora.

#### L. La carga de significado entre los materiales como el yute, la hojilla de oro, la gasa, los alfileres; la técnica que emplearon: rasgado, acuchillado, tejido, son elementos muy contundentes a la hora de interpretar lo que evocan. Háblanos un poco acerca de esto.

B. Olga encontró un tipo de yute y enseguida decidimos que ese era el material a trabajar. El yute no es un producto originario de Colombia como el fique o cabuya, pero sí tiene una connotación de precariedad que nos pareció importante, otra característica es que se encuentra en varias calidades y colores, lo cual nos ayudaba a denotar las diferentes clases sociales que encuentras en los cuatro trajes característicos de la colonia descritas por Aída Martínez Carreño en su libro *La prisión del vestido*, que son: traje religioso, traje militar, traje de la nobleza y traje típico. Todas las prendas realizadas para esta propuesta surgen de esos cuatro trajes, delimitando el proyecto de modo que nos facilitara confrontar el pasado y el presente.

Para cuando llegué a trabajar al taller en junio del 2014, Olga ya había desarrollado los patrones o moldes más representativos del

periodo en que estábamos trabajando: chaquetas militares, chupas, vestidos, etc. Y arrancamos a experimentar con el yute y la gasa, rasgábamos, tejíamos o deshilábamos las telas. Yo encontré un libro sobre técnicas de costura del siglo XVIII, el cual tenía un capítulo que se titulaba *Acuchillado, picado y grabado*, lo cual sonaba más como un titular de un periódico amarillista colombiano que de técnicas de moda, así que parecía importante utilizarlos para hablar de una realidad colombiana desde la moda.

#### L. Inevitablemente las estructuras y la forma como están dispuestas las obras nos hablan del cuerpo ausente, cómo determinaron la postura y exhibición de las piezas y qué repercusión crees que tiene esto en la lectura del espectador.

B. Algo para resaltar sobre las piezas se dio en uno de mis viajes a Bogotá cuando fuimos con Olga a ver unas prendas históricas en el Museo Colonial y el Museo Nacional, a Olga le impactaron los tamaños de las prendas, lo pequeñas que eran. Y quisimos trabajar todas las piezas para la exposición con las medidas de las prendas históricas, haciendo alusión a los cambios de contextura que ha sufrido el cuerpo con el paso del tiempo. Es muy interesante esto, pues a medida que conversaba con varios historiadores o personas adjuntas a los diferentes museos visitados, muchos de ellos me comentaron sobre los tamaños de las camas y otros objetos históricos que dan cuenta de cómo ha ido cambiando el cuerpo en la historia.

Otra cosa interesante sobre este punto, es que cuando el museo nos hizo llegar los maniqués que utilizaríamos para la muestra de las prendas, estos eran estructuras de cuerpos voluptuosos, grandes y marcados, como si se tratará de atletas y modelos paisas. Lógicamente, los trajes al ser de un tamaño inferior no encajaban en las figuras, por lo tanto, el museógrafo de Santa Clara, Felipe Palacio, adecuó las estructuras a cada pieza. Fue un proceso muy

interesante porque enseguida nos remitió a las cirugías estéticas, pero a su vez, conseguimos que los trajes perdieran su connotación utilitaria y se presentarán como piezas escultóricas, algo que definitivamente estábamos buscando, aunque creo que se logra más en unas que en otras, como es el caso de *Herida*, el maniquí cortado a la medida de la prenda le da toda la fuerza que la pieza quiere comunicar.

**L. Son muy interesantes las relaciones que haces acerca de la corporeidad de las prendas y como estas hacen referencia a los cambios de contextura. Además de esas relaciones que mencionas, crees que existen otros acercamientos hacia las lecturas del cuerpo en esta muestra?**

**B.** Claro que sí, en varias conversaciones salió a relucir lo importante que es para cada uno de nosotros el look del cabello, se habló de cómo algunos colegios prohíben el cabello largo en los hombres y como otros no, y sobre los estilos punketos. Rapar el cabello pareciera ser una de las formas más castrenses en nuestra sociedad, algo muy utilizado en las fuerzas armadas o con los reclusos. Y al pensar en la comunidad afro descendiente se subrayó sus peinados. De ahí evoluciono la *Chupa*, esta pieza se desarrolló de manera que por delante se iban teniendo hilos largos que colgaban libres y desordenados, mientras que por atrás se colocaron hilos de manera muy organizada y se cortaron en línea recta, tratando de emular la dialéctica entre salvaje y civilizado. Igual sucede con la pieza *Cresta*, la cual fue inspirada en el viajero y el punketo. *Gálea* por su parte es una contestación a la *Cresta*, y *Toca* parte de las diferentes piezas de tela con que las monjas cubren su cabeza, estableciendo nuevamente una tensión entre indomable y sumiso.

