

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

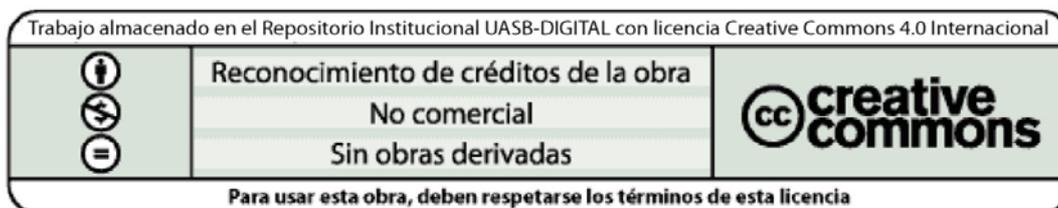
**Régimen visual y colonialidad estética**

**Tres diálogos con la historia del arte colombiano**

Ángela María Peláez Ramírez

Tutor: Hilder James Rodríguez Calle

Quito, 2018





## Cláusula de cesión de derecho de publicación de Tesis

Yo, Ángela María Peláez Ramírez, autora de la tesis titulada “Régimen visual y colonialidad estética: tres diálogos con la historia del arte colombiano”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 26 de septiembre de 2018

Firma:  .....



## Resumen

En esta tesis indago sobre la teoría del poder que plantea Foucault y la relación entre arte y política que propone Jacques Rancière con el objetivo de generar reflexiones y hacer análisis de ciertas manifestaciones artísticas, que se dan en el marco de la colonialidad estética. Algunas de ellas son obras de artistas colombianos en las que pretendo identificar diferentes mecanismos de control, expresiones de poder desplegadas por la institución arte o por el estado, que buscan cooptar formas emancipadoras del arte comprometido con lo social y lo político, sucedidas como arte de resistencia y prácticas decoloniales.

En el primer capítulo, basándome en la perspectiva de los estudios visuales y su relación arte y política concentro la atención en las disputas entre poder y saber, la colonialidad del ser (invisibilización del subalterno) y racialización de la mirada, la colonialidad estética que subsiste en la institución arte y el interés de construir una identidad propia, preocupaciones a cargo de sujetos no marginados que aportaron desde la cultura a los intentos de construir una modernidad en Colombia.

El segundo capítulo se enfoca en la segunda mitad del siglo XX, época en la que se observa el retorno de lo figurativo a los escenarios del arte oficial, el posicionamiento de lo conceptual y las nuevas prácticas artísticas que se mezclan con prácticas culturales, dando paso a propuestas artísticas de compromiso social e ideológico opuestas al debate de la autonomía del arte.

En el tercer y último capítulo presento una observación detallada de la obra *Magdalenas por el Cauca*, realizada a finales de la primera década del siglo XXI. Obra que se gestó en la periferia, en oposición a la tradición del arte concebido en las grandes ciudades; que rompe con la idea del único autor, para presentarse como construcción colectiva de sujetos marginados; no presenta una pieza única de contemplación; la creación artística se manifiesta efímera e implementa prácticas culturales y estéticas, que evidencian un desprendimiento epistemológico de las artes.

Palabras clave: Decolonialidad, arte, colonialidad, estética.



*A mi incondicional compañero de vida*



## **Agradecimientos**

Quiero expresar mis más sinceros agradecimientos a James Rodríguez Calle por haberme motivado por más de diez años a darme la oportunidad de hacer la maestría. Mi gratitud al profesor Alex Schlenker de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, por considerarme una candidata idónea para beneficiarme con el programa de becas internacionales que ofrece la universidad. Mis más sinceros agradecimientos a todas las personas con las que compartí y me han apoyado en este proceso, sin su colaboración, muchas cosas habrían sido más difíciles.



## Tabla de contenido

<b>INTRODUCCIÓN</b>	15
<b>CAPÍTULO UNO: EL PODER DESVANECEDOR DEL DISCURSO HEGEMÓNICO</b>	25
1. 1 <i>Bachué</i> y los artistas invisibilizados	25
1.2 Políticas de representación del indigenismo (nacionalismo)	27
1.3 Lo que vemos y lo que podemos decir	30
1.4 El orden de lo sensible en la primera mitad del siglo XX en Colombia	33
1.5 ¿Cómo afectó la crítica al nacionalismo (indigenismo)?	37
1.6 Paradigmas del indigenismo en Colombia	40
<b>CAPÍTULO DOS: EL ARTE Y SUS FORMAS DE VISIBILIDAD</b>	55
2.1 Las barreras de la colonialidad.	55
2.2 Un intento por constituir las nuevas formas de ver	57
2.3 Visibilidad: estrategias que perturban la mirada	58
2.4 Arte conceptual en Colombia no es arte por el arte	62
2.5 El conceptualismo ideológico	60
2.6 Una estética decolonial que surge del cotidiano	66
<b>CAPÍTULO TRES: MAGDALENAS POR EL CAUCA</b>	73
3.1 Las memorias del río o el rostro de las magdalenas.	73
3.2 El Contexto nacional en el que surge la obra	70
3.3 Visualidad, arte y política en Magdalena por el Cauca	71
3.4 La reconfiguración del tiempo espacio	77
3.5 Las Magdalenas hacen parte de lo político, lo social y lo sensible	80
3.6 Magdalena y la memoria	89
<b>CONCLUSIONES</b>	93
<b>LISTA DE REFERENCIAS</b>	97



### Tabla de imágenes

Imagen 1 José Sabogal. El Gamonal. 1925 .....	31
Imagen 2 Francisco G. Gamarra. Guerrero Incaico. 1920... .....	31
Imagen 3 José Domingo Laso. “Quito a la vista”. 1911 .....	32
Imagen 4 Camilo Egas. Feria Mundial de New York. 1938 .....	32
Imagen 5 Andrés Santa María. Las Segadoras. 1895 .....	36
Imagen 6 Rómulo Rozo. La Bachué. 1925.....	42
Imagen 7 Miguel Díaz Vargas. Escena de mercado. s.f.....	42
Imagen 8 Débora Arango. La Amiga. s.f. ....	45
Imagen 9 Débora Arango. Masacre del 9 de abril. 1948.....	47
Imagen 10 Débora Arango. Indulgencias. 1941 .....	48
Imagen 11 Débora Arango. Esquizofrenia en el manicomio. 1940 .....	48
Imagen 12 Anita Malfatti. Desnudo reclinado. s.f. ....	51
Imagen 13 Tarsila do Amaral. Playa. s.f. ....	51
Imagen 14 Frida Kahlo. Dos desnudos en el bosque. 1939.....	51
Imagen 15 Alejandro Obregón. Violencia. 1962.....	58
Imagen 16 Carlos Granada. De la serie: El color de la vida, el color de la muerte. 1976 .....	58
Imagen 17 Alfonso Quijano. La cosecha de los violentos. 1968 .....	60
Imagen 18 Nirma Zárate y Diego Arango. Agresión del imperialismo. 1972 .....	61
Imagen 19 Antonio Caro. Aquí no cabe el arte.1972 .....	66
Imagen 20 Tejedoras de Mampuján. Desplazamiento .....	68
Imagen 21 Doris Salcedo. Sumando ausencias. 2016 .....	69
Imagen 22 Campamento por la paz. Octubre 2016 .....	71
Imagen 23 Doris Salcedo. Sumando ausencias. Instalación. 2016.....	71
Imagen 24 Gabriel Poda y Yorlady Ruiz. Mapa del trayecto de la exposición-procesión. 2008.....	78
Imagen 25 Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. La primera Magdalena. 2008.....	83
Imagen 26 Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. Una Magdalena y la Llorona. Las dos obras en la escena en el río Cauca. 2008 .....	85
Imagen 27 Yorlady Ruíz y Gabriel Posada. Performance La Llorona, comunidad de Guayabito .....	85



## Introducción

El 2 de Octubre del año 2016 sucede en Colombia el plebiscito por la paz, buscando con ello refrendar unos acuerdos justamente necesarios para cambiar la historia de este país. Este día el pueblo Colombiano decidió en las urnas el NO como respuesta a la pregunta: ¿Apoya el acuerdo final para la terminación del conflicto y construcción de una paz estable y duradera? Este resultado, por lo menos extraño, obligó a grupos sociales a reunirse de forma espontánea en la Plaza de Bolívar de Bogotá, con el fin de hacer protesta desde un sentir ciudadano en gesto de resistencia simbólica llamado “Campamento por la paz”. Allí se reunió gente de diferentes lugares del país, para demostrar la no conformidad con el fanatismo capaz de negar la paz deseada.

El Campamento por la paz, asentado de forma pacífica en la Plaza, fue forzado a ubicarse en un segundo plano por la presencia hegemónica del Arte. En este caso se trató de una propuesta en honor a las víctimas titulada “sumando ausencias” de la artista Doris Salcedo, quien para presentar su obra acorde a condiciones de espacio, literalmente desplazó a las personas que se encontraban ya en la Plaza de Bolívar ejerciendo la voz de resistencia ante la negativa por la Paz. En este ejemplo se evidencia el poder y la colonialidad del arte, se demuestra que la obra va en contravía con lo que en apariencia denuncia; es decir que la voz de la artista expresada en una pieza de arte merece el protagonismo en el escenario público, eclipsando la voz mayoritaria de las víctimas y los ciudadanos.

A lo largo de este estudio se hace referencia a la colonialidad estética en cabeza de la institución arte que es conformada por universidades, escuelas, museos, galerías, salas de exposición, además de marchantes, críticos, curadores, museógrafos y artistas junto con las publicaciones en catálogos, libros, prensa, radio, televisión, redes sociales, que son soportes materiales dispuestos para generar, reproducir y legitimar la obra de arte, con un carácter excluyente propio del binarismo hegemónico occidental, y que configura otra de las formas de la colonialidad (la del ver, instituida como patrón de dominación a partir de una mirada occidental) que subsiste muy a pesar de dos siglos de república. El concepto de colonialidad hará referencia a la matriz de poder que resultó del colonialismo con el descubrimiento de América y se manifiesta en modos de conocimiento, autoridad, género, etnia, religión, lenguaje y arte entre otros, es decir son las formas que permanecen desde el colonialismo, en cuanto a la soberanía de un pueblo que impera sobre la

soberanía de otro, para el caso lo entenderemos como un centro de poder que determina lo que es y no es arte, en cabeza de dicha institución (Schlenker 2016).

Para realizar un análisis crítico decolonial en los tres casos de estudio propuestos en este trabajo se indaga en la teoría del poder planteada por Foucault y el *régimen estético*, categoría propuesta por Jacques Rancière, con la cual define al arte como la forma del disenso (política) que disloca la distribución de lo sensible (policía) cuando impone jerarquías, establece modos de ser, hacer, ver y decir (Rancière 2007); interpreto que el autor reconoce en el arte la capacidad de cuestionar y reorganizar el espacio de lo sensible dando paso a nuevas formas y relaciones. Sea este el momento para resaltar que la colonialidad estética puede estar presente en el artista influenciado por la institución arte; en la obra misma desde su procedimiento; o en el momento de su circulación al seguir un modelo específico. Lo anterior para visibilizar la necesidad de la redistribución de los roles y posiciones sociales desde el lenguaje visual.

La consecuencia natural al identificar este problema es pensar en una contrapropuesta que se conoce como *la opción decolonial de la estética*. Pero antes de ofrecer aproximaciones a este concepto, es importante aclarar que el “uso del término ‘decolonización’ es notable después de la Segunda Guerra Mundial, con los procesos de decolonización en Asia y África [...] y gracias a los trabajos de Aimé Césaire y Frantz Fanon” (Diallo 2018); a partir de los cuales se hizo frecuente escuchar sobre proyectos de decolonización del estado, de la religión, de la investigación y, entre otros, el de la estética.

Según Pedro Pablo Gómez, artista e investigador colombiano, “*la opción decolonial de la estética* no postula una estética, sino estéticas que conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global” (Gómez 2014, 82); esto, al involucrar la experiencia humana en su contexto cotidiano, en una articulación del arte con la vida. Según el autor, otra apuesta de esta opción es la de “decolonizar las categorías, los criterios de valoración, y los sistemas de clasificación de las artes y de la producción simbólica considerada como artesanía, folclor y arte popular” (Gómez 2014, 84). Lo que daría como resultado, en la línea de esta investigación, la dimensión política de la estética, según Rancière, porque esa visibilidad de las otras prácticas estéticas (decoloniales) entrarían a hacer parte del mundo social, político y sensible, y en simultaneo mostrarían “cómo es que rige la colonialidad estética” (2014, 86) y tendríamos en diálogo horizontal a la estética hegemónica con las otras estéticas.

Lo anterior incita a indagar sobre las estrategias con las que la institución arte ha elevado el nombre de algunos artistas por encima de otros, aplicando criterios de exclusión, dejando como consecuencia que unos pocos sean reconocidos y muchos sean olvidados; perdiendo de vista la gran pluralidad y el valor que tienen todas estas obras en conjunto, como voces diferentes u otras estéticas que dan cuenta del tiempo espacio en el que sucedieron. En el campo del arte las más disímiles expresiones y manifestaciones se han dado siempre, así que la intención no es reclamar para todas esas formas excluidas un lugar al lado del arte hegemónico, lo que sería acceder al lugar privilegiado del colono; estrategia de la colonialidad que en apariencia incluye, pero que en realidad somete. De lo que se trata es de aportar a la discusión de la urgencia de una horizontalidad en la historia del arte, lo que exige una reescritura de los hechos históricos donde todas estas manifestaciones conformen una polifonía.

Se pretende mostrar, a partir de tres casos de estudio en Colombia, cómo la institución arte incide en la falta de igualdad de condiciones para acceder a la escena política dentro del régimen colonial de visión que subsiste en el arte. Desde una perspectiva decolonial se indaga en las nuevas formas del colonialismo en el arte colombiano, que influyen en los modos de poder y saber. Esta investigación fue realizada con el interés de profundizar en un análisis crítico de las prácticas, discursos y visualidades en el contexto del arte, desde la perspectiva de los estudios visuales. Lo que implicó problematizar en los conceptos de historia del arte oficial, crítica, representación, arte académico y arte de resistencia, para ver de cerca problemáticas del poder, la racialización, la colonialidad y el nacionalismo en la cultura visual del país.

Dado este acercamiento a la cultura visual colombiana, fue posible esclarecer ideas iniciales sobre exclusión en el arte, que se han mimetizado en el proceso, y al identificarlas se proponen aportes teóricos desde un análisis crítico, enfocados en fortalecer la idea de una nueva historia del arte, que incluya las diferentes culturas y sus múltiples perspectivas del mundo. Al demostrar la urgencia de escribir acerca de estas otras estéticas se les está reconociendo un lugar diferente de creación que está en diálogo con el modelo hegemónico de la institución arte, dejando de ser lo único posible.

Responder al ejercicio de la decolonialidad estética al visibilizar las necesidades de la redistribución de roles y posiciones sociales, desde el lenguaje visual, tiene como objetivo dar el lugar que le corresponde al mayor número posible de expresiones marginadas y dejar de lado la interpretación - exclusión del discurso de la colonialidad estética que limita la diversidad de las experiencias culturales a binarismos como lo qué

es y no es arte. Sobre este tema opina el investigador colombiano Pedro Pablo Gómez lo siguiente:

la opción estética decolonial no postula una estética, sino estéticas, en plural; en una perspectiva en la que la estética tiene su lugar pero no como la única y hegemónica, en un espacio donde las estéticas conserven particularidades y al mismo tiempo puedan establecer diálogos inter y trans-estéticos articulados a proyectos que persigan la superación de la colonialidad global (Gómez en González 2016 “párr.” 18).

En este sentido habrá proyectos que contribuyan a la visibilización de todas las otras formas del arte, empleando la representación a partir de los diferentes códigos. Todas las organizaciones que hacen parte de la institución arte tendrán la responsabilidad de emprender estrategias que evidencien una horizontalidad en las interrelaciones de las diversas formas del arte a partir de las estéticas decoloniales.

Teniendo en cuenta lo anterior, es posible entender por qué la colonialidad aún continúa y en específico en el campo del arte, bajo otras formas de poder y subordinación, que en conjunto son la colonialidad estética. Esta será problematizada a partir de una postura que analiza cómo opera el régimen de visión con la distinción entre lo que es y no es arte, entre *aisthesis* y estética, conceptos hegemónicos usados por marchantes, críticos de arte, historiadores y curadores, entre otros. Las formas de la colonialidad están imbricadas entre sí; por ejemplo, la colonialidad estética “esconde la clasificación ontológica y la des-humanización de otros seres humanos. Así la estética es una parte constitutiva de la colonialidad del poder” (Gómez en González 2016. “párr.” 13) en íntima relación con la colonialidad del ser y del saber, apresando a la *aisthesis*, tema que será abordado en el presente trabajo.

Antes de continuar es necesario dejar claro que la decolonialidad estética: se ocupa de visibilizar las prácticas históricas de resistencia, [...] desde la perspectiva del no-arte (la exterioridad diseñada por la estética colonial) escucha las voces y visibiliza los haceres de los no-humanos, des-humanizados y clasificados debajo de la línea de lo humano, como bárbaros o caníbales, carentes de sensibilidad, de gusto, de capacidad de juzgar y del genio necesario para el hacer artístico, para hacer obras de arte originales y modélicas (Gómez en González 2016).

De manera que, si más personas nos ocupamos de visibilizar las prácticas artísticas del pasado y presente y de los haceres excluidos por la matriz estética colonial, será posible hablar de estéticas en plural en términos de diversidad y no sólo de hegemonía; además de entender la estética como cultura que se deslinda del exclusivo nicho del arte, para ser comprendido como constitutivo del contexto social, político y humano.

Para llevar a cabo esta investigación parto de la óptica de los Estudios Visuales, en relación con el ‘giro cultural’ de la década de los años ochenta, basado en el cambio de paradigma en las ciencias sociales y las humanidades, en torno a la noción de cultura

como “un proceso, una serie de prácticas [...] relacionadas con la producción y circulación de significado” (Hall 1997, 2). Las imágenes en este caso son entrecruzadas por formas de poder y conocimiento, de tal manera que el análisis de las prácticas de representación se apoya en nociones como: ideología, posición de sujeto y estructura; así los estudios visuales se entretajan con los estudios culturales y la teoría crítica. En esta perspectiva el arte comienza a trabajarse a partir de un sistema discursivo específico, cuestiona el lugar hegemónico de la historia del arte, al permitir el análisis desde la semiótica, el psicoanálisis y la teoría crítica (Vega 2017); la formulación de preguntas fuera del ámbito de las artes dirigidas a un espacio saturado de artefactos visuales, que empieza a denominarse “estudios visuales” o “estudios de la cultura visual”.

Los estudios visuales se acercan a las prácticas artísticas y culturales, a las instituciones y al espacio sensorial (*aisthesis*) en oposición al concepto de lo bello (estética), por ser excluyente. Cuestionan los métodos convencionales de la historia del arte a cambio de comprender las posiciones de sujeto en una cultura, el rol de la visión en la formación de las estructuras de deseo y los significados en disputa. Los estudios visuales comprenden el campo expandido de las imágenes en todas sus formas y procedencias. Su carácter interdisciplinario permite entender que las políticas de representación generan un régimen de visión contemporáneo que funciona en un sistema con dos componentes básicos: la *visualidad* y la *visibilidad*.

*La visualidad*, entendida como la construcción visual de lo social y la construcción social de la visión (análisis de los fenómenos de la visión, los dispositivos de la imagen y el comportamiento de la mirada en el cotidiano, según Nelly Richard) (2007, 96). La producción, circulación y consumo de imágenes son las condiciones que hacen un evento visible, una imagen es visible por el conjunto de determinaciones que hacen este hecho posible, como los actos de ver, las dinámicas sociales y políticas de visibilización e invisibilización, llegando a conocer y revelar el lugar del observador y sus intenciones, con el fin de abrir las posibilidades de intervención desde y sobre la imagen. Cuando ésta llega a ser icónica, puede reposar en una matriz cultural determinada. *La visibilidad* es la puesta en escena del mundo como imagen. Es la posibilidad de ubicar una imagen dentro de un contexto donde antes no se reconocía, es la forma de representarlo, de mostrarlo, de ponerlo en escena y poner en juego la capacidad de interpretar la imagen contextualizándola. La visibilidad pretende la normalización de roles y posiciones sociales desde el lenguaje visual, esto lo analiza Richard en un conjunto de experiencias artísticas y culturales desarrolladas bajo la dictadura de Augusto Pinochet (Richard s.f.),

en las que reconoce una fuerza disruptiva capaz de alterar las formas habituales del ver y cuestionar las formas tradicionales del arte, llegando a reevaluar el papel de las tecnologías visuales que se desempeñaban como agentes de cambio social (Vega 2017).

El carácter simultáneo del arte hace posible identificar hechos del pasado que continúan teniendo vigencia en el presente. Esta idea llega leyendo a Peter Burke en su obra *Visto y no visto*, donde el autor propone que al igual que los “textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico porque reflejan un testimonio ocular” (Burke 2005). Se trata de hacer referencia a obras que representaron su presente, apropiándose de los símbolos culturales y políticos del momento a través del lenguaje del arte, revelando el pensamiento de la época. Esto podrá ser explicado a través de ejemplos.

El foco está puesto en los casos de estudio aquí propuestos porque hicieron lo contrario a lo que dictaba la estética del momento en el que realizaron representaciones de sujetos, realidades e ideologías que en el tiempo fueron sistemáticamente marginadas por la institución del arte. Esto será evidenciado más adelante, con ejemplos comparativos entre artistas. La intención es plantear una crítica a la institución arte reconocida como figura propia de la modernidad y estructurada de acuerdo a parámetros hegemónicos responsables de la colonialidad del ver. Para el acercamiento teórico se adapta la formulación de Fanon donde plantea que la lengua es un instrumento de dominación: “hablar es emplear determinada sintaxis, poseer la morfología de tal o cual idioma, pero es, sobre todo, asumir una cultura, soportar el peso de una civilización” (Fanon 2009, 49). Se hará una transposición de este concepto al campo de los estudios visuales, para proponer que el lenguaje de la plástica (lo estético) se entienda como un modo más de dominación desde la colonialidad de la estética sobre el escenario del arte en que se relacionan las obras aquí referidas.

Los artistas citados en este trabajo dislocaron el saber poder del arte, no escatimaron en riesgos al exaltar al marginado, a las personas y hechos sociales que hicieron parte del cotidiano nacional. Sin recurrir al tratamiento clásico del ideal de belleza en la expresión artística, aportaron un testimonio visual de los acontecimientos y actores representados, realizando arte de resistencia, aunque continuaban sujetos al régimen de visión impuesto por la academia en el marco de la colonialidad estética.

Lo anterior deriva en un abordaje a Foucault tomando en cuenta sus argumentos en torno al análisis del discurso relacionándolo con el poder y la exclusión, su noción de poder como una relación particular de fuerzas resultante de las interacciones sociales, en

las cuales analiza posibles y variadas dinámicas de enfrentamiento de las que surgen formas específicas de poder (Foucault 1991, 113). Es decir, tantas como las diferentes relaciones sociales dadas, percibiendo el poder como ubicuo y enmarañado con la vida (Foucault 1999, 404-5). El análisis de la tensión entre poder y resistencia es pertinente para hacer una lectura crítica de los hechos que relegaron al olvido a los indigenistas; empezando por la denominación que les confiere la historia oficial colombiana como nacionalistas, término que se presta a confusiones y se asocia con un arte al servicio de los intereses del estado. Este ejercicio foucaultiano de mirada posestructuralista propicia desarmar la cofradía del conocimiento que giraba alrededor de Marta Traba. También resulta relevante para examinar las representaciones del poder disciplinario que realizó Débora Arango; para ver con otros ojos el arte de resistencia que propone Doris Salcedo y que, dadas sus condiciones de posibilidad, deja de ser político. Finalmente la obra *Magdalenas por el Cauca* muestra una propuesta artística que busca emancipar a una población constreñida por diferentes formas del poder, integrando para ello las expresiones de resistencia.

Siguiendo la línea de cuestionar al poder y a las acciones que ejerce sobre los artistas, obras y circulación de las mismas se aborda la representación desde la teoría de Homi Bhabha y su propuesta mimética, que, siendo una estrategia crítica, es una herramienta de exclusión e inclusión social, puesto que permite separar al colonizado dócil, es decir el que imita y asimila la civilización del blanco, y el *indisciplinado*, quien se resiste a esa asimilación (Bhabha 2002). Por analogía el término colonizado, en este trabajo, se refiere al sujeto que está bajo el dominio de la colonialidad estética en cabeza del colono y/o institución arte. Con esta perspectiva se analiza a los artistas tomados aquí como estudios de caso dentro de un grupo numeroso, cuyas prácticas implicaron la visibilidad de su realidad. El mimetismo como herramienta de poder en el discurso colonial intenta crear una imagen del colonizado, imponiéndole los modelos creados por el colono, pero insistiendo en su diferencia. Lo que deja al colonizado con una imagen ambigua, porque, aunque reproduce lo que el modelo le impone y asume esa imagen que le permite ser para el otro, no se le reconoce como parte de esa cultura. Esto es lo que el autor llama la *ambivalencia del mimetismo*.

Respecto a la relación entre arte y política, Jacques Rancière defiende que esta relación sigue viva, pero en circunstancias específicas. Considera que no todo es arte y tampoco política, por lo tanto no todo arte es político; hay formas de poder sin política y hay expresiones musicales, pictóricas, poéticas, sin que haya arte (Rancière 2011). El

filósofo vincula arte y política a partir de una *estética de la política* que se da al reconfigurar la división de lo sensible: espacios, tiempos, lugares, lo visible e invisible; y una *política de la estética* referida a los modos de visibilidad y prácticas del arte interviniendo en la división de lo sensible. Esto permite resaltar de su obra *El reparto de lo sensible: estética y política* dos puntos importantes para mi análisis: 1. Su noción del arte no está relacionada con la producción de un sujeto excepcional porque lo concibe como una práctica social; 2. El énfasis de su teoría está puesto en la relación entre arte y política, haciendo de la estética un puente entre lo sensible y la vida social. Rancière en esta obra reelabora el sentido de la estética en “un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes” (2009, 7). Lo cual hace posible un acercamiento a la dimensión política de la estética, mostrando que no es exclusiva del régimen de lo sensible, porque también hace parte de lo social y lo político. A partir de estos conceptos se realiza la interpretación de producciones artísticas que han sido ligadas con lo político, pero más allá de sus temáticas. Son obras que tienen en común la visibilización de lo censurado por el arte hegemónico o cooptado por el *establishment*.

