

Capítulo 3

El giro visual de los estudios culturales: identidad, arte y mujer en Colombia

Vanessa Estefany Uribe Sánchez

Universidad Nacional Abierta y a Distancia (UNAD)

Resumen

Los estudios culturales analizan la cultura como un factor clave en las dinámicas de poder, explorando conceptos como hegemonía e identidad. Su enfoque transdisciplinario desafía las categorías impuestas por el pensamiento occidental y reconoce el arte como un espacio de resistencia. Tradicionalmente, la historia del arte ha favorecido un enfoque formalista, ignorando las dinámicas de resistencia cultural expresadas en la producción visual. En Colombia, el arte ha sido un medio para enfrentar la violencia y la exclusión, especialmente para las mujeres artistas, quienes han desafiado estructuras hegemónicas y redefinido la identidad nacional. A través del análisis de sus trayectorias, se evidencia que la identidad del artista no es fija, sino que se negocia constantemente con su contexto, reforzando el arte como una herramienta de transformación social.

Palabras clave: hegemonía, identidad, subjetividad, arte femenino, producción visual.

Abstract

Cultural studies analyze culture as a key factor in power dynamics, exploring concepts such as hegemony and identity. Their transdisciplinary approach challenges categories imposed by Western thought and recognizes art as a space of resistance. Historically, art history has favored a formalist approach, overlooking the cultural resistance dynamics expressed in visual production. In Colombia, art has served as a means to confront

violence and exclusion, especially for women artists, who have challenged hegemonic structures and redefined national identity. Through the analysis of their trajectories, it becomes evident that the artist's identity is not fixed but is constantly negotiated with their context, reinforcing art as a tool for social transformation.

Keywords: Hegemony, Identity, Subjectivity, Women's art, Visual production

Los estudios culturales constituyen una práctica intelectual que ha enfocado sus esfuerzos en la comprensión de lo cultural como cuestión central de las relaciones de poder, en las que categorías como *hegemonía* y *articulación* han sido ampliamente discutidas en torno a las prácticas de producción de subjetividades. El carácter transdisciplinar de este campo de estudio ofrece a los investigadores inquietos la oportunidad de profundizar en la construcción de los procesos de identificación, así como en los límites simbólicos que configuran la realidad social.

Sin recurrir en los determinismos establecidos o en las violencias epistémicas que fueron sustancia de la práctica y la teoría desde la cual los pensadores modernos conceptualizaron la cultura, el arte o la historia, los estudios culturales no pretenden el desmantelamiento de las explicaciones dadas por las escuelas y disciplinas clásicas. Más bien se orientan hacia la transformación de la realidad; basándose en el hecho de que el pensamiento occidental fue idealizado y presentado a todos los países y culturas del mundo por los antropólogos, economistas y sociólogos, como un cuerpo de realizaciones válidas para todo el conjunto de sociedades, aunque estas fueran diferentes en sus derroteros y confrontaciones internas.

Por consiguiente, conocer la realidad para transformarla significa, en principio, que quien apueste por la investigación en estudios culturales deberá cuestionar las categorías, lenguajes y discursos que han configurado el presente tal como lo conocemos. Esto conlleva reconocer que la realidad pudo siempre haber tomado otra forma y, por lo tanto, siempre puede ser transformada (Hall, 2013).

Se debe preguntar si las pretensiones antidisciplinarias de los estudios culturales, además de develar las tensiones simbólicas y materiales existentes entre distintos grupos humanos, también están consolidándose como una disciplina que promueve la superación de desencuentros entre distintas disciplinas. En otras palabras, indagar si la intersección entre metodologías preexistentes está produciendo o no nuevos y diversos conocimientos, que deben ser definidos bajo sus propios esquemas y con los cuales, los investigadores del presente puedan abordar problemáticas que necesitan liberarse de enunciaciones acuñadas a narrativas de dominación, dependencia, opuestos

binarios, subordinaciones, reduccionismos técnicos, estereotipos y múltiples formas de violencia simbólica.

El objetivo es analizar las circunstancias por las cuales los procesos artísticos no se han abordado seriamente desde los estudios culturales. Esta carencia de recursos teóricos para tal fin no solo constituye un problema de investigación, sino que limita la comprensión de la dimensión social del arte y sus implicaciones en la transformación de realidades, prácticas discursivas y de representación.

Más importante aún es develar las hegemonías de carácter disciplinario que han propiciado la exclusión del arte y de la producción visual mediante distintos mecanismos de dominación e imposición de esteticidades y estructuras formales de observación y de creación. Estas dinámicas han dado lugar a procesos de resistencia cultural materializados en obras y prácticas artísticas que deben ser tomadas en serio por su agencia para convocar sensibilidades en el espectador, pero también porque es posible rastrear procesos de identificación y encadenamiento del sujeto creador con estructuras de sentido.

Si bien la historia del arte cuenta una versión formalista de los procesos creativos, tal narrativa carece de profundidad al describir los peligros del imperialismo cultural y las hibridaciones implicadas con la irrupción de las nuevas tecnologías de información y comunicación. Una transición de la producción artística y visual desde lo meramente institucional (universidades, academias, museos y galerías), hacia la democratización de las imágenes, *objetos vivientes* soberanos, mediadores de relaciones sociales no pueden ser fácilmente reducidas al signo o al discurso (Mitchell, 1996).

Estas imágenes analizadas desde orillas ideológicas o políticas que las utilizaron para manipular al público fueron, en general, condenadas desde la época de Platón a un estado de subalternidad en relación con el texto y, más adelante, su poder fue castrado por la necesidad colonial de suprimir toda producción visual a la luz de los acontecimientos sociales del momento. A pesar de ser el blanco favorito de los líderes más radicales de la historia y de regímenes violentos religiosos o políticos, lograron abrirse camino en un mundo globalizado más allá de los escenarios de observación estructurados y conquistaron el núcleo de la vida cotidiana aprovechando la crisis de la modernidad.

La transición dolorosa para los intelectuales que defendieron la cultura en términos estrictamente lingüísticos sirvió como escenario de resistencia para los grupos marginados a través de sus propias expresiones culturales y procesos creativos que por años fueron excluidos del lugar privilegiado en el canon de las denominadas artes elevadas o gran arte. La inmutabilidad de la tradición heredada en términos de raza, género, clase

e identidad sexual fue cuestionada de forma desafiante por los estudios culturales, que incomodaron los métodos y conceptualizaciones de las ciencias sociales preexistentes; en parte, por la deficiente profundidad con la que analizaron las complejas interacciones y funciones de la vida cotidiana desde la perspectiva del consumidor, más que la del productor (Mirzoeff, 1999).

No se trataba simplemente de emprender nuevas generalizaciones sobre las características de la clase media trabajadora o de agregar sofisticados adjetivos a las expresiones populares a la luz del método científico. Se trataba más bien de aceptar que los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca información o significados importaban tanto como las tesis de Lutero para La Reforma. Todos los procesos creativos eran relevantes, sin discriminación ya no solo por su valor estético, sino también por su agencia para convocar sensibilidades en los espectadores, cuestionar, debatir categorías y estructuras de hegemonías arbitrariamente impuestas.

Se podría argumentar que, a diferencia de lo que podría parecer, los estudios culturales estuvieron más próximos al giro visual que la historia del arte. Esta última, en muchos casos, sirvió más a los intereses de blanquear la propia historia para justificar el privilegio de la cultura occidental y su autoproclamado derecho a categorizar, clasificar y descalificar cualquier práctica intelectual o representación visual que no estuviera a la altura de su extensa noción del mundo como un texto escrito.

Sin embargo, el debate sobre la importancia de las imágenes en la vida posmoderna no fue abordado conscientemente desde los estudios culturales en sus comienzos, aunque se pretendía visibilizar y apreciar las particulares formas de ser, hacer y vivir de las clases populares; el análisis se centró en las relaciones conflictivas entre estas y las expresiones culturales que se les imponían (Herrera Castañeda, 2022).

Aunque se estudiaron los efectos negativos de las manifestaciones culturales hegemónicas sobre los grupos desfavorecidos y las reflexiones resultantes, estos motivaron a algunos intelectuales a volcar su atención a las artes populares para entenderlas como prácticas culturales que delatan los valores de quienes las crean, manipulan y consumen; la tendencia a visualizar la existencia no era un asunto relevante para los primeros estudios culturales. El teórico Richard Hoggart se refirió al cómic en *The Uses of Literacy* como se cita en (Magnussen y Christiansen 2000) de la siguiente manera:

[...] una forma de arte visual pasiva y de mala calidad dirigida a una audiencia de poca edad mental... (p. 26)

Esta afirmación da cuenta de la ambigüedad con la que se trató el rol de la imagen y las representaciones visuales en la negociación de los significados, en la materialización de formas de resistencias y de ritualidad en los individuos y grupos subalternos. Por lo tanto, el incómodo resurgimiento de la imagen y su papel en la vida cotidiana de la posmodernidad fue también una declaración no formal, pero desafiante, táctica pero no académica, del desprendimiento a las viejas estructuras interpretativas de las relaciones sociales y del sujeto. Tal provocación no estuvo lejos de la pretensión antidisciplinaria de los estudios culturales, y se infiere que estudiar la cultura visual debe propiciar la conciliación entre las manifestaciones artísticas derivadas de las formas hegemónicas e institucionales de producir arte y aquellas que son el resultado de interacciones diarias con tecnologías al alcance de la mano.

Estos procesos creativos cuentan la historia de identidades, sensibilidades, intercambios y saberes que no pueden ser objeto de reduccionismos técnicos para justificar exclusiones de cualquier tipo. Especialmente por la rapidez con la que circulan las imágenes en un mundo hiperconectado y cuya interpretación (si es que las imágenes *quieren* ser interpretadas), depende más del acontecimiento visual o del momento en que la imagen entra en contacto con el espectador que de la *intención creativa* del artista, quien experimenta una proyección de sí mismo en la obra y de sus dinámicas dentro de formaciones discursivas específicas.

Como señala Hall (1990), el individuo solo llega a constituirse en sujeto dentro del discurso después de haber atravesado un proceso de negociación entre aquello que lo convoca y sus propias subjetivaciones. No obstante, su identidad no es “estable”, sino constantemente fragmentada por distintas suturas a lo largo del tiempo. Esta fragmentación es el resultado inevitable de la incidencia del contexto y a las correspondencias o emplazamientos que lleva a cabo con todo aquello que lo interpela en una red procesual que lo conecta con todas las dimensiones de su entorno (Herrera Castañeda, 2022).

Esta red fractal y no lineal, según Mirzoeff (1999), integra todas las realidades plurales que coexisten en el contexto local-global e intersecciones o puntos clave de interrelación que dan como resultado cambios dinámicos en la transculturación. En consecuencia, cualquier intento de contener bajo una sola descripción las prácticas de observación o los procesos creativos, resulta contraproducente a la luz del compromiso de los estudios culturales con la cultura como un campo con el que es necesario comprometerse y elaborar políticas que propicien diálogos, conciliaciones, intercambios y saberes diversos que contribuyan a transformar los imaginarios colectivos violentos.

Identidad, arte y mujer en Colombia

Ahora tengo la palabra – Débora Arango

Ahora tengo la palabra
y descubro que la palabra es buena.
Oigo mi voz,
resuena.
Quien fui,
quien soy,
quien puedo ser.
Del susurro al grito voy recordando la palabra,
voy contando la historia
sin la voz del patriarca.
Voy limpiándome la piel de los calificativos:
bruja
puta
loca
pecadora.
Aún no lo he dicho todo, pero lo haré
porque ahora tengo la palabra.

La mujer, como la imagen, ha sido víctima del fenómeno de dominación masculina que afectó todas las dimensiones de la sociedad, incluyendo el mundo del arte. En Colombia, las tensiones de orden hegemónico y binario en el contexto del conflicto armado han desencadenado procesos creativos que conforman una red productiva de conocimiento diverso que, a su vez, funciona como dispositivo de articulación de prácticas discursivas y de representación en el núcleo de una realidad marcada por el desarraigo, el desplazamiento forzado, la intimidación, la discriminación y la exclusión social.

Así, tanto artista como obra son atravesados por el fenómeno de la violencia simbólica y material, al tiempo que se convierte en una manifestación de la cultura, pues contiene parte del pensamiento y forma de ser y hacer las cosas del marco espacio temporal en que se originó (Herrera Castañeda, 2022).

Su identidad es fragmentada por distintos momentos de correspondencia a todo aquello que lo interpela y se convierte en un sujeto que convoca a la liberación de las esteticidades fetichizadas por el arte convencional especialmente en la pintura, la escultura o la literatura. Las mujeres, sujetos de derechos civiles solo hasta 1932 en Colombia, tuvieron que hacer frente a obstáculos de orden moral, social y económico antes, durante y después de su formación como artistas.

Esto demuestra por qué la historia del arte femenino en Colombia es un camino transitado especialmente para cuestionar y resignificar los valores y sentidos de la sociedad colombiana en un contexto violento y de desventajas en la garantía de los derechos humanos, económicos y culturales de la mujer.

Por lo tanto, un estudio cultural en clave de la articulación identidad, arte y mujer implica escudriñar los procesos de subjetivación que provocaron, en el pasado, procesos creativos anclados en las adversidades antes mencionadas, y comprender de qué manera interpretan las mujeres artistas su posición en la historia del país, al tiempo que se desmitifica la figura del sujeto creador como un individuo aislado cuya genialidad reside en copiar los estilos y técnicas europeas y, en consecuencia, llega a encarnar la influencia del imperio dominante.