**L. Cómo determinas el título que enmarca ésta exposición?**

**B.** El título de la exposición lo apropié de un artículo de Ulrich Lehmann titulado *Tigersprung: fashioning history*, donde el autor explora el concepto de Walter Benjamín, quien de manera muy sencilla usa el término *Tigersprung* como metáfora de la capacidad de la moda de reevaluar los objetos del pasado para crear conexiones con la experiencia contemporánea y llenarlos de nuevos significados. Un dato curioso, fue que cuando Olga investigó sobre el salto del tigre, traducción literal del concepto, encontró que los tigres para poder dar el salto deben dar unos pasos atrás. Ahí entendí de qué se trataba todo el proyecto y su metodología transgresora de mirar al pasado para reinterpretarlo.

**L. Por último, si pudieras escoger una pieza que representara plenamente tu intención en *Tigersprung*, cuál sería?**

**B.** Trueque. Creo que en esta pieza se logra la conexión perfecta entre pasado y presente.

Por un lado, sucede lo que dice en su título: un intercambio. Sin embargo, se trata de un intercambio impuesto, no acordado, entre lo que saquearon los españoles: oro, y lo que dejaron: plaga y enfermedades. De otro, en cuanto a lo formal, la bolsa que representa esta pieza es la típica bolsa de almacén de cadena multinacional, y esto nos lleva a pensar en la segunda colonización que esta viviendo el mundo globalizado.

**1. Rollason, Christopher. El Libro de los pasajes de Walter Benjamin, La Historia No Lineal y la Internet.** <http://yatrarollason.info/files/BenjaminES.pdf>. Traducido por Andrea Sekler.

**Autor:** Laura Lucía Serrano es artista plástica y profesora de la Facultad de Comunicación y Artes Audiovisuales de la UNAB.

**Contacto:** lserrano735@unab.edu.co No es necesaria la fecha de recibido porque es una entrevista no un artículo.

## Normas para la presentación de artículos

La Revista *Cuestiones Universitarias* es el órgano de difusión científica del Centro de Investigación en Ciencias Sociales y Artes de la Universidad Autónoma de Bucaramanga. Su periodicidad es anual, publica artículos científicos valorados por pares reconocidos nacional e internacionalmente. Contiene artículos inéditos para fomentar la discusión entre profesionales y estudiosos interesados en las áreas de Educación, Comunicación Social, Estudios socio-humanísticos, Música, Literatura, Lenguas y Artes.

### Requisitos generales:

Da prioridad a los artículos inéditos producto de investigación científica, de reflexión sobre investigación y de revisión. Igualmente abre un espacio para artículos de reflexión no derivados de investigación. En este sentido se acoge a la tipología de artículos establecida por *Publindex* 2010 cuyas directrices transcribimos a continuación.

#### 1. Artículo de investigación científica y tecnológica

“Documento que presenta, de manera detallada, los resultados originales de proyectos terminados de investigación. La estructura generalmente utilizada contiene cuatro apartes importantes: introducción, metodología, resultados y conclusiones” (*Publindex*, 2010:7)

#### 2. Artículo de reflexión

“Documento que presenta resultados de investigación terminada desde una perspectiva analítica, interpretativa o crítica del autor, sobre un tema específico, recurriendo a fuentes originales” (*Publindex*, 2010:7)

#### 3. Artículo de revisión

“Documento resultado de una investigación terminada donde se analizan, sistematizan e integran los resultados de investigaciones publicadas o no publicadas sobre un campo en ciencia o tecnología, con el fin de dar cuenta de los avances y las tendencias de

desarrollo. Se caracteriza por presentar una cuidadosa revisión bibliográfica de por lo menos 50 referencias” (*Publindex*, 2010:7)

#### 4. Documento de reflexión no derivado de investigación (*Publindex*, 2010:8)

##### Directrices para la presentación de los artículos.

Los trabajos enviados al Comité Editorial de la revista, para ser sometidos a la revisión, deben cumplir con las siguientes condiciones:

**Hoja de presentación:** Contiene título del trabajo, nombre completo, grado(s) académico(s), adscripción institucional y dirección electrónica de autores.

- **Resumen:** el trabajo debe incluir un resumen estructurado, tanto en inglés como en español, de una extensión máxima de 150 palabras, cuya estructura incluya objetivo, métodos, resultados y conclusiones para el caso de investigaciones. Para otros escritos, se describe la intencionalidad del documento.
- **Palabras claves:** se requiere indicar mínimo tres, máximo cinco palabras claves tanto en español como en inglés.

**Texto:** Todo el manuscrito, incluyendo hoja de presentación, resúmenes, referencias, cuadros y leyendas de figuras y cuadros deben usar la fuente Times New Roman, tamaño 12 con una extensión máxima de 15 hojas, aplicando las normas APA (edición sexta 2010).

**Proceso de arbitraje:** La revisión de los artículos, en primera instancia, será efectuada por el Comité Editorial para verificar requerimientos técnicos y pertinencia con el eje temático que maneja la convocatoria. Posteriormente cada artículo es enviado a un especialista del Comité Científico de la revista, aplicando la modalidad doble ciego. Finalmente, los escritos aprobados y corregidos por sus autores, serán remitidos a corrección de estilo.