Otro aspecto que se presta a confusión es la representación visual de una ideología política, porque sería decir lo mismo con otro código o usar los dos códigos para reforzar el mensaje. Por ejemplo, el muralismo mexicano, era un arte con la intención de respaldar un programa político, opuesto al tradicional, a diferencia del indigenismo (nacionalismo), movimiento marginado al igual que los hechos y sujetos que representó, además de pretender ruptura con la academia. Tampoco lo hace político el hecho de realizarse por fuera de los espacios institucionales del arte, museos o galerías, por ejemplo; como se entendía el arte público en la modernidad: concebido bajo la autonomía del arte e instalado en un espacio público que hacía las veces de extensión del museo o galería; pensemos en las esculturas de los próceres que refuerzan al sistema de poder.

En este punto es importante hacer una aclaración sobre el indigenismo, dado que este tema es abordado para poner en evidencia las formas del poder saber con las que opera la colonialidad estética, específicamente a comienzos del siglo XX, no es de mi interés generar un debate respecto a los cuestionamientos hechos a este movimiento intelectual porque sus integrantes eran o no indígenas, sino porque los artistas de este grupo fueron censurados por haber visibilizado lo indígena. Respecto a que los artistas indigenistas adolecían de movilización política, diré que desde la perspectiva del concepto de política de Rancière como disenso, las representaciones del indigenismo

aparecen siendo una ruptura al orden establecido, reconfigurando el régimen visual que determinaba la exclusión para aquellos que no tenían parte en esa sociedad.

De manera más contemporánea están las manifestaciones del arte conceptual, sobre las cuales existe el riesgo de ser fácilmente manipuladas por el poder. Con esto se quiere hacer referencia a las actuales condiciones de posibilidad del arte conceptual que intenta ser político, pero a la vez se permite ser financiado por la empresa privada, lo que deja abierta la oportunidad de intervenir en sus contenidos. Esta puede ser una de las explicaciones frente a la abundancia de manifestaciones artísticas con intenciones políticas. Aquí es pertinente señalar cómo esas condiciones de posibilidad (el patrocinio de la empresa privada) vuelven inofensivo a este arte, donde el artista queda atrapado en un dilema ético y su obra mercantilizada. Es probable que se escapen otros aspectos, no obstante serán estos los tomados en cuenta para realizar la selección de manifestaciones artísticas que alteraron el orden de lo sensible establecido en su momento, a partir de lo que hicieron visible desde lo sensible; es decir la emergencia de lo excluido y silenciado.

A medida que el arte conceptual se ha ido posicionando en la sociedad, pone en discusión los contornos trazados por la modernidad para definir lo que es o no es arte, reivindicando las prácticas artísticas diferentes, renovadoras de sentido, a partir de expresiones populares. Esto pone en vigencia la discusión del arte autónomo, dejando entrever sus peculiaridades expresivas. Las prácticas artísticas contemporáneas están relacionadas con aspectos cotidianos, y al reactualizar las prácticas culturales bajo las formas del arte, hay una resonancia en la sociedad (Schlenker 2016).

Finalmente el análisis de la obra *Magdalenas por el Cauca*, denominada por sus autores como exposición-procesión, fue concebida por Gabriel Posada en colaboración con Yorlady Ruiz, llevada a cabo en los años 2008, 2009, 2010 y 2012, en las regiones del Valle del Cauca y Risaralda (Colombia). Parto de un recuento de los hechos que dan origen a la obra, sus instancias de producción, el lugar de enunciación y el contexto social, cultural e institucional en el cual opera el registro de la misma como imagen. Los conceptos o lugares desde donde abordo la obra son visualidad, arte, política, memoria y género. Tendremos en cuenta que el lugar de enunciación es Colombia en América Latina y todas las particularidades que nos constituyen como un pueblo atravesado por un pasado traumático, que continúa haciendo parte de nuestro presente y aparece en el hacer de los artistas; no es la excepción esta obra. Sobre las fotografías, el catálogo y el video del registro de la obra, que corresponde a la versión del año 2010, es necesario decir que no es la obra en sí; por lo tanto, se reafirman estas fuentes video-gráficas en conjunto, sin

desglosar el registro para el análisis, me apoyo en los estudios visuales y las posibilidades que brinda para abordar la obra.

En segunda instancia, este estudio de caso encaja dentro del nuevo paradigma, una práctica cultural realizada como una acción que integra diferentes formas de las actuales prácticas artísticas, donde no hay un protagonista, sino un encuentro de colectividades con la misma intencionalidad de realizar una práctica artística-cultural. Lo anterior es una propuesta metodológica que se ha planteado desde los estudios visuales, que proponen desligar la obra del autor; éste ya no tiene el monopolio interpretativo de la obra, se relativiza el tema de lo autoral, otorgando a las imágenes una vida social independiente, marcando una diferencia con la concepción hegemónica del arte.

Las obras encajan en el arte político, señalando que estas abundan en diversas formas de resistencia sin llegar la mayoría de ellas a transformar las estructuras. Hay intención de develar, a partir del análisis, cómo algunas de dichas obras, entendidas como políticas por la institucionalidad, no alcanzan a serlo dadas las condiciones de posibilidad y su capacidad de agencia, porque vuelven a ser normalizadas por la institución arte, apresando su potencial decolonial estético, ya sea al momento de su producción y/o circulación.

## Capítulo uno

### El poder desvanecedor del discurso hegemónico

#### 1. 1 *Bachué* y los artistas invisibilizados

Los antecedentes que se pueden rastrear, con propósitos de investigación, sobre el pasado indígena en Colombia, datan de 1902 cuando se creó La Comisión de Historia de Antigüedades,<sup>1</sup> “bajo los supuestos de la *civilización* y la unidad nacional” (Calderón y Fernández 2016, 151). Con este marco se generó un movimiento intelectual y científico para estudiar el pasado indígena y la obvia necesidad de la reivindicación simbólica y material de su cultura, buscando su integración en la vida nacional, es decir incluir al indio sin atentar contra sus formas tradicionales de vida. Los estudios realizados por estas instituciones demostraron que el problema de los indígenas provenía de “la política del estado que, desde tiempos de la conquista, se dirigía a la privatización de sus tierras reduciéndoles a la servidumbre y paupérrimas condiciones de vida, en lugar de alcanzar la presunta integración a la nación como hombres ‘libres’, como ciudadanos” (Correa y Acero 2013, 84).

Otra manera de ver esta misma realidad fue propuesta en Perú por Mariátegui, con sus esfuerzos por establecer el problema del indio desde un carácter fundamentalmente económico y comienza planteando la urgencia de “reivindicar, categóricamente, su derecho a la tierra” (Mariátegui 2007a, 39). Mariátegui consideró a los indígenas una raza dedicada a la vida agrícola, siendo la tierra el origen de la vida, de ahí el culto a la *Pachamama*, dando paso a una reivindicación en el orden de lo simbólico y lo material.

Posteriormente, en Colombia se creó El Servicio Arqueológico Nacional en 1935, dirigido por Gregorio Hernández de Alba quien hacía parte del movimiento *Bachué*; también fundó, junto a Guillermo Fischer, la Sociedad de Estudios Arqueológicos y

---

<sup>1</sup> “La idea de crear una academia para el estudio de la historia nacional comenzó a gestarse en la década de 1870, pero al finalizar el siglo no había podido concretarse. La iniciativa, retomada por el abogado Eduardo Posada y el médico Pedro María Ibáñez se hizo realidad mediante la resolución 115 de mayo de 1902, firmada por el vicepresidente José Manuel Marroquín, por la cual se estableció la “Comisión de Historia y Antigüedades Patrias”. En diciembre del mismo año pasó a ser “Academia de Historia y Antigüedades”, con carácter oficial de cuerpo consultivo del gobierno y con su propio medio de difusión, el Boletín de Historia y Antigüedades, que ha circulado sin interrupción durante una centuria. [...] su gestión generó gran interés por la investigación histórica en Colombia y en poco tiempo surgieron los Centros de Historia” (Martínez 2002, “párr.” 9 y 10).

Etnográficos; Hernández en 1941 con Paul Rivet fundaron el Instituto Etnológico Nacional y en 1942 Gregorio Hernández de Alba y Antonio García fundaron el Instituto Indigenista de Colombia. El logro de estos esfuerzos confluyó en unas políticas de estado, al parecer ignoradas, porque es evidente la inclusión sin representación de este grupo étnico en particular en la primera mitad del siglo XX, como se podrá ver en este capítulo.

El indigenismo es un tema que durante muchos años no tuvo una historia que diera cuenta de sus manifestaciones artísticas. Fue abordado por Álvaro Medina en su libro *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*, quien estudió a fondo el movimiento de los Bachué en su búsqueda por el autonomismo y el nativismo (Medina 1994). Luego de este precedente, pocos investigadores de la historia del arte nacional han vuelto la mirada sobre el arte de la primera mitad del siglo XX. Uno de ellos es Christian Padilla quien publicó su libro *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Padilla 2008), donde nos provee de un análisis de la expresión escultórica de los años treinta como medio artístico para la inserción del modernismo en el país. Nos proporciona además una investigación sobre los debates artísticos y culturales que se dieron de los veinte a los setenta, haciendo énfasis en Rómulo Rozo a quien considera el artista más representativo de esta generación.

Sobre este artista, y en particular sobre su obra *Bachué* ya se han realizado diferentes estudios: *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano* (Medina, Botero y otros 2013), creación colectiva de Álvaro Medina y otros cinco autores cuyas investigaciones desde diferentes puntos de vista confluyeron en esta obra para ser ampliadas. La más reciente publicación fue la del español Rodrigo Gutiérrez Viñuales en *Rómulo Rozo tallando la patria* (2015), investigación realizada desde la perspectiva de la circulación tanto de la obra como del artista.

Para entender el nacionalismo en Colombia, retomaré las palabras de Padilla:

El nacionalismo debe entenderse como una ideología, un ambiente intelectual y una reacción política que vivió toda América Latina en la segunda década del siglo XX. Sin embargo, las naciones vecinas no se reunieron en torno a este espíritu creando un movimiento continental, aunque el ideal fue, en general, el mismo. Cada uno aplicó a su sociedad los dos mismos postulados: crear una identidad propia y asumir a su manera cualquier manifestación *nueva* (Padilla 2008, 20).

El nacionalismo, al que se hace referencia, es un movimiento artístico de carácter internacional más conocido como indigenismo en los países de mayor población indígena, específicamente en el área Andina y México. Sucede posterior al proceso de la lógica cultural criolla (europea) que se impuso en los inicios del proyecto de construcción de nación de estos países. Los artistas del indigenismo innovaron los cánones estéticos

establecidos a partir del siglo XIX, generando cambios en los gustos y parámetros estéticos dominantes hasta entonces, permitiendo valorar el mundo indígena, el pasado precolombino, el contexto inmediato de las personas discriminadas por clase o etnicidad, es decir, realizaron una puesta en escena del mundo como imagen (visibilidad) lo cual los hizo representantes de un *arte de denuncia* que interpeló a la colonialidad estética.<sup>2</sup>

## 1.2 Políticas de representación del indigenismo (nacionalismo)

Muchos consideran que del indigenismo se habla desde la época de la colonia, con el sermón de Fray Antón Montesino (Tamayo 2011), siendo así un tema amplio. Pero en este caso considero las líneas de continuidad y ruptura, para referirme al periodo de mil novecientos diez a mil novecientos treinta, en el que América Latina se planteaba un interés por pensar lo mestizo en contraposición al blanco, proyectándose el indigenismo para representar lo propio. Este interés por lo regional busca la identidad del indígena como símbolo de lo autóctono.

El indigenismo no se presenta de manera idéntica en los países andinos. Cada estado había establecido la división de lo sensible, determinando para la época quien podía “tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y del espacio en los cuales esta actividad se ejerce” (Rancière 2009, 9-10). Las diferencias estaban dadas por las sensibilidades, por las ideas que promueven y por el desarrollo que sucede en tiempos disímiles. El tópico en común que desata inconformidad e interés a nivel de México y la región andina, es el lugar que le correspondió al indígena en ese reparto de lo sensible. Esto generó en todos los casos un pensamiento que se interconectó con un movimiento cultural capaz de influir en las manifestaciones artísticas.

---

<sup>2</sup> A modo de aclaración, a lo largo del texto cuando me refiero a colonialidad hago alusión a la matriz de poder que resultó del colonialismo con el descubrimiento de América y se manifiesta en modos de conocimiento, autoridad, género, etnia, religión, lenguaje y arte, entre otros. Es decir, son las formas que permanecen desde el colonialismo, entendido este como la soberanía de un pueblo que impera sobre la soberanía de otro pueblo.

Respecto a la colonialidad estética, este es un concepto que introdujo el artista y activista afrocolombiano Adolfo Albán Achinte, durante discusiones sobre la matriz colonial de poder al preguntar “¿cuál es el lugar de la estética en la matriz colonial?” (Diallo 2018, “párr.” 1); según refiere Walter Mignolo en una entrevista (2018). Desde esta perspectiva se piensa que la estética moderna colonial redujo su concepción del arte a “obras maestras, elaboradas por un tipo de ser humano, el genio, y avaladas por toda una maquinaria teórica y discursiva. Al apropiarse del concepto de arte, la producción artística, la comunidad de productores y el público del arte, [...] colonizó la *aisthesis*, el mundo de lo sensible” (Gómez 2014, 84). En ese orden de ideas se podrá decir que la colonialidad estética es una de las formas en las que se manifiesta la matriz colonial del poder.

La propuesta desde la plástica se sitúa en los bordes de los referentes artísticos de su época, en el contexto de lo que hacía visible el arte y que configuraba los modos de ver a partir de intersecciones de saberes y poderes del arte canónico. Según Rancière, en el régimen ético las imágenes son objeto de doble interrogación: “la de su origen y, por consiguiente, de su contenido de verdad; y la de su destino: los usos a los cuales sirven y los efectos que ellas inducen” (2009, 11). El acercamiento a las representaciones visuales de los artistas de esta generación nos permite ser conscientes de realidades que no podemos advertir y también desconfiar de las que vemos, dada la configuración de lo visible en estas obras impregnadas de singularidad, al conformar un registro visual de lo que no podía ser visto en ese periodo histórico.

Es oportuno anotar que los críticos del indigenismo ven en su configuración una herramienta del estado para su proyecto de nación homogénea. En oposición a ese argumento, surgen las ideas de José Carlos Mariátegui, quien al respecto señala la importancia de no confundirlo con un tipo, un tema, un personaje o motivo pintoresco, y tampoco con un fenómeno exclusivamente literario. Advierte sobre los “indigenistas auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero ‘exotismo’– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni resurrección. [...] la corriente indigenista no depende de simples factores literarios, sino de complejos factores sociales y económicos” (Mariátegui 2007b, 281-2). Aunque el autor escribe pensando en el Perú de su época, donde la población era en su mayoría indígena, sucedía igual en otros países de la Región Andina y México, razón por la cual el pensamiento de Mariátegui se hizo fundamental.

Mariátegui planteó la discusión del lugar que debía ocupar el indio en las nuevas naciones, es decir las políticas de representación del indígena; por un lado, cuestionó las del nacionalismo y por el otro, reivindicó las del indigenismo. Si bien ambas se ocuparon del indio, sus intereses eran diferentes, como se ha esbozado hasta ahora. Con el fin de aclarar esta cuestión, considero relevante ampliar el panorama a partir de dos autoras y algunos ejemplos.

Deborah Poole ha escrito sobre el tema en relación con Perú y plantea el indigenismo en el arte de vanguardia definiéndolo como “un movimiento intelectual pan-latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas, regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos –en su mayoría urbanos– entendían por formas culturales autóctonas o indígenas” (Poole, 2000, 221). Este movimiento de raíces cusqueñas es erigido por las

clases dominantes, quienes hablaban por el indígena porque creían que ellos no podían hablar por sí mismos.

En ese momento no era posible la autorrepresentación del subordinado, porque a la producción del indio se le consideraba artesanía con un tinte primitivista. Fanon diría: “un blanco que se dirige a un negro se comporta exactamente como un adulto con un chiquillo” (Fanon 2009, 58); para el caso, ellos veían al indio desde un lugar hegemónico, considerándolo inferior e incapaz de ser civilizado. El nacionalismo (oficial) pretendía la modernización económica y la autonomía regional; el indigenismo pretendía reivindicar la presencia del indígena y sus valores al interior de la cultura nacional, incidiendo en lo político con importantes manifestaciones en las artes.

Habría que mencionar también el indigenismo en cuanto fenómeno dentro de la plástica, según lo propone Natalia Majluf, en su ensayo comparativo entre México y Perú: “no puede ser comprendido como un simple derivado o resultado de otros discursos sobre el indio provenientes de otras disciplinas y de otras preocupaciones” (Majluf 1994, 614). Con esta postura la autora, sin dejar de lado el contexto social y político, en su análisis plantea que el indigenismo peruano en particular fue apolítico y esteticista. Argumenta que se puede analizar el tema alejado de lo político y por fuera de dicho movimiento cultural, encasillándolo en el análisis disciplinar de las artes.

Considerando el límite que Majluf propone, se corre el riesgo de poner en paréntesis que, en los países donde se dio el indigenismo, se estaba problematizando la ausencia de una identidad y cultura propia por la falta de representación hasta ese momento. Lo estético es un lenguaje más dentro del movimiento intelectual del indigenismo, que intentó mostrar otros puntos de vista sobre el tema y que ha abarcado diferentes campos del conocimiento como las artes plásticas, la literatura, la música, entre otros. Las prácticas artísticas de los indigenistas eran específicas de su momento histórico y cultural, existían de manera significativa dentro de ese discurso que debatía en torno a la nueva concepción del arte que se trataba de imponer,<sup>3</sup> dejando expuestas las condiciones hegemónicas que regían la visión de su época.

Por todo lo anterior puedo inferir que de manera paralela suceden dos formas del indigenismo en las artes visuales de Latinoamérica: la que sigue los preceptos del estado, en su afán instrumental de rescatar para dominar, donde los artistas se apropiaron del

---

<sup>3</sup> Estas representaciones han adquirido con el paso del tiempo un valor de documento, a lo cual se le suman las causas y el registro de dichos acontecimientos, significando situaciones concretas de una condición histórica, de ahí su vínculo con la realidad.

lenguaje de la plástica en estado de mimesis y reprodujeron el discurso civilizatorio; y la otra, comprometida con la cultura del indio, con el interés de revitalizarla después de haber sido silenciada por tanto tiempo. Cuando estos intelectuales representan a los indígenas, están realizando un ejercicio de poder que subvierte un poder colonial. Al abordar el mismo lenguaje para imitar lo propio, se sumaron al discurso cultural del subalterno con propuestas visuales que tomaban al indígena como centro, con la intención de generar un movimiento capaz de detener la injerencia extranjera.

Es importante resaltar que las personas interesadas en trabajar por el indigenismo no eran indígenas, ellos tenían en común la preocupación por reivindicar a este grupo tomando así la vocería de una clase subalterna quienes estaban privados de los medios y el derecho para autorepresentarse. Reitero entonces que los indígenas de la primera mitad del siglo XX no fueron quienes lucharon por su autorrepresentación en términos de una representatividad política y cultural dentro de la sociedad dominante que los oprimía. Esta aclaración tan enfática es para decir que el indigenismo aparece en este trabajo como caso de estudio porque los intelectuales y artistas de ese movimiento fueron censurados tras haber luchado por dar voz a un grupo marginado. Ahora, desde la perspectiva del concepto de política de Rancière como disenso, las representaciones del indigenismo aparecen expresando una ruptura al orden establecido, reconfigurando el régimen visual que determinaba que no había lugar para los que no tenían parte en esa sociedad. Con esta interpretación quiero interpelar la idea de que el indigenismo adolece de movilización política, porque los indigenistas estaban en desacuerdo con el ordenamiento que disponía lo que podía ser visibilizado o invisibilizado y cuando decidieron visibilizar al otro esto fue una postura política, interpretado así desde Rancière.

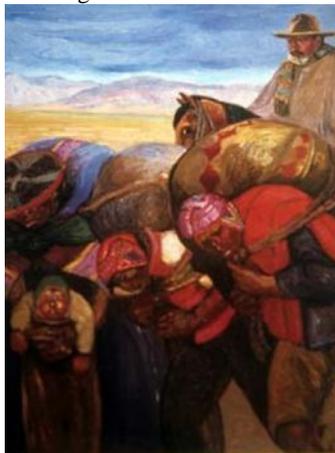
A continuación presentaré ejemplos de Perú y Ecuador para ilustrar esta diferencia. En cuanto a Colombia se verán más adelante acompañados de un análisis más amplio, después de la introducción al contexto colombiano. Téngase en cuenta que las obras para ejemplificar las diferencias entre las dos formas del indigenismo en Latinoamérica, que he planteado, corresponden a una de las etapas por las cuales los artistas pasaron a lo largo de su vida. Por lo tanto cabe resaltar que no es mi intención defender que el indigenismo haya sido la única influencia en su producción artística y trayectoria.

### **1.3 Lo que vemos y lo que podemos decir**

Hecha la distinción entre nacionalismo e indigenismo, expondré algunos casos. En Perú el precursor del indigenismo en la plástica fue José Sabogal, primero en romper con el colonialismo académico. Su estilo “se presentó como una iniciativa de renovación, en oposición a los delicados dibujos y acuarelas de artistas como Francisco González Gamarra” (Majluf 1994, 619). Realizó representaciones indígenas de la época prehispánica enalteciendo el pasado Inca, idealizando al indio. Sabogal se ocupó de realizar pinturas del indígena de su momento, que continuaba en condiciones de subordinación.

**Imagen 1**

José Sabogal. **El Gamonal**. 1925. Óleo



Fuente: web Netjoven.  
<http://www.netjoven.pe/actualidad/145109/Jose-Sabogal-conoce-las-obras-mas-representativas-del-pintor-indigenista.html>

**Imagen 2**

Francisco G. Gamarra. **Guerrero Incaico**. 1920. Óleo.



Fuente: Web Francisco González Gamarra.  
[http://fgonzalezgamarra.org/cusco\\_1.html](http://fgonzalezgamarra.org/cusco_1.html)

En Ecuador cabe mencionar al fotógrafo José Domingo Laso quien publica el libro de fotografías titulado *Quito a la vista*. Las imágenes muestran lugares de interés de la ciudad y a los indígenas borrados de la representación visual (como técnica fotográfica). Hecho justificado en la advertencia introductoria del libro donde se explica que: “se borró al indígena asociado a un criterio de diferenciación social y se estableció un *relato visual* de ciudad erigido desde la limpieza étnica y social” (Laso 2016, 1). Laso realizó fotografías de los indígenas, pero en esta publicación ejecutó su borramiento, porque el propósito del libro era mostrar el proceso modernizador de la ciudad en la cual no tenía cabida el indígena.

Caso contrario el de Camilo Egas. Una de sus obras polémicas fue el mural que realizó para la Feria Mundial de 1939 en New York, en el cual debía representar al país. La visión que plasma Egas en su mural simbolizaba un aspecto importante de la conformación del Estado ecuatoriano, que deliberadamente era excluido de las políticas de representación, hizo visible al indio: hombres y mujeres con sus atuendos humildes,

desempeñando labores cotidianas y otras relacionadas con el trabajo de la tierra. Como era de esperarse el mural fue cuestionado por las autoridades de su país, quienes esperaban una representación del progreso que incluyera al indígena bajo “la mirada que las elites progresistas y modernizadoras quieren construir del indio: una imagen como el origen, como la esencia misma de la nación” (Pérez 2004, 156), como lo había hecho en *El sanjuanito* (1917) y *Las floristas* (1916). Premisa que no se cumplió en el mural de Camilo Egas, pero que nos explica por qué las autoridades se lo encargaron a él y también da cuenta de sus continuas búsquedas y procesos.

Sixto Durán Ballén cónsul del Ecuador en Estados Unidos escribió:

[...] la figura dominante es una mujer indígena, descalza y semidesnuda. Todas las demás figuras representan al indio en su mayor estado de pobreza y de atraso. Esta circunstancia ha producido la más triste impresión a la colonia, temerosa de que el público se imagine que nuestro país entero se reduce a una vida tan miserable como la reflejada por el cuadro (Barrera 2010, 87).

Egas aprendió de la academia para fijarse en lo propio, mirar al indígena después de tanta ficción que idealizó y ocultó la realidad de estas naciones Latinoamericanas.

**Imagen 3**

José Domingo Laso. “**Quito a la vista**”. 1911.



Fuente: web allevents.in Guayaquil. Fotografía de la Exposición “La huella invertida”.  
<https://allevents.in/guayaquil/conferencia-con-el-fot%C3%B3grafo-coco-laso/160738854521514>

**Imagen 4**

Camilo Egas. **Feria Mundial de New York**. 1938.



Fuente: revista de crítica de arte Paralaje.xyz.  
[http://www.paralaje.xyz/investigacion\\_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/](http://www.paralaje.xyz/investigacion_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/)

Con los ejemplos que estoy proponiendo, señalo cómo estos artistas utilizaron otros registros culturales para subvertir cierto orden que se impone en las artes, dándoles una dimensión política como lo propone Rancière: “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière 2009, 10); algo que en el arte canónico se ha establecido a priori e impuesto al colonizado.