El camino incesantemente performativo de las mujeres artistas demuestra que su reflexión sobre la naturaleza del conflicto armado y sus consecuencias negativas sobre la cultura pretendía promover la identidad nacional en la producción artística, cuyo propósito era resistir la influencia del arte internacional en su propia práctica (Traba, 1974). No obstante, el nuevo sistema global-local implicaba que las artistas no fueran figuras aisladas del escenario internacional y de procesos artísticos internacionales.

En otras palabras, la posicionalidad o el lugar del que proviene la mujer artista moldea el desarrollo de su obra, y los medios en que la socializan e interpretan los espectadores determinan acontecimientos visuales diversos unos de otros, pues el arte, como cualquier otra actividad humana, implica la acción conjunta de muchas y variadas personas. Por medio de su cooperación, la obra de arte que finalmente vemos o escuchamos cobra existencia y perdura (Becker, 1982). De nuevo es sustancial resaltar que un tipo de *artista resistente*, tal como y lo describió la historiadora de arte colombo-argentina Martha Traba, está sujeto a prácticas pictóricas de su época con las que puede emprender su proceso creativo sin que esto afecte en su intención de fracturar los regímenes de verdad que han naturalizado el orden social hegemónico.

Los estudios culturales en clave de estos procesos artísticos no deben caer en reduccionismos teniendo en cuenta que lo que debe importarnos es el valor social de la

obra, las reflexiones y transformaciones que pueden ser accionadas en el conjunto de la sociedad; resistencias mediadas por tecnologías visuales que ponen en el centro de la discusión académica nuevas formas de conocimiento originadas durante los procesos dinámicos y cambios dentro de las culturas populares (García Canclini, 1989). Además, especialmente porque como ya se ha mencionado aquí, la identidad del artista debe entenderse bajo borradura, en palabras de Stuart Hall, pues está situada en un contexto determinado tanto por la tradición —a la que busca o no adherencia— como por el marco de producción artística con el que se entablan relaciones de interdependencia.

Explorar qué ejercicios de poder han garantizado la exclusión de la mujer artista en Colombia trae consigo la oportunidad de dar respuesta a cuestiones sobre el papel de la institucionalidad en el desarrollo del arte femenino en este país, las tensiones y posibles conciliaciones que existen actualmente entre el arte elevado y el arte popular, cuyas estéticas son atravesadas por el multiculturalismo y la formación simbólica que produce una idea de Estado-Nación imaginada siempre bajo un presupuesto homogenizante (Hall, 2013).

Los lenguajes artísticos que surgieron a lo largo y ancho de las Américas colonizadas estuvieron constituidos particularmente por aspectos gestuales y visuales que provocaron tensión sobre el orden hegemónico social y binario que fue implantado por la fuerza por los españoles y dieron cuenta del peligro de extinción al que sometieron a la cultura mesoamericana. El lenguaje del *performance*, por ejemplo, era practicado como una acción estética ya desde hace más de ocho siglos, y sus dinámicas fueron un obstáculo para la colonialidad del siglo XV, especialmente por la representación que los pueblos indígenas hacían del despojo y como invocación de fuerzas ambientales y de su imaginario (Blanca, 2016).

La censura y el apagamiento de las dimensiones corporales de este tipo de montajes estéticos fueron provocados a partir de la implantación de la palabra como la forma oficial de conservación de la memoria histórica por parte de los colonizadores. Por lo tanto, se puede inferir que cada vez que el arte problematizó la cuestión de la identidad y el paradigma social los grupos hegemónicos lucharon para imponer sus conceptualizaciones, produciendo así un cuerpo de violencias epistemológicas y, con ello, exclusiones y proyectos raciales que blanquearon la historia del arte de todo aquello que apuntara a una vida libre en una dimensión (des)autorizada de la visualidad y en claro rechazo a las corrientes dominantes de la cultura extranjera.

Los procesos de homogenización derivados del imperialismo cultural y de la constitución de la palabra como forma oficial de expresión implicaron formas concretas de exclusión de esteticidades y prácticas legítimas que daban cuenta de las potencias

significacionales y afectivas de los pueblos en las Américas. Simultáneamente, el nacimiento del arte moderno en Colombia fue de carácter emergente y resistente (Traba, 1974), ya que intentaban sortear el peligro de identificación con cualquier modelo europeo, como es el caso de Alejandro Obregón.

Sin embargo, la residencia de otros artistas colombianos en la comunidad artística de Nueva York también significó una hibridación que quedó materializada en los trabajos de Negret y Ramírez Villamizar hasta el punto de haber sido participantes del surgimiento del movimiento denominado Nuevo Clasicismo, el cual fue bien aceptado por los críticos de arte y el mundo artístico neoyorquino y, eventualmente, en la década de 1960, consolidado en la capital colombiana.

Utopías de la modernidad en Colombia

El proyecto emancipador y libertario que se erigió en Europa suponía que las sociedades occidentales y aquellas colonizadas estaban dispuestas a desacralizar las categorías y las prescripciones sobre cómo debía ser el mundo (García Canclini, 1989); y especialmente significaba que toda la voluntad innovadora de la época debía extender el conocimiento, el consumo de los bienes y la democratización de la educación, el arte y los saberes especializados.

El movimiento de la modernidad tuvo que hacer frente a obstáculos estructurales de gran envergadura en Colombia, teniendo en cuenta las características y particularidades de los modos de producción y de las luchas internas de clase. Estos factores configuraron un contexto en el cual las expresiones artísticas no eran un asunto prioritario en la agenda pública y resultaban dependientes de procesos extraestéticos como la situación política, la inversión en educación artística y, por supuesto, el carácter religioso y conservador de la sociedad.

Reinaban entonces las acciones inquisidoras ante cualquier emprendimiento hacia el cambio de las reglas en el arte, los modos de relacionarse en el mundo artístico e incluso los materiales y las formas que rompían con las convenciones tradicionales de la Academia. Esta situación caracterizaba a los países latinoamericanos, mientras que en Europa se proclamó la autonomía del arte y su institucionalización a través de una profesión especializada. Aunque, como bien lo describe García Canclini (1989), la apuesta emancipadora de la ciencia, el arte y la moralidad no hizo otra cosa que acentuar la desconexión de estas tres esferas con la vida cotidiana, consiguiendo que el ideal democratizador e iluminista de la modernidad quedara completamente desacreditado, teniendo en cuenta que la lucha por la apropiación del capital cultural y simbólico dio

paso a nuevas formas de exclusión y dominación entre quienes detentaban el poder y los grupos subalternos.

Por consiguiente, las clases hegemónicas de un lado y del otro del Atlántico adoptaron una nueva actitud hacia el consumo del arte, pues para ellos era un privilegio y una forma más de comunicar sus diferencias con las clases populares, cuyas ausencias sociales, económicas y culturales les negaban sistemáticamente el acceso a un mundo artístico elitista y sacralizado a propósito, para justificar relaciones arcaicas de poder que constituían el mayor freno al proyecto modernizador en todas las dimensiones de la sociedad.

La sustitución de importaciones, por ejemplo, tenía el potencial de transformar un país principalmente rural dando paso a la consolidación de nuevas industrias, y con ello, la posibilidad de que las personas accedieran a capacitación en tecnologías y a la modernización. Las grandes brechas socioeconómicas y de distribución de la tierra motivaron a los terratenientes a emprender en la agroindustria, aunque este proceso no significó mejoras para la clase trabajadora en general.

Por el contrario, la falta de una reforma agraria y de apoyo integral en infraestructura aumentaron las tensiones que ya existían entre el campesinado y el proyecto marshalliano liberal del gobierno, y ello desencadenó múltiples formas de violencia, persecución y estigmatización de la lucha campesina, demostrando los hábitos autoritarios de la clase gobernante y consolidando el fracaso de nuestra modernización.

Un país mayoritariamente analfabeto, como Colombia, estaba muy lejos de alcanzar la utopía iluminista que las sociedades occidentales intentaban exportar al resto del mundo, y las contradicciones son el resultado de nuestro proceso tardío de industrialización en articulación con una clase hegemónica que no estaba dispuesta a ceder en sus privilegios sobre la tierra, la expansión capitalista y las nuevas industrias. El poder económico y político que detentaban dio forma a una estructura desigual de acceso a los derechos culturales de las clases populares.

En este contexto aparecieron las primeras mujeres que tuvieron la oportunidad de ingresar a los principales centros de formación en Bellas Artes de Medellín y Bogotá porque pertenecían a la aristocracia local que estaba bastante interesada en mostrar sus privilegios, entre ellos la posibilidad de viajar a Europa para impregnarse del espíritu moderno de la época. Las lecciones, sin embargo, estaban enfocadas en la pintura de paisajes y escenas religiosas. Los retratos eran encargos de reconocidos políticos e ilustres damas de la alta sociedad. El arte era entonces un bastión fundamental para

la aristocracia que quería verse reflejada blanca, de buenos modales y perteneciente a una élite que podía educarse en París.

Algunas de las representantes femeninas de ese momento son Elvira Vargas, Juana Scarpetta y Blanca Sinisterra, quienes participaron en el Primer Salón de Artistas en 1940. Aunque la voluntad transgresora de estas primeras artistas fue meticulosamente reprimida por la academia, hay que resaltar que las jóvenes artistas pertenecientes a la aristocracia colombiana fueron valientes al incursionar en una disciplina dominada por los hombres. Además, su determinación de estudiar ya constituía en sí misma una apuesta por superar el marco de significación y de pensamiento comunes en la época, teniendo en cuenta que la mayoría de las mujeres aspiraban a ser madres y esposas dedicadas que veían limitadas sus aspiraciones personales y de autorreconocimiento.

Durante los años cuarenta, Débora Arango surgió como una artista transgresora al pintar desnudos femeninos que escandalizaron a la Iglesia, y a la aristocracia conservadora de la época. Débora nació en una familia privilegiada de Medellín y tomó lecciones de pintura desde muy temprana edad, porque como ella misma lo manifestó en muchas de sus entrevistas, sus padres la dejaron desarrollarse libremente, sin imponer ningún tipo de obligación relacionada con el matrimonio; de otro modo, probablemente no habría sido artista.

Se infiere entonces que en un contexto violento y machista, como el que imperaba en ese entonces, la tendencia inherente de una mujer por la apreciación artística solo podía prevalecer en la medida en que el entorno familiar y social más cercano funcionara como un mecanismo de respaldo a su inicial proceso de reconocimiento que la constituiría como artista, y que bien puede ser considerado un “supuesto previo” que conformaría un marco de interacción y correspondencia para emprender su formación académica y el contenido de su obra.

Algunos de los mecanismos para emprender la constitución del sujeto dentro del discurso son la Ley del Padre o de la familia, la consolidación de la diferencia sexual y la entrada del lenguaje, así como la afiliación a las ideologías patriarcales de las sociedades occidentales. Sin embargo, la tendencia inherente del sujeto hacia la apreciación y sensibilidad artística irá evolucionando a una posición subjetiva discursiva solo si el mecanismo de respaldo está fuertemente constituido e incluye tanto el círculo familiar más cercano como el contexto escolar y un sistema que garantice sus derechos culturales y económicos. Estos elementos le permitirán, de manera significativa, resistir estructuras limitantes y castrantes de la creatividad insertas en el aparato ideológico e institucional.

En el caso de Colombia, la oligarquía conservadora y la iglesia católica, por ejemplo, constituyeron las principales fuerzas limitantes de la sociedad hacia la expansión moderna. Estas limitaciones, sumadas a la pobreza y a la desigualdad para acceder a los privilegios de la nueva incipiente industrialización del país, hicieron que el proceso de subjetivación de los artistas fuera constantemente amenazado por un discurso regulador de la norma que impregnaba las relaciones sociales, amenaza que cohibía la voluntad creativa y el carácter transformador de la realidad que la obra adquiere al hacer evidentes las contrariedades de un país violento y machista, cuyo Estado le había entregado a la iglesia el poder de vigilar la vida y el cuerpo de las personas.

Perseguida por Laureano Gómez y Rojas Pinilla, Débora pasó 20 años encerrada, víctima de un sistema de valores jerárquicos sostenidos artificialmente. Los desnudos femeninos le permitieron explorar y articular una nueva subjetividad femenina, y la posicionaron como un sujeto político que se expresaba mediante su obra. Por consiguiente, sus pinturas constituían una extensión de sus propias prácticas de autoconstitución y autorreconocimiento que, en palabras de Foucault, determinan la respuesta del sujeto a las posiciones a que se le convoca. Su sentido visionario bien puede obedecer a un entendimiento de la oportunidad para propiciar un punto de inflexión en la historia de la representación de la mujer en el arte, aunque sus pretensiones no pueden ser arbitrariamente encasilladas como feministas.

Su determinación por pintar desnudos femeninos implicó ir a contracorriente de la privación, institucionalizada en el mundo del arte, a la posibilidad de las mujeres artistas de alcanzar la excelencia en este campo o el éxito, pues la pintura del cuerpo humano desnudo constituía el último requisito para alcanzar la maestría en el arte (Nochlin, 1971).

Los primeros desnudos en las pinturas de Débora Arango sugerían una articulación con subjetividades femeninas muy particulares, maneras de ser mujer que posteriormente la llevaron a desarrollar una obra más compleja, que denunciaba las injusticias de las que eran víctimas las mujeres especialmente en la ruralidad y en zonas periféricas de las ciudades. Surge entonces una nueva “sutura” en la identidad de la artista, aquella que comprende la posicionalidad emergente de un sujeto político que se expresa a través de su obra que trasciende el valor estético y que se inserta en la dimensión cultural, cuestionando categorías y formas naturalizadas de violentar la humanidad y la dignidad femenina.