#### 1.4 El orden de lo sensible en la primera mitad del siglo XX en Colombia

Antes de presentar los ejemplos de Colombia, me remito al siglo XIX para dejar el precedente de una sociedad que empieza a ver el progreso gracias a su desarrollo industrial. Hecho que amplió la brecha entre los obreros pobres que recién llegaban y las élites locales con su estilo de vida europeo, siendo lo mestizo e indígena calificado de no civilizado y distante de lo moderno.

En las artes plásticas sucede un fenómeno similar. Las élites dominaban el ambiente cultural desde lo canónico. La Escuela de Bellas Artes se funda<sup>4</sup> con un fin en el momento de la construcción del estado moderno que “[...] requería de una estructura simbólica que lo soportara y lo representara en el imaginario de la población. Que le diera un piso de legitimidad en la edificación de un origen común para toda la población” (Vásquez 2016, “párr.” 3). Consistía en aprender el realismo europeo para representar próceres y gente adinerada. La estética de tradición academicista otorga a Colombia un modelo artístico civilizatorio, que ya era decadente en Europa y era cuestionado por el arte moderno y las vanguardias, según lo explica Vásquez (2016, “párr.” 14). Este modelo se tomó para otras escuelas de Bellas Artes en el país, extendiéndose hasta 1986.

Por lo que se refiere al nacionalismo (indigenismo), igual que en los demás países andinos, fue fundamental para su ideología el pensamiento de José Carlos Mariátegui y su interés por “reinsertar al indio en la sociedad y exaltar su papel en esta” (Padilla 2008, 38); ideas que llegaron al país a través de la revista *Amauta* que circuló hasta mil novecientos treinta. De igual manera la incidencia de México y los proyectos reformistas de Vasconcelos para quien “el papel de las artes en el sistema educativo es primordial. [...] esta mentalidad [...] le adjudica un poder pedagógico a la pintura mural” (Padilla 2008, 32). Estas ideas se empiezan a difundir con los grabados de José Guadalupe Posada, ilustrador mexicano, crítico de la situación social y política que su país asumía desde finales del siglo XIX.

Los intelectuales de Bogotá influenciados por estas ideas publican la revista *Los Nuevos*, “donde comienzan a forjar estos ideales de nacionalidad, atraídos por las demás vanguardias latinoamericanas” (Padilla 2008, 42), en oposición a la colonialidad estética, y expresando las primeras manifestaciones de arte moderno; la revista no tuvo éxito. El proceso del nacionalismo (indigenismo) fue lento, debido a “[...] las dificultades que

---

<sup>4</sup> La escuela nacional de bellas artes se funda el 20 de julio de 1886 en Bogotá, bajo la gestión del general Alberto Urdaneta, dejando el modelo de artes y oficios para pasar a la enseñanza del arte moderno académico, ambos de orden colonial.

experimentó la corriente renovadora ante la poca receptividad de un medio que rechazaba las audacias y prefería la comodidad de la ortodoxia” (Álvaro Medina citado en Padilla 2008, 40). Por esta razón, sólo hasta 1920 se consolidó en Colombia. También se fortaleció su canal de difusión impreso: la revista *Universidad*, dirigida por Germán Arciniegas, quien retomó el ideario de la revista *Los Nuevos*.

El nacionalismo cuenta con un registro realizado por los historiadores del arte de la misma época. Le otorga el crédito de iniciar la modernidad en Colombia a la generación de los años treinta, cuando aparecen los ‘*Bachués*’. Eugenio Barney Cabrera, en su libro *Geografía del arte en Colombia*, no considera posible el nacionalismo (indigenismo), argumentando que en nuestro país la identidad artística no ha logrado existir por las constantes hibridaciones étnicas y culturales (Barney 1963). De opinión similar es Gabriel Giraldo Jaramillo, al considerar la pintura de estos nacionalistas (indigenistas) por fuera del canon académico (Giraldo 1948), pero reconoce como importante novedad su propuesta.

Hasta este punto he presentado un esbozo de cuál era el orden de lo sensible en la época de los indigenistas: los modernistas con su afán de progreso, la búsqueda de una identidad propia, la estética instaurada por la escuela de bellas artes con la enseñanza de un arte académico y elitista; todo el sistema de la institución arte indicando como pueden ser percibidas y pensadas las obras. Este *reparto de lo sensible* determinó para la época que las manifestaciones artísticas podían o no tener una incidencia política, sin importar “las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o la manera en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales” (Rancière 2009, 12). Todo esto no depende de los sujetos, es previo a ellos; en cuanto a sus modos de hacer, fueron a veces desconocidas como bellas artes por ser fieles a la realidad, es decir a la necesidad entre una forma y un contenido.

Las personas que ejercieron entonces siendo críticos e historiadores entendieron la propuesta de los nacionalistas (indigenistas); pero no la aceptaron porque en contraste tenían a los pintores nacionalistas (oficiales) que, orientados por la pintura francesa, se dedicaron a realizar paisajes, bodegones y retratos, complacientes con el poder, haciendo arte para las élites. En *El Arte Colombiano* de Francisco Gil Tovar se cuestiona la posibilidad de un arte nacional, dada la notoria incidencia de manifestaciones y tendencias extranjeras asimiladas por nuestra cultura, haciendo énfasis en la influencia del muralismo mexicano (Gil 1980, 120). Con el tiempo el nacionalismo (indigenismo) pasa a ser mencionado como un movimiento más dentro de la historia del arte nacional, pero

sin llegar a ser objeto de investigaciones rigurosas. El reconocido crítico y curador de arte Eduardo Serrano, con su texto “Los estilos modernos y su influencia en Colombia”, se refiere sin profundidad al nacionalismo (indigenismo) en la historia del arte nacional, limitándose a enunciar algunos de sus representantes (Serrano 1972, 19).

Posteriormente, hay una reivindicación al nacionalismo (indigenismo) por parte de Álvaro Medina, en su libro *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Plantea que, entre la década del veinte al cuarenta, se da una concepción desde la plástica que tiene en cuenta las dinámicas internacionales, sin dejárselas imponer y generando una identidad artística propia (Medina 1994). En 1997 el Museo de Arte Moderno de Bogotá abre la muestra retrospectiva “Colombia en el umbral de la modernidad”, bajo la curaduría de Álvaro Medina con la intención de hacer justicia a la generación perdida, como se les conoce en la historia oficial.<sup>5</sup> De estos artistas he seleccionado a Rómulo Rozo, al grupo *Los Bachué*, buscando con ellos abordar el nacionalismo (indigenismo) y Débora Arango que, sin encajar en los movimientos artísticos de su época, realizó un arte comprometido excepcional.

Al avanzar en este análisis se hace evidente la necesidad de evaluar más de cerca la actividad e incidencia de la crítica de aquella época y ampliar la perspectiva más allá de posicionar a estos artistas como los precursores de la modernidad en Colombia, o de restituirles el lugar que la historia oficial les arrebató. Es necesario entender todas estas manifestaciones artísticas a la par con el arte hegemónico; no con intenciones de exclusión, por el contrario, estudiarlos en su coexistencia. Es probable que un estudio así llegue a diversificar el espectro del arte colombiano para enriquecerlo, además de permitir nuevas lecturas sobre los hechos y expresiones artísticas.

Otro caso que demuestra el reconocimiento tardío de la crítica de arte es el de Andrés de Santa María, pintor colombiano de formación extranjera, quien regresa al país en la última década del siglo XIX, fue nombrado profesor de paisaje en la escuela nacional de bellas artes y, aunque participa en variadas exposiciones, la crítica no lo menciona; quizás por su estilo pictórico impresionista (Barney 1968, 53). Es probable que el lenguaje

---

<sup>5</sup> Los artistas: Luis Alberto Acuña, Josefina Albarracín, Débora Arango, Gonzalo Ariza, José María de Ávila, Ramón Barba, Jorge Cárdenas, Carolina Cárdenas, Carlos Correa, Pierre Daguet, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Darío Jiménez, Erwin Krauss, Gustavo Lince, Santiago Martínez Delgado, Leo Matiz, Santiago Medina, Pepe Mexía, Otto Moll González, Jorge C. Obando, Marco Ospina, José Posada, Luis B. Ramos, Ricardo Rendón, Luis Ángel Rengifo, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez, Rómulo Rozo, Rafael Sáenz, Lisandro Serrano Scandroglio, Sergio Trujillo Magnenat, Enrique Uribe White, Eladio Vélez, Rodrigo Arenas Betancourt, y otros que se pueden consultar en la investigación de Cristian Padilla.

habitual usado por críticos e historiadores de la época para referirse al arte tradicional no encajara con la obra de este pintor que transgredió la academia, mostrando los alcances del arte en Europa clausurando el siglo XIX en donde se presentan las nuevas formas de creación artística y las vanguardias europeas.

Valga aclarar que, finalizando la primera década del siglo XX, Santa María empieza a ser mencionado de manera favorable por la crítica oficial, pero no como el precursor del arte moderno en Colombia. Me surge la duda, sobre cuantos serán los impresionistas de la misma época de los que no se ha hablado.

**Imagen 5**

Andrés Santa María. **Las Segadoras.** 1895. Óleo.



Fuente: web Colarte. Patrimonio cultural colombiano.  
<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=478&pest=obras>

El caso de Santamaría es tomado a modo de ejemplo para acercarme al concepto de prácticas artísticas como “*maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière 2009, 10-1). Empezaré por explicar de manera general el fenómeno del impresionismo en Europa y del cual fue testigo y aprendiz Santamaría.

Los pintores impresionistas revolucionaron la pintura porque contrarían la pintura de estudio, pintan al aire libre, directamente de la naturaleza, quieren captar la luz y el color de un instante; la pincelada es rápida, suelta y pastosa. Se resisten a usar el claroscuro y dan preferencia al contraste entre colores complementarios; conocen del efecto óptico de la teoría del color aplicada en ésta técnica, con el objetivo de captar las atmosferas a diferencia del arte académico que se esfuerza por definir el contorno de las formas.

Lo dicho hasta aquí está constituido por características que explican un modo de hacer arte diferente para la época; motivo por el cual los impresionistas fueron rechazados

del *Salón oficial de Paris* en 1863, en vista de que no seguía el arte académico. Tuvieron que realizar exposiciones al margen de los salones oficiales, exhibiendo obras que revolucionaron la pintura, las formas de ver y de ser; con sus pinturas marcaron el camino hacia la modernidad y fueron el antecedente del arte contemporáneo.<sup>6</sup>

Algo semejante le sucede al artista Andrés Santamaría, cuando regresa a Colombia. El tiempo y lugar en que este artista expone sus obras impresionistas no coincidió con el hacer que dictaba el arte académico nacional que estaba regido e influenciado por el arte europeo (colonialidad estética), donde el impresionismo también era rechazado. Las formas de visibilidad que propuso la pintura impresionista, estaban por fuera de lo aceptado. De manera que fue necesario esperar la aprobación del impresionismo en París, en ese entonces centro mundial del arte, para ser aceptado en otros lugares como nuestro país, con sus nuevas formas, es decir, con la nueva redistribución de lo sensible en la que tuvieron parte.

En Colombia “el arte continuaba apegado a elementos premodernos -léase academicistas- ya que de ninguna manera intentó captar, entender o utilizar aquellos, aunque tampoco podía hacerlo” (Gallo 1997, 17). Subrayo esta idea para plantear como hipótesis que el modelo del arte académico eurocentrista opera como una forma de colono y la academia de arte nacional funge como colonia, al fundar su primera escuela de bellas artes en 1886, como parte de los primeros intentos de modernización, sujetos al modelo hegemónico por algo más de un siglo, evidencia de una colonialidad en el arte y la estética, como lo explicaré a continuación.

### **1.5 ¿Cómo afectó la crítica al nacionalismo (indigenismo)?**

Es pertinente decir que los artistas de la década del treinta del siglo XX habían perdido relevancia, en parte por la preferencia de artistas influenciados por la vanguardia internacional que representaba Marta Traba, siendo crítica de arte. Esto lo hizo evidente en sus diferentes artículos publicados, donde defendió que la modernidad artística en nuestro país se desarrolló a mediados del siglo XX, porque lograron reinventar la realidad y no copiarla (Traba 1959). Su crítica fuerte creó una ruptura entre la generación de

---

<sup>6</sup> El impresionismo es un buen ejemplo para referirnos al *régimen estético* propuesto por Rancière para definir al arte como la forma del disenso (política) que disloca la distribución de lo sensible (policía) cuando impone jerarquías, establece modos de ser, hacer, ver y decir. El autor reconoce en el arte la capacidad de cuestionar y reorganizar el espacio de lo sensible dando paso a nuevas formas y relaciones.

Ignacio Gómez Jaramillo y Alejandro Obregón, dando lugar a numerosos debates que enriquecieron la escena del arte colombiano. Valga decir que hasta la fecha se le reconoce como la primera crítica de arte idónea en el país, antes de ella era tarea ejercida por historiadores y literatos amantes del arte.

Al parecer afirmaciones como la citada influenciaron a otros críticos e historiadores. Tomando en cuenta el lugar preponderante que ocupó Traba en el campo de la crítica, estos dedicaron mayor interés en estudiar a los artistas posteriores a Alejandro Obregón, “pero la crítica pasó por alto que casi 20 años antes de la aparición de Obregón en el panorama artístico colombiano, Rómulo Rozo había conseguido con sus obras adelantársele” (Padilla 2008, 88). De igual manera sucedió con el pintor impresionista Andrés de Santa María, aunque lo hizo bajo el efecto de la colonialidad estética.

Es probable que con todas las manifestaciones artísticas que niega la crítica en su momento histórico sucedan hechos similares. A continuación relaciono el comentario de la crítica de Arte Marta Traba, cuando se refiere al nacionalismo (indigenismo), en su documento *Problemas del arte en Latinoamérica*, donde afirma que el nacionalismo es el problema del arte contemporáneo en Colombia y toda América Latina:

[...] el nacionalismo latinoamericano es un concepto agresivo nacido de la defensa desesperada de una causa perdida, la de la ‘cultura propia’. Para esto se apela a un recurso siempre efectivo: exiliar del panorama artístico-literario toda comparación con obras de arte de validez universal. La palabra ‘universal’ queda borrada bajo el término ‘local’, el peor enemigo del nacionalismo nuestro es la universalidad y, a fuerza de empujarla fuera del riguroso perímetro de las patrias locales, se la ha desterrado de Latinoamérica” (Traba 1958a, 206).

Para Traba el nacionalismo hace cautivo el arte con propósitos políticos, hecho que desprecia sobremanera porque considera que la labor del artista latinoamericano es construir una cultura acorde a lo universal, siguiendo el modelo de colonialidad estética.

Para ella el desastre del nacionalismo es el “resultado de haber atribuido al pintor responsabilidades de reformador social y de tribuno político” (1958a, 206). Y más adelante continúa diciendo que el lugar ganado por la pintura americana es gracias a “las estructuras del maestro uruguayo Torres García, o por los exactos ensamblamientos de colores del argentino Petorutti, o por la fantasía surrealista, emplumada y frenética de Wifredo Lam” (1958a, 207), quienes imitaron el modelo extranjero. Afirma que “esta es la opción [...]. Un buen alumno siempre admite el gobierno, la seducción y la superioridad de su maestro [...] llega a disfrazar estas obediencias tras de sus ideas propias [...]” (1958a, 207). Ahora bien, no debemos perder de vista que Traba realizó sus

críticas de manera profesional y acorde al debate del momento, es decir, encarnaba el discurso de lo que en este trabajo se ha denominado la colonialidad estética, un discurso hegemónico con categorías, criterios de valoración, y sistemas de clasificación de las artes que operan como estrategias del colonialismo que aún subsisten y que se quieren exaltar en este trabajo para aportar a la discusión de la urgencia de una horizontalidad en la nuevos discursos sobre el arte. Sus críticas como consecuencia dejaron por fuera del régimen de visión a los indigenistas por las temáticas que se atrevieron a visibilizar: la producción simbólica de los indígenas, considerada como artesanía, folclor y arte popular (Gómez 2014) por la colonialidad estética.

Estas opiniones abren la posibilidad de analizar el poder en el campo del arte, tomando como referente a Michel Foucault, quien expresa que, “cuando una disciplina toma forma y estatuto de discurso científico”, ejerce control sobre los otros discursos que se hallan al margen (Foucault, 1992, 41). En este caso infiero a la institución del arte culto como una de las formas tradicionales de autoridad. Con el desempeño de Marta Traba en Colombia como crítica de arte y sus publicaciones en el periódico *El tiempo*, las revistas *Plástica*, *Prisma*, *Semana*, *Eco* y *La nueva prensa*, se consolida el arte como institución:

[...] alimentado por la creciente actividad de las galerías surgidas en la década anterior y por la aparición de otras; así mismo, por la realización de Salones Nacionales todos los años entre 1957 y 1964, excepto en 1960. También es de vital importancia la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1962 (aunque había tenido una primera fundación en 1955); dirigido por Marta Traba hasta 1967, el Museo dio gran impulso a los artistas jóvenes colombianos, a la vez que inició la organización de exposiciones de arte moderno internacional. (Carolina Vanegas citada en Padilla 2008, 202-3).

El arte como institución opera sobre los nacionalistas (indigenistas) si los consideramos un discurso que brota de manera espontánea e inmediatamente antes o después de su manifestación, se encuentran sometidos a la selección y al control, así lo explica Foucault.

Por analogía podemos ver que el arte siendo institución funciona a modo de dispositivo de poder a través de sus discursos, entendidos como “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault 1992, 6). Las palabras de Traba ya poseían ese discurso de poder, el cual usó en contra de los artistas del indigenismo que propusieron un arte por fuera de lo canónico, hicieron lo prohibido, motivo que lleva a diversas formas de exclusión, evidenciando el poder del discurso del arte. En las críticas de Traba puede leerse una colonialidad en el saber-poder del campo del arte. Esta tensión también se puede interpretar desde las maneras de hacer (Rancière 2009), cuando el indigenismo luchaba por posicionarse a la vanguardia del arte

latinoamericano contra el arte hegemónico.<sup>7</sup> Aparece en escena la vanguardia europea con sus maneras de hacer desde lo abstracto, y lo conceptual imponiendo su visibilidad con la obra de los artistas ensalzados por Marta Traba.

Nuestras culturas, colonizadas bajo estereotipos, se reflejan en el sujeto que se menosprecia y que tiene el íntimo anhelo de acceder a la metrópoli para asimilarla en términos culturales, lo cual no podría ser si no accediera a ella:

Todo pueblo colonizado, es decir, todo pueblo en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, es decir, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hecho suyos los valores culturales de la metrópoli (Fanon 2009, 50).

Se revela la necesidad de una legitimación del colonizador (de la colonialidad estética) para aparecer bajo sus criterios de representación. “En la posesión del lenguaje hay una potencia extraordinaria” (Fanon 2009, 50). Se da un blanqueamiento al asumir esa lengua, se está sujetando a ese sistema, y a su vez se está interiorizando al borrar su cultura, lo que les permite existir para el otro, como lo propone Fanon.

Los pueblos dominantes al obtener el control de los estados imponen su cultura conteniendo la de los dominados.<sup>8</sup> La expresión artística del colono es considerada como arte culto, pasando a su respectiva normalización y ausencia de cuestionamientos; por tanto, la del sometido es la barbarie y se oculta bajo la categoría de arte popular. Es un sistema de diferenciación que se ha impuesto para actuar sobre otros, hasta la dominación que aún subsiste.

## 1.6 Paradigmas del indigenismo en Colombia

Es pertinente explicar que en este apartado voy a referirme de manera general a los artistas que la crítica de arte reciente está reivindicando como representantes del nacionalismo (indigenismo). No obstante el ejemplo con el que quiero ilustrar el sistema

---

<sup>7</sup> Según Rancière el arte no es solo maneras de hacer, también debe ser entendido en su forma de visibilidad, dadas las muchas formas que tiene de exponerse. Por ejemplo, la pintura, es solo uno de sus dispositivos de visibilidad, es decir, al arte no lo define una técnica. Para Rancière el arte es político cuando interrumpe la distribución de lo sensible, cuando se constituye en formas de ver y de hacer diferentes a las establecidas por el régimen de dominación. También proporciona elementos para considerar cuando el arte no es político. Por ejemplo, referenciar o representar temas políticos no es suficiente porque puede hacerse en concordancia con el régimen de poder.

<sup>8</sup> Foucault explica cómo las relaciones de poder son intencionales porque se valen de tácticas para alcanzar sus objetivos y su alcance está sujeto a la posición que se tenga dentro de dicha relación. Sin embargo las relaciones de poder no se eligen, ellas constituyen a los sujetos (Foucault 1991, 115) permitiendo ejercer el “poder como un modo de acción sobre las acciones de los otros, [...] sobre sujetos libres individuales o colectivos que se enfrentan con un campo de posibilidades” (Foucault 1999, 254).

de diferenciación en el arte de este periodo es la artista Débora Arango. Ella fue postergada por la crítica conservadora del país y censurada por los artistas de su misma generación (indigenistas).<sup>9</sup> Señalo que este caso es una muestra clara de cómo el poder es quien consigue vencer en la lucha de las interpretaciones de la realidad. Para no estar en deuda, inicio recordando a importantes artistas que tímidamente nuestra historia y crítica de arte nacional están intentando mostrar con el fin de darles un lugar en nuestra memoria.

### **Rómulo Rozo**

El nacionalismo (indigenismo) en la plástica se inicia por fuera del país, a pesar del movimiento intelectual bogotano y sus esfuerzos. El artista Rómulo Rozo, radicado en Europa, es el primero en lograr concertar la simbología del arte precolombino con el arte académico. Con su obra revitaliza el mundo indígena integrándolo a su hacer artístico, buscando tener su estilo propio. “Sus obras llegaron a Colombia sólo por medio de fotografías que se publicaron en periódicos y revistas” (Padilla 2008, 43); suficiente para influenciar a los artistas de su época y generar un movimiento del cual no hizo parte.

El artista recibe del gobierno nacional en 1928 el encargo de decorar el pabellón de Colombia en la Feria de Sevilla en 1929,<sup>10</sup> para el cual realiza la escultura “*Bachué*” y la instala en la fuente ubicada en la mitad del edificio, otorgándole relevancia.<sup>11</sup> La escultura cuenta con símbolos y detalles de la cosmogonía muisca, quienes consideraban a *Bachué*<sup>12</sup> la diosa del agua. Esta obra de Rozo inspira a otros artistas de su época para incursionar en el indigenismo y construir un estilo diferente al academicista de los artistas que:

[...] ante la ola de patriotismo se lanzaron a pintar al campesino o al indígena con un tratamiento anacrónico y dando la impresión de disfrazar a Velásquez, a Zurbarán y a

---

<sup>9</sup> Siguiendo a Foucault, al sujeto individual se aplica la forma de poder del disciplinamiento (anatomopolítica); y el poder como biopolítica se aplica a la especie del ser humano (colectivo) para regular la población con mecanismos de control y seguridad (1991) ejercidos sobre las fuerzas vitales del individuo que lo sujetan “a alguien por medio del control y de la dependencia” (1999, 245); función central del poder en la modernidad, cuya consecuencia es la resistencia como acción intrínseca ligada a la vida que busca la liberación de las fuerzas vitales del ser humano (1991, 174).

<sup>10</sup> La construcción arquitectónica que recibe Rozo se asemejaba a un templo católico que fue realizado por un arquitecto español, estilo opuesto a la idea que tenía el artista, para lo cual ideó todo un revestimiento de la infraestructura que la subvierte y hacía pasar inadvertida. Dicha intervención la realiza apropiándose de imágenes y diseños precolombinos que representaban lo propio de Colombia. Véase en *La Llamada de la Tierra* de Christian Padilla Peñuela en el capítulo El Pabellón de Colombia en la Feria de Sevilla, 91-8.

<sup>11</sup> Más información sobre el hecho con un registro fotográfico de la época en: el blog Sevilla siglo veinte. <http://sevillasigloveinte.blogspot.com.co/2007/08/pabelln-de-colombia.html>

<sup>12</sup> Siguiendo a Rancière, la diosa *Bachué* encaja como ejemplo en el *régimen ético*, en el cual las imágenes tienen un efecto sobre el individuo y la colectividad; por ejemplo, las representaciones místicas o rituales consideradas divinidades por una comunidad, aunque se pueden analizar como producciones artísticas, pero tienen más un carácter antropológico, porque forman parte de la vida de grupos sociales.

Zuloaga con atavíos típicos, sombreros y alpargatas. Miguel Díaz Vargas y Domingo Moreno Otero, representantes de este tipo de arte, se destacaron por ser retratistas fieles del paisaje relamido y del hombre criollo embellecido, pero no pueden ser ubicados dentro de la generación de criterios propositivos e inquietudes que fue la de los nacionalistas (Padilla 2008, 21).

**Imagen 6**

Rómulo Rozo. *La Bachué*. 1925.



Fuente: web Colarte. Patrimonio colombiano.  
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=158024>

**Imagen 7**

Miguel Díaz Vargas. *Escena de mercado*. s.f.



Fuente: web colarte. Patrimonio colombiano.  
<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=493&pest=obras>

Estos artistas fueron fieles a una estética que promovía la idealización de los personajes y espacios, como se aprecia en la obra *Escena de mercado* de Miguel Díaz Vargas y como se percibe en los ejemplos de Ecuador y Perú. En contraste suceden las representaciones de Rozo, quien aprehende un lenguaje propio y muestra lo que en el arte se ha considerado marginal, rompiendo proporciones y temáticas del arte culto. Al apropiarse el lenguaje del disciplinador, según lo evidencia su testimonio: “Yo esculpo a *Bachué* no como pudo ser, sino como yo la imagino” (Padilla 2008, 88), confirma el cruce de diferentes registros en el sistema de representación; mientras que la colonialidad estética implanta un solo modelo, aspirando a ser el único en dar cuenta de la realidad, sin ser autocrítico, al igual que sucedía en los nacionalismos europeos de intereses racistas.