Sus pinturas se vuelven una representación visual clara del periodo de la violencia entre 1948 y 1958, y promueven una comprensión de todas las realidades plurales que existían en ese momento para convocar la reflexión sobre el carácter naturalizado

de la exclusión y la violencia política. Los cuadros sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán y los acontecimientos que llevaron a la formación del Frente Nacional revelan la intención de Débora Arango de proponer una pintura interpretativa en contraposición con la reproductiva, de manera que la intención creativa va constituyendo una nueva práctica cultural.

El cuerpo de su obra bien puede considerarse el primer salto hacia el arte modernista, una nueva mirada a la identidad colombiana atravesada por sus viejos pesares y contradicciones en una coyuntura global marcada por la Segunda Guerra Mundial. Su práctica artística disruptiva y radicalmente contextualizada marcó el inicio de un periodo en el que las sensibilidades de la sociedad empiezan a ser modeladas a partir del poder implícito de las imágenes para significar y visibilizar las articulaciones entre distintas categorías, clases sociales y de género.

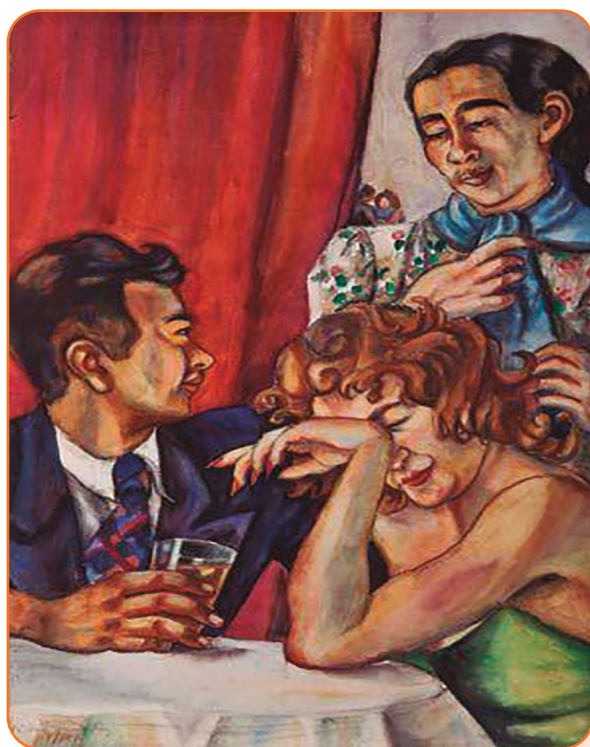
A pesar de que la nueva práctica cultural impulsada por Débora Arango fue discriminada por la prensa conservadora, la necesidad de hacer visible la cruda realidad que se vivía en las calles de las principales ciudades del país donde proliferaban las cantinas y los burdeles como principales espacios de socialización masculina, dio paso a distintas reflexiones sobre el carácter degenerativo de la matriz social del país, del que poco o nada se hablaba en la prensa o en la Iglesia recalcitrante de la época, encargadas más bien de sacralizar el despojo de la dignidad femenina y ocultar, en palabras de Débora, “la pasión y el paganismo de los rostros humanos”. Jemio (2006, p. 69)

En este punto es clave hacer énfasis en los ejercicios de poder claramente identificados que garantizaron la exclusión de la mujer en el arte. En primera instancia, la Iglesia, en articulación con el Estado, legitimaron aparatos de significación donde la posición natural de la mujer estaba en las labores del hogar, fuera de contextos académicos o de participación política. Seguidamente encontramos que el mundo del arte era dominado por hombres en todo el mundo y la tendencia a menospreciar el talento de las mujeres y obstaculizar su desarrollo profesional era una constante también en Europa y, por consiguiente, lo fue en Latinoamérica, donde además las mujeres artistas corrían el riesgo de perder la vida por las constantes convulsiones sociales y la notable radicalización de los sectores más conservadores de la sociedad.

Todo lo anterior indica que en Latinoamérica las prácticas artísticas transgresoras de mujeres como Débora Arango en la primera mitad del siglo XX constituyeron en sí mismas una “metodología” para tensionar y fracturar los regímenes de verdad que habían establecido un orden hegemónico en el que lo femenino y la imagen fueron puestas en subalternidad frente a lo masculino y la palabra, como ya se mencionó.

Las pinturas realistas de Débora Arango, radicalmente contextualizadas, pueden considerarse un estudio visual de los aspectos culturales e identitarios de la colombianidad y la compleja articulación entre las instituciones, el discurso y el naciente rol de las imágenes o el arte para mediar las relaciones sociales. Un punto de inflexión clave en la historia del arte en Colombia, por su intención de otorgarles a las imágenes un papel significativo en la vida de la cultura, más allá de su valor estético, el cual también fue tensionado por su estilo naturalista-realista, por su afán de socavar el ideal de la belleza femenina que había sido representada, hasta ese momento, por los principales artistas masculinos del país. La figura 1 resalta estos aspectos.

Figura 1. Amanecer 1940-Acuarela. Débora Arango



Fuente: Museo de Arte Moderno de Medellín

Al destacar los aspectos de la cotidianidad de las clases populares, cuyas esteticidades estaban lejos de ser consideradas dignas de representarse en una obra artística, Débora marcó el camino para otras artistas cuyas intenciones creativas pudieran significar una transgresión a la norma. Visto en clave de los estudios culturales, su obra precisa la tensión entre la dimensión visual de la representación y el poder hegemónico que se impuso para deslegitimar los procesos creativos, que figuraban como intentos de

ruptura subversiva del orden y categorías establecidas que señalaban las exclusiones y proyectos raciales que existían en la sociedad colombiana.

Las características de su práctica artística contribuyen a la reflexión acerca del papel que desempeñaron las sociedades periféricas en el surgimiento y la consolidación de lo que hoy conocemos como “modernidad occidental”, pues como bien lo plantea Stuart Hall, estas categorías no pueden ser comprendidas sin contemplar la participación de lo que se estableciera como su otro constitutivo (Hall, 2013). Por lo tanto, la estética de lo irracional, pagano, incivilizado y subdesarrollado que se evidencia en la obra de Débora Arango equivale a cuestionar la noción totalizante del proyecto modernizador occidental, autoproclamado como producto supremo de la civilización humana, pero que, en Latinoamérica, supuso una transición convulsionada por conflictos internos y la conformación de una clase política ensimismada en sus objetivos utilitaristas y de concentración de los medios de producción.

Así pues, la ideología con la cual el concepto de modernización operó en Colombia afectó negativamente la producción artística porque la agencia pública no estaba interesada en invertir los recursos del Estado en la promoción y expansión de las Artes y esto significó que los aparatos de dominación y exclusión social se fortalecieran hasta el punto que, como se expondrá más adelante, las mujeres artistas con una clara determinación por denunciar las injusticias que padecían gran parte de las comunidades afectadas por la violencia y la pobreza sufrieron la persecución ya no solo de la Iglesia o de la sociedad conservadora, sino también del Estado en articulación con grupos que detentaban la acumulación de la tierra y del capital.

Rompimiento de la relación mujer artista-sociedad

El drama colombiano disperso y caótico fue poco a poco influenciando la práctica artística, pues a pesar de los intentos por defender una posición independiente del arte frente a las injusticias sociales, el nuevo lenguaje interpretativo dispuesto por Débora Arango fue un referente para la nueva generación de artistas que en las décadas siguientes decidieron divorciarse completamente de las exigencias del público para convertirse en sujetos incómodos que lograban desmitificar la realidad colombiana.

La actitud reflexiva en la práctica artística les confiere a las mujeres la posibilidad de desarrollar una obra con una carga de auténtico realismo, en la cual el respeto por el hidalguismo, el trascendentalismo (estos aspectos se pueden apreciar en la figura 2) y la opinión pública son ignoradas completamente. En cambio, encarnaron la modernidad transitando la ruptura con una sociedad que hasta ese momento había ignorado

completamente la agencia y el poder mediador del arte. Por lo tanto, el reforzamiento entre artistas sucedido en los años setenta fue clave para que las intenciones creativas se dirigieran con ironía hacia las convenciones de clase, discurso e ideología que implican el éxito de la profesión entre la burguesía y la academia.

Figura 2. Escultura “Homenaje a Gandhi” Feliza Bursztyn



Fuente: Arte en espacio público UNAD

La anarquía como forma de realismo quedó materializada en la obra de Feliza Bursztyn. Nacida en Bogotá en 1933 en el seno de una familia judío-polaca, se dedicó a la escultura desligándose de los materiales tradicionales para desarrollar una obra que se instaló en el escándalo y en la exclusión.

Su interés por introducir y convertir la chatarra y los materiales industriales y de desecho en personajes centrales de su oficio configuró una propuesta experiencial del espectador frente a su obra, pues los propios materiales atravesaban sensibilidades y relaciones de los desechos del ferrocarril o de las nacientes empresas ubicadas en las zonas periféricas de la ciudad. Incomprendida, perseguida y con una orden de detención por parte del Gobierno de Turbay Ayala por supuestamente, ser el contacto entre el M-19 y Cuba, decidió exiliarse en México y eventualmente en París, donde murió, en palabras de Gabriel García Márquez, “sin saber siquiera por qué, ni qué era lo que había hecho para morir así, ni cuáles eran las dos palabras sencillas que hubiera podido decir para no haberse muerto tan lejos de su casa” (García Márquez, 19 de enero de 1982 último párrafo).

Sus esculturas proponían un movimiento, una experiencia para conocer y, por consiguiente, le daban la espalda a la división entre el tiempo y el espacio pues convocaban al espectador, su memoria de los materiales utilizados y el conocimiento previo sobre el hecho de que alguna vez fueron algo, hicieron parte de máquinas que representaban la transición hacia la modernización del país.

Esta participación de la audiencia producía nuevos significados y se oponía al tipo de contemplación trascendental que había sido instituida en el mundo del arte. De esta manera, Feliza no solo contribuyó al movimiento vanguardista de los años sesenta, cuyo propósito fundamental era la desacralización de lo bello, tradicional y complaciente, su interés por la relación directa de la obra con el espectador, para generar conocimiento también implicaba una ruptura con las formas tradicionales de producir sentido mediante el discurso y bajo los supuestos que habían relegado a las artes a un lugar apartado de la vida cotidiana y a la marginalidad.

Y ya que la sociedad colombiana estaba compuesta en su mayoría por individuos cuya condición humana de víctima era una constante que atravesaba las prácticas artísticas, las nuevas verdades convocadas por los comportamientos estéticos individualistas y las insurrecciones privadas que sucedían antes, durante y después de la creación de la obra, dejaban en evidencia las tensiones nunca resueltas y que en sí mismas constituían el principal acervo de la permanente crisis de la identidad nacional por causa de la institucionalización de la violencia como forma de vida.

Beatriz González, arte pop y violencia

La dominación simbólica ejercida sobre las mujeres desde un lugar violento de representaciones de género que las invisibilizó fue cediendo ante la creciente participación de mujeres artistas en los años sesenta. Sus obras y sus actitudes reflexivas tanto del fenómeno de dominación masculina como de las distintas formas de la violencia simbólica que constituyó el *habitus* naturalizado y mediado por la prensa y el Estado, cuyas anticipaciones prácticas fueron resistidas a través de su expresión plástica) significaron la apertura a nuevas posibilidades y formas de ser mujer. Dicho empoderamiento vinculaba el reconocimiento de que, en cierta medida, existía una complicidad de los grupos y comunidades dominadas por estructuras hegemónicas porque el hecho de coartar la expresión, creatividad, derechos e independencia de las mujeres se materializaba por extensión en disposiciones duraderas de los agentes sociales, quienes al final de cuentas parecían resignarse a su condición de víctimas, bien fuera del Estado, de los grupos armados, de la exclusión o de la pobreza.

En pleno apogeo de la contracultura en Estados Unidos y de las distintas expresiones artísticas que surgieron para provocar y reflejar un mundo que parecía sumirse en el materialismo surgió el arte pop, cuyas pretensiones de protesta y condena al modo de vivir americano, se extendieron al movimiento artístico latinoamericano, porque, como ya se ha mencionado, el artista siempre está siendo permeado por las tendencias y estilos que se desarrollan en otras latitudes, y la decisión de hacerse eco de estos nuevos estilos no significa que el valor social de la obra o las intenciones reflexivas del sujeto creador sobre su contexto inmediato deban ser menospreciados. Así las cosas, el nuevo grupo de mujeres artistas que lideraron el arte nacional, con pleno conocimiento, se distanciaron voluntariamente de la sociedad colombiana que era objeto de su crítica a través de sus obras. En este grupo de artistas es determinante mencionar a Beatriz Daza, Teresa Cuellar, Ema Reyes, Nirma Zárate y algunas otras que lograron imponerse como artistas profesionales, y que produjeron obras importantes que se exhibían tanto en muestras en solitario como en exposiciones colectivas.

Beatriz González encabeza este grupo. Ella representó —a través de su trabajo visual, basado en la recreación, revisión, suplantación y captura de imágenes ya existentes— la vida política y el conflicto armado, haciendo eco del arte pop (figura 3) para evidenciar el carácter dual de la sociedad, dividida entre un sector arcaico-tradicional y un sector monetizado y de mercado, incorporado a la industrialización (Traba, 1974). Este esquema dual suponía la existencia de dos formas de vida distante y antagónicas entre sí y en fractura constante, que no podían ser fácilmente unificadas en una caracterización homogénea sobre los estilos de vida, sensibilidades, consumo o procesos de significación que atañen el acontecer del país.

Ocurría lo contrario en la sociedad americana, en la cual la mayoría de las personas pertenecían a una clase media que tenía voz, voto, capital financiero y sus propios valores y normas que, además, se impusieron culturalmente sobre muchos países. En consecuencia, el arte pop en Latinoamérica no contaba con referentes de un estilo de vida y mitología propia en cuanto a ídolos juveniles, estrellas de cine o productos alimenticios ni con la influencia suficiente sobre otras culturas.

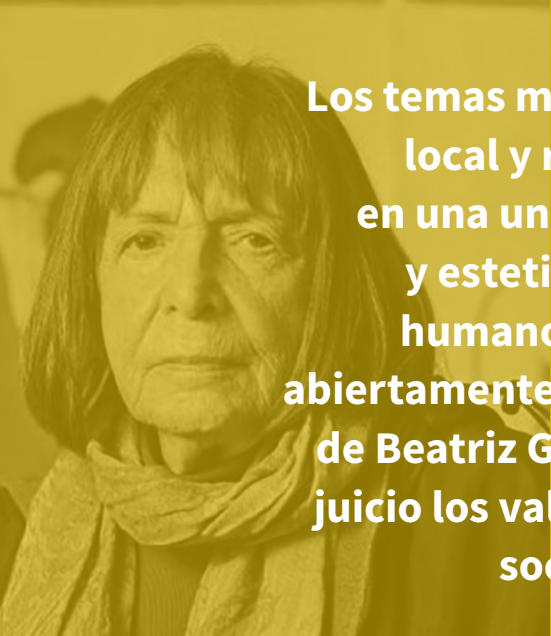
Figura 3. Una golondrina no hace verano. Beatriz González. Óleo sobre Lienzo



Fuente: Catálogo Razonado Beatriz González. Banco de Archivos Digitales de artes en Colombia BADAC.

Sin embargo, los objetos y obras pop que produjo Beatriz González se suscriben a la intención y visión crítica sobre el largo proceso de fragmentación del país cuyo destino estaba en manos de un grupo reducido de políticos y empresarios que habían decidido sobre el deber ser y el marco de significación y clasificación que consagraban jurídica e institucionalmente prácticas socioculturales y de memoria colectiva.

Además, su uso del cromatismo y la planeidad de este, junto a formas esencialistas y la arbitrariedad tanto del dibujo como del color (Ureña, 2019), le permitieron expresar su propia interpretación de las imágenes en la prensa, cuyas principales protagonistas eran mujeres que enterraban a sus muertos en comunidades distantes del país rural. El color adjudicado a los recortes maltrechos de la prensa sensacionalista significaba un resurgimiento, una transición estética hacia un objeto viviente, cuya agencia se desarrolla a partir de la reflexión y voluntad de la artista al tiempo que constituyen un territorio para articular el acercamiento y participación con el espectador, cuyas sensibilidades pueden ser convocadas hacia una posición más activa y menos conformista sobre el destino político, social y económico del país.



Los temas más significativos de la cursilería local y regional quedan materializados en una unidad de sentido cuyas vivencias y esteticidades complejas del transitar humano en un país como Colombia son abiertamente expuestas en la crítica plástica de Beatriz González, la cual pone en tela de juicio los valores y las formas postizas de la sociedad bogotana conservadora.

Al pasar del óleo y el lienzo para la realización de sus obras hacia el uso de bastidores de metal y pintura Pintuco®, Beatriz materializa las sensibilidades que iban interpellándola en su tránsito por el centro de Bogotá, donde encontró inspiración en los avisos y gráficas de Mollinari, presentes en muchos hogares de Colombia en su momento. Su transgresión figuraba en contracorriente de las técnicas y estilos refinados que había aprendido en la Universidad de los Andes, y que como manifiesta en muchas de sus entrevistas, empezaban a incomodarla, porque la prensa y la crítica la catalogaron como una artista refinada. Más bien configura un acercamiento a los acontecimientos visuales de la vida cotidiana en un país donde todavía no existía un público bien informado y educado sobre el arte.

Por lo tanto, el contexto de producción como significados relacionales de la experiencia y la existencia en sí, hace que el sujeto creador termine indexicalizando el dolor, angustia, miedo o desesperanza de quien ha vivido una experiencia en el conflicto armado (Ureña, 2019). En otras palabras el artista, además de interpretar el contexto social en el que vive, es interpelado constantemente por los sentimientos de aquellos que padecen los estragos de la guerra, y desarrolla un carácter ético con el cual puede hacer evidentes los cambios y suturas en las identidades individuales y colectivas que manifiestan los modos de sentir, existir y sobrevivir en un país que se acostumbró a las imágenes sobre desplazamientos, masacres, secuestros, narcotráfico, etcétera. La figura 4 así lo ilustra.

Por consiguiente, el proceso de materialización del acto creativo se moviliza por diferentes dimensiones de la vida humana, y llega a ser una traducción signíca e intersubjetiva del contexto o el entorno que el sujeto intenta comprender. Así, cada fotografía del periódico era, a su vez, signos o formas de existir de esa experiencia violenta, y Beatriz González resignificaba tales acontecimientos a través de su obra. Es posible rastrear

su investigación y tránsito en las calles de la ciudad, donde encontraba materiales que conectaban con un público tercermundista que solo podía acceder al arte universal mediante las gráficas de Mollinari.

Durante la crisis desencadenada por el llamado Proceso 8000, la artista manifestó públicamente su descontento ante la creciente actitud complaciente de los directores de museos y de artistas, que no levantaron su voz en protesta cuando el dinero del narcotráfico se usó para comprar obras de arte pues en sus palabras:

El artista no puede aceptar que su obra se convierta en el remedio para lavar dólares...porque solamente los artistas pueden tener un instinto, no tanto una claridad intelectual, sino un instinto para detectar y hacer un arte que corresponda al momento (Universidad Nacional de Colombia, 2024).

Figura 4. Lágrimas y peces. Beatriz González (1997)



Fuente: Banco de la República

El drama de la violencia y las víctimas abandonadas quedó reflejado en su obra durante los años ochenta. Tales manifestaciones vivas se convirtieron en la fuente de la representación de los personajes mismos; el propósito fundamental era la configuración del sentido de sus pinturas mediante el intento de convocar un impacto sobre el espectador con imágenes que encarnaran el dolor.

La serie *Las Delicias*, producida en 1996-97, basada en imágenes de las afligidas madres de 60 soldados secuestrados por las FARC en la base militar del pueblo de Las Delicias, cautivos durante 288 días, incluye también un autorretrato desnudo en el que la artista se muestra a sí misma con las manos sobre los ojos. (Banco de la República, s.f.). Con ello, Beatriz González consolidó su compromiso con el contexto social y político del país, reafirmando la necesidad de romper con la significación radical y excluyente de la experiencia del espectador, al tiempo que establecía nuevas posibilidades para sensibilidades aún no narradas, tales como el sufrimiento o la valentía de las madres que perdieron a sus hijos.

Se infiere entonces que el quehacer artístico de González puede ser comprendido a partir del giro visual con el que su obra plantea un discurso que incomoda y tensiona nuestra manera de entender del conflicto armado y de relaciones de poder que se evidenciaban en las formas y usos de imágenes o fotografías sobre el acontecimiento traumático de las víctimas en los principales medios del país, las cuales hacían parte de un relato histórico naturalizado que atravesaba no solo la identidad del sujeto creador, sino también las maneras de ser y existir de las personas en su cotidianidad hasta el punto en que las formas estructurales de sentido legitiman la cultura de la violencia en el país y los procesos de significación.

En nuestra piel descubrimos el país y en el país un cine y en el cine todo aquello que éramos y no éramos, reconociendo los elementos de que estábamos hechos...”

Jorge Silva.

Nacida en una familia bogotana de clase media, Marta Rodríguez estudios de Antropología en el Museo Antropológico Nacional de Bogotá en 1958; allí tuvo sus primeros contactos con el sacerdote Camilo Torres Restrepo, encargado de la Cátedra de Sociología en la misma facultad. Después de viajar a París comenzó sus estudios de cine en el Museo del Hombre, dirigidos por Jean Rouch. La joven estudiante colombiana se interesó por lo que en ese momento empezó a llamarse “cine Vérité”, un cine que utilizara el artificio cinematográfico sin violentar la vida de la gente, filmar sin alterar sus comportamientos, sus gestos, y sus actividades. (Idartes, 1982).

La vida y obra de Marta Rodríguez es ejemplo de una práctica cultural que puede interpretarse como práctica material (Restrepo, 2014), ya que en los años 70 fue parte de la naciente industria del cine que les dio la bienvenida a las grandes producciones americanas que, por supuesto, no podían estar más lejos de la realidad popular latinoamericana.

Sin embargo y en medio de la discriminación y el acoso tanto de las autoridades como de los dueños del capital y de los medios de comunicación más conservadores, la obra de Marta, que comenzó con *Chircales* en 1967, integró una apuesta por la reflexión y observación de la cultura popular de los sectores campesinos e indígenas, cuyas estéticas y representaciones eran especialmente ignoradas en la televisión o el cine colombiano. Esta situación contribuyó negativamente en el desarrollo socioeconómico y cultural de estos grupos de audiencia, que se identificaban bien sea por consenso o correspondencia, con configuraciones culturales que naturalizaban sus condiciones materiales de dominación y limitaban su imagen de cambio. “Las identidades culturales son puntos de identificación, los puntos inestables de identificación o sutura, que son hechos dentro de los discursos de la historia y de la cultura. No son una esencia sino un posicionamiento” (Restrepo, 2014, p. 100).

De esta manera, el trabajo artístico de Marta fue transformándose con los años en una apuesta transdisciplinar y contradisciplinar sin precedentes en las ciencias sociales y la cultura visual en el país. Un claro ejemplo de que, como bien lo señala Stuart Hall... “existe una instancia externa al sujeto que participa activamente al momento de definir una particular identificación” (Hall, 2013, p. 24) y, por lo tanto, las articulaciones entre procesos de producción de subjetividades y prácticas culturales en un contexto específico son de especial atención para los estudios culturales porque pueden aportar al análisis de las tensiones entre los distintos regímenes de propiedad y control establecidos en las industrias culturales y los sectores populares de la sociedad.

Estas relaciones entre grupos hegemónicos y subalternos constituyeron el ADN de la violencia política en Colombia y determinaron el discurso, opinión pública y acciones colectivas de la población en general. Asimismo, las articulaciones se manifiestan tan distintas unas de otras, conforme a la corporeidad misma del sujeto, que siempre será necesario investigar y comprender la coyuntura y las prácticas y rituales del grupo, así como la incidencia o no de una cultura política en los procesos de identificación bien sea por consenso o correspondencia.

Siendo consecuentes con el contextualismo radical, es importante aclarar que —a pesar del ánimo salvacionista de los círculos más elevados de las ciencias sociales y humanas en general— los estudios culturales no pretenden conformar una teoría en el sentido

funcionalista y positivista, sino más bien revelar las particularidades de los fenómenos sociales y la sustancia misma de los procesos de identificación y subjetivación en una coyuntura de disputa por la hegemonía de la dimensión simbólica, material, cultural y política de la sociedad. Así se ve reflejado en la figura 5.

Figura 5. Marta Rodríguez y Jorge Silva (1970)



Fuente: Cinemateca. Cuadernos del cine colombiano No. 7

El archivo audiovisual acumulado por Rodríguez y Silva a lo largo de la década de los años setenta contribuyó al reconocimiento conmovedor de la cultura popular colombiana y las desigualdades estructurales que constantemente presionaban el conflicto ideológico y político entre los principales sectores hegemónicos del país. Los daños colaterales recaían en los campesinos e indígenas, que entonces encontraron en la tecnología audiovisual la oportunidad para impulsar la mediación de su proceso de conformación de conciencia de clase, luchas históricas y reivindicaciones. Este hecho resultó fundamental para sus acciones colectivas que demandaban mejores garantías y legitimación. A pesar de trabajar en condiciones extremadamente limitadas, los cineastas colombianos lograron, de alguna manera, hacer contrapeso frente a los gigantes de la industria de la televisión, la prensa y el cine en Colombia.

Por lo tanto, su obra nos demuestra una vez más que es posible hacer estudios interdisciplinarios, con el objetivo de comprender mejor nuestra relación con aquello que consideramos significativo para responder a la pregunta que indaga por ¿quiénes somos? En una coyuntura de imbricadas relaciones entre distintas clases sociales, grupos étnicos, ideológicos o políticos de la sociedad colombiana, la cámara, como dispositivo audiovisual, permitió que los protagonistas de los documentales, chircaleros, campesinos o indígenas iniciaran la conformación de una cultura política que modificó drásticamente las estructuras de poder, incluyendo los medios de comunicación, la disputa ideológica y el conflicto armado que se llevaba a cabo en las zonas rurales del país y los distintos gremios económicos, sociales y políticos.

Esta coyuntura produjo a su vez una ruptura intergeneracional en la que el arte canalizó parte del inconformismo por la violación de derechos humanos y las luchas que los grupos subalternos estaban librando. El rasgo coyunturalista del análisis es importante, porque, como bien lo argumenta Hall, las particularidades históricas deben tenerse en cuenta si lo que se quiere es una sincera mirada al presente, reconociendo los aspectos relevantes que lo diferencian de otros momentos de la historia.

Aunque Marta Rodríguez y Jorge Silva se enfrentaron sin miedo a las intimidaciones con su única arma, la cámara de video, una nueva metodología iba surgiendo mientras establecían una relación cercana con las comunidades y protagonistas de sus documentales, quienes de manera significativa también transformaron la visión de sí mismos y de sus posibilidades de reaccionar ante las injustas condiciones de trabajo, el despojo de sus territorios o el asesinato de sus líderes.