### ***Los Bachué***

Otro grupo de artistas que incursiona en el indigenismo colombiano fueron: *Los Bachué*,<sup>13</sup> grupo literario y artístico que se consolida en 1930, con la intención de guiar

<sup>13</sup> Los nombres más representativos fueron: Luis Alberto Acuña, Pedro Nel Gómez, Gonzalo Ariza, Ignacio Gómez Jaramillo, Rómulo Rozo, José Domingo Rodríguez, Ramón Barba, Josefina Albarracín y Hena Rodríguez.

esta ideología en lo literario y lo pictórico de manera crítica. Argumentaron que es un error tomar temas terrígenos o personajes vestidos típicamente, refiriéndose al trabajo de los nacionalistas o artistas del centenario. Su intención de romper con la academia está en la búsqueda de un lenguaje de contenido social, con carácter de denuncia ante una república excluyente.<sup>14</sup>

Como caracterización general de este grupo del nacionalismo (indigenismo) resalto su decisión de representar la forma en que el poder impide el desarrollo de un estado equitativo y justo. Siendo contradictores del sistema, fueron capaces de manifestarse con expresiones cercanas a un público más amplio. No hicieron arte para especialistas; es un arte que operó como un dispositivo pedagógico, obras que transmiten el mensaje del artista y capaz de llegar al público y generar un impacto que lo empuje a una intervención política; todos rasgos que coinciden con la categoría de régimen mimético propuesta por Rancière,<sup>15</sup> que permiten al arte crear puentes para comunicar la percepción del pueblo con aquellos temas que, desde la expresión artística, se refieren a las diferentes formas de dominio, opresión y borramiento. Germán Rubiano hace la siguiente lista:

[...] la enorme producción de frescos, óleos, acuarelas y esculturas de Pedro Nel Gómez, en la que abundan temas como las mitologías populares, las mineras o barequeras, las maternidades y la violencia; los óleos y las acuarelas de Débora Arango –plenamente reivindicada después de su retrospectiva de 1984– en los que aborda algunos temas sociales y políticos que nadie en el país había presentado con tanta crudeza: figuras y escenas prostibularias, maternidades grotescas, monjas caricaturescas y retratos muy distorsionados de políticos conocidos (1996, 294).

Débora Arango, desarrolla su obra sin ser reconocida por sus contemporáneos como una artista del nacionalismo (indigenismo) pintó personas marginadas por su condición étnica y de clase, cuando la razón de la estética academicista dictaba que la plástica era un lenguaje exclusivo para representar señores ilustres, próceres y temas religiosos.

Ante todo intento de sometimiento al discurso disciplinador, estos artistas subvirtieron el orden y tienen en común su desinterés por el arte académico. Se dedicaron a un arte comprometido con una carga de ironía que cuestiona lo mismo que trata de afirmar. Con esto me refiero a: “La *menace* (amenaza) del mimetismo en su doble visión

---

<sup>14</sup> Un listado amplio pero no completo se encuentra en la nota al pie número 5, página 26, donde se mencionan como *la generación perdida*, de acuerdo a Álvaro Medina.

<sup>15</sup> La *representación mimética* refiere el arte que transmite un mensaje y es captado sin dificultad por el público, manteniendo una intención pedagógica, como el indigenismo, con manifestaciones artísticas que buscaron concientizar a sus espectadores, a diferencia de los pintores oficiales, que idealizaron sus temáticas.

que al revelar la ambivalencia del discurso colonial también perturba su autoridad. Y la doble visión es resultado de [...] la representación/reconocimiento parcial del objeto colonial” (Bhabha 2002a, 114). Es posible que todas estas representaciones del otro hicieran sentir observado al colono que por mucho tiempo las ignoró y ahora no dejan de interpelarlo. Esta idea intento ampliarla mejor analizando el siguiente caso.

### *El disenso con Débora Arango*

Para efectos de situar temporalmente a esta artista, diré que de manera general, la historia del arte oficial la ubica en un grupo de importantes artistas<sup>16</sup> paralelo a los *Bachué*, pero que actuaban cada uno de manera independiente. Ella no encajó dentro de la plástica de la época, fue más allá con su propuesta pictórica. La consecuencia fue la censura de los indigenistas, así se lo expreso Pedro Nel Gómez. La represión de la iglesia y el estado por ser mujer y pintar desnudos la confinó al olvido, pero lo que en realidad temían era la contundencia de sus representaciones pictóricas que eran en sí expresiones políticas.

Débora Arango se ocupó con voluntad inquebrantable y constancia de temas sociales y políticos de la nación, siendo crítica con los gobiernos, el clero y los militares de la época. Reconocida pintora, nacida en Medellín en 1907, conocida como la primera mujer artista en pintar desnudos femeninos, confrontó el machismo, la doble moral; expresó en forma directa sus denuncias frente a la política sucia y violenta de patriarcas oligarcas, gobernantes corruptos en alianzas con el clero, la alta sociedad, el ejército, líderes empresarios e industriales. Encuentro relevante el aspecto femenino en su obra que lo manifiesta con representaciones que encarnan mujeres vivas, enérgicas, combativas, trabajadoras, madres, etcétera.

Débora Arango fue una artista marginada por la crítica conservadora de su país (estado y clero); censurada por los artistas de su misma generación y por el franquismo en España. Mostraré un poco de cada caso: en 1939 participó con nueve obras en la muestra organizada por la Sociedad Amigos del Arte, en el Club Unión, concurso para artistas profesionales, dos de sus propuestas eran desnudos: *Cantarina de la Rosa* y *La Amiga*.

---

<sup>16</sup> Rodrigo Arenas Betancourt, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Santiago Martínez Delgado, Marco Ospina, Luis Angel Rengifo, Sergio Trujillo Magnenat, Eladio Vélez y Carolina Cárdenas.

### Imagen 8

Débora Arango. **La Amiga**. Acuarela. s.f.



Fuente: blog GesTorres.  
<http://gestorres.blogspot.com.co/>

Escandalizó a la ciudad de Medellín porque “para los cánones sociales, estéticos y culturales de la ciudad y el país era inaceptable que una mujer pintara y exhibiera desnudos” (Flórez 2014, “párr.” 2). Por este motivo fue tratada de impúdica e inmoral, frente a lo cual respondió: “el arte como manifestación de la cultura, nada tiene que ver con los códigos de moral. El arte no es amoral ni moral” (Sierra 1994, “párr.” 10). Con esta frase la artista dejó expuesto que su obra seguiría en marcha aun teniendo en contra el poder conservador de una sociedad machista con todos sus códigos de ética y moral. Las críticas sobre obra y artista reflejan un panorama agresivo, donde la exclusión y el rechazo a la mujer se perciben en el grado de machismo con que se ataca a la artista desde la política y las altas clases sociales que se suponen cultas al estilo europeo.

Débora Arango fue la ganadora del premio ofrecido por los organizadores de la exposición en el Club Unión de Medellín, en la cual participaron Eladio Vélez e Ignacio Gómez Jaramillo, ambos maestros de Arango y reconocidos en el medio artístico nacional. Cuenta la artista en una entrevista, refiriéndose a este premio que “En seguida el grupo de Eladio Vélez y los sectores más atrasados se vinieron al ataque a través de la prensa” (Laverde s.f., 79), haciéndola objeto de insultos referidos a la moral, pero sin argumentos sobre aspectos técnicos y/o estéticos.

En 1940 la artista presenta su primera muestra individual en el Teatro Colón de Bogotá, con pinturas de desnudos femeninos: “Invitada por el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, ministro de Educación del gobierno de Eduardo Santos, [...] era el período de la llamada República Liberal (1930–1946). Pero, a los dos días de la inauguración las diecisiete acuarelas expuestas” (Flórez 2014, “párr.” 3) fueron retiradas por la artista,

debido a las presiones ejercidas por la oligarquía conservadora representada por Laureano Gómez, quien confrontó a Gaitán expresándole su repudio por la obra: “[...] el diario bogotano El Siglo, de propiedad del mismo Gómez, la calificó de *técnicamente inferior y hasta pornográfica*” (Sven Schuster citado en Flórez 2014, “párr.” 3; la cursiva es mía); expresiones que además de falsas son excluyentes y nos dan una idea más amplia del panorama político y social de Colombia en aquella época, escenario al cual se enfrentaban líderes populares y artistas contradictores críticos del poder hegemónico.

El partido conservador tenía un interés particular en la imposición y la fuerza de su ideología. La primera consecuencia de esta voluntad de poder fue el asesinato del líder popular Jorge Eliecer Gaitán a manos de un sicario, el 9 de abril de 1948, hecho que pasó a la historia bajo el nombre del “Bogotazo”. Para ese entonces no existía la televisión en Colombia y los sucesos eran transmitidos por radio, medio del que disponía Débora Arango y que le sirvió para representar el magnicidio en su pintura titulada *Masacre del 9 de abril*, todo lo que escuchaba en la narración lo iba pintando (Laverde s.f., 85). Aunque otros artistas<sup>17</sup> también pintaron los mismos hechos violentos, ella no le dio un papel de víctima a la mujer; al contrario la representó viva y luchando.

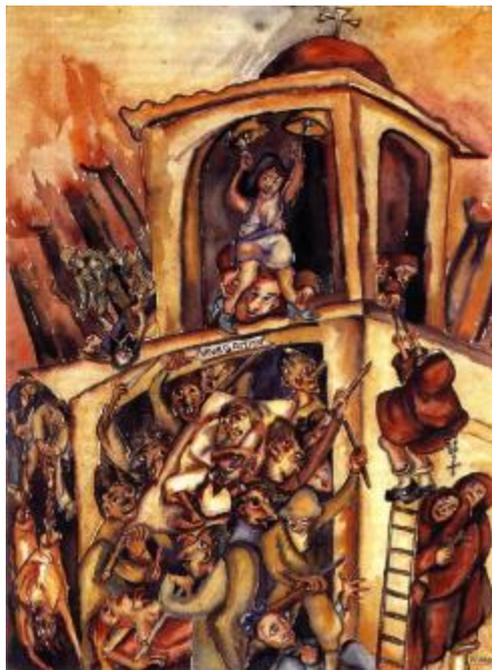
El poder de la decolonialidad estética queda expuesto como una denuncia específica de la cual se desprende un grito de libertad, la artista hace sentir observada a la colonialidad estética porque logra el empoderamiento de la cultura propia, dejando a un lado el lenguaje del colono (Fanon 2009), y realizando una obra indigna de las bellas artes, porque según lo establecido por el régimen estético no representa nada bello, tanto que agrade al gusto. En esta obra podemos ver la colonialidad del ser, con cuerpos representados como los depositarios de las características raciales que los excluyen, al igual que su condición social.

#### Imagen 9

Débora Arango. *Masacre del 9 de abril*. Acuarela. 1948.

---

<sup>17</sup> Alipio Jaramillo *9 de abril*, Alejandro Obregón *Masacre (10 de abril)* y Enrique Grau *Tranvía incendiado*.



Fuente: Arte vs. Poder.

<https://activismolucha.wordpress.com/2015/01/05/masacre-del-9-de-abril-de-debora-arango/>

Débora Arango continuó exponiendo, el escándalo persistió, se exigió su excomunión de la Iglesia católica. La nunciatura “en 1942 vetó y logró sacar de circulación una edición de la Revista del Municipio de Medellín en la que se reproducían algunas de sus polémicas obras, una de ellas titulada *Indulgencias* (1941), que muestra a una mujer arrodillada ante un obispo durante una procesión, aprestándose a besar su anillo” (Flórez 2014, “párr.” 3), un gesto irónico por parte de la artista. Por esta y otras pinturas de desnudos fue obligada a firmar un llamado de atención con la curia de Medellín, bajo amenaza de excomunión. Sus pinturas se ocuparon de aspectos sociales y psicológicos, así se puede ver en *Esquizofrenia en el manicomio* (1940). Más allá de ser una pintura con desnudos y poco convencional en la técnica, es la representación de una mujer que está por fuera de los estándares sociales y médicos de la época; para nada oprimida.

Débora fue tratada como el *individuo a corregir* (Foucault 2007, 63) por el sistema que en ese entonces apoyaba a la familia. Recordemos que fue una época en la que se había unido el estado y la iglesia católica bajo la firma del Concordato (1887), entregando a esta última el poder de vigilar la vida y el cuerpo de las personas: los enfermos, los locos y los niños, en el caso de las mujeres era más complejo porque ellas no tenían derechos, no podían votar y estaban bajo la potestad patriarcal. Lo cierto es que todas las intervenciones del estado y la iglesia por corregir a la artista fracasaron, haciendo de ella

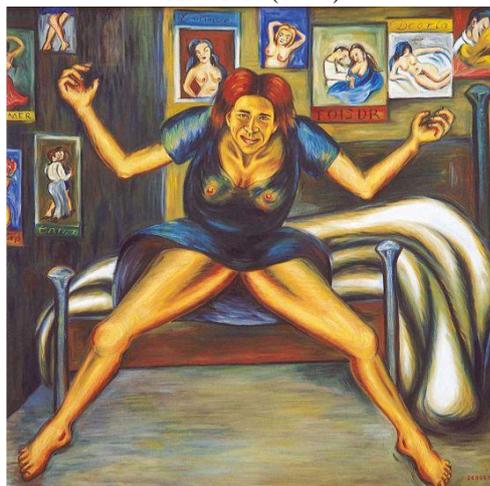
el caso típico de la *corregible incorregibilidad* (2007, 64), y lo reitera con sus pinturas que representan otros sujetos considerados anómalos para el sistema, con la consecuencia obvia de la invisibilización de la artista y su obra por casi medio siglo.

**Imagen 10**  
Débora Arango. **Indulgencias.**  
Acuarela (1941)



Fuente: Colarte.  
<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=299136>

**Imagen 11**  
Débora Arango. **Esquizofrenia en el manicomio**  
Acuarela (1940)



Fuente: Periódico El País.  
[https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762\\_662463.html](https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html)

Luego de estos episodios Débora Arango viaja a Europa iniciada la década de los cincuenta para ampliar sus estudios en arte y el “El 28 de febrero de 1955 inauguró una exhibición de pinturas [...] en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, la que fuera descolgada al día siguiente por orden del gobierno [...] de Francisco Franco, sin que la artista recibiera explicación alguna” (Flórez 2014, “párr.” 6). Por este motivo decide regresar al país.

Una estrategia de la crítica de arte, para abordar la obra de los artistas, consiste en establecer categorías en una línea de tiempo, a lo largo de la vida y producción de los creadores. A Arango la relacionan con estos tres tópicos: el desnudo, la sátira política y la mujer. De este sistema me surge la siguiente pregunta: ¿acaso dividir en compartimentos generales la obra de un artista no deja por fuera aspectos relevantes e integrales de su vida cotidiana que fueron representados de igual manera en sus pinturas, dejadas de lado, por no coincidir con lo establecido? No cabe duda que estas son obras marginadas, dejadas de lado, por no coincidir con lo establecido y menos importantes a los ojos de los expertos. Quizás el problema de la limitación, al hacer estas lecturas, parta del mismo hecho de clasificarlas como obras de arte; es decir, *objetos revestidos de un*

*estatus especial* (Mandoki 2006) e impuestos de esa manera a la mirada de todos, como una única estética.

Débora Arango asume las temáticas de su presente y las aborda desde su interpretación, sin pretensiones de clasificar su temática o estilo. Ella lo expresó con estas palabras: “sin embargo, como vivimos en un medio en el que siempre suceden muchas cosas que de una u otra manera nos afectan, esos sucesos necesariamente se hacen presentes en la obra de una artista que piensa y siente como yo” (Laverde s.f., 85). Las obras de Arango no se separaban de los hechos reales, por eso no hacían parte del mitificado arte del museo que sólo evoca verdades esencialistas. Mandoki explica la oposición del arte con la realidad y la vida cotidiana como uno de los mitos que plantea la estética y que urge desvirtuar (2006).

El arte es el resultado de las interacciones en sociedad, lo cual implica una responsabilidad social del artista que enfatiza en el sentido de la obra. Transcribo lo que pensaba Arango al respecto:

[...] existen varias obras. ¿En razón de qué?: sencillamente de que un artista, repito, no puede vivir alejado del mundo. Por el contrario, ese mundo, esa realidad que lo rodea se meten en su obra. A través de ella denunciamos y mostramos lo que sucede. Es nuestra manera de comprometernos con la sociedad. Consciente o inconscientemente lo hacemos...” (Laverde s.f., 85).

La pintura de Débora permite confirmar que “no hay más allá de la realidad ni una estética que no emerja en primera instancia de lo cotidiano” (Mandoki 2006, 27). Arango estaba bajo el control de la sociedad timorata y machista, su cotidiano lo interpretó desde la sátira política, pintando mujeres como sujetos sociales; es decir: “Prostitutas, madres, indigentes, obreras y religiosas [que] surgen en diversas facetas en las que ya lo femenino no es un objeto de contemplación sino de expresión de una realidad dolorosa que la sociedad prefiere no mirar de frente” (Escobar y Sierra en Quintero 2015, “párr.” 2; el corchete es mío).

A los artistas como Arango, que intentaron dicha representación por medio del lenguaje de la plástica, entendido “como el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir” (Rancière 2009, 10), tomando el lugar de lo visible con el lenguaje que hegemoníamente había sido reservado para los blancos y los próceres de la historia. Sus pinturas entran a formar parte de los hechos históricos, aportando interpretaciones sobre eventos de la vida nacional que han pretendido ser silenciados al descalificar su representación. Débora Arango tenía la competencia para ver, pero la crítica le niega el atributo para decir, intentando silenciarla por transgredir la delimitación de tiempo y espacio a la que había sido sometida.

### ***Convertir al otro en lo inapropiado***

Dado el autoritarismo y la biopolítica impuesta desde finales del siglo XIX, sucede la invisibilización de las representaciones de las mujeres en todos sus roles, los políticos corruptos, los mendigos, los ebrios, etcétera. Congruente con esto, Marta Traba restando importancia a Débora Arango, la silenció bajo el poder de su indiferencia y a los nacionalistas (indigenistas) les vapuleó con sevicia, lo que plantó la idea generalizada de su poco valor e importancia. Las representaciones visuales a las que he aludido en este escrito, llevan implícitas las valoraciones que el artista ejerció sobre ellas cuando las experimentó como hechos, contienen sus concepciones y sentires respecto a la realidad. Tal como lo expone Rancière, aflora la sensibilidad del artista en sus obras, pero una sensibilidad compartida con los otros, no la idealizada por él. Es una estética a la vida cotidiana que pone en común la realidad de todos, no sólo la de élites o privilegiados.

El trabajo artístico de Débora Arango también lo interpreto en términos del mimetismo propuesto por Homi Bhabha quien dirá que “el mimetismo, [...] es también el signo de lo inapropiado, una diferencia y obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber ‘normalizado’ como sobre los poderes disciplinarios” (Bhabha 2002a, 112). Arango dejó con su pintura un testimonio histórico de su época que nadie aceptaba. Las censuras a las que fue sometida son muestra del dominio de una colonialidad estética que intenta convertir al otro en lo inapropiado. Este concepto está solapado en un sistema de representación que produce a un sujeto que actúa bajo el efecto de la colonialidad estética plenamente representable; los demás son excluidos, estrategia propia del poder.

La artista vivió en un tiempo en que ninguna otra mujer, reconocida por la plástica colombiana, se atrevió a representar estos temas. El desnudo era un atentado contra la moral, razón por la cual sufre el rechazo colectivo de las instituciones de la época, “hasta de los diccionarios de artistas colombianos desapareció el nombre de Débora Arango” (Laverde s.f., 73). Pero esto no fue motivo para que dejara de realizar una obra crítica que muestra lo que la moral de su época quería tapar, sin velos y sin pretensiones de idealizar en la belleza la realidad.

Quiero resaltar su importancia y mencionar otras mujeres que en Sur y Centro América pintaron desnudos y por lo cual fueron censuradas. Es el caso de Anita Malfatti en Brasil, cuya formación artística se dio en Europa y Estados Unidos con una fuerte influencia del expresionismo alemán, algunos títulos son: *Desnudo reclinado*, *Desnudo*

*artista, Desnudo masculino con bastón.* Tarsila do Amaral, junto con Malfatti, se destacaron en el modernismo de su país y formaron parte del *Grupo de los Cinco*; Tarsila formó parte del Movimiento *Antropofágico*, algunos títulos son: *Abaporu, Antropofagia, Playa* y *Primavera*.

**Imagen 12**

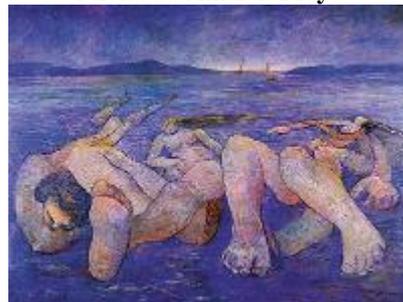
Anita Malfatti. **Desnudo Reclinado.**



Fuente: web Miguel desnudo  
<https://migueldesnudo.com/2018/01/03/el-desnudo-en-el-arte-anita-malfatti/>

**Imagen 13**

Tarsila do Amaral. **Playa.**



Fuente: web Miguel desnudo  
<https://migueldesnudo.com/2018/01/25/el-desnudo-en-el-arte-tarsila-do-amaral/>

Frida Kahlo nació en 1907 (México), ella fue la modelo de sus propias pinturas, algunos títulos son: *Dos desnudos en el bosque, La Columna rota, Desnudo de mujer india.*

**Imagen 14**

Frida Kahlo. **Dos desnudos en el bosque.** 1939.



Fuente: Christie's  
<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/frida-kahlo-1907-1954-dos-desnudos-en-el-5992050-details.aspx>

Considerando que el reproche a los desnudos hechos por una mujer en esa época era del orden de la moral, se abre una posible disertación desde el punto de vista de la estética impuesta en ese momento bajo su relación exclusiva con lo bello y el arte. Entiendo que todos los juicios emitidos por esas sociedades aplicaron las categorías de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo justo, tanto a la artista como a su obra. Siendo así, las

pinturas de Débora no podían ser reducidas al ámbito de los objetos bellos destinados a la contemplación, porque rompían con la tradición de las bellas artes.

Pero el estudio crítico que realizó Katya Mandoki a la estética es lo que me permite hacer una lectura más extensa del caso de Arango. La hipótesis principal de Mandoki señala que es posible e indispensable ampliar los estudios sobre estética, más allá de lo bello y el arte, orientarlos “hacia la complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones. Eso es la prosaica: sencillamente la estética cotidiana” (Mandoki 2006, 9), expresada en nuestra forma de vivir. Esas complejidades del cotidiano fueron representadas por Débora Arango: el dolor que desfigura durante el parto, la ebriedad, la mendicidad, la euforia, la tranquilidad, todas formas de vivir.

También Mandoki afirma que para entender la estética se debe hacer alusión al estudio de la condición de estesis, la cual es “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki 2006, 67). Arango tenía la necesidad de representar todo lo que la estética tradicional rechazaba: lo inmoral, lo indeseable, lo psíquico. La censura a la que fue sometida la artista estaba relacionada con la idea de considerar *sinónimos arte y estética* (Mandoki 2006), cuando en realidad el arte no es de forma ineludible estético, de igual manera lo estético no tiene que ser solo lo artístico. Es evidente hasta ahora que la obra de esta artista implicó aspectos sociales, políticos, culturales, económicos, etcétera.

La producción de Arango no fue considerada estética, efecto de cómo el saber/poder consigue vencer en la lucha de las interpretaciones de la realidad, al establecer una verdad que ha marginado a diferentes artistas, por quienes después de muchos años se hace un esfuerzo, para reintegrarlos a la memoria del arte colombiano. Tal es el caso de la retrospectiva que se realizó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá en noviembre de 1997 de los indigenistas colombianos, con la curaduría de Álvaro Medina. Han pasado 20 años de esta retrospectiva y las instituciones del arte no han vuelto a pronunciarse. ¿Habrá iniciado otro largo periodo de olvido?

Con respecto a Débora Arango se han realizado varias retrospectivas de su obra desde la década de los noventa en Medellín y Bogotá, pero el más reciente reconocimiento por parte del estado se da al *normalizar* la imagen de la *incorregible* artista imprimiendo su retrato en el billete de dos mil pesos colombianos (billete de baja denominación) y que da tema para otro interesante análisis del poder y sus maneras de normalizar. Otra estrategia biopolítica que pretende hacernos olvidar la censura a la que fue sometida durante toda su vida; saturando con su imagen, en el ámbito social y comercial, hasta

hacer pasar desapercibida la memoria de la violencia que ella denunció y representó en su obra.



## Capítulo dos

### El arte y sus formas de visibilidad

#### 2.1 Las barreras de la colonialidad.

En este segundo capítulo voy a referirme con diversos ejemplos al *arte comprometido*, en Colombia, y como se le referencia en América Latina en la década de los sesenta época en la que:

el artista debe poner su creatividad al servicio del pueblo y de la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar en el proceso de transformación social “representando” (hablando *por* y en lugar *de*) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo (Richard s.f., “párr.” 2).

Algunos de esos artistas participaron de los salones nacionales con creaciones importantes para el acontecer del campo estético local y latinoamericano por que desarrollaron su obra en paralelo al apogeo del expresionismo abstracto de Estados Unidos llegando a crear un arte propio a través de la exploración local.

Entre este grupo de artistas encontramos a Nirma Zárate incursionando en el arte abstracto quien rápidamente pasa a la realización de un trabajo plástico que cumple con el objetivo de expresar su punto de vista frente a la situación histórica específica imprimiéndoles un mensaje. Posteriormente se encontró con Umberto Giangrandi, fundador del *Taller 4 Rojo*, del que participó con Diego Arango, Carlos Granada, Augusto Rendón, Juan Manuel Lugo, Jorge Mora. Conformaron un colectivo de resistencia cultural interdisciplinario que con sus obras, de carácter testimonial, apoyaron la protesta indígena, campesina y obrera, llegando a visibilizar su realidad. Carlos Granada, fue un artista preocupado por los temas relacionados con la violencia del país, su obra tuvo un reconocimiento pero sin eco ya que sus temáticas revelan una postura política irreverente y poco preocupada por lo comercial.