Se infiere que existe un complejo mecanismo de correspondencia entre las relaciones económicas básicas de estos grupos, con una forma de vida total. Un modo de cada uno asumir y legitimar la dependencia de los integrantes de cierta comunidad quedó abiertamente representado en el cine documental de Marta Rodríguez. Así, fue posible abrir una ventana hacia la realidad de las clases populares, poco reconocida por sectores de la sociedad para los cuales era urgente hacer llegar este tipo de cine.

Se puede rastrear la intención y sensibilidad de Marta como sujeto creador que se esmera por indicar el auténtico sentido e identidad de nuestros pueblos y las distintas tensiones que se articulan con modos de lucha y resistencia frente al abandono estatal, así como la incidencia de corrientes políticas radicales que terminan afectando el desarrollo económico y humano de las personas.

En 1972, Marta Rodríguez y Jorge Silva terminaron de producir Chircales, cuyos protagonistas eran una comunidad de chircaleros, en su mayoría campesinos, que llegaban

de otras regiones del país desplazados por la violencia o el hambre, y cuyo sustento dependía de la fabricación de ladrillos con métodos casi primitivos en el sur de la capital colombiana.

Impactada por las terribles condiciones en las que incluso los miembros más pequeños de la familia de chircaleros debían trabajar, Marta se dio cuenta de la importancia de materializar el análisis sobre los fenómenos sociales, las relaciones de producción y sus correspondientes representaciones políticas, ideológicas y religiosas que contribuyeron a la configuración de prácticas culturales que incidían dramáticamente en la imagen de cambio de un grupo como los chircaleros, prácticamente inexistente, debido a las propias estructuras de poder y control del imaginario que habían legitimado y naturalizado condiciones paupérrimas para la clase trabajadora.

Para lograrlo, Marta pasó seis meses compartiendo, dialogando y filmando, de manera que su comprensión de la vida, sentidos comunes y rituales del grupo constituían el elemento fundacional del trabajo audiovisual. Se trataba de develar los vínculos de dominación que entrañaba la relación de compadrazgo: en la mayoría de los casos era el propietario del chircal y se amparaba en esta relación para sostener una explotación inhumana con los miembros de la familia. (Idartes, 1982).

La vida lenta de los chircaleros, sus formas de pensar la situación política del país, sus modos de contar la historia y de responder ante sus pocas oportunidades quedó fielmente representada en la película porque la intención era acercar al espectador a una reflexión de la cultura popular, al tiempo que dirigir su atención hacia las dicotomías entre *estructura* y *subjetividad* que interpelaban a los miembros de estos sectores de la población para la conformación de su identidad como grupo, cuyas demandas sociales empezaban a estar en el centro del debate nacional y de los medios.

La audiencia para Marta Rodríguez no era una masa anónima, sino sectores de la sociedad colombiana que tienen siempre el potencial para transformarse a partir de acciones colectivas concretas de protesta que ganaron espacio y legitimidad en el debate nacional de los años 70 en Colombia. Por supuesto, para los estudios culturales toda obra de arte es una manifestación de la cultura y como ya se ha analizado, contiene parte de la identidad, pensamiento y forma de hacer las cosas del marco espacio-temporal en que se origina. Pero también la producción del sentido involucra tanto al sujeto creador como al espectador, quienes construyen sentidos o formas de significar las representaciones visuales con las que interactúa constantemente.

En este caso, el cine documental era una extensión de la realidad política y social, y fue conformándose como alternativa a los estándares y patrones impuestos por el cine

extranjero. Un modo de hacer cine que correspondía a las precarias condiciones que los cineastas colombianos enfrentaban día a día, en parte porque el país no contaba con infraestructura financiera, y también debido a la falta de voluntad para promover el cine y la creación audiovisual. A lo anterior se suma la creciente hostilidad hacia todo tipo de reflexión sobre la naturaleza materialista de las condiciones de violencia política, tabúes, rituales y exclusiones experimentados por la clase media a lo largo y ancho del país.

En muchas de sus entrevistas, Marta Rodríguez se refiere al cine como un instrumento de recuperación de la historia y, por consiguiente, como una mediación con cuerpo, epistemología y metodología para analizar a la luz de la opinión pública, aspectos relevantes de la cultura popular. Los procesos de lucha y acción colectiva dentro de los sectores subalternizados, significaron un cambio fundamental en las representaciones sociales y un planteamiento renovado sobre la prevalencia de su nascente cultura política en el debate nacional. Se podría decir que hoy es la mejor manera para que un investigador en estudios culturales pueda encontrar respuestas en el pasado y adherirlas a su presente como sujeto epistémico para emprender el difícil trabajo de vislumbrar intrincadas articulaciones que son esencialmente sujeto de estudio por las implicaciones en la coyuntura hegemónica y en la identidad de los ciudadanos.

Si algo ha dejado claro Stuart Hall es que el propósito de los estudios culturales no es intervenir en el sentido salvacionista, sino comprender las particularidades socioculturales, de subjetivación y de lucha de clases que determinan un contexto específico y, por consiguiente, las aspiraciones de plantear una teoría objetiva de los fenómenos sociales del presente y asumir un proyecto hacia el futuro. Al respecto, Stuart Hall escribiría:

Porque eso importaba, teníamos que saber más de lo que ellos sabían sobre nuestro objeto a la vez que tomábamos la responsabilidad de traducir ese conocimiento en práctica: esta última operación era lo que Gramsci denomina “sentido común”. Ni el conocimiento ni la práctica por separado. Y por eso tratamos –en nuestra manera muy marginal, arriba en el octavo piso del Edificio de la Facultad de Artes– de pensar en nosotros mismos como un pedacito de una lucha hegemónica. (Hall, 2013, p. 24.)

Lo anterior constituye una apuesta disciplinaria y metodológica opuesta a los estudios culturales, e implica un quehacer en pro de los procesos identitarios en tanto que sujetos sin conocimiento de su propia historia y de las luchas llevadas a cabo en coyunturas violentas no pueden hacer otra cosa que corresponder o identificarse con construcciones de la memoria colectiva, fundamentadas en supuestos epistemológicos funcionalistas de la filosofía y del pensamiento científico de los países occidentales,

cuyos efectos colaterales dieron forma a los distintos sectores subalternizados y sus identidades interpeladas por su conciencia de clase, etnia y grupo social, además de la crisis de la modernidad encarnada en los sucesos más complicados de la violencia y en un movimiento artístico e intelectual que logró ciertas reivindicaciones sobre lo que significaba la identidad latinoamericana.

Se infiere entonces que la obra de Rodríguez puede considerarse como un primer momento de articulación entre metodologías preexistentes en las ciencias sociales y el proceso creativo audiovisual en Colombia.

Este punto de inflexión es trascendental porque revela que desde los años cincuenta las tecnologías visuales han sido fundamentales para comprender los sistemas de significación, hechos sociales y de subjetivación en torno a las experiencias populares. Además, los *habitus* y las prácticas de los sectores populares quedaron expuestos para su propio beneficio, pues encontraron en la cámara de video una opción para legitimar el universo simbólico desarrollado a partir de los distintos procesos de desplazamiento interno hacia las grandes ciudades durante los años de la denominada segunda etapa de la violencia, caracterizada por la lucha entre el Gobierno y los grupos alzados en armas que delinquían principalmente en los campos.

Metodológicamente, el trabajo interdisciplinario de Rodríguez estableció el cine documental como un archivo cultural, pues responde a las prácticas y procesos sociales de un campo institucional y con el cual es posible incidir en la representación que los colombianos hacen de sus mundos vitales. De esta manera, la intención creativa fundamental queda manifiesta en el modo en que estos productos audiovisuales tienden a equilibrar las tensiones generadas a partir de la construcción del sentido entre las clases hegemónicas y populares, un campo siempre en disputa porque es allí donde residen las prácticas de reconocimiento y de autorreconocimiento de las estructuras que legitiman la violencia simbólica.

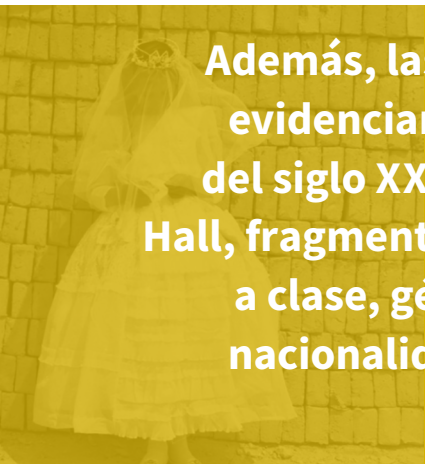
La interdisciplinariedad, sin embargo, conlleva siempre altos niveles de arbitrariedad. Tal fue el caso de Marta Rodríguez, quien estudiando antropología se interesó en las clases del “cine verité”, y cuando optó por estudiar cine, encontró que en ninguna escuela la admitían, porque pensaban que su formación de etnóloga la separaba del cine. Así las cosas, su determinación para realizar cine documental consiguió que la narrativa conservadora y sesgada en torno a las condiciones materiales que daban origen a la violencia simbólica en la sociedad colombiana fuera potencialmente cuestionada por los grupos subalternos campesinos e indígenas, para quienes estas nuevas representaciones visuales de sus luchas constituyeron un lugar para consolidar sus procesos identitarios.

El giro visual de la apuesta interdisciplinar de Marta Rodríguez significó también el primer impulso hacia una cultura visual donde primaba la fascinación por la vida cotidiana de las clases populares y donde fue posible rastrear las interacciones que iban surgiendo entre lo local y lo global.

En 1972, Marta Rodríguez y Jorge Silva comenzaron el rodaje del documental *Campesinos*, resultado de una extensa investigación sobre el problema agrario en Colombia y el movimiento que había producido un nuevo tipo de campesinado con conciencia de su propia realidad, lo cual fue un hecho social y político nuevo en el país. (Idartes, 1982). Un nuevo campesinado que encarnaba las huellas de una lucha que el Estado había suprimido del debate público acentuando el desconocimiento de su propio pasado de clase.

Es así como se articula la metodología para comprender las formas de interpretar el mundo de los grupos subalternizados y un cine alternativo que busca la recuperación de la memoria de esos grupos y la desmitificación del sujeto creador, del cineasta, por ejemplo, como individuos que de alguna manera se aíslan de la realidad social y de las luchas populares.

La propuesta visual de Rodríguez fue madurando no solo hasta adquirir una visibilidad en los festivales de cine internacional, sino también hasta lograr reconciliar la integración del registro documental con otras formas de aprehensión de la realidad, donde los símbolos interactúan con mito, ideología, política y fantasía. Por consiguiente, su obra constituye una fuente de investigación que confirma una vez más que el estudio de la cultura debe situarse en la intersección de metodologías y disciplinas preexistentes, teniendo en cuenta siempre el contexto histórico y temporal y las relaciones de poder que han hecho de la historia identitaria de un grupo humano lo que es.



Además, las imágenes en la obra de Rodríguez evidencian la ruptura que se originó a finales del siglo XX y que, como bien lo plantea Stuart Hall, fragmentó los paisajes culturales referentes a clase, género, sexualidad, etnicidad, raza y nacionalidad que proporcionaban posiciones estables como individuos sociales.

El nacimiento del movimiento campesino y las distintas acciones colectivas documentadas en su obra son claves para entender este proceso de fragmentación de las identidades de los grupos subalternizados, pues como observa el crítico cultural Kobena Mercer, “la identidad sólo constituye un problema cuando está en crisis, cuando algo que se asume como fijo, coherente y estable es desplazado por la experiencia de la duda y la incertidumbre” (Mercer, 1990, p.43).

Por lo tanto, el archivo audiovisual sobre la sociedad colombiana —en fractura por el periodo de la violencia desde 1946 hasta 1964, la dictadura de Rojas Pinilla y el Frente Nacional— no solo quedó tristemente materializado en 400 000 muertos, según los cálculos estadísticos, sino también en nuevas incursiones del círculo académico a la realidad de las comunidades del país, especialmente desde las facultades de sociología e impulsadas por el trabajo de Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna, quienes abordaron científicamente el fenómeno de la violencia y trataron de explicar la pesadilla del miedo, la muerte y la política.

Cuando Marta Rodríguez decidió estudiar sociología en la Universidad Nacional, tuvo la oportunidad de conocer también al sacerdote Camilo Torres, y se integró al Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc), cuya intención era precisamente vincular a los estudiantes con la realidad del país. Este momento crucial en su formación académica, sumado a las experiencias de su niñez en tierras santandereanas, sin duda pueden considerarse parte del acervo experiencial e inmaterial que dio origen a la intención creativa y a la metodología de acercamiento y convivencia con los protagonistas de sus documentales.

Todo lo anterior significó un cambio de piel en la actitud de los campesinos e indígenas frente al destino; el devenir de su lugar en la sociedad y la ruptura violenta de esos años dio paso a nuevas formas culturales y de pensamiento colectivo, de modo que el trabajo conjunto que Rodríguez realizó con los campesinos y líderes indígenas al vincularlos en la producción de sus documentales fue determinante en este proceso de metamorfosis de su imagen del cambio, su voz y voluntad para hacer frente a la inequidad, el problema agrario, el desplazamiento forzado y la explotación laboral.