Otro caso interesante por mencionar es el de Beatriz González, conocida como la pionera del arte pop, su carrera se ha destacado más por apropiarse de imágenes reproducidas en los periódicos para luego reinterpretarlas por medio del dibujo, la pintura y la gráfica, realizando una crítica contundente de los hechos recientes publicados en los medios impresos. Feliza Bursztyn escultora colombiana, realiza a través de sus obras una fuerte crítica a la sociedad industrial y de consumo empleando materiales como el hierro, el aluminio y otros metales considerados, en su momento, inusuales para el proceso

escultórico con los que logra una ruptura academicista. Bernardo Salcedo fue de los primeros artistas que conjugaron objeto, texto y contexto en el arte colombiano, dando origen a las prácticas artísticas contemporáneas enlazadas con las problemáticas políticas y sociales de su época. Antonio Caro conocido como un artista transgresor, crítico del mercado del arte, de las condiciones sociales y políticas del país, considerado el representante del arte conceptual. Doris Salcedo es una artista relevante en el arte contemporáneo nacional e internacional, su obra ha evolucionado de temáticas exclusivamente locales a abordar temas más universales como la migración y el racismo. Sin duda hay muchos otros nombres importantes, los cuales por intereses temáticos no se mencionan en este trabajo, sin desconocer por ello su gran valor.

Expresiones artísticas como las propuestas por los artistas mencionados se siguen dando en el presente, dado que las condiciones políticas y sociales de este país son un caldo de cultivo para las más variadas formas de violencia. Por otra parte, los procesos técnicos permitieron que el arte llegara a más personas, además de contar con la reproducción en serie a través de la serigrafía, cuestionando así la obra de arte única; construyendo obras inscritas dentro de lo social, en las que priman los gestos de protesta; al igual que prácticas más contemporáneas que se apoyan en lo conceptual, basadas en procesos.

También es importante decir que la mayoría de los casos analizados en este trabajo resultan interesantes porque están asociados al arte de resistencia, acorde a la noción Foucaultiana (Foucault 1991, 57). Sin embargo, me interesa señalar al respecto cómo en la actualidad abundan propuestas artísticas que pretenden ser políticas, pero que son cooptadas por las multinacionales que financian estos proyectos. En Colombia, uno de los casos discutidos es el de la artista Doris Salcedo, por ejemplo, su obra *Shibboleth*,<sup>18</sup> financiada por Uniliver, caso analizado por el profesor Carlos Salazar en la revista virtual [esferapública] (Salazar 2008).

Este tema lo amplió acercándome a una obra más reciente de Doris Salcedo, para cotejarla con el trabajo de un grupo de mujeres conocidas como *las tejedoras de Mampuján*. Sólo quiero señalar cómo el arte de resistencia se ha convertido en un blanco fácil para el *establishment*, que coopta el trabajo de estos artistas a cambio de financiación de la obra, un estrellato efímero, en algunos casos, restándole fuerza al potencial político de las obras e impidiendo nuevas formas de la decolonialidad en el arte. Reitero, no basta

---

<sup>18</sup> Esta obra es analizada por Rubén Darío Yepes Muñoz en su tesis *La política del arte: cuatro casos de arte contemporáneo en Colombia*.

con que el arte tematice lo político y que confíe su poder transformador a lo estético, porque esto sólo lo pone a participar del espectáculo. En contraste resalto las prácticas comprometidas, que emplean los más variados lenguajes y técnicas posibles, construyendo obras inscritas dentro de lo social, en las que priman los gestos de protesta frente al poder, desempeñando el papel del adversario como lo propone Foucault (1991, 57).

## **2.2 Un intento por constituir las nuevas formas de ver**

El arte figurativo con el que se manifestaron los indigenistas (nacionalistas) en la pintura y la escultura tuvo por objetivo revitalizar la cultura de los ancestros indígenas y representar a las minorías de su presente; por otro lado, en la década de los sesenta y setenta los artistas seguían teniendo interés en las problemáticas nacionales, así lo hicieron quienes los antecedieron. Pero esta vez el objetivo fue hacer una crítica al estado opresor y sus consecuencias sociales, originadas en la violencia bipartidista.

Los artistas e intelectuales del momento reactualizan la pregunta sobre la trascendencia del arte en cuanto medio de denuncia y su papel en la sociedad. Es por ello que sus expresiones integraron aspectos formales de la figuración hasta ciertos linderos de la abstracción, se apropiaron de las nuevas tendencias extranjeras. Una vez más se evidencia el mimetismo, similar al de los indigenistas que impostaron la autoridad del colono (apropiación de las técnicas) en la representación de lo propio, para dislocar el poder y desfigurar la diferencia que funda la autoridad que copia (Bhabha 2002a, 115). Tomaron de los artistas de la vanguardia internacional su lenguaje técnico, manifestando en sus obras la necesidad expresiva, siendo esto un planteamiento desde lo político y lo social, para pronunciarse en coherencia con la firmeza crítica del arte.

Se trata de no desconocer las posibilidades artísticas en la exploración conceptual, la experimentación con los materiales y el soporte; es decir que algunos artistas han podido fusionar estéticamente manifestaciones socio-políticas, empleando la poderosa estrategia de la repetición de la autoridad contra el dominio, con propuestas arriesgadas desde la ideología, la forma y realización de la obra:

En Colombia, el proceso de reaparición del arte figurativo es, en breve síntesis, el siguiente: "Violencia" de Obregón –Primer Premio del Salón Nacional de 1962– un óleo en el que aparece una mujer embarazada y asesinada en la línea del horizonte de un paisaje desolado, fue precursor de muchos de los temas relacionados con preocupaciones sociales y políticas que se vieron en ese decenio. [...] Precisamente, un aspecto del arte figurativo del país tiene que ver con este enfoque político *comprometido*, tal como puede estudiarse en las pinturas de Carlos Granada y Luciano Jaramillo –en una de sus etapas– en los

dibujos de Pedro Alcántara, en las xilografías de Alfonso Quijano y en los grabados en metal de Augusto Rendón, entre otros (Rubiano 1996, 296).

Las expresiones artísticas de este periodo se apropian del lenguaje de la nueva figuración empleado sobre todo en la pintura y el grabado, aunque la naturaleza de sus obras sea la denuncia política, no necesariamente ellos pertenecieron a grupos políticos. Su verdadero interés era establecer una relación con el espectador, intentando con sus trabajos concientizar de la realidad. Por ejemplo, Carlos Granada en sus obras representó hechos violentos que los medios de comunicación no mostraban. Fue un artista que comprendió la problemática colombiana, en sus obras encontramos búsquedas sobre la vida y la muerte, en muchas de sus obras los personajes aparecen destripados o mutilados, la presencia del abundante rojo que nos evoca la sangre presente en escenas violentas, pero sobre todo se puede sentir e interpretar el impacto que causa la visión del genocidio. Puedo decir que son propuestas artísticas que intentaron proponer nuevas estéticas, se arriesgaron a proponer una decolonialidad del arte al representar otros hechos, otras voces, otras realidades que no fueron visibilizadas por el régimen de visión de la época, una colonialidad estética que se impuso como única y anuló otros discursos.

**Imagen 15**

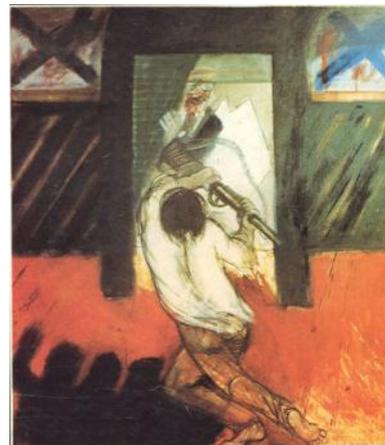
Alejandro Obregón. **Violencia**. Óleo. 1962.



Fuente: web primera plana  
<http://www.primeraplana.co/wp/2017/04/14/25-anos-sin-la-magia-de-alejandro-obregon/>

**Imagen 16**

Carlos Granada. **De la serie el color de la vida, el color de la muerte**. 1976.



Fuente: web Colarte. Patrimonio colombiano.  
<http://www.colarte.com/colarte/ConsPintores.asp?idartista=256&pest=obras&tipo=1&carpeta=Principal>

Para acercarnos a un panorama más general sobre el regreso del arte figurativo con temática político-social, como es referido en la historia del arte oficial colombiano, nos detendremos en los artistas Alfonso Quijano y el colectivo *Taller 4 rojo*, quienes actuaron siendo testigos históricos con sus explícitas manifestaciones artísticas, pasando antes por una lectura crítica a la obra *Violencia* de Obregón.

### **2.3 Visibilidad: estrategias que perturban la mirada**

La historia del arte más reciente resalta artistas neofigurativos en el tema político-social, incluyendo en este grupo a Alejandro Obregón, mencionándolo como uno de los pintores más influyentes del siglo. Esto en principio se podría atribuir a la injerencia de Marta Traba, valiéndose de todos los medios de comunicación a su disposición, a nivel nacional e internacional y posicionando al artista como el primer pintor de la modernidad colombiana. Este es un buen momento para citar al crítico independiente Halim Badawi y su discusión relacionada con el poder hegemónico que ha ostentado el arte con mayúscula y la influencia del mercado, las corporaciones, los bancos y el coleccionismo particular en el arte colombiano. El crítico hace una relectura de la influencia que tan importante obra tuvo en nuestro medio y de cómo fue apartada del público por un coleccionista privado (Badawi 2015, “párr.” 16). Era tal la relevancia que la institución arte había otorgado a sus obras desde el discurso de la autonomía del arte, que lo mejor sería ocultar a la vista de todos el arte comprometido que realizó Obregón en el contexto de la violencia colombiana, cooptando su potencial político (2015).

El movimiento de la gráfica (proceso de creación visual y su respectiva transferencia a otros soportes por medios técnicos como la fotoserigrafía, el grabado, etcétera, y su posibilidad de reproducción) realiza una crítica al campo artístico por considerarlo elitista, sometiendo a análisis la cultura de masas y sus respectivos sistemas de información para demostrar de qué forma manipulaban la realidad. Considerando que una obra “al multiplicar sus reproducciones, pone, en el lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor en su situación singular actualiza lo reproducido” (Benjamin 2003, 44-5), propiciando el acercamiento de la obra a la población en general. De este modo la categoría de aura de la obra de arte definida por Benjamín como “manifestación irrepetible de una lejanía por cercana que pueda estar” (2003, 47), pasa de ser controlada por la institución arte (museos, academias, galerías, etcétera), a convertirse en una práctica política que permite la apropiación de los objetos (antes arte), por medio de la imagen o la reproducción, sometiendo a decadencia el aura.

Es un momento en el que la figuración retorna con fuerza para señalar el campo de la realidad, pero esta vez en el contexto del *Frente Nacional* que incidió en la consolidación de grupos guerrilleros y la constitución de alternativas políticas como el *Frente Unido de Camilo Torres* y la *Alianza Nacional Popular (Anapo)*. Este contexto incidió en la configuración de un arte con fuerte contenido político; es el caso del artista Alfonso Quijano con su grabado *La cosecha de los violentos*, de 1968, el artista reflexiona

sobre lo político-social del país, enfrenta al espectador a un paisaje sombrío en el que reposan cadáveres, bajo las ramas amenazantes de un árbol que no da sombra. Valga decir que la obra desarrollada por este artista en la década de los sesenta esta “influenciada por la publicación de estudios sobre *La Violencia en Colombia*<sup>19</sup> y el impulso de los partidos de izquierda que acusaban las injusticias sociales y políticas” (La Tertulia s.f., párr. 2). Aunque la xilografía de Quijano no muestra de manera explícita cuerpos lastimados o mutilados, se puede inferir que ellos están despojados de vida, con lo cual el artista logra transmitir por medio de la plástica su preocupación por la crueldad vivida en la época de la violencia, en el contexto del conflicto por el poder entre liberales y conservadores. Este es un momento en el que surgen en la escena del arte dibujantes y grabadores en cuyas obras visibilizan una seria denuncia política del horror del poder y la violencia.

#### Imagen 17

Alfonso Quijano. La cosecha de los violentos. 1968



Fuente: Colección de arte del Banco de la República.

<http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/la-cosecha-de-los-violentos>

En Colombia la percepción de sus habitantes ha sido modelada a través de la historia por factores determinantes de pobreza, esclavitud, muerte; sintiendo la violencia en carne propia, según lo expresó Martha Traba en alguno de sus comentarios críticos sobre el arte colombiano.

La pintura de estos periodos nos incluye en cuanto nación directa o indirectamente, nos lleva al detalle o expresa desde un plano general lo que somos y lo que nos sucede. “Estas micro-situaciones, apenas distinguibles de las de la vida ordinaria y presentadas en un modo irónico y lúdico más que crítico y denunciador, tienden a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos” (Rancière 2009, 5). Dicha representación de las micro-situaciones opera como una instantánea que recoge el entorno común y presente del artista, se conserva como una

<sup>19</sup> La Violencia en Colombia de Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Germán Guzmán Campos. 1962.

memoria visual con la intención de perturbar nuestra mirada y actitud frente a los hechos sociales que ha implicado la cosecha interminable de la violencia. Es una apuesta por la reconfiguración del territorio común y el desplazamiento de la percepción de la realidad, como lo expresa Rancière (2009, 6).

El colectivo *Taller 4 rojo*, vigente en los años sesenta, contó con la participación de Fabio Rodríguez, Jorge Mora, Carlos Granada, Umberto Giangrandi, Diego Arango y Nirma Zárate. Su trabajo se desarrolló en un contexto global de movimientos estudiantiles que se oponían a la guerra contra Vietnam, fomentando la defensa de los derechos sociales, a la par se da la consolidación del feminismo, los grupos campesinos, indígenas y sindicales. Muchas de sus obras estuvieron fuera de los escenarios oficiales del arte, dado su interés de apoyar la lucha social y política del país. Esto fue posible gracias a la fotoserigrafía, la cual es un medio de reproducción en serie de material visual que incluía obras de arte, carteles, portadas para revistas, etcétera. Todo ello comprometido con la difusión de las luchas populares.

Nos encontramos con obras que mostraron la inconformidad popular, dando una nueva interpretación a las publicaciones de los medios de comunicación, visibilizando lo invisible, por ejemplo el tríptico en serigrafía sobre Vietnam *Agresión del Imperialismo* de Diego Arango y Nirma Zárate, integrantes del *taller 4 rojo*.

**Imagen 18**

Nirma Zárate y Diego Arango. *Agresión del imperialismo*. 1972.



Fuente: web Revista Arcadia.

<http://www.revistaarcadia.com/impresa/especial-arcadia-100/articulo/agresion-al-imperialismo-taller-rojo/35068>

En la primera imagen del tríptico podemos ver representada la imponentia del poder imperialista sobre el pueblo de Vietnam con un billete de un dólar, un bombardero y las personas huyendo con expresión de dolor. En la segunda imagen vemos el pueblo que se levanta a luchar representado por una mujer armada en primer plano y el billete en

deterioro. La tercera imagen muestra casi desaparecido el billete, el bombardero destruido en tierra y una mujer vietnamita en primer plano sonriendo.

Estas obras son un ejemplo de la manera en que el arte logra influir en la realidad, y su tinte político es dado “por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière 2009, 6); con nuevas formas de configurar el arte, dando otra dimensión simbólica a las representaciones comunes de la realidad, en principio manipuladas por los medios de comunicación. Esta obra introduce sujetos nuevos, haciéndolos visibles, irrumpiendo en las prácticas tradicionales del arte e interviniendo en la reconfiguración de ese espacio-tiempo. *Agresión del imperialismo*, al igual que muchas otras obras de este grupo, tomaron sus insumos de los periódicos y noticieros,<sup>20</sup> hechos que evidencian el valor y la trascendencia de las interpretaciones de las verdades impuestas.

De nuevo en la década de los sesenta del siglo XX algunos artistas logran expresar de manera directa sus ideas acerca de la realidad marcada por importantes cambios políticos y sociales. Al tomar los planteamientos conceptuales propiciaron que los espectadores se identificaran con el contexto del que hacían parte, además del beneficio de la producción serial de sus obras. Hasta este momento los artistas que abordaron el tema político, realizaban sus obras a partir de técnicas bidimensionales y tridimensionales, mientras la incorporación de las nuevas propuestas artísticas, que ya se daban en otros lugares, eran rechazadas por considerarlas indiferentes a la realidad. Artistas como Beatriz González, Feliza Burszty, Bernardo Salcedo y Álvaro Barrios crearon una escena diversa con expresiones no tradicionales que conservaban su interés por la realidad nacional. A estas nuevas expresiones del arte se les conoce bajo el nombre de arte conceptual, tema que ampliaré en el siguiente apartado.

#### **2.4 Arte conceptual en Colombia no es arte por el arte**

Se propone ver en algunas de las manifestaciones del arte conceptual una relación entre arte y política. Así se ha venido desarrollando desde la perspectiva de Rancière,

---

<sup>20</sup> Foucault en *Vigilar y castigar* (1975), se refiere a una forma del poder que impone su verdad, y en esta época globalizada con mayor facilidad, a razón del monopolio de los medios masivos de comunicación a través de los cuales se modela la subjetividad de los receptores a los que se les impone una verdad a partir de la repetición de un discurso hasta hacerlo creíble.

quien se refiere a procesos heterogéneos que se contraponen al consenso alrededor de las formas de hacer, participar y sentir que emergen como incuestionables, algo inusual en la política que excluye de manera radical lo que se le opone. El arte es político en la medida que interrumpe la distribución de lo sensible (Rancière 2009).

Hasta el momento se han tocado algunos puntos del arte político excluido de los escenarios del arte hegemónico por no corresponder con los parámetros de la colonialidad estética. En el análisis realizado se percibe que el grupo de artistas apadrinado por Marta Traba y el grupo de artistas comprometidos con lo social y lo político, siendo contemporáneos, se encontraban creando de manera simultánea en la misma época; unos realizando arte abstracto influenciado por las vanguardias europeas, referido como arte hegemónico; los otros, realizando arte naturalista, influenciado por las vanguardias latinoamericanas, expresando la cotidianidad, la ancestralidad, la realidad social del indio o del mestizo; por ende, excluidos que son incluidos por las nuevas propuestas estéticas decoloniales.

Llegado este punto en donde el arte conceptual empieza a surgir paralelo a los otros dos grupos ya mencionados de la década de los setenta, se puede decir que el arte conceptual interpela a los escenarios del arte oficial; característica que puedo leer desde el concepto crítico del mimetismo ambivalente, propuesto por Bhabha; el cual requiere de la semejanza y la desemejanza para duplicar la autoridad en contra del dominio. Los artistas de la década de los sesenta al noventa y en adelante, anticipándose al poder-saber que en principio los excluiría del sistema del arte hegemónico, exploraron la posibilidad de exponer en espacios no convencionales que podían ser las calles y las plazas públicas; arrebatando a la colonialidad del arte el poder de excluirlos, actuando en semejanza.

Por otro lado, este hecho deja ver con mayor claridad que en Colombia los artistas se preocuparon por el público de sus obras. Hicieron esfuerzos para representar la realidad construyendo su discurso a partir de lenguajes estéticos nuevos que interpelaron al público; en otros casos el arte conceptual responde a la intención de aislarse del campo del arte hegemónico. Algunos artistas quisieron estar por fuera del museo, atendiendo a una moda; o por coherencia con sus planteamientos estéticos. El aspecto interesante a observar está en el arte que interroga el poder, manifestándose en formas de arte llevadas al espacio público transformado por estéticas e ideologías críticas como formas del arte decolonial.

El arte conceptual, en general, no requiere del museo; sucede en espacios públicos, a diferencia del arte público moderno que conserva su condición de autonomía y se

presenta en un espacio abierto que es la amplificación del museo hacia las calles. Al ocupar los espacios públicos implica un discurso y una disposición estética, su articulación con el contexto y el público que vivencia las obras, una postura política que invita a otros a reflexionar; buen momento para volver a Foucault y decir que esta forma del arte contiene un discurso, porque obviamente enuncia un tema, pero no subordina lo estético, pues las dos características lo ubican en un lugar diferente a lo discursivo.

Los artistas que se atrevieron a expresiones menos usuales, fueron aplaudidos por críticos de arte al tomar el riesgo de ir a la par con corrientes artísticas internacionales o colonialidad en el arte. Sin embargo, muchos de ellos, los que fueron aceptados y premiados por los Salones Nacionales de arte, no estaban haciendo arte por el arte. Ellos habían dado un giro a estas expresiones desde lo ideológico, realizando obras de connotación política; hay otros artistas conceptuales que sí han sido cooptados por el sistema restando fuerza a sus propuestas. Es decir, volvemos a encontrar el par que constituye el reparto de lo sensible: los artistas que asimilan y remedan al colono y los artistas que se resisten a la asimilación (Bhabha 2002a). Esta idea será ilustrada en el siguiente apartado, en donde se ubica como ejemplo a Antonio Caro, cuestionando al poder, y una propuesta de arte político reciente de Doris Salcedo, sobre la cual argumento ha sido cooptada por el sistema.

## **2.5 El conceptualismo ideológico**

Valdría dejar claro que encuentro muy pertinente la afirmación que realiza Ivonne Pini sobre el arte conceptual en Colombia que confirma el hilo de continuidad arte y política en las más contemporáneas expresiones artísticas. Dice que el conceptualismo de los artistas colombianos se relacionaba más con los cambios en cuanto a la concepción de la obra que con la debatida muerte del arte que se polemizaba en Estados Unidos y Europa (Pini 2005, 199). Tal tesis tiene su fundamento en la siguiente cita de Simón Marchan Fiz quien “distingue tres vertientes en el conceptualismo y las cataloga como ‘conceptualismo estricto’, ‘conceptualismo empírico medial’ y ‘conceptualismo ideológico’. Este último es el que tuvo mayor peso en el ámbito latinoamericano” (2005, 202). Al igual que los neofigurativos, hay un grupo de artistas conceptuales que estaban cuestionando los hechos injustos y violentos de ese momento.

Lo anterior para decir que de manera sincrónica con el arte político de la década de los años 60 y 70 aparecieron en la escena nuevas alternativas, artistas que exploraron nuevas opciones sin dejar de descifrar el contexto social del que eran parte. Con ellos

surgen en el panorama del arte preocupaciones por lo ecológico, la identidad de género, lo agrario; entre otros temas, con manifestaciones artísticas que sobrepasaron las divisiones entre teatro, música, poesía, escultura, pintura y que además involucran al público. Es decir, incursionaron en el arte conceptual en el que:

la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra y el mismo proceso — notas, bocetos, maquetas, diálogos— al tener a menudo más importancia que el objeto terminado puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro elemento a resaltar de esta tendencia es que requiere una mayor implicación del espectador no sólo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación. En función de la insistencia en el lenguaje, el comentario social o político, el cuerpo o la naturaleza dentro de este arte encontramos líneas de trabajo muy diferentes: body art, land art, Process art, performance art, arte povera (Vásquez 2013, párr. 18).

Dichas líneas de trabajo se han denominado arte de acción, el cual requiere de la capacidad del espectador para percibir y participar; potenciando reflexiones, relaciones con lo individual y lo colectivo. Rancière también ha teorizado sobre el espectador relacionándolo con la idea del alumno que puede aprender sólo (Rancière 2010), nos dice que no hay una forma privilegiada para aprender, por el contrario hay múltiples puntos de partida, porque es una situación normal aprender y enseñar (2010, 23); de igual manera le sucede al espectador emancipado, no requiere de un actor, un artista que le enseñe, que le explique la obra, según Rancière esta relación se basa, como en el régimen estético, en una disociación entre autor, obra y espectador, en la medida en que cada espectador va a realizar una interpretación de la obra de acuerdo a su contexto, a su marco de experiencias, colocándolo en igualdad con los otros espectadores que realizaran el mismo proceso.

En particular, el contexto colombiano requería de los artistas una actitud crítica con los hechos; siendo sus obras el medio por el cual se denunciaron injusticias, masacres, desapariciones, discriminación social y la desinformación por parte de los medios de comunicación, consecuente con la propuesta de un arte comprometido con lo social. En el XXIII Salón Nacional de artistas (1972-73) las obras participaron por temáticas y una de ellas fue “arte político”. Dentro de esta categoría quiero resaltar dos artistas que realizaron sus obras desde un lenguaje menos tradicional y más simbólico: “Antonio Caro con la obra *Aquí no cabe el arte*, en la que, utilizando fechas y palabras, aludía al asesinato por parte del poder oficial de estudiantes e indígenas en Cali; Enrique Hernández con *No hay quórum*, donde en una pared aparecían inodoros y en el toallero estaba, arrugada, la bandera de Estados Unidos” (Pini 2005, 189).

#### **Imagen 19**

Antonio Caro. *Aquí no cabe el arte*.1972.



Fuente: Arcadia.

<https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-aqui-no-cabe-arte-antonio-caro/35066>

Dichas propuestas artísticas generan la participación de un público diverso, puesto que sus temáticas abordan los problemas más representativos del acontecer nacional: la proliferación de los grupos de izquierda revolucionaria, los movimientos sociales e indígenas, la aparición de la mujer en la vida pública en los campos académico y laboral, los avances técnicos, el narcotráfico, y la incidencia de los medios de comunicación en la construcción de un imaginario violento.

Aparecen en escena los nuevos nacionalistas (indigenistas) con propuestas de arte comprometido, revolucionario y popular. No obstante sus obras eran consideradas decadentes y parte de una moda extranjera, otro ejercicio que puedo entender como expresiones de arte decolonial. Colcultura en 1972 descentraliza el Salón Nacional y en su lugar oferta la itinerancia por las principales ciudades del país. Frente a esto, aquellos artistas que hacían arte comprometido, deciden participar en el Primer Salón Independiente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, mientras los museos, incluso los nacionales, se enfocaron en ser “una escena exaltatoria de la creatividad individual, sobre todo de los artistas internacionalizados” (García s.f., 11). En ellos centralizaron el proyecto museográfico, acción con la que reafirmaron la colonialidad estética como respuesta a un salón independiente.