El marco metodológico de la observación participante implicó la integración y aceptación de Marta por parte de la comunidad, e hizo posible la representación visceral y sin búsqueda de interpretaciones subjetivas, elemento fundamental del carácter político y poético de su obra. Las imágenes nutren el discurso que va desarrollándose a partir del reconocimiento por parte de estos grupos de su historia y memoria colectiva. Sin este recurso, seguramente el carácter de denuncia del naciente movimiento social hubiera sido rápidamente obstaculizado por las clases hegemónicas, los terratenientes y los grupos armados que se encargaban de amedrentar, perseguir y deslegitimar sus luchas.

Se infiere que el propósito de la opresión sistemática de la movilización social y la legitimación de un solo relato histórico en favor de los grupos hegemónicos fue una característica de la primera mitad del siglo XX en Colombia y las modalidades en que funcionó la violencia simbólica se reflejaron en un tipo de identidad de los grupos subalternos esencialmente centrada y unificada bajo presupuestos epistemológicos que naturalizaron su posición marginal en la sociedad.

En cambio, el nacimiento del movimiento campesino o del CRIC constituyeron las condiciones materiales de un interaccionismo simbólico que reflejaba la complejidad creciente del mundo moderno y la consciencia de que este núcleo interior del sujeto no era autónomo y autosuficiente, sino que se formaba con relación a los otros cercanos que transmitían al sujeto los valores, significados y símbolos de los mundos que habitaba (Hall, 1990).

La antigua sutura entre las instituciones y el campesino, indígena, mujer o estudiante fue poco a poco fragmentándose para dar paso a identidades más abiertas, interpeladas por el reconocimiento mutuo entre los grupos subalternos y su historia, así como por las implicaciones de las representaciones visuales del cine documental de Marta Rodríguez o el trabajo social de sacerdote Camilo Torres y la nueva generación de sociólogos interesados en investigar el fenómeno de la violencia y, de alguna manera, propiciar la transformación de las comunidades golpeadas por la pobreza. La figura 6 ilustra este proceso.

Figura 6. Primera recuperación de Tierras en el resguardo Cobaló (Coconuco, Cauca)



Fuente: Silva (1974).

El cine documental en Colombia tendría un antes y un después con *Chircales*. El carácter social y trasgresor del trabajo audiovisual de Marta Rodríguez significó la posibilidad de cuestionar a la luz de la audiencia nacional y latinoamericana el discurso de dominación y dependencia que dio forma al proceso modernizador de los años cincuenta.

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), cuyos personajes principales son los campesinos e indígenas del naciente Consejo Regional Indígena del Cauca CRIC, se evidencia (por las palabras y los hechos documentados), el cambio que produjo en ellos el acto de grabar su realidad. El proceso que comenzaron —con el objetivo de cambiar sus condiciones sociales y de recuperar las tierras ociosas en mano de los terratenientes para cultivarlas, sumado a los numerosos relatos sobre líderes que en el pasado, incluso, habían perdido la vida por defender sus derechos frente a la explotación y el desplazamiento de sus familias mediante el accionar violento de grupos armados— dio forma a un núcleo vital de memoria colectiva. Como se aprecia en una de las escenas, Marta era desconocida por los mismos grupos indígenas, pero ella los convenció de la necesidad de trabajar organizados, ya no solo para recuperar las tierras, sino también para documentar sus acciones colectivas de manera que el archivo audiovisual incidiera en las generaciones futuras.

Sin duda, el orden social tradicional había iniciado su transformación tanto en los aspectos externos como en los internos, y se habían establecido nuevas formas de interconexión social y alterado algunas de las características de la existencia cotidiana. Todo lo anterior fue mediado por la tecnología cinematográfica, y la metodología investigativa en torno a la construcción de memoria con los grupos *subalternizados* y, de esta manera, el denominado cine marginal, principalmente documental, fue constituyéndose como una alternativa para propiciar la transformación de las relaciones de poder a pesar de que las obras fueron enjuiciadas. Durante la Muestra Crítica del Cine Colombiano (organizada en septiembre y octubre de 1974 por la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá) era evidente que los creativos y directores de cine en Colombia ya eran arbitrariamente clasificados en revolucionarios o reaccionarios y revisionistas (Idartes, 1982).

La denominación de cine marginal intentaba arrinconar a los creativos que se decidían por un cine independiente, que documentaba la vida cotidiana de las clases populares y que se alejaba de las imposiciones del mercado cinematográfico. Esto contribuyó a la persecución y discriminación de la que fueron víctima algunos realizadores, como Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes, intimidados por detectives privados, comentaron más tarde en una entrevista:

Una noche, cuando estábamos en el [Cine] Mogador, me acuerdo de que yo le decía a Jorge que había un tipo que nos miraba. Cuando salimos, oímos dos balazos. Lo que nosotros hicimos fue seguir trabajando, porque una película provoca una transformación en la comunidad... (Idartes, 1982).

Sin embargo, su determinación por construir relatos que potenciaran el significado del documental en territorios y comunidades excluidas y violentadas por el olvido del Estado y los grupos armados, fue poco a poco interpelando las pasiones y los sentimientos como el miedo o la esperanza de los protagonistas y abriendo el camino para que la recuperación de los mitos, héroes, tradiciones y valores heredados se materializaran en una nueva cultura política de los campesinos e indígenas.

Con dicha cultura política fue posible el reconocimiento, la deconstrucción y la configuración de una nueva identidad colectiva a partir de las lecturas comunes de su pasado y la aceptación de la idea de un proyecto político que debía documentarse, filmarse y transitarse con el objetivo de dirigir la mirada de la opinión pública y del Gobierno hacia la lucha campesina y el horror del etnocidio del que eran víctima los indígenas, como quedó registrado en *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971) que reúne imágenes y los testimonios de los guahíbos perseguidos y la necesidad de representarlos con las imágenes que sugieren la masacre y su violencia. Dicho horror también quedó registrado en el rostro de la figura 7.

Figura 7. El rostro del dolor



Fuente: Silva (1970)

La cultura política del naciente movimiento campesino implicó la articulación entre el lenguaje, la memoria, el imaginario y la iconografía de los campesinos y la cultura visual impulsada por Marta Rodríguez, cuyas fotografías y videos de la sociedad colombiana del pasado y de su presente reflejaban un pensamiento crítico que aún permite reconocer honestamente nuestros desencuentros históricos, así como proyectar nuevos caminos y estrategias hacia la consolidación de un país multicultural.

Las nuevas ciudadanías dependen, en gran parte, de esta mirada crítica retrospectiva, porque el menosprecio y la falta de reconocimiento de los sectores populares y su cultura política es una de las causas de la desigualdad, la injusticia social y la negación cultural, todos ellos factores que han desencadenado en procesos de autonegación, donde el “otro” se siente y percibe como inferior (ciudadano de segunda o tercera clase) y desestima su propia identidad:

Los papases antiguos de nosotros decían que los terratenientes tenían figura de diablo [véase figura 8] porque son fregados con los trabajadores y hay terratenientes que salen hasta con arma, con revólver, porque también acostumbran eso los terratenientes que son de mal corazón para poder humillar los pajes campesinos que tienen las fincas, cuidándoles y trabajándoles... El que tiene vista de verlo pues lo ve y el que no pues no. ... Si hay diablo en este mundo, pues yo no creo que participe con nosotros, porque pues eso ya es el grande rico que le pertenece. A nosotros no, porque estamos recién organizados no más... (Rodríguez y Silva, 1981)

Figura 8. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro



Fuente: Rodríguez y Silva (1981, p. 68)

Hasta acá se han analizado algunos ejemplos de lo que significó el giro visual desarrollado en la cultura, las artes y la identidad nacional desde los años cuarenta y más adelante con la mediación de las nuevas tecnologías y principales medios de comunicación. La cámara de video como tecnología audiovisual para estudiar los aspectos del sistema de representaciones sociales que han interpelado constantemente nuestra identidad y la imagen que —como materialización de una entidad completamente autónoma y primordial para la significación en la nueva cultura visual— quedó ampliamente registrada en trabajos artísticos, el diseño, la publicidad y el cine desde los años cincuenta.

Es clave, de nuevo, hacer énfasis en que la posicionalidad del sujeto, en palabras de Stuart Hall, incide en la manera como el artista establece relaciones con las distintas interpelaciones o articulaciones que suceden a lo largo de su vida y se materializan incluso en modalidades de mediación a través de procesos creativos o audiovisuales. Aunque esto no significa que... “el pensamiento [...] está necesariamente limitado y ensimismado por el lugar de dónde proviene”, sino que siempre se encuentra moldeado por algún grado de posicionalidad (Hall, 2013, p. 9).

Lo anterior implica que tanto la identidad del artista como su obra están siendo interpeladas por el poder de los significados, consensuados sobre la realidad social y política de un determinado contexto. A su vez, la interpretación que las audiencias hacen que la obra produzca un sentido que puede o no estar necesariamente alineado a la propuesta o modelo hegemónico de la sociedad que naturaliza las condiciones de dominación o que certifique el discurso o relato histórico conveniente a las estructuras que perpetúan la desigualdad o la violencia en un momento específico.

Por consiguiente, la vida de artistas como Débora Arango importan para demostrar que las mujeres enfrentaron obstáculos que llamaremos de tipo institucional, determinados por la articulación entre el poder ideológico de la clase política conservadora y la Iglesia Católica, cuyos mecanismos de censura eran evidentes incluso en la prensa del momento, pues, como bien lo afirma Stuart Hall, aquellas personas que trabajan en los medios están produciendo y reproduciendo el campo mismo de la representación ideológica.

Dicha articulación puede considerarse parte de un entramado más complejo de constricciones que determinaron la producción cultural y garantizaron en un mayor grado la exclusión de la mujer en el mundo artístico, configurando un modelo desigual de derechos culturales para los grupos subalternos en general. Este modelo implicó que la inversión en educación artística en las clases populares no fuera asunto prioritario en la agenda política y mucho menos intervenciones sociales basadas en prácticas artísticas para resignificar la historia de la sociedad colombiana y el conflicto armado.

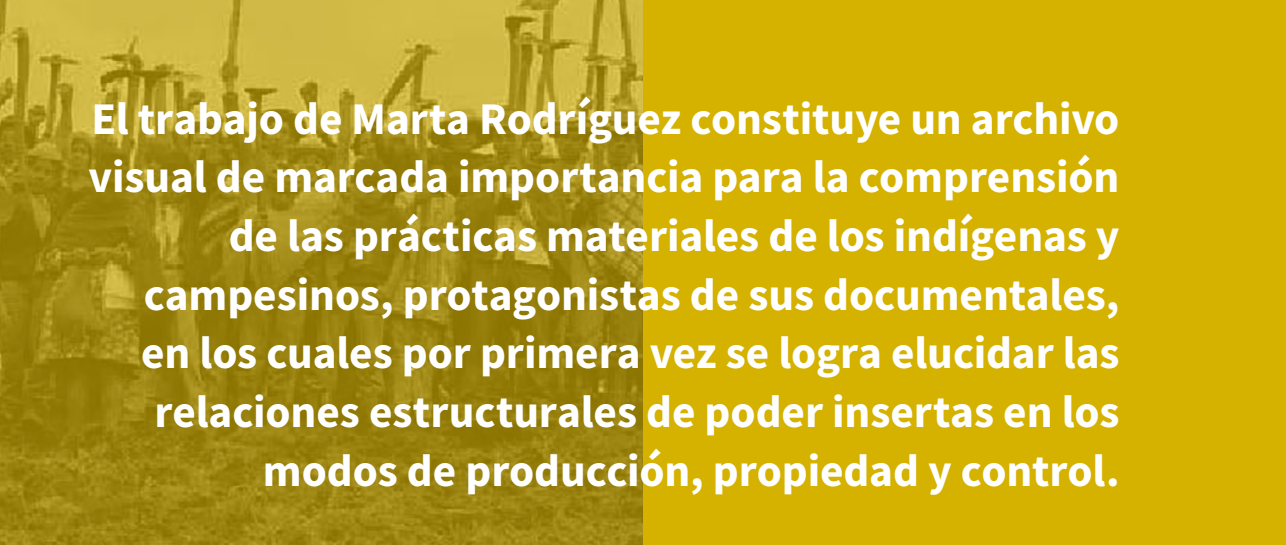
Este antecedente trajo como consecuencia que el desbalance entre el gran aparato ideológico de los medios masivos y la producción y consumo de arte constituyan una tensión que está definiendo hoy en día la manera en que las personas crean correlaciones con los contenidos mediáticos o las propuestas culturales, al tiempo que interiorizan nuevos significados sobre la realidad representada.

El proceso de significación que realiza el espectador o las audiencias de la obra de arte o de los contenidos mediáticos es constantemente interpelada por el poder ideológico. Según Stuart Hall, este es “el poder de significar eventos de una manera particular” de tal manera que los mecanismos para naturalizar situaciones de dominación fueron legitimados por la prensa, y más adelante, con la televisión y la radio que discursivamente facilitaron la lectura de posiciones colectivas con sus consecuentes efectos ideológicos: la operación mediante la que se construye, a partir de subjetividades individuales, totalidades ideológicas del orden de “comunidad”, “nación”, “opinión pública”, “consenso”, “interés general”, “voluntad popular”, “sociedad”, “consumidores ordinarios” (Hall, 2013). Por consiguiente, el verdadero significado de la realidad depende de cómo está representada, así como de la interpretación que las personas hacen de dicha representación.