## 2.6 Una estética decolonial que surge del cotidiano

Será preciso recordar en este punto que la modernidad ha intentado “La separación del hecho artístico de las diversas fuerzas que condicionan su producción, y la alarmante distancia abierta entre los especialistas del arte y el gran público” (T. Escobar 1994, 49);

para decir que las prácticas artísticas contemporáneas han hecho posible que vuelvan a reunirse. Así por ejemplo: “happenings, instalaciones y distintas propuestas de arte no objetual [que] quieren mezclar no sólo los diferentes géneros artísticos entre sí, sino las formas mismas del arte con otras formas socio-culturales, evocando el camino de antiguos ritos que el arte occidental tanto se esforzó en desandar” (1994, 49).

Muestra de ello es el breve análisis de dos propuestas que realizo a continuación. Una surge de una práctica cultural y la otra de adaptar una práctica cultural a una artística. Este hecho revela otros rasgos del arte conceptual que funde la frontera entre el arte y la vida; lo que me permite decir un poco sobre el arte como espectáculo, sin ser interés de este trabajo ahondar en el tema.

Para ilustrar mejor viene a mi memoria una práctica cultural específica: la de zurcir. Veamos su etimología: “El verbo zurcir es producto de una asimilación a distancia del antiguo verbo surcir (la s se asimila a la c), y este viene del latín *sarcire* (coser, remendar, reparar, tanto las telas, como reparar un daño o una herida). Del verbo *sarcire* también procede el verbo resarcir (reparar un daño, compensarlo)” (Diccionario etimología s.f.). Ahora pongo en contexto: *Las tejedoras de Mampuján* son un grupo de mujeres del pueblo de Mampuján, del municipio María la Baja, departamento de Bolívar en Colombia, que fueron desplazados de su territorio por parte de los paramilitares el 11 de marzo del año 2000. Pasados seis años fueron reubicados en un terreno diferente al de la fundación inicial del pueblo.

Ya ubicadas en el nuevo territorio, estas mujeres se reúnen para recibir talleres de costura (y otros) surgiéndoles la idea de hacer un tapiz en el que representaron el desplazamiento forzoso que habían vivido en el pasado: “Se ven figuras de ancianos cargados en hamacas, hombres y mujeres con bultos y niños en brazos, sujetos uniformados y armados que les apuntan” (Castrillón 2015, “párr.”12). Estas mujeres cosieron retazos de telas como práctica cultural para reparar el daño y las heridas que la violencia les había dejado. Zurcieron su memoria en un proceso de perdón y reconciliación, lo cual las llevo a ser merecedoras del Premio Nacional de la paz en el año 2015.

**Imagen 20**  
Tejedoras de Mampuján. **Desplazamiento.**



Fuente: web Revista cromos. El Espectador. Foto de David Schwarz.  
<https://cromos.elespectador.com/hoy-historias-chronicas/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon-16675>

Con el antecedente de las *Tejedoras de Mampuján* me permito exponer el siguiente objeto de análisis que es la obra *Sumando ausencias* de Doris Salcedo, para señalar la forma en que la artista reactualiza la práctica decolonial del zurcido, pero en el proceso, artista y obra van de-vuelta a la colonialidad estética. Con esto pretendo visibilizar como en muchos casos la institución arte incide en la falta de condiciones para acceder a la escena política dentro del régimen colonial de visión que subsiste en el arte a partir de las nuevas formas del colonialismo que influyen ya sea en el artista, en la obra misma, al momento de la circulación de la obra o en algunos caso en simultaneo.

Retomando la obra *Sumando ausencias* es una acción propuesta por la artista colombiana en el mes de octubre de 2017, en la Plaza de Bolívar de Bogotá, días después de llevarse a cabo el plebiscito por la paz, marchas y manifestaciones arribaron a la Plaza de Bolívar de la capital colombiana. El 4 de octubre se instaló allí el *campamento por la paz*. Al día siguiente por medio de las redes sociales circula una convocatoria abierta para realizar una acción de duelo en dicha plaza, a cargo de Doris Salcedo, el 11 de octubre del mismo año.

Evidencio estos antecedentes para volver a Rancière y hacer visibles dos acciones que convergen en tiempo y espacio. La primera (el *campamento por la paz*) relegada al margen del reparto de lo sensible (otras estéticas); la segunda representa la institución arte (la acción de duelo en cabeza de una artista reconocida) que participa del reparto de lo sensible. Como era de esperarse *Sumando ausencias* desplazó de manera transitoria la acción de los ciudadanos que acampaban en la Plaza. Con esto se puede inferir que la artista usó el espacio público como una prolongación del museo o de la galería de arte. Mientras que otros grupos acompañaban su acción de acampar con actividades artísticas, haciendo uso de la posibilidad del disenso que connota la plaza pública donde converge

lo estético y lo político. Doris Salcedo despolitizó la acción de estos grupos con su instalación.

Veamos como procedió para la ejecución de *Sumando ausencias*: la idea se pone en marcha al convocar a los estudiantes de la Universidad Nacional y luego por redes sociales se hace la invitación abierta a participar, la cual se hizo viral. Los materiales empleados fueron tela blanca, ceniza y carbón para escribir los nombres de víctimas de asesinato, secuestro, falsos positivos o desaparecidos, que salieron de un listado aleatorio proporcionado por la Unidad para la Atención y Reparación Integral a las Víctimas. Telas cortadas de 2.50cm por 1.30cm son trasladadas a la Plaza de Bolívar donde centenares de personas, ejecutan la acción de coser, zurciendo los retazos se unieron siete kilómetros de tela. El resultado final fue una mortaja blanca que desplazó a todas las personas que día tras día se movilizaban hacia la plaza con marchas, protestas o campamentos.

La propuesta artística permitió recordar los nombres de un gran número de personas desaparecidas (algunos dicen que fueron 1900 otros 2300 nombres) para protestar contra las políticas del olvido relacionadas con: “Aquello que se identifica como ‘irrepresentable’ [...] silenciado y censurado por acuerdo de los poderes económicos y políticos que controlan la circulación de información en un país” (Diéguez 2013, 50). Es decir, son propuestas que desde lo visible aluden a políticas de resistencia ante la banalización de la violencia.

#### Imagen 21

Doris Salcedo. *Sumando ausencias*. 2016.



Fuente: web El Tiempo, diario nacional. Foto: EFE

<http://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/polemica-por-obra-sumando-ausencias-de-doris-salcedo-46460>

Aquí retomo el ejemplo de las mujeres de Mampuján para resaltar como ellas tozudamente reconstruyen sus mundos de sentido. Con la artista Doris Salcedo en la obra *Sumando Ausencias*, veo como desarrolla una práctica artística que involucra una práctica cultural, llevada a cabo de manera colectiva, por personas anónimas, ejecutando la acción

de zurcir para dar cuerpo a una obra de arte. En este caso, existe un único autor (Doris Salcedo) que dirige las acciones de los otros: “Todos esperan a la artista. Las agujas en bloques de icopor. Las telas embaladas en cartón. Nadie las toca hasta que Salcedo llega y quita el plástico que cubre las cajas” (Rodríguez y Suárez 2016, “párr.” 2). Esta obra es una imagen pseudocrítica que encubre las condiciones del poder hegemónico del país, se torna incoherente al representar una temática de libertad de expresión y protesta con una acción colectiva, que por su extensión terminó desplazando y silenciando a otros que se hallaban ejecutando acciones de protesta en el mismo escenario, la Plaza de Bolívar de Bogotá.

Esos grupos que estaban allí fueron excluidos por la artista y su obra, desplazados a la parte norte de la Plaza. Dichos grupos eran verdaderas formas comunitarias de disenso que fueron opacadas por el espectáculo de Doris Salcedo; esos grupos representaban las otras estéticas. Al respecto el crítico de arte Ricardo Arcos Palma dio esta opinión: “La obra es válida y más cuando se habla de las víctimas, lo que sucede es que el momento de realizarla me parece desafortunado porque había un campamento por la paz, era irrespetar un poco lo que ya estaba sucediendo ahí” (Doria 2016, “párr.” 11). Con su acción logró opacar las voces de protesta colectiva que allí se habían concentrado al devolver a la plaza su condición de escenario hegemónico de la cultura, al realizar la acción *sumando ausencias* bajo sus parámetros, que hábilmente se apropió de la práctica cultural del coser y convocando a una multitud diferente a la que ya se encontraba, manifestando su desacuerdo.

La artista Doris Salcedo seleccionó la puntada, su significado e impuso que todos debían zurcir de la misma manera, acciones en cadena que en mi opinión terminaron anulando lo político. Al retomar la comparación con las *tejedoras de Mampuján*, lo que ellas realizan tiene correspondencia con sus modos de vida, allí sitúan los sucesos vividos, les dan sentido; entre ellas forman lazos comunitarios y se reconocen sus habilidades para la autorrepresentación, lo que implica que se les reconozca representándose a sí mismas y no por el estereotipo de víctimas. Realizan una búsqueda política dentro del mismo campo de lo político, como lo hace ver Rancière.

**Imagen 22**

Campamento por la paz. Octubre 2016.



Fuente: Deutsche Welle.

<http://www.dw.com/es/colombia-marchas-por-el-acuerdo-de-paz/g-36048633>

**Imagen 23**

Doris Salcedo. Sumando ausencias.

Instalación. Octubre 2016.



Fuente: En Arcadia.

<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-plaza-de-bolivar-intervencion-por-la-paz/56996>

Foto: Juan David Pinilla.

Para terminar con esta idea de las formas del arte requeridas por el sistema para sacar del campo de lo visible las otras representaciones que son antagónicas, quiero recordar que la matriz cultural hegemónica ha relegado a las producciones elaboradas a partir del tejido y la costura a la categoría de arte popular o artesanía: y de acuerdo a Rancière, esto será un ejemplo del equivalente de lo invisible y de lo indecible en emergencia, por lo tanto:

La posición que criticamos quiere obligar al sistema del gran arte a ensanchar su extensión metiendo de contrabando a las formas postergadas, y no entiende que, simplemente, hay otros sistemas de arte. Y la cuestión no está en salvar a las culturas discriminadas haciéndolas subir, camufladas, al pedestal del gran arte, sino en reconocerles un lugar diferente de creación. Por eso esta posición es aún moderna: se mueve en el dintel de qué es y no es arte (como paradigma normativo) (Escobar 1994, 50).

Es urgente la redistribución de roles y posiciones sociales, reconociendo su esencia cultural y dejando de lado la interpretación del discurso de la colonialidad estética que limita la diversidad de las experiencias culturales a binarismos como lo qué es y no es arte (Bhabha 2002b, 158).

Al señalar estos casos no es posible seguir ignorando las construcciones simbólicas de cada comunidad y sobre todo las que han sido sometidas a procesos genocidas. Estas propuestas revitalizan los discursos populares, los símbolos de las minorías como alternativa para desmerecer la colonialidad estética. No es posible dejar pasar por alto la intención de la institución arte, de normalizar el discurso del otro, del contradictorio y silenciarlo en el reconocimiento y los premios que otorga la institución arte. Se espera de un artista comprometido que no se permita ser cooptado por el sistema, ya que resta valor a las críticas que la obra hace de fondo.

Todas estas reflexiones me permiten opinar que el arte como institución debe superar su modelo hegemónico basado en proponer categorías que dividen las prácticas artísticas culturales para diferenciarse de las colonias. Lo justo será reescribir una historia

del arte que no pretenda hablar de originalidad o exclusividad en una época globalizada por las comunicaciones, pero sí de un reconocimiento a la diversidad cultural (Escobar 1994, 50) y de estéticas decoloniales.

Visto el ser y el hacer de estos artistas como el signo de lo inapropiado (Bhabha 2002a) fue lo que provocó disensos que amenazaron el régimen estético del arte, pero a la vez es lo que lo hizo funcionar. Esta confrontación entre lo que es y lo que debería ser, la expresión de un arte político es decir; no se trata de si los artistas se declaran políticos o no, tampoco de las representaciones sociales que realizan, se trata de cómo desplazan la percepción con una nueva configuración del tiempo y el espacio.

Todas las observaciones que realizo de estos artistas apuntan a presentarlos desligados del arte académico, logrando apoderarse del discurso estético colonial, en una suerte de antropofagia cultural, dándole la vuelta y resignificándolo.<sup>21</sup> Haciendo arte con un enfoque político y social, inmerso en realidades contundentes del diario vivir donde lo común es la lucha de poderes. En todos los continentes y países se ha vivido la tragedia, la injusticia social y la violencia; en medio de estos conflictos han sido los artistas; entre otros, los llamados a manifestarse públicamente en contra de la opresión, la represión y la pérdida de la libertad, apropiándose del lenguaje del opresor de manera cíclica.

---

<sup>21</sup> Desde una lectura de Homi Bhabha apoderarse del discurso estético colonial, refiere al mimetismo como una afirmación ambivalente y simultánea de la semejanza que reta el conocimiento del colonizador con una carga irónica que cuestiona precisamente lo mismo que trata de afirmar (Bhabha 2002a). Logra desestabilizar el discurso de autoridad cuando el colono se ve reflejado en el colonizado, es decir, cuando percibe el remedo o la aspiración del otro de duplicar la autoridad aunque sea de manera parcial, logrando desdibujar la diferencia en que se funda la autoridad colonial. Así “el observador se convierte en observado”, después de estar acostumbrado a ver sin ser visto; esto explica que el mimetismo es camuflaje en forma de semejanza. Al tomar como referente manifestaciones artísticas que se apropiaron del lenguaje del disciplinador para representar al otro, se trataría de un arte de resistencia, con el que se implanta un efecto de ambivalencia en las características de reconocimiento de los discursos dominantes, que imponen las relaciones de poder con las que marginan o normalizan.

## Capítulo tres

### Magdalenas por el Cauca

#### 3.1 Las memorias del río o el rostro de las magdalenas.

El análisis de la obra *Magdalenas por el Cauca* de Gabriel Posada y Yorlady Ruíz sucede con el interés de continuar explorando el arte comprometido con lo social y lo político en Colombia. La intervención artística denominada por sus autores como exposición-procesión *Magdalenas por el Cauca* es llevada a cabo en los años 2008, 2009, 2010 y 2012, en las regiones del Valle del Cauca y Risaralda (Colombia). Abre la posibilidad a un acercamiento metodológico desde los estudios visuales, con un enfoque transdisciplinar, debido a la complejidad de sus imágenes, al ser consideradas un constructo social, cultural, político y económico. En su primera versión fue un homenaje que los artistas realizaron a las madres de Trujillo, Valle, con doce obras, que son el resultado del proceso realizado con las víctimas sobrevivientes del conflicto como estrategia de resistencia al olvido. Parto de un recuento del contexto que dio origen a la obra, sus instancias de producción, el contexto social, cultural e institucional, en el cual opera su registro como imagen. Los conceptos o lugares desde donde abordo la obra son visualidad, arte, política, memoria y género.

Para realizar el análisis crítico de esta obra puse en diálogo tres formas de registro de lo sucedido: el Primer Informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (en adelante CNRR), el catálogo de la obra y, por último, el video de la obra de Gabriel Posada y Yorlady Ruíz *Magdalenas por el Cauca*,<sup>22</sup> apoyándome en la perspectiva de los estudios visuales que permite explorar la vida social de todo lo visible en el espacio cotidiano; al ser un campo interdisciplinario, es posible analizar la globalización de los medios digitales, la incursión de lo visual en la vida cotidiana y las relaciones de poder. A su vez, estudiar las imágenes sin separarlas de los vectores que las atraviesan –a estas y a sus autores–: lo económico, lo político, lo social y lo cultural. Veremos esto aplicado al contexto de la obra *Magdalenas por el Cauca*.

En este proyecto, identifiqué las prácticas del saber hacer de los artistas cuando se involucran con la comunidad a partir de didácticas que permiten la construcción colectiva de una narrativa entre imágenes, historias narradas y escritas; entendiendo esto como la

---

<sup>22</sup> Ver registro audiovisual en <https://www.youtube.com/watch?v=gj32CDA1NA8&t=475s>

expresión de los flujos sociales y culturales de la obra, puesto que ha facilitado a estas personas recordar y politizar la memoria a través de las imágenes que crearon, dándoles un sentido crítico frente a los hechos violentos a partir de la experiencia del quehacer artístico. Se hace evidente así que el sentido de las imágenes se construye socialmente y varía de acuerdo a la sociedad que las produce y las lee. Se trata de entender el arte como cultura, evidenciar el vínculo entre lo artístico y la realidad política inmediata.

### **3.2 El Contexto nacional en el que surge la obra**

Colombia es un país que por décadas ha estado inmerso en diferentes formas de Violencia; y lo acontecido en el Municipio de Trujillo, al norte del Departamento del Valle, Colombia, entre 1986 a 1994, ha sido considerado un caso emblemático porque allí la violencia no cesa. Ahora es posible conocer de estos acontecimientos, porque el grupo de Memoria Histórica ha realizado el primer informe sobre los hechos “pero todo este conjunto documental se organiza esencialmente en torno al testimonio” (Ricoeur 2002, 27); lo que nos lleva a resaltar el valor de la memoria en este escrito.

El contexto nacional en el que se enmarca la masacre de Trujillo (Valle - Colombia) tiene como antecedentes las luchas violentas entre liberales y conservadores que, aun finalizando el siglo XX, siguieron disputando el poder de la región del norte del Valle (Colombia). Valiéndose de la estrategia electoral, implantaron el terror a los opositores para expropiar sus tierras. En estas luchas, los gamonales de turno se apoyaron en los párrocos, quienes debían avalar el grupo político al mando. Aquí, se evidencia un papel influyente del clero, dado que muchos de los curas retomaban el trabajo de la iglesia católica, inspirada en las encíclicas de la llamada Doctrina Social de la Iglesia y concretada en el trabajo organizativo de algunos jesuitas, que participaron en la fundación de la Federación Agraria Nacional, entre otras asociaciones; formando a los campesinos en los procesos asociativos y cooperativos.

En la década de los ochenta, este antecedente que impulsó un desarrollo social fue interpretado como influencia de la ideología guerrillera del Ejército de Liberación Nacional (en adelante ELN), que, en esa época se encontraba en la cordillera occidental. En este contexto, todos los campesinos fueron incriminados como participantes o impulsores de la insurgencia que se apoderaba de la región, poniendo en riesgo el poder y la propiedad de los políticos de turno. Entonces, el móvil que origina la alianza entre los grupos criminales del narcotráfico y las fuerzas de seguridad del estado (policía nacional y ejército) es la persecución política con fines contrainsurgentes sobre los

campesinos, a quienes estos grupos consideraron simpatizantes o colaboradores de la guerrilla del ELN.

Estos grupos armados, encargados de proteger y garantizar el poder del grupo político que administraba la región para ese entonces, lo hacen bajo el argumento de la amenaza que representaba la guerrilla para el poder político, social y económico de la zona, circunstancias que prolongaron la violencia. De fondo sigue existiendo la disputa por el corredor geopolítico que queda en medio de la cordillera central y la occidental que facilita el acceso al océano Pacífico, pero también es el asentamiento de narcotraficantes, paramilitares<sup>23</sup> y guerrilla, además de los campesinos de las zonas veredales de Trujillo.

En las versiones de la fuerza pública, aliada en parte con estructuras criminales del narcotráfico, argumentan ser víctimas de los grupos insurgentes con estrategias de secuestro, extorsión, asesinato y emboscadas, justificando sus acciones violentas contra la población civil. Por su parte, los campesinos expresan que han sido acusados de ser guerrilleros o colaboradores de la guerrilla del ELN, para justificar los crímenes de los que son víctimas por parte de los paramilitares, que como grupo armado en el contexto nacional y “sin poder catalogarse como un actor armado dentro del conflicto, si ha sido un ingrediente polarizador y un factor degradante en el desarrollo de las hostilidades, que además ha sido totalmente instrumental a verdaderos actores armados como las fuerzas militares y del cual se han servido muchos otros favorecidos de la guerra” (González 2011, 82). Los intentos por esclarecer estas versiones han dejado en evidencia la brecha existente entre la memoria de las víctimas y la memoria del Estado; que reconoce su responsabilidad sólo para algunos hechos y, de manera parcial, lo denunciado por las víctimas.

### **3.3 Visibilidad, arte y política en Magdalenas por el Cauca**

*Magdalenas por el Cauca* hace parte de las prácticas artísticas contemporáneas y opera en función de la reconstrucción del tejido social a partir del ejercicio del arte colaborativo y comunitario con la población de Trujillo, Valle. Es una obra promovida por Gabriel Posada, oriundo de Risaralda, quien en dos ocasiones ha ganado el Salón de Agosto de su ciudad natal (2005 y 2010); en coautoría con Yorlady Ruiz, poeta y artista plástica, cuyos trabajos creativos han girado en torno a temáticas de género y violencia

---

<sup>23</sup> “grupos armados organizados para realizar operaciones de limpieza política y consolidación militar, previas al dominio territorial de un área” (Romero 2003, 38).

en Colombia, enfocados desde el performance y la instalación. Ambos artistas son colombianos y, entre los años 2008 a 2012, realizaron este proyecto, beneficiado con una Residencia Artística Nacional del Ministerio de Cultura de Colombia en el año 2008 y a través del programa de Concertación en el 2010.

La obra como proyecto colectivo y colaborativo con comunidades afectadas por la violencia en las zonas de Trujillo (Valle del Cauca) y Marsella (Risaralda) “articula una serie de procesos, recorridos, instalaciones, performances, murales y acciones comunitarias” (Calle 2016, 2); todas acciones que en conjunto fueron denominadas por sus autores como *exposición-procesión*, que interviene el río Cauca, como un lugar de la memoria, con una representación estatuaria de la tristeza y el dolor de las mujeres colombianas a partir del imaginario cristiano de María Magdalena.

Sin embargo, la idea de este trabajo no es quedarse en la representación de la mujer como doliente victimizada; es decir, una feminización del dolor a la que alude la idea universal de María Magdalena y la leyenda de *La Llorona*, la cual también hace parte del imaginario simbólico de la obra y es de carácter local. La intención es hacer una lectura desde el reconocimiento a la lucha de estas mujeres, más que al dolor; entender sus actos y sus gestos como una forma de resistencia a las manifestaciones del poder,<sup>24</sup> lo que me llevaría a entender la resistencia como un movimiento intrínsecamente ligado a la vida (Foucault 1991).

Frente a esta práctica cultural y artística surge una pregunta: ¿cómo llega a existir, cómo se origina? El proyecto se remonta a los recuerdos de Posada en 1973, “cuando a sus ocho años, en una jornada de pesca con su padre en el río Cauca alcanzó a ver dos cadáveres con el rostro mitad calavera y mitad piel en descomposición, flotaban amarrados” (Noguera 2008, “párr.” 6). Este proyecto llevó a los artistas Posada y Ruíz a convivir tres meses con los doscientos habitantes de la vereda Guayabito de Cartago, en el norte del Valle, y a recorrer poblaciones ribereñas del río, como La Carbonera de

---

<sup>24</sup> La concepción de poder elaborada por Foucault abrió otras posibilidades de resistencia para el activismo contemporáneo en general y para la crítica cultural, haciendo notables diversos escenarios de lucha, tantos como los surgidos de las relaciones sociales que dan origen a las múltiples formas de poder. Uno de estos escenarios es el arte, campo de lo creativo al que, desde siempre, se le ha reconocido que tiene formas potentes de hacer resistencia. En este punto es necesario referirse al texto de Gilles Deleuze *¿Qué es el acto de creación?* (Deleuze 2010), donde el autor vincula la resistencia con los procesos creativos y su concepción del cine y el arte como actos de resistencia. Por ejemplo, *Magdalenas por el Cauca*, porque en su proceso se plantearon formas de resistencia a un problema particular, pero también surgió como oposición a las manifestaciones del poder en general. Cuando Deleuze se refiere al paso de las sociedades disciplinarias a las sociedades de control en las cuales las estrategias de la comunicación difuminan la creación, se puede constatar con el rumbo que han tomado algunos de los casos expuestos.

Caimalito (Pereira) y Beltrán, en Marsella (Risaralda), donde un remanso del río siempre ha atrapado a los cadáveres allí arrojados.

Hasta este punto quiero señalar algunos elementos que estarían en coherencia con la práctica decolonial del arte: el primero que Gabriel Posada no sea un artista formado en academia y, segundo, es su *estética* del cotidiano lo que movió en él la necesidad de promover una práctica artística decolonial. Dado que el proceso de la obra refuerza la idea de una estética que emerge de lo cotidiano, dejando de lado el binarismo arte y realidad (Mandoki 2006).

Los artistas realizaron una investigación sobre el pasado de este afluente, sus características y los materiales que ofrecía para elaborar una propuesta artística, desde una estética cotidiana (Mandoki 2006), siguiendo su recorrido por poblaciones como Trujillo, la Virginia, Beltrán y Marsella, regiones afectadas por el conflicto armado del país: “Se indaga por los significados colectivos del río; para esto se vinculó a los habitantes de las riberas y comunidades organizadas que trabajan en favor del reconocimiento y reparación de víctimas del conflicto. Es el caso de la Asociación de Familiares de las Víctimas de Trujillo, -AFAVIT-” (Calle 2016, 4).