Las construcciones discursivas son un gran entramado de posiciones subjetivas y de procesos de correspondencia que han atravesado un largo camino hacia el consenso. Por consiguiente, debemos considerar la cultura como la forma en que una sociedad le otorga significado al contexto o la coyuntura en un momento determinado (Hall, 2013). Las convenciones que hacen que el arte sea un hecho social implican formas compartidas de comprensión y también rupturas de lo convenido. Esto último quedó materializado en la obra de Débora Arango y Beatriz González, artistas que se destacaron por su estilo innovador y por traer al centro del debate artístico las múltiples violencias y desigualdades que afectaban a la sociedad colombiana.

Se puede inferir entonces que la producción artística está inmersa en la producción de prácticas significativas y materiales, en cuanto constituyen un poderoso medio para la circulación de significados y prácticas discursivas que afectan la economía y la política. Y debido a que la obra es una proyección del ser del artista, ninguna representación trabaja sin estar asociada a un tipo de identidad. Las imágenes, sin embargo, tienen un amplio rango de significación, pues dependen de la interpretación que el espectador hace de todo aquello que es representado en la obra.

Un significado fijo implica un mecanismo complejo mediante el cual el poder y la ideología tratan de naturalizar formas de dominación y aparatos hegemónicos que van desde lo simbólico hasta lo político. Por lo tanto, existe siempre un conocimiento producido a través de las imágenes y un tipo de negociación por el cual algún significado será silenciado durante el proceso de representación.



El trabajo de Marta Rodríguez constituye un archivo visual de marcada importancia para la comprensión de las prácticas materiales de los indígenas y campesinos, protagonistas de sus documentales, en los cuales por primera vez se logra elucidar las relaciones estructurales de poder insertas en los modos de producción, propiedad y control.

Se infiere que dichas relaciones de dependencia y dominación habían sido naturalizadas por prácticas discursivas que funcionaban a través de los medios de comunicación que, como la prensa y la radio, trabajaban por los intereses hegemónicos. En el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981) se evidencia que hasta el momento en que se realizó la grabación, los indígenas del Cauca no habían logrado materializar acciones colectivas que abogaran por la memoria de su pueblo y consolidara una conciencia de clase.

Esto como resultado, justamente, del dominio simbólico y material de la vida por parte de la clase dirigente. Por consiguiente, un largo proceso de sujeción a la narrativa dominante sobre los derechos y oportunidades de estos grupos se había instalado en su imaginario colectivo de tal modo que, hoy mismo, resulta imperativo reconocer la cristalización de operaciones ideológicas y hegemónicas que funcionaron hasta bien entrados los años setenta y que sirvieron para establecer clasificaciones y marcaciones que dieron forma a estos grupos.

El documental muestra la importancia para la memoria colectiva de las luchas de líderes como Manuel Quintín Lame, quien participó en la Guerra de los Mil Días y la violencia bipartidista colombiana —conocida como la Violencia—, y que se caracterizó por sus luchas en defensa de los pueblos indígenas. Su redescubrimiento por los movimientos sociales del país a comienzos de la década de 1970 se evidencia en las menciones que hacen los indígenas de la figura del líder indígena, que empezó a ser reivindicada durante las décadas de los 70 y los 80 por diversos sectores sociales, tales como, el Comité de Defensa del Indio, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), el Movimiento Armado Quintín Lame y sectores influidos por la teología de la liberación.

Por consiguiente, el trabajo audiovisual de Marta Rodríguez sirvió para que los campesinos e indígenas pensarán en sí mismos con y a través de la diferencia, para conformar acciones solidarias y de identificación que hicieron posible una lucha y resistencia común, pues ambos grupos habían sido víctimas del despojo de sus tierras por parte de los terratenientes y del desconocimiento de sus derechos. Esto evidencia que, como bien afirma Stuart Hall, es posible construir una política sin suprimir la heterogeneidad real de los intereses y las identidades, y que pueda efectivamente dibujar las líneas de frontera política sin la que la confrontación política es imposible, sin fijar esas fronteras eternamente (Hall, 2013).

Para lograrlo, es imperativo mencionar la mediación realizada por Marta Rodríguez, pues como bien se puede apreciar en el documental, los testimonios de los indígenas y líderes campesinos confirman que, para ellos, la cámara de video fue un recurso importante que les ayudó a comprender la necesidad de establecer alianzas, organizarse, cooperar y coexistir para recuperar su memoria y sus derechos sobre la tierra. En los documentales se evidencia que Marta Rodríguez concede una mayor participación a los líderes indígenas como sujetos cocreadores y, por lo tanto, colaboradores en la construcción del sentido y la resignificación de la sensibilidad y emocionalidad de sus experiencias, bases necesarias para la comprensión de su historia de lucha y resistencia.

El archivo audiovisual de Marta Rodríguez, titulado Chircales, Campesinos y Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, contribuye hoy en día al análisis coyunturalista de los años 70 y 80, y ayuda a notar las especificidades que hacen de estos años, momentos cruciales para el desarrollo de la memoria colectiva de los indígenas y de la consolidación de sus movimientos sociales.

La comprensión de las distintas coyunturas solo es posible en la medida que el investigador o artista reconozca que existen vacíos estructurales y teóricos que no pueden ser saldados hasta tanto no se indague en las ritualidades, las formas de vida y las condiciones materiales del contexto. Además, el propósito último de esta indagación es producir un conocimiento que pueda ser debatido de manera dialógica y que transforme imaginarios colectivos y situaciones conflictivas en puentes para el desarrollo humano y económico de todas las comunidades y grupos en un país diverso. Esta metodología reflexiva propuesta por la Escuela de Birmingham con Stuart Hall y Raymond Williams nos debe guiar en el objetivo de proponer una teoría desde la práctica, reconociendo siempre que esta puede y debe estar sujeta a interrupciones y a opciones transgresoras sobre reduccionismos, determinismos o versiones idealistas y civilizadoras de la cultura.

Finalmente, vale la pena expresar que el arte debe cumplir una función pedagógica en tanto nos ayude a comprender los orígenes de nuestras especificidades como sociedad

colombiana y un trabajo desmitificador para exponer la naturaleza de las clasificaciones y categorías que nacen en un entramado complejo de lucha ideológica, control, poder económico y político. El giro visual de los estudios culturales significa que la imagen debe ser analizada desde su centralidad en la vida contemporánea como una entidad compleja que configura la gran estructura de la representación que se forma a partir de interrelaciones entre el arte, las formas de producción y circulación de las imágenes, la economía política de la comunicación y las prácticas discursivas.

Por lo tanto, no puede ser abordada desde los determinismos, sino más bien desde el interaccionismo radical, es decir, la interacción de todas las prácticas entre sí, como lo plantea Raymond Williams. El materialismo cultural de Williams nos recuerda que las obras de arte son puntos de encuentro entre un proyecto individual y un modo de vida colectivo, por lo tanto, al escudriñar en el proceso de producción de las obras, algunas de las artistas más importantes, como Débora Arango o Beatriz González, así como la producción audiovisual de Marta Rodríguez, nos encontramos con representaciones de una forma de vida en lo particular, en las experiencias de cada una de ellas que moldeó su acercamiento a las prácticas artísticas y a la crítica que hicieron de la sociedad en la que vivían.

Así las cosas, se puede inferir que la producción artística y los modos de producción insertos en el aparato económico en un momento determinado existen en una articulación que puede determinar formas específicas de subjetivación y moldear la posicionalidad no solo de quien produce la obra, sino del espectador, que es quien resignifica las representaciones propuestas por el autor de la obra.

En el caso de Marta Rodríguez, las especificidades manifiestas en sus documentales sugieren que la comprensión del devenir histórico de los movimientos sociales y campesinos no necesariamente deben ser abordadas desde lo económico, sino que es necesario indagar y reflexionar en todas las prácticas circunscritas en el modo de vida de estos grupos, lo que implica acercarse, si se quiere, desde una metodología etnográfica, pero además escudriñando en las motivaciones y en los procesos de formación del sentido, de todo lo simbólico y discursivo.

La producción documental de Marta Rodríguez produjo —y produce todavía— un conocimiento esencial para la transformación de la sociedad colombiana, pues permite reflexionar sobre las tensiones que existían en los años 70 entre el campesinado y los indígenas con la clase dirigente y con el Estado, que a través del dominio del discurso y de los medios y modos de producción estableció un grupo de categorías homogenizantes que corresponden con las actitudes reduccionistas, incluso de quienes abordaban los complejos problemas estructurales que afectaban a estos grupos.

Además, como investigadores en estudios culturales, el archivo documental de Marta Rodríguez puede alumbrar el camino hacia conceptualizaciones y entendimientos de la coyuntura, en la cual fueron determinantes las formas como el campesinado y el movimiento indígena dieron sentido a la producción material de su vida y de su lucha por sus derechos, lucha que continúa hasta nuestros días.

De esta manera, es posible conocer las presiones que enfrentaron como colectividad y las tensiones que tomaron forma desde entonces, y que se materializaron en modos de exclusión y en un conflicto que afectó especialmente a las zonas rurales del país. Por consiguiente, para concretar una vocación política desde los estudios culturales, en el sentido de proponer estrategias y políticas que contribuyan a solucionar los problemas derivados de la diversidad cultural y de las tensiones que se forjaron en décadas anteriores entre las clases populares y clase dirigente, los investigadores en este campo deberían hacer todo lo posible por estructurar un diálogo constante con las comunidades, de modo tal que la comprensión de lo cultural permita abordar críticamente los problemas que siguen conformando escenarios de violencia simbólica, en tanto que la construcción del discurso se naturaliza a través de un aparato ideológico, el cual, inserto especialmente en los medios de comunicación, produce efectos sociales reales como cualquier otra práctica social (Hall, 2013).

Para adjudicar o no respuestas y planes concretos que logren desactivar los mecanismos con los cuales los distintos grupos armados justifican su accionar delictivo y violento en contra de las comunidades, los estudios culturales deben, en palabras de Stuart Hall, observar la articulación entre cultura e identifica tanto de las formas de dominación como de los procesos de lucha política asociados con la resistencia social. Mediante este estudio del trabajo artístico desde la mirada crítica de los estudios culturales se muestra que la práctica plástica de las mujeres representa concreciones de modos de producir significados, y al analizarlas es posible producir un conocimiento contextualizado sobre las contradicciones de la sociedad colombiana que puede aportar, en palabras de Hall, estrategias para la resistencia a los grupos que padecen algún tipo de exclusión y a la comprensión de lo “nacional-popular”, su proceso de construcción y su importancia en el juego de negociación de prácticas hegemónicas.

Conclusiones

La invisibilidad de las mujeres en el arte obedeció, en gran medida, al proceso socio-histórico que determinó la prácticamente inexistente presencia de las imágenes de estas artistas en las colecciones institucionales. Sin embargo, es necesario resaltar

su capacidad y voluntad transgresora, ya que decididamente fueron a contracorriente con el rol y las marcaciones que la sociedad colombiana había impuesto sobre ellas.

Su identidad, por lo tanto, puede pensarse desde la interpelación de las distintas especificidades del momento sobre su propio devenir personal y los momentos de inflexión que les permitieron desarrollar una obra cuyo objetivo era hacer evidentes otras maneras de ser mujer, sensibilidades y subjetividades que fueron emergiendo a medida que su práctica artística evolucionaba hacia una apropiación creativa, reflexiva y crítica de la realidad femenina en la sociedad colombiana, profundamente afectada por el conflicto interno, y las diferencias que prevalecían, según el género, en las condiciones de aprendizaje y profesionalización en el campo de la plástica (Jaramillo, 2015).

Fue en Bogotá durante el periodo de la Regeneración (en la transición del siglo XIX al XX) cuando se crearon los primeros centros de enseñanza especializados en el área, lo que implicó, en muchos casos, una migración desde sus lugares natales hacia la capital, y con ello, un cambio en la actitud frente a lo que sucedía en las zonas apartadas del país. La conciencia de formar parte de una clase privilegiada que les permitía acceder a la educación universitaria tuvo un gran impacto en la manera de interpretar las imágenes que circulaban en la prensa acerca de la violencia en la ruralidad colombiana.

Además, se planteaban una nueva perspectiva de género, de su rol como mujeres y de su papel en la conformación de nuevos espacios y momentos de reflexión a través de sus obras, que establecían diálogos entre ellas entrecruzando sus aportes en el tiempo. A pesar de compartir las condiciones especiales con los artistas masculinos, las mujeres tuvieron que hacer frente al anonimato, y esto implicó que las condiciones en las que producían sus obras se vieran permeadas por mecanismos de subjetivación basados en la liberación de los mitos y arquetipos femeninos, sus miradas al conflicto armado y a los asuntos de raza, clase y género (Jaramillo, 2015).

A grandes rasgos podemos reflexionar sobre tales mecanismos de subjetivación teniendo en cuenta el contenido de las obras que desarrollaron las artistas mencionadas, pero la casi total ausencia de obras del periodo de la Regeneración y la Hegemonía conservadora en colecciones públicas constituye un gran vacío para la producción teórica de las prácticas artísticas de las mujeres en el siglo XIX y XX. or lo tanto, esta investigación puede considerarse como una apuesta inicial a un proceso futuro que pueda arrojar resultados más específicos sobre los procesos identitarios y el asunto de género en las artes en Colombia. Sin embargo, se resalta el hecho de que el arte fue el medio de inflexión y ruptura con las convenciones tradicionales de clase en cuanto a la posibilidad de las mujeres de lograr su independencia económica y abrirse camino

en la sociedad con una práctica transgresora, como fue el caso de Débora Arango y de Beatriz González.