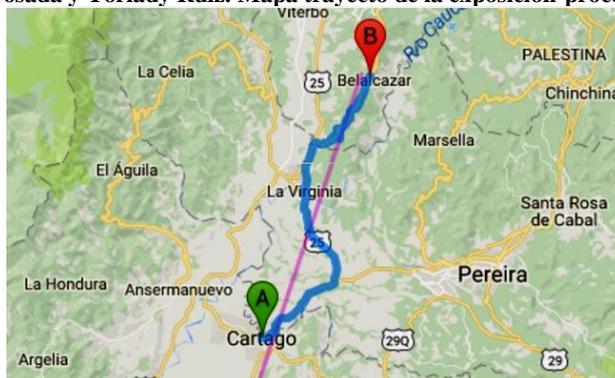
Se trata de una agrupación de mujeres con un rol equivalente al de las madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, quienes perciben la realidad desde su estética cotidiana, entendida como “la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki 2006, 67). Con el análisis de esta obra es posible dejar expuesto el concepto elitista de la estética relegado a las bellas artes, que anula el vasto campo de la sensibilidad humana. La obra *Magdalenas por el Cauca* encarna la prosaica (Mandoki 2006) que está en cada uno de los sujetos que hicieron parte de ella en diferentes formas y sensibilidades.

### **3.4 La reconfiguración del tiempo espacio**

En continuidad con la descripción de la obra es propicio decir que esta es una propuesta artística fuera del ámbito institucional. Aunque es avalada por el Ministerio de Cultura de Colombia, no se presenta en un museo o sala concertada para muestras de arte. La obra se realizó en algunas de las localidades afectadas por la violencia, cercanas al trayecto previsto por los artistas de 170 kilómetros sobre la ribera del río Cauca. La exposición-procesión se lleva a cabo por el río con representaciones simbólicas de carácter efímero, en coherencia con la intención de dar uso al espacio público no como la prolongación del museo, sino como el espacio político al que accede la comunidad para

expresarse públicamente. La primera intervención realizada en el 2008, sucedió entre Cartago (Valle del Cauca) y la vereda Beltrán en Marsella (Risaralda).

**Imagen 24**  
**Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. Mapa trayecto de la exposición-procesión. 2008.**



Fuente: página web magdalenas por el cauca.  
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Esta obra, cuya condición de posibilidad radica en los recursos otorgados por la beca de creación del Ministerio de Cultura, da como resultado una puesta en escena, de la resistencia al poder, entendiendo que el poder se haya en este caso representado en la máxima autoridad de la cultura y el arte del país. La obra aprovechó los recursos y el posterior reconocimiento dado para hacer parte de la reconstrucción del tejido social afectado por la violencia, en dicha región. Su puesta en escena no fue un espectáculo de los hechos acontecidos en Trujillo; escapó a esta estrategia del poder, recurrente para cooptar las obras y convertirlas en relato oficial; de todas formas la cooptación sucedió con posterioridad a partir del registro realizado de la obra, no con la obra en sí misma.

Es tal la potencia de los gestos que surgen en el proceso y la puesta en escena de la obra, que no pasó desapercibida para el Centro de Historia y Memoria, fuente de la cual podemos documentarnos sobre el tema y los hechos ocurridos en esa región. Dicha institución presentó la obra y sus diferentes versiones como posibilidad para hacer memoria de hechos similares en todo el territorio nacional. Lo que me llevó a preguntarme si acaso, esta obra, igual que otras analizadas en este texto, fue cooptada por los sistemas de control de la institución arte, no al momento de su primera ejecución, sino después, a partir del registro visual que se realizó de la obra, dado su carácter efímero.

Para el capitalismo cultural globalizado resulta muy apropiado que los artistas aborden el tema de lo marginado y tomen el riesgo de la representación de la crudeza de la violencia. En el momento en que los pocos que controlan el poder proporcionan los escenarios y recursos económicos para hacerlo, no podemos desconocer que “los grandes mecenas del arte se llaman hoy IBM, American Express, Philips Morris, Mobil” (Vilaro

1981, “párr.” 2); también Unilever, entre otros. Su objetivo común es convertir las obras en un relato oficial despolitizado dentro de un orden capitalista, en apariencia incluyente, pero que en el fondo manipula a posibles simpatizantes atraídos por manifestaciones artísticas normalizadas y difundidas por los medios de información, estrategias que apresan las prácticas decoloniales del arte.

Hecha la salvedad, continúo diciendo que las ocho comunidades seleccionadas para realizar la obra están en la ribera del Cauca; esto los ha hecho testigos de la violencia que recogen sus aguas. En un primer momento, Gabriel Posada realiza un registro fotográfico del trayecto del río y de las ocho comunidades aledañas, con el propósito de realizar una exposición en estos mismos lugares, para potenciar en ellos el auto reconocimiento y la apropiación de su entorno.

Los asistentes a la exposición participaron en forma activa de talleres de escritura y lecturas relacionadas con la historia del río, sus mitos y leyendas. Me referiré en particular a dos talleres: uno sobre *Land art* y reconstrucción de la memoria y otro sobre *Povera art* y derechos humanos, encauzados hacia la elaboración de algunas Magdalenas o escenificación de las estaciones de la procesión a la orilla del río, como la posibilidad de reconfigurar su territorio común (Rancièrè 2009, 6). Para comprender mejor el propósito de estos talleres quiero presentar una aproximación a estas formas del arte.

El *Land art* es una línea de trabajo conceptual que utiliza el paisaje natural y sus elementos para la realización de propuestas artísticas. La mayoría de las veces son construidas con ramas, tierra, rocas, agua y los materiales naturales que ofrece el lugar donde se realiza la obra. Su intención es estar por fuera del circuito hegemónico de las artes. Las obras de *land art* son efímeras y dejadas a merced de los elementos naturales como el viento, la erosión, la lluvia, etcétera. Todos estos materiales disponibles en el entorno natural de la obra *Magdalenas por el Cauca* están combinados con la reconstrucción de la memoria. Además, son fuente de abastecimiento para la subsistencia y economía básica de la comunidad, en ellos se reflejan las historias de vida y de muerte que se perciben a lo largo del río; los cadáveres que bajan por el afluente convierten en testigos a aquellos que alcanzan a verlos, quedando así en la memoria. Esta combinación potencia un importante trabajo colaborativo entre la comunidad, lo que les permite dejar un registro de su testimonio.

El *Povera art* deriva su nombre de la utilización de materiales pobres: deshechos de plástico, losa, vidrio, ropas, o los encontrados en la naturaleza como hojarascas, ramas, rocas, entre otros. Estos no son procesados por medio de técnicas, se emplean para ser

apilados, trenzados, extendidos; en fin, procesos que permiten ver los materiales pobres que constituyen la obra. Los materiales que arrastra el río en el trayecto de estas comunidades están asociados a los cadáveres que en él son arrojados, porque en muchas ocasiones son envueltos en plásticos, costales, estopas; sujetos con lazos, cuerdas, etc. Algunas veces los cuerpos están vestidos o llevan fragmentos de sus ropas, terminando todo esto como deshecho u objetos encontrados, al igual que los cadáveres.

Referente a otros procesos, la construcción de este proyecto está por fuera del formato tradicional de una obra de arte, porque, en este caso, incide la memoria y la apreciación crítica de los participantes en tanto relaciones simbólicas con sus tradiciones católicas, los mitos y leyendas alrededor del río, en particular la de *La Llorona*.<sup>25</sup> De allí la utilización de los materiales encontrados, las ideas de cómo entretejer con ellos los recuerdos, los símbolos que surgieron a partir de los diálogos y los momentos de catarsis que los participantes experimentaron para dar forma y sentido a la exposición-procesión *Magdalenas por el Cauca*, desde la reivindicación de la lucha por la verdad, la reparación; en definitiva, la justicia.

Es innegable la presencia del dolor en esta obra, no obstante es una experiencia que le da la vuelta y surge como estrategia de empoderamiento para mantener viva la memoria. Aunque existen versiones de *La Llorona* en cada región del trayecto escogido, la imagen o idea que permanece es la de una mujer que recorre los ríos, llorando y buscando a sus hijos, pero en el orden de ideas que he venido desarrollando este trabajo, es posible darse cuenta que esas mujeres victimizadas y representadas en duelo, también encarnan la fortaleza, el valor y la memoria de sus poblaciones, transformaron su dolor en fuerza para reclamar a sus desaparecidos; posteriormente se organizaron como AFAVIT para fortalecer sus luchas.

La fuente que las reivindica como luchadoras, es un texto que “recoge la vida de mujeres que han simbolizado la resistencia en el país y más propiamente del municipio de Trujillo Valle” (Escobar, Escobar y otros 2015, 3). Es la fuente menos académica mencionada en este trabajo, al estar hecha por niños,<sup>26</sup> pero en esa experiencia literaria

---

<sup>25</sup> La Llorona es un espectro del folclore latinoamericano. Según la tradición oral, se presenta como el alma en pena de una mujer que perdió a sus hijos, busca a estos en vano por ríos y montañas, y asusta con su sobrecogedor llanto a quienes la ven u oyen. Si bien la leyenda cuenta con muchas variantes según cada país, los hechos centrales son los mismos.

<sup>26</sup> “Estos textos fueron hechos por los niños del grupo infantil Jimmy García Peña adscrito a AFAVIT, acompañados por sus madres, recogieron con entusiasmo la idea de la Hermana Maritze Trigos que siempre ha acompañado el grupo, nos propusimos unas entrevistas con las Matriarcas de Trujillo, cada niño por su propia voluntad eligió a quien escucharía y copiaría la información de la vida de estas mujeres,

reposa el testimonio de esas víctimas empoderadas como luchadoras, “ellas, las mujeres las que no figuran en los libros de historia, desde sus vivencias y anécdotas, han aportado al cambio de un país, que a fuerza de exigencias colectivas no ha podido negarlas”.

Mujeres que significan la memoria viva y, aunque tuvieron miedo de las amenazas constantes, se organizaron como AFAVIT, lograron la construcción del Parque Monumento a las Víctimas, asisten a las audiencias de los paramilitares capturados y claman justicia. Tal como lo expresa Trinidad Páez: “He participado en muchas peregrinaciones y talleres, e incluso he ido a audiencias de *El Alacrán*, donde grito y exijo justicia. Y me da repugnancia cómo miente de verdad (...) a pesar de mis años me siento joven para seguir en la lucha contra la impunidad” (Rubiano 2015, “párr.” 14).

Todas mujeres ejemplo de lucha y fortaleza que desmienten la feminización del duelo, posteriormente participaron de la representación artística (*Magdalenas por el Cauca*) de una violencia prolongada, de la cual fueron parte; hecho que leo como condición de posibilidad para cambiar su rol de víctimas a sujetos políticos, que resisten la violencia, el duelo, el abandono del estado, etcétera. De paso la obra se constituye en testimonio de los hechos, todas estas posibilidades están contenidas en esta práctica artística contemporánea, forma de expresión que hace posible decir de otra manera aquello que los medios de información bombardean en relación con la violencia en Colombia.

Todas estas experiencias realizadas con la comunidad, a través de variadas prácticas artísticas y culturales, dieron origen a lo que podemos llamar un archivo conformado por testimonios de los participantes sobre la violencia que han vivido y presenciado. De allí surge la construcción colectiva de lo que llamaré instalación artística a modo de alegoría:

La interpretación de la realidad que propone la sociología de la imagen [...] permitirá extraer de los microespacios de la vida diaria, de las historias acontecidas y que acontecen ahora mismo, aquellas metáforas y alegorías que conecten nuestra mirada sobre los hechos con las miradas de las otras personas y colectividades, para construir esa alegoría colectiva que quizás sea la acción política (Rivera 2015, 24).

*Magdalenas por el Cauca* se convierte en una acción política porque hace visible el conflicto de la región. El río, como lugar obligado en la construcción de una memoria, forma de justicia para todos los cadáveres que sus aguas sepultan. Las balsas<sup>27</sup> fueron el

---

luego los niños en su casa y con la ayuda de sus madres transcribieron y se realizaron los libros” (Escobar, Escobar y otros 2015, 3).

<sup>27</sup> Pequeña embarcación construida con troncos de madera, pero en este caso en particular se usa la guadua, dada su abundancia en la región. Tiene como propósito transportar la madera o la guadua que se extrae de la región con fines de uso en la construcción. También es usada como medio de transporte para

componente de *instalación artística* que surge del encuentro de colectividades con la misma preocupación. Recuperar materiales del río devino en una práctica artística de representación de los rostros de las mujeres sobrevivientes, de personas desaparecidas, torturadas y arrojadas al río. Con los materiales encontrados y en armonía con su entorno natural, elaboraron imágenes de las madres con hijos desaparecidos, un homenaje a los cadáveres que han flotado por las aguas del río Cauca.

Esta propuesta artística responde al régimen estético planteado por Rancièrè (2009), porque perturbó la distribución de lo sensible, al ser realizada fuera de los circuitos tradicionales del arte rompió con la jerarquía de los espacios (museo, galería); los sujetos marginados tratados como víctimas son mujeres y su condición femenina siempre las ha sometido al espacio privado, ahora ellas son las protagonistas del espacio público y de la política que en él se dirime, resultado del disenso.

El retrato de la primera Magdalena fue elaborado en un soporte de fibras de costal o estopa, sobre el cual un grupo de mujeres tejieron en punto de cruz los fragmentos de ropas que encontraron en la ribera del río. Sobre estos materiales, vale aclarar que los costales de fibra se usaron como soporte porque dentro de ellos suelen arrojar cadáveres desmembrados al río Cauca; los fragmentos de ropa, porque son elementos que se utilizan para identificar los cuerpos; el punto de cruz es la técnica empleada para coser los fragmentos de material que dan forma y color al retrato, siendo esta puntada famosa en Colombia por los renombrados bordados en tela, artesanía propia del municipio de Cartago, Valle; es decir que se trata de una práctica cultural que se ha fundido con los materiales no usuales del bordado, para dar lugar a las prácticas artísticas del *Land art* y *Povera art*. Nos encontramos con una propuesta que revitaliza la práctica cultural del bordado en forma de expresión artística tan válida como el arte con mayúscula (Escobar 1994). Ambas formas del arte son relevantes para nuestra memoria y cultura, capaces de señalar las porosidades del sistema binario arte popular y arte culto, que pone en diálogo las otras estéticas.

**Imagen 25**  
**Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. La primera Magdalena. 2008**

---

navegar tramos cortos en la misma región; se usa para la pesca y para transportar la arena que se saca del río.



A la orilla del río veo una liga de mujer enredada en un anjeo plástico y recuerdo la historia de una vecina de la vereda Cauca en Cartago llamada María Isabel Espinosa contándonos cómo ha visto pasar cadáveres por la orilla de su casa y cómo, en una libreta de apuntes registra el color de sus vestidos, de sus cabellos, sus rasgos, sus mil formas de muerte, de tortura. Recojo pequeños fragmentos de ropa femenina que recogí en el camino, consigo un anjeo plástico de 8 metros por 5, dibujo el rostro de María Isabel sobre papel craft de igual dimensión y con algunos vecinos empezamos a "bordar" el anjeo con los pequeños fragmentos de tela. Así, nace la primera Magdalena.

Fuente: Blog *magdalenas por el Cauca*.  
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

En continuidad con la descripción del proceso de la obra, voy a referirme ahora a la instalación artística como línea de trabajo creativa que se vale de cualquier medio y objetos, para generar una experiencia sensorial y/o conceptual en un espacio determinado, en este caso el afluente donde sucede *Magdalenas por el Cauca*. Es un escenario natural, un paisaje protagonizado por el río que recoge los frutos de la violencia con los cientos de cadáveres arrojados a su cauce.

En la composición el río es protagonista, se emplea como espacio de exposición lo que permite que la obra sea transitable, hecho que hace posible la interacción entre la instalación artística y el espectador, no fue necesario que el artista diera instrucción a la comunidad, en el sentido de (Rancière 2010). A través de explicaciones que generaran conciencia específica, en esta obra los participantes han sido actores de los hechos, cada uno ha realizado a su manera una interpretación de lo vivido, evidenciando así la idea de un espectador emancipado.

Las imágenes que contiene la obra han sido puestas en escena, se han elaborado las balsas de manera artesanal, se han instalado sobre ellas trabajos artísticos de tipo bidimensional y tridimensional, siendo estas representaciones simbólicas del duelo que han enfrentado las mujeres por los hechos violentos en esta región; de igual forma la obra es un estandarte de lucha de las mujeres que no se dan por vencidas ante el olvido. Con esto quiero decir que desde lo técnico y lo conceptual la obra es política, porque hay disenso, lo cual es la esencia de la política en Rancière (2009).

Como expliqué, en esta obra se disolvió la frontera arte popular y arte culto, porque todas las acciones emprendidas reconfiguraron el orden que determinaba que no había lugar para lo que había sido negado. La puesta en escena de *Magdalenas por el Cauca* fue una instalación que logró generar ambientes que estimularon los sentidos (no hay una pretensión por una experiencia estética única). Sucedió como una intervención al espacio de carácter efímero y conceptual; la provocación, el asombro, lo sensorial fueron parte esencial de esta práctica artística decolonial.

### **3.5 Las Magdalenas hacen parte de lo político, lo social y lo sensible**

En cuanto a la práctica cultural que han implementado las madres de Trujillo con la imagen de sus desaparecidos, encuentro atinada la reflexión de Ana Longoni cuando escribe sobre estas prácticas como políticas visuales dentro del movimiento de los derechos humanos, dada la “capacidad que tuvieron esos acontecimientos de promover una suerte de dimensión creativa de la práctica política” (Longoni 2010, 3).

Me refiero a los retratos elaborados a partir del *land art*, el *povera art* con los materiales aportados por el río; allí los modos de representación se diversifican gracias a las prácticas artísticas contemporáneas que incluyen dentro de su quehacer las prácticas culturales de una comunidad. Está implícita la responsabilidad de estas mujeres para construir memoria a partir de sus fragmentos y hacer uso de su creatividad, de su estética cotidiana para reconstruir una sociedad mejor, revitalizar lo prosaico (Mandoki 2006) de su comunidad, en un gesto político de resistencia.

Según describe el catálogo de la obra, la intervención artística consistió en: “soltar sobre la corriente una serie de balsas que viajaran a la deriva sobre el río Cauca. En cada balsa se levantaron los retratos gigantes (de unos 8x5 metros) de personas desaparecidas en la zona” (Calle 2016, 5). Esto es un ejemplo de arte efímero, porque las balsas van a desaparecer de acuerdo al efecto del río sobre ellas. Las balsas se pueden interpretar como la metáfora de los cuerpos que son dejados a la deriva. Los retratos hechos con materiales encontrados en los cuerpos sin vida, que en algunas ocasiones sirvieron para identificar a las víctimas, vuelven a quedar a la deriva, pero esta vez fueron parte de una representación de las víctimas del conflicto.

El otro componente de esta obra fue el *Performance*, expresión inglesa que alude al arte en vivo; se podría definir como una o varias acciones realizadas con el cuerpo que pueden ser planificadas y derivar en improvisaciones o modificaciones durante la realización. En esta acción Yorlady Ruiz tomó como referente la leyenda de *La llorona*

con la intención de ocuparse del duelo de las mujeres que buscan a sus desaparecidos y piden justicia, es el dolor el detonante de la lucha y con su clamor se evidencia su férrea disputa contra el olvido.

Los talleres previos con la población que implicaron la tradición oral rompieron “también con el mito de unas comunidades indígenas (y campesinas) sumidas en el aislamiento y la pobreza y enclaustradas en un pasado de inmovilidad y penumbra cognitiva”, como lo plantea Silvia Rivera Cusicanqui (2015, 15). De esta forma les otorgó una especie de micropolítica, diría Rivera; que de algún modo liberó a estas personas, y en particular a las mujeres, del aislamiento al que habían sido condenadas, ayudándoles a construir memoria.

**Imagen 26**

Gabriel Posada y Yorlady Ruiz. **Una Magdalena y la Llorona**. Dos obras en la escena del río Cauca. 2008.



Fuente: Blog magdalenas por el Cauca.  
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

**Imagen 27**

Yorlady Ruíz y Gabriel Posada. **Performance La Llorona**. Comunidad de Guayabito. 2008.



Fuente: Blog magdalenas por el Cauca.  
<https://magdalenasporelcauca.wordpress.com/>

Encuentro en esta acción, y en los efectos que logra en el grupo de personas que participan y lo presencian, una práctica decolonial de la mirada por medio de una alegoría como lo plantea Rivera, porque les permite “reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo” (Rivera 2015, 25). Aquí no hay fronteras entre lo creativo, lo conceptual y lo político. Es una práctica por recuperar la corporalidad y la memoria colectiva. *Magdalenas por el Cauca* es una invitación al proceso de transformación cultural que todos debemos hacer.

El papel de la población, en general, durante la intervención de la obra en el río, fue el de hacer parte en la procesión-exposición, hasta donde inician los rápidos y los remolinos. En ese punto, se retiraron con la intención de dejar la instalación artística (las balsas con las imágenes) a la deriva; rumbo similar al que toman los cadáveres. En casos como este, es cuando la sociología de la imagen “considera a todas las prácticas de representación como su foco de atención, porque se dirige a la totalidad del mundo visual” (Rivera 2015, 21).

La obra representaba un hecho social que incluyó una variedad de objetos visibles y cotidianos para el contexto, además de ampliar el campo perceptivo de lo visual con “el sólo hecho de juntar las prácticas artísticas con las prácticas cotidianas en un universo parejo de circulación social de las imágenes” (Richard 2007, 99). Con lo cual se genera la posibilidad de que la obra se realice de nuevo en el tiempo como práctica cultural decolonial reivindicando la memoria histórica de la región, en el intento de zurcir las historias propias que guarda el río.

Al volver la mirada sobre los aspectos socioculturales que están determinando esta práctica, encuentro la violencia en la condición de sus pobladores como víctimas o testigos; la desigualdad social, en las situaciones económicas precarias, donde las mujeres se encargaban de la crianza de los hijos, dejándolas en situación de dependencia económica de los hombres, mientras ellos se dedicaban a sacar arena del río, a la pesca, a una subsistencia que depende del trabajo como jornaleros. Este contexto hace referencia directa sobre la construcción de las identidades de género en nuestra sociedad al presentar una “visión dualista que concibe a lo femenino y lo masculino [...] expresado en términos de la oposición doméstico/público [...]” (Fuller 1996, 11).

En aras de entender estos roles en diferentes contextos y situaciones, sobre todo en la realidad que se visibiliza en esta obra donde las mujeres son las que asumen el espacio doméstico, vemos que de nuevo sucede una alteración al orden del espacio de lo sensible, como lo ha explicado Rancière. Lo cultural está asociado a las prácticas religiosas católicas, siendo poblaciones alejadas de sectores urbanos. Lo cual les ha permitido conservar sus mitos, leyendas y tradiciones.

Dado este panorama general, puedo decir que la obra *Magdalenas por el Cauca* acerca el arte a estas comunidades, descentralizando su origen y exposición de los espacios urbanos como museos, galerías, etcétera. Va de la periferia al centro, por medio de los diarios de circulación local y nacional; a través del sitio web creado para el proyecto y por la web del Centro de Memoria Histórica. Esto implica volver sobre el carácter efímero de la obra, lo que obligó a realizar un registro fotográfico, audiovisual y de diario de campo, con el fin de hacerle difusión de manera amplia; acciones que le dieron una categoría de archivo a la imagen.

El uso social dado a los registros de la obra es el de revitalizar la memoria, generar una conciencia de los hechos en todas las personas que participan de manera activa o como espectadores, una memoria de carácter político. Con esta práctica lo artístico llega a la comunidad, el lenguaje del arte les permite ver de otra manera los recursos con los

que cuentan; aportando en su resignificación, potenciando propuestas creativas con las que se apropian de su entorno y se da el auto reconocimiento de la cotidianidad a través de su participación-visibilización.

Esta obra pone en evidencia las relaciones asimétricas, ya señaladas entre hombres y mujeres; entre pobladores indígenas y campesinos, en su mayoría sometidos por el poder de las armas, los intereses del narcotráfico y la política, dejando a la mujer el lugar de víctima, de Magdalena que llora a sus desaparecidos o difuntos. De igual forma resalta la falta de igualdad de condiciones para acceder a la escena política, por parte de esta población, pues no están en posiciones de poder como las élites, al ser víctimas no tienen los mismos recursos sobre la verdad como los victimarios.

Son forzados al silencio, al rol del subalterno. No obstante la obra demuestra su capacidad de agenciar en pro de la reconstrucción de la memoria y politizarla para la denuncia, desde la lectura que planteo las *Magdalenas* son combativas. Su rol de víctimas se puede interpretar como un lugar activo desde el mismo momento en que luchan por proteger o esconder a sus familiares, buscarlos, reclamarlos y todas las demás acciones que aquí se han descrito.

*Magdalenas por el Cauca* no sólo ha visibilizado la masacre de Trujillo, también lo hizo con las mujeres combativas que poco a poco han reconstruido su sociedad. Han preservado la memoria de los desaparecidos, homenajearlas como dolientes de esta tragedia no es suficiente. El poder a través de los medios ha disipado el hecho político relevante de exaltar a estas mujeres, en un intento de devolverlas al ámbito de lo privado en oposición a lo público; es decir a las calles, al río, espacios apropiados para enfrentar las luchas. Ahora, la mujer, además de tener “la autoridad dentro del hogar” (Fuller 1996, 14), como ha sido tradición, también tendría una enorme influencia en las decisiones políticas.

La intervención de una práctica artística como ésta descentralizó la práctica cultural que realizan las Magdalenas de Trujillo (AFAVIT) y direccionó la acción a otras poblaciones cercanas, víctimas de la misma masacre; llegando a lugares marginados, contrario a lo que ocurre con otras obras que buscan el centro urbano para ser realizadas y expuestas.

Esto amerita una reflexión en cuanto a la formación profesional eurocéntrica “dentro de las disciplinas de la imagen, con la finalidad de poder articular un pensamiento que habilite un lugar de enunciación para aquellos sujetos e historias que han sido silenciadas por el eurocentrismo” (León 2012, 36-7). Es un ejemplo del desprendimiento

epistemológico: lo que inicia con dos autores (cuestionamiento al artista-genio) termina siendo responsabilidad y creación de varias comunidades; no hay objeto único de contemplación, lo efímero permite la experiencia colectiva. Es la periferia quien va al centro con el registro de la exposición-procesión que presenta a los sujetos subalternos representando su propia realidad, después de tantos intentos de ser silenciados.

Desde este punto de vista es inevitable reflexionar lo planteado sin tomar en cuenta a Foucault, cuando explica que el poder no reprime, sino que normaliza; no prohíbe y lo que hace es construir nuestra forma de pensar y la hace normal. Es el poder bajo la forma del capitalismo cultural y los medios de información como estrategia de normalización que dispone nuestro ánimo al servicio de lo que el poder necesita. Es el caso de tantas manifestaciones artísticas de resistencia, que pueden ser lo que el poder estableció como norma, y sea normal que tantos artistas quieran hacer arte de resistencia.

Entonces interpretar el arte de resistencia a contrapelo, puede exponer otras posibles facetas diferentes a la expresión “está de moda” o “es una tendencia”. Foucault explica la resistencia como uno de los elementos constitutivos del poder (1991, 116), lo cual lo lleva a crear sus propios enemigos. De allí, se comprende que estas formas de arte queden atrapadas sirviendo y agrandando al mismo poder que denuncian. Entonces ¿cuándo el arte es anómalo? ¿Cómo saber cuándo el arte de resistencia no ha sido cooptado por el poder? Tal vez la respuesta esté en la deconstrucción del cotidiano; es decir, un arte que no pierde de vista las relaciones del sentir y del ser de las personas con la realidad, pero conlleva un sentido crítico que permite deconstruir lo que en apariencia es normal. Por ejemplo, la colonialidad estética ordena la inexistencia de una relación entre arte y política, en ese caso, es donde más tenemos que ejercer la política.

La obra refleja una muestra del poder político que llegan a tener las prácticas artísticas-culturales (decoloniales), se configura en una construcción de memoria política. Desprender el arte de lo que no llega a serlo, dar claridad a esta confusión: “reivindicar los derechos de prácticas estéticas diferentes, capaces de renovar los sentidos y conquistar verdades nuevas a través de formas propias, aunque éstas no pueden arrancarse del tejido social ni están animadas por musas y genios individuales, sino por los fantasmas de todos” (Escobar 1993, 271). El contenido simbólico de las imágenes se construye con el paso del tiempo, es, precisamente, esto lo que ha ocurrido en *Magdalenas*. Con el pasar de los años la obra ha cobrado fuerza porque ha intercalado una realidad social con una realidad cultural y se ha impuesto en el imaginario de todos.

### 3.6 Magdalenas y la memoria

La memoria social generada a partir de las formas que los habitantes de Trujillo idean para dar sentido a los sucesos trágicos del pasado, es lo que ha llamado mi atención sobre la obra *Magdalenas por el Cauca*. Al incidir en la difusión de una práctica de resistencia que ya venían realizando las mujeres de Trujillo, convocando a todos los habitantes a salir, protestar, y reclamar los desaparecidos. La elaboración y puesta en escena cuenta con la participación de muchos de los habitantes de la zona, pero en particular con las mujeres de la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo; ellas son quienes se han organizado para salir a protestar, portando las fotografías de los desaparecidos.

En la obra *Magdalenas por el Cauca*, ellas hacen parte de su representación, siendo protagonistas la tristeza y el dolor, sin desconocer la firmeza de estas mujeres en la lucha contra el olvido; lo que acentúa la carga simbólica que contienen algunos de los materiales proporcionados por el río, con los que realizaron sus retratos en gran formato. Otro componente importante está dado por la exposición-procesión, los retratos realizados por ellas son instalados sobre balsas que van a navegar por el río. En sus memorias, son muchos los cuerpos que han visto pasar por él; ahora, la obra hace que sean visibles los rostros del desaparecido y el doliente, ya que para el estado son considerados simples datos estadísticos; la fuerte creencia católica que hay en la región ha influido para recrear la procesión de sus muertos y la de ellos como dolientes. Los habitantes participan de la exposición-procesión haciendo el recorrido sobre las balsas que portan los retratos; en canoas al lado de ellas o por algunas orillas donde el río lo permite.

La falta de justicia, verdad y reparación ha sido un motivo central en el proceso reconstrucción de la memoria histórica para que la comunidad se organice y movilice con acciones de resistencia. Según la CNRR, las primeras formas de construcción de memoria parten del hecho de presentar las denuncias, las pruebas y los testimonios. “La memoria se traduce igualmente en un proceso organizativo *entre y para* las víctimas [...] con la constitución de la Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo (AFAVIT)” (CNRR 2008, 24).

Las mujeres son las gestoras de estos procesos que permiten realizar el duelo y la auto-reparación, pasando del tradicional ámbito de la vida privada a la vida pública para reclamar justicia, buscar a sus desaparecidos, construir memoria y hacer frente a las

responsabilidades, que en otro momento compartían con los hombres que las rodeaban. De nuevo, características que exaltan el valor y la lucha constante de estas mujeres; así, *Magdalenas por el Cauca* nos está hablando de representaciones colectivas de la mujer, pero también propicia una lectura de otras realidades, porque hemos visto que “las prácticas sociales son fluidas e innumerables los casos en los que las personas se rebelan” (Fuller 1996, 18), variando su contenido acorde a su realidad.

Según el primer informe del Grupo de memoria histórica, en relación con las víctimas y las memorias de las mujeres sobrevivientes, queda la duda de que fueron muchas las asesinadas en los eventos de Trujillo (CNRR 2008); pero, por ser una comunidad donde las prácticas machistas están asociadas a la violencia, no es tomada en cuenta y es posible que sus desapariciones no hayan sido todas denunciadas.

El acercamiento al terreno de la subjetividad en los espectadores de la obra *Magdalenas por el Cauca* permite observar cómo vive la tragedia el colectivo, “el acontecimiento rememorado o ‘memorable’ será expresado en una forma narrativa” (Jelin 2002, 9). Tal como los hechos que en esta obra son mencionados y denunciados por medios artísticos, convocando a la participación social, invitando a tomar lugar desde la memoria, a hacer parte de la procesión, ser dolientes, mirar hacia el río y encontrar algunos rostros. Cada retrato es una historia de dolor, es representación de otras de identidad desconocida, encarna un símbolo de lucha y firmeza de las madres y mujeres ante la necesidad de justicia, verdad y reparación, y dada su capacidad de agencia, la subjetividad del espectador se ve interrogada por el pasado en diálogo con la exposición-procesión.

La obra en su configuración escénica toca con la emocionalidad de quienes la observan; los elementos que la conforman tienen la fuerza suficiente para arrastrarnos emocionalmente, haciendo posible que la representación de sus memorias revele sus intenciones: “Lo que buscan las víctimas es interpelar a los victimarios, a la sociedad y al Estado acerca de las dimensiones morales de lo que pasó [...] volver visible lo que el victimario deliberadamente intentó que fuese invisible” (CNRR 2008, 36). Las personas que presencian estas prácticas artísticas sentirán la necesidad de requerir una sanción social y moral contra los victimarios, se dará el reclamo para el Estado por ser cómplice de la impunidad frente a los casos de violencia, permitir el ocultamiento y la desaparición forzada.

La propuesta artística *Magdalenas por el Cauca* pensada como exposición-procesión, más allá de su ejecución estética y técnica variada, centra su atención en el

trabajo social; en la participación comunitaria para darle forma y contenido; características propias de las nuevas manifestaciones artísticas que se configuran como parte de la vida, como lo plantea Rancière (2009). La política y el arte tienen la potencia para hacer oír como un discurso lo que era ruido, hacer visible lo invisibilizado por el poder, es decir hacer un reparto de lo sensible en oposición al orden dominante. Es una táctica para visibilizar las otras estéticas, que como esta son expresiones de resistencia a la colonialidad estética.



## Conclusiones

Al momento de preguntarme cuáles serían las versiones del mundo y de los hechos que representan los artistas y de qué manera lo hacen, me encontré con la posibilidad de ver un mismo tema o hecho representado de formas diferentes; algunas de esas formas fácilmente reconocibles, otras menos conocidas o desconocidas por completo. Al indagar en esas otras versiones del arte descubro que han sido marginadas por discursos y categorías hegemónicas que se han interesado en posicionar las formas conocidas. Eso me hizo pensar en aplicar el modelo a la inversa, así que los ejemplos del arte propuestos en esta investigación empezaron siendo un pretexto para diferenciar el arte académico (colonialidad estética) del arte marginado.

El arte de resistencia de comienzos del siglo XX está relacionado con los sujetos y contextos que los artistas hicieron visibles; esto desde los estudios visuales se entiende como una resistencia al régimen escópico impuesto por el arte hegemónico. Si bien los artistas fueron formados en el hacer de un arte clásico, fue con ese mismo hacer que ellos interpelaron al régimen de visión de su época, bajo la forma del mimetismo como estrategia crítica (Bhabha 2002b); convirtiéndose en semejantes no en iguales que su colonizador y, al tomar conciencia de ello, le devuelven la mirada al colono, poniéndolo en jaque al provocar la desautorización, dando la vuelta al discurso disciplinador en algo diferente (subversivo).

Así mismo puedo decir que los factores que incidieron para que una generación de artistas importantes de las décadas del 20 al 40 del siglo XX hayan estado por tanto tiempo en el olvido es consecuencia directa de la colonialidad estética representada en la institución arte, que marginó a los artistas con intereses de denuncia social, favoreciendo un estado conservador que los censuraba. Por ejemplo, “en 1946 se hicieron tapar los murales de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional; de Pedro Nel Gómez, en la Alcaldía de Medellín; se descolgaron paneles murales de Alipio Jaramillo, que fueron hechos en los muros de la Universidad Nacional (El Tiempo 1997).

Otro ejemplo es el de Débora Arango a quien nunca le permitieron hacer un mural, “una vocación y una pasión que se vieron frustradas por el delito de ser una pintora de desnudos, por este motivo fue que durante muchísimos años me relegaron y me negaron las paredes para realizar los frescos que anhelaba” (Arango en Laverde s.f., 77). Arango había estudiado la técnica del fresco en México, en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La artista comenta en una entrevista que cuando pintó la acuarela *Masacre del 9 de abril*,

se repetía “¡Ay, que algún día yo pueda convertir esto en un mural! Mucha gente entendería a través de él, el significado de esta absurda violencia’. Jamás lo logré” (Arango en Laverde s.f., 83).

En este sentido encontré que el dispositivo de poder más fuerte y reconocido del siglo XX fue la crítica de arte en cabeza de Marta Traba, quien encontraba en estos artistas la sumisión política versus la autonomía del arte que ella defendía. Pero esto podría ser un debate en vano, considerando que ambos aspectos están inscritos en el “corte sensible de lo común de la comunidad, de las formas de su visibilidad y de su disposición” (Rancière 2009, 19). Es decir, hacen parte del lugar donde se plantea la relación estética-política, donde los primeros aportan la subversión y los segundos la autonomía, siendo las cosas que tienen en común con el sistema. Ambos grupos hacían parte del orden de lo sensible de su época. Unos por exclusión otros por inclusión.

Las artes son un lenguaje para la representación del mundo, de continuar determinadas por unos parámetros de la estética colonial moderna, continuará condicionando y colonizando la mirada al delimitar lo que se puede o no representar y las formas de hacerlo. Por esto son valiosas las acciones de los artistas encaminadas a hacer visibles otras formas desde el hacer, diferentes a la división de lo sensible que impone la colonialidad estética, cuyo propósito es posicionar en un lugar privilegiado a generaciones de artistas que se ajustan al régimen de visión impuesto. Dentro de las formas que estos artistas hicieron visibles se conjugan diversos elementos simbólicos que expresan un abuso contra la vida y la libertad humana.

A la par del hacer de las artes plásticas, sucede el arte de acción y en paralelo a estas formas de hacer arte están las prácticas artísticas de contenido político-social, que como regla deberían suceder, siempre, en la plaza pública, escenario hecho entre otras cosas para la protesta. Pero la falta de garantías en cuanto a la libertad de expresión y pensamiento lo convierten en un riesgo, obligando a los artistas a realizar sus acciones en lugares privados, ya sea galerías, museos o espacios alternativos; a diferencia de otros países como Argentina o México, donde las acciones de los artistas que perciben el conflicto, en compañía de otros grupos, suelen hacer abiertas sus denuncias.

Así esta deriva por algunos casos del arte colombiano, que empezó desde la centralidad del arte hacia la periferia, desemboca en un estudio de caso que sucedió en la periferia y después pasó al centro. *Magdalenas por el Cauca* se convierte en una acción política porque hizo visible el conflicto de la región: el río, como lugar obligado de construcción de una memoria, clama justicia para todos los cadáveres que por sus aguas

han pasado. Es una intervención artística que los autores denominaron exposición-procesión que libera la vida de sus participantes de la opresión del biopoder, al surgir del encuentro de colectividades con las mismas preocupaciones, permitiendo develar las formas en que piensan y se relacionan con su pasado, mostrándonos como los hechos ocurridos son leídos y recreados en el tiempo presente, por medio de la práctica artística y cultural, poniendo en diálogo la memoria de las víctimas con la representación simbólica, como posibilidad de la decolonialidad estética.



## Lista de referencias

- Badawi, Halim. 2015. “Arte político y mercado en Colombia: Una breve genealogía, 1962-1992”. *Revista esferapública*. 5 de febrero. Accedido 30 de noviembre de 2017. <http://esferapublica.org/nfblog/artes-politico-y-mercado-en-colombia-una-breve-genealogia-1962-1992/>
- Barney, Eugenio. 1968. *Andrés Santamaría y su época*. Bogotá: Universidad Nacional. <file:///C:/Users/cesar/Downloads/11665-29328-1-PB.pdf>
- . 1963. *Geografía del Arte en Colombia 1960*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Barrera, María Helena. 2010. “En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939”. *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*. No. 31. 70-102.
- Bedoya, Fabiola, y David Estrada. 2003. *Pedro Nel Gómez Muralista*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, Universidad Pontificia Bolivariana.
- Benjamin, Walter. 2003. “Autenticidad”. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Itaca.
- Bhabha, Homi K. 2002a. “El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial”. En *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bhabha, Homi K. 2002b. “Articular lo arcaico”. En *El Lugar de la Cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Calderón, Sol Alejandra, y Alfonso Fernández. 2016. *La conquista en la obra de Ernesto Restrepo Tirado. Un pionero de los estudios prehispánicos en la Academia Colombiana de Historia (1902-1934)*. 24 de febrero. <http://www.scielo.org.co/pdf/rahrf/v21n2/v21n2a07.pdf>.
- Calle, Margarita, ed. 2016. *Catálogo Magdalenas por el Cauca*. Óscar Ardila. Abril. Accedido 15 de diciembre de 2016. [https://issuu.com/gabrielposada/docs/cat\\_\\_logo\\_magdalenas\\_mume\\_2016\\_urug](https://issuu.com/gabrielposada/docs/cat__logo_magdalenas_mume_2016_urug).
- Castrillón, Gloria. 2015. “Las tejedoras de Mampuján”. *Revista Cromos*. 19 de Noviembre. <https://cromos.elespectador.com/hoy-historias-cronicas/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon-16675>

- Correa, François, Sandra Acero. 2013. “Proyecciones del Instituto Indigenista de Colombia en la División de Asuntos Indígenas”. Revista Baukara. 83-98.  
[http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara3\\_10\\_CorreaAcero.pdf](http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara3_10_CorreaAcero.pdf)
- Deleuze, Gilles. 2010. “¿Qué es el acto de creación?”. Wordpress.com. 07 de febrero.  
<https://gcp21.files.wordpress.com/2010/02/deleuze-c2bfque-es-el-acto-de-creacion.pdf>
- Diccionario. S.f. Etimologías de Chile. Accedido 20 de Enero de 2018.  
<http://etimologias.dechile.net/?zurcir>
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. México: Ediciones documenta/escenicas.
- Doria, Paula. 2016. “Las críticas a Doris Salcedo por su intervención en la Plaza de Bolívar”. Semana.com. 12 de Octubre. Accedido 21 de Febrero de 2018.  
<https://www.semana.com/cultura/articulo/criticas-a-la-obra-de-doris-salcedo-sumando-ausencias/498873>
- Escobar, Fabio, Breiner Escobar, y otros. 2015. *La memoria de las matriarcas*. Editado por AFAVIT. Grupo infantil Jimmy García Peña. Accedido 20 de junio de 2018.  
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/memorias-matrarcas/historias-de-las-matriarcas-trujillo.pdf>
- Escobar, Ticio. 1994. “Posmodernismo y precapitalismo”. En *Visión del arte Latinoamericano en la década de 1980*. Recopilado por El Centro Wifredo Lam. Lima: Publicación del Proyecto Regional de Patrimonio Cultural, Urbano y Natural-Ambiental PNUD/UNESCO. Lima. En colaboración con la División de Artes y la Vida Cultural de la UNESCO y el Centro Wifredo Lam. 45 - 51.
- Fanon, Frantz. 2009. “El negro y el lenguaje”. En *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Flórez, Jaime. 2014. “Arte bajo el terror (VI): Débora Arango: Erotismo, política y violencia”. En *Humano y Mundano*, blog. 9 de junio.  
<http://humanoymundano.blogspot.com.co/2014/06/arte-bajo-el-terror-vi-debora-arango.html>
- Foucault, Michel. 1975. *Vigilar y castigar*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- . 1990. *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- . 1991. “La voluntad de saber”. En *Historia de la sexualidad*, de Foucault Michel, 1. México: Siglo XXI.

- . 1992. *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- . 1999. “El sujeto y el poder”: En *Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales V. III*, de Foucault Michel, 404-5. Barcelona: Paidós.
- . 2007. “Clase del 22 de enero de 1975”: En *Los anormales. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.
- Fuller, Norma. 1996. “En torno a la polaridad machismo-marianismo”. *Anuarios de hojas de Warmi*. Accedido 15 de Junio de 2018.  
<https://www.raco.cat/index.php/HojasWarmi/article/view/180661/233155>
- Gallo, Lylia. 1997. “Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX”. *Revistas Universidad Nacional*. <http://bdigital.unal.edu.co/44724/1/46493-225780-1-SM.pdf>.
- García, Nestor. S.f. “El poder de las imágenes: Diez preguntas sobre su redistribución internacional”. Accedido 20 de septiembre de 2017.  
<http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num4/canclini-4.pdf>
- Gil, Francisco. 1980. *El Arte Colombiano*. Bogotá: Editores Colombia.
- Giraldo, Gabriel. 1948. *La Pintura en Colombia*. México: Fondo de cultura económica.
- Gómez, Pedro. 2014. “Estéticas de frontera en el contexto colombiano”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.  
<http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3930/1/TD046-DECLA-Gomez-Estetica.pdf>
- González, Adriana. 2011. “El conflicto colombiano, un intrínquilis de intereses que multiplican las raíces del conflicto”. *Revista Anthropos* 230: 80-89.
- González, Angélica y Gabriel Ferreira. 2016. “Estética(s) Decolonial(es): Entrevista a Pedro Pablo Gómez”. *Estudios Artísticos*. 2 (2). [doi.org/10.14483/issn.2500-9311](https://doi.org/10.14483/issn.2500-9311)
- Hall, Stuart. 1997. “Introducción”. En *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage
- Laso, François. 2016. “Tiempo de milagros y fantasmas: el retoque contra la idolatría, la fotografía de José Domingo Laso (1875-1927)”. (Artículo inédito) Quito.
- Laverde, María Cristina. s.f. “Una pintora proscrita”. Biblioteca digital de la Universidad Nacional de Colombia.  
<http://www.bdigital.unal.edu.co/42917/93/Unapintoraproscrita.pdf>
- León, Christian. 2012. “Visualidad, medios y colonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Desenganche. Visualidades y sonoridades otras*. 34-52.

- Longoni, Ana. 2010. "Arte y política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escraches". *Aletheia*. 1 (1): 1-23. <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/pdfs/Longoni-%20Aletheia%20vol%201.%20n1.pdf>
- Majluf, Natalia. 1994. "El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa". En *Arte, historia e identidad en América Latina: visiones comparativas*, editado por Gustavo Curiel, Tomo II, 611-28. México: UNAM.
- Mandoki, Katya. 2006. *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*. México: Siglo veintiuno editores.
- Medina, Álvaro. 1994. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá. —. 2008. "La Bachué de Rómulo Rozo". *Revista Mundo* (29): 21-27.
- Noguera, Iván. 2008. "Magdalenas por el Cauca, procesión para que el río no sea un cementerio e instrumento de muerte". *eltiempo.com*. 3 de noviembre. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4638929>
- Padilla Peñuela, Christian. 2008. *La Llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Sudirección Imprenta Distrital D.D.D.I. [http://www.academia.edu/1970360/La\\_llamada\\_de\\_la\\_tierra\\_el\\_nacionalismo\\_en\\_la\\_escultura\\_colombiana](http://www.academia.edu/1970360/La_llamada_de_la_tierra_el_nacionalismo_en_la_escultura_colombiana)
- Pérez, Trinidad. 2004. "Raza y modernidad en Las floristas y El sanjuanito de Camilo Egas", compilado por Ximena Sosa-Buchholz, William F. Waters. En *Estudios Ecuatorianos. Un aporte para la discusión*. 155-165. Quito: Abya Yala. <http://www.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/48926.pdf>
- Pini, Ivonne. 2005. "Arte y política en Colombia (de mediados de la década de 1970 a los años ochenta)". *Ensayos. Historia y teoría del arte*. 10. Bogotá D. C.: Universidad Nacional de Colombia, pp. 179-212. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/ensayo/article/view/44974/46346>
- Poole, Deborah. 2000. "Los nuevos indios". En *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino*. Lima: Casa de estudios del socialismo.
- Quintero, Mónica. 2015. "Débora Arango, la mujer". *elcolombiano.com*. 4 de diciembre. <http://www.elcolombiano.com/cultura/debora-arango-la-mujer-DB3223630>
- Rancière, Jacques. 2002. "La revolución estética y sus resultados". <file:///C:/Users/cesar/Downloads/Jacques%20Ranciere,%20La%20revolucion%2>

- estética% 20y% 20sus% 20resultados,% 20NLR% 2014,% 20March-April% 202002% 20(3).pdf
- . 2007. *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- . 2009. “Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética”. En *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- . 2010. «El espectador emancipado.» En *El espectador emancipado*, de Jacques Rancière, 9-29. Buenos Aires: Manantial.
- . 2011. *El malestar en la estética*. Argentina: Capital intelectual.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- . s.f. “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”. Instituto hemisférico de performance y política. Accedido 7 de junio de 2018.  
<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Rivera, Silvia. 2015. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón
- Rodríguez, Sergio, y David Suárez. 2016. «Revista Arcadia.» *Revista Arcadia*. 11 de Octubre. Accedido 21 de Febrero de 2018.  
<https://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/doris-salcedo-plaza-de-bolivar-intervencion-por-la-paz/56996>
- Romero, Mauricio. 2003. *Paramilitares y autodefensas, 1982-2003*. Bogotá: Editorial Planeta, Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Colombia.
- Rubiano, Germán. 1996. “Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes”: en *Colombia Hoy*. Bogotá: Presidencia de la República. 293-307.  
<http://babel.banrepcultural.org/cdm/singleitem/collection/p17054coll9/id/5>
- Rubiano, María. 2015. “Las matriarcas de Trujillo según los niños”. *elespectador.com*. 7 de diciembre. Accedido 20 de junio de 2018.  
<https://www.elespectador.com/noticias/cultura/matriarcas-de-trujillo-segun-los-ninos-articulo-604112>
- Serrano, Eduardo. 1972. “Los estilos modernos y su influencia en Colombia”. En *Arte y Artistas de Colombia*, 9-50. Bogotá: Compañía Central de Seguros.
- Schlenker, Alex. 2016. *Apuntes del seminario Régimen colonial de visión en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito*. Octubre a diciembre.
- Sierra, Sonia. 1994. “Una pintura de Débora Arango”. *El Tiempo*. 11 de octubre.

- Tamayo, Juan José. 2011. El sermón de Fray Antón Montesino. *El País* (Colombia). 20 de diciembre.  
[https://elpais.com/diario/2011/12/20/opinion/1324335605\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/12/20/opinion/1324335605_850215.html).
- Traba, Marta. 1958. “Problemas del arte en Latinoamérica”. *Mito*. 18: 205-9.
- . 1958. “La pintura de hoy en Colombia”: En Marta Traba: crítica de arte latinoamericano. Documentos. Accedido 23 de octubre de 2017.  
<https://es.scribd.com/document/85109632/La-Pintura-de-Hoy-en-Colombia>.
- . 1959. “Obregón y la pintura colombiana”. *El Tiempo*. 15 de Marzo.
- . 1974. “Declaración de amor a Colombia”. *El Tiempo*, lecturas dominicales. Bogotá: Digitalizado en Marta Traba, crítica de arte Latinoamericano. Documentos.  
<https://es.scribd.com/document/86596602/Declaracion-de-amor-a-Colombia>.
- . 1984. *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura.
- Vásquez, Adolfo. 2013. “Arte conceptual y postconceptual; la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”. *Revista Almiar* 69. Accedido 20 de enero de 2018. <https://margencero.es/almiar/arte-conceptual-duchamp-beuys-vasquez-rocca/>
- Vásquez, William. 2016. “Alberto Urdaneta y la escuela nacional de bellas artes de Colombia: el origen de la enseñanza moderna de un arte academicista”. *Revista Credencial*. Febrero.  
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia-el-origen-de-la>.
- Vega, Edgar. 2017. *Apuntes del seminario Cuerpo y Visualidad en la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Quito*. Enero a marzo.
- Vilaro, Ramón. 1981. “Las grandes multinacionales asumen en Estados Unidos la promoción del arte”. *elpais.com*. 9 de junio. Accedido 18 de mayo de 2018.  
[https://elpais.com/diario/1981/06/09/cultura/360885604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/06/09/cultura/360885604_850215.html)