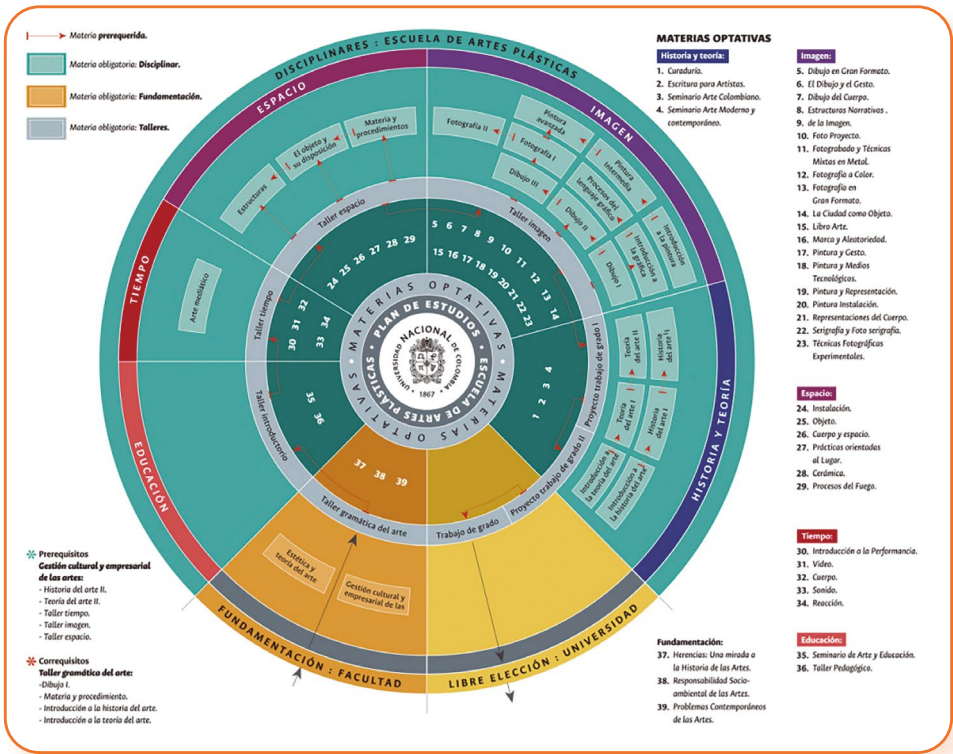
Para ellas, no solo fue necesario independizarse de las “buenas maneras” y de las convenciones sociales imperantes de la época que intentaban delimitar su papel en la sociedad, además, en aras de forjar su carrera como artistas, vieron su identidad interpelada por aires más cosmopolitas, acordes con los tiempos modernos del ámbito internacional; de esa manera lograron evadir las ideologías regeneracionista y mariana de la época.

Los espacios en los que este proceso de correspondencia con las nuevas tendencias y corrientes modernas tuvo lugar fueron los teatros, la ópera, las tertulias y sus propios talleres de arte. Estos momentos de correspondencia también significaron una mayor participación de las mujeres en los salones de arte que se organizaron en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX y, por consiguiente, en el ámbito de lo público. La identidad de las primeras mujeres que participaron en las muestras artísticas también se vio influenciada por su asistencia a los espacios de opinión de los círculos masculinos intelectuales desarrollados en los cafés.

Así inició una nueva manera de relacionarse en las esferas públicas, y se conformó una nueva perspectiva de la identidad de la mujer que ejerce su vida profesional en el arte. Se puede inferir entonces que la práctica artística desarrollada por las mujeres a lo largo del siglo XX, pero especialmente durante los años 70, contribuyó de manera radical a la inauguración de un feminismo subversivo antisistémico, sustancial y crítico del patriarcado y las instituciones que lo sustentan, como bien lo menciona Lamus (2010), y cuyas obras adquieren un significado más complejo al representar el contexto de lo cotidiano, lo privado y lo público. Así surgieron las apuestas fundacionales que determinaron la reclamación de los derechos de la mujer, sus procesos identitarios y las afectaciones que el conflicto armado, la violencia o la pobreza tenían sobre las mujeres rurales y, por consiguiente, la articulación entre el cambio sociocultural y las implicaciones de la transición de un arte masculino dominante a un nuevo escenario en el que la mujer artista también es protagonista.

Dichas implicaciones tienen que ver con la comprensión, en primera instancia, de que las mujeres artistas, como sujetos doblemente marginales debido a todos los factores que se han presentado aquí, constituyeron a través de su quehacer artístico un agente de cambio y transformación de la sociedad colombiana. Tales cambios se materializaron eventualmente en una nueva perspectiva de la identidad nacional, pues, desde lo femenino, surgieron formas de resistencia que corresponden a una doble alteridad de la mujer que amenazaba la institucionalidad del poder opresivo y patriarcal (Castaño, 2020). La figura 9 muestra estas dinámicas en el contexto de la formación interdisciplinaria.

Figura 9. Organización del pensum del programa de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia



Fuente: Universidad Nacional de Colombia (2018)

Si bien la mayoría de los obstáculos al desarrollo del arte femenino en Colombia han sido superados, especialmente gracias a la conquista de los espacios culturales, comunicacionales y políticos por parte de las mujeres, existen en la actualidad nuevos desafíos relacionados con la producción y el problema de la circulación en artes. Esto se debe, en parte, a que los programas en artes plásticas mantienen un núcleo disciplinar constituido, en su mayoría, por materias que pertenecen a la enseñanza de los medios más tradicionales (pintura, escultura, grabado y dibujo, como se ilustra en la figura 9) mientras que las áreas relacionadas con el campo laboral, como la gestión cultural y la formulación de proyectos artísticos todavía se encuentran rezagadas. Ello tiene un impacto a la hora de dedicarse enteramente a la creación artística y, específicamente, un impacto negativo en el crecimiento económico y personal de los recién egresados de las facultades de arte en el país. Así pues, las mujeres artistas se enfrentan a la precarización del campo laboral artístico.

Esto puede significar, en muchos casos, que ellas terminan volviendo a las labores del hogar o desempeñándose en el área de la educación, muchas veces en condiciones que no son las más propicias para emprender procesos de creación y divulgación de sus obras. Todavía existe una marcada feminización de las labores en el campo artístico, lo que implica una creencia predominante de que las mujeres que estudiaron arte son buenas en las labores administrativas del campo, mientras que el papel de genio creador recae sobre los artistas masculinos. La reiteración sutil de ese discurso pretende afirmar una cualidad o inclinación natural de los varones hacia el ámbito de la creación, la constatación del mito de la mirada o la pepita de oro (Durán Jaramillo, 2023).

Sin embargo, es bueno resaltar que la labor de la mujer artista en las áreas de gestión cultural representa un aporte valioso para la configuración de lo que hoy se denomina *curador de arte latinoamericano*, que surgió en parte por el gran interés de instituciones como el Museo de Bellas Artes de Houston o el Tate Modern de Londres, donde la mujer artista y curadora colombiana ha tenido un papel trascendental al impulsar eventos de gran trascendencia para el arte colombiano. En el ArtBo, María Paz Gaviria ha desempeñado un excelente trabajo como directora, fortaleciendo el sector de las industrias creativas y poniendo en el foco a artistas contemporáneas colombianas en la escena internacional. Su trabajo ha contribuido, además, a fomentar el coleccionismo colombiano, donde los jóvenes artistas tienen muchas posibilidades de vender sus obras.

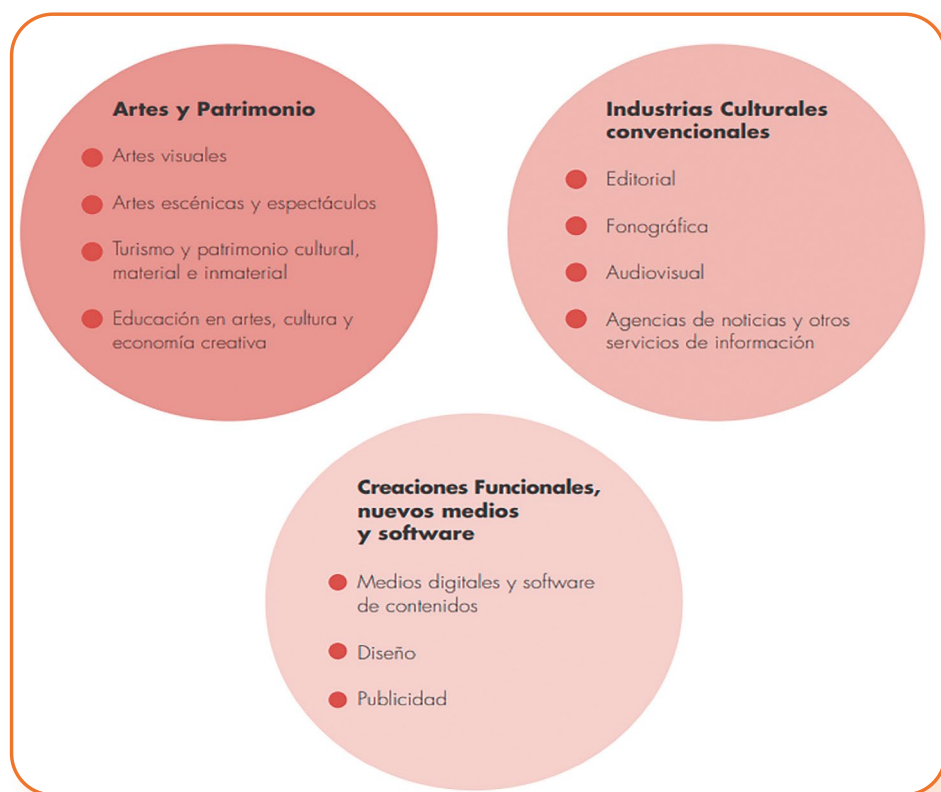
Casas de subastas, como Bogotá Auctions, fundada en 2014, alcanzó más de 3500 millones de pesos en ventas de obras de arte en el 2022. Estas casas cuentan con una tasa de venta promedio del 85 %, y, sin precedentes, una obra de Olga de Amaral, estimada entre 190 y 290 millones de pesos, se vendió en el 2021 por 900 millones de pesos. Otro dato que refleja el impacto de la mujer en el arte contemporáneo es el hecho de que para el año 2019, las direcciones de los 16 grandes museos de Colombia seguían siendo liderados por mujeres: 11 directoras, frente a cinco directores.

En este grupo de mujeres directoras/fundadoras se destacan María Eugenia Castro, Yolanda Pupo de Mogollón, Gilma Suárez e Isabel Vernaza. Según Pérez Díez (2019), el papel de las mujeres en la dirección de museos es sin duda un aspecto que valdrá la pena analizar en un estudio próximo que, desde los estudios culturales, permita identificar los principales aspectos identitarios de esta transición del rostro femenino del arte colombiano, así como las tensiones que persisten entre las instituciones museísticas y los procesos autogestivos y comunitarios al interior de los territorios más golpeados por el conflicto.

Aunque este *boom* del arte colombiano es un indicador importante, todavía es necesaria una política pública que impulse, en condiciones de igualdad, a todos los artistas

egresados de universidades tanto públicas como privadas, y que además, se dé a la tarea de rescatar el arte del sector comunitario y autogestivo que se encuentra fuera del circuito artístico. Una política pública que también impulse el reconocimiento del arte femenino en la historia del arte, y que movilice recursos para crear espacios en los que las niñas y adolescentes puedan adquirir conocimientos y potenciar su sensibilidad artística, especialmente en contextos afectados por el conflicto armado, donde el arte puede significar la posibilidad de reconfigurar la vida comunitaria por medio de la creación.

Figura 10. Áreas de la economía naranja



Fuente: Bases del Plan Nacional de Desarrollo 2018-2022. Pacto por Colombia, Pacto por la Equidad.

La Ley 1834 de 2017, Decreto 1935 de 2018 sobre la Creación del Consejo Nacional de Economía Naranja (CNEN), puede considerarse un avance importante en materia de reconocimiento del conjunto de actividades que, de manera encadenada, permiten que las ideas se transformen en bienes y servicios culturales cuyo valor está determinado por su contenido de propiedad intelectual (Buitrago y Duque, 2013).

Del trabajo conjunto con el DANE se logró una amplia discusión para la implementación del sistema de información de la Economía Naranja (SIENA) definido como el conjunto de componentes que interactúan para acopiar, consolidar y difundir la información estadística relacionada con la Economía Naranja (DANE, 2019). Esto significa una gran contribución para comprender los avances y desafíos que enfrenta el sector artístico actualmente, en especial podrá permitir a los investigadores interesados acceder a datos actuales que faciliten el reconocimiento de las desigualdades y brechas de género que persisten, entendiendo que el conocimiento de estas cifras es crucial para la planeación de nuevas políticas públicas con enfoque de género que impacten positivamente el ecosistema artístico colombiano.

La precarización del campo laboral se ve reflejada actualmente en las cifras que arroja el reporte de la economía naranja elaborado por la DIAN, donde se muestra que el 75 % de los trabajadores de este sector no hacen aportes de salud ni pensión, situación que se explica debido a que el 78,6 % trabaja por medio de contratos temporales y entre contrato y contrato existen “tiempos muertos” durante los cuales no generan ingresos. (DANE 2019).

Lo anterior, sumado a la feminización del campo laboral como factor estructurante en la división sexual del trabajo, continúa siendo uno de los obstáculos que limita la producción artística de las mujeres, y constituye una articulación desde la cual es necesario pensar las implicaciones a la formación de subjetividades e identidad de las artistas.

Teniendo en cuenta los significados que la sociedad colombiana atribuye al trabajo de la mujer en el mundo artístico y que estos contenidos significacionales están directamente relacionados con un proceso socio-histórico que se ha tratado de describir en este capítulo, es clave reconocer que el rol de la mujer artista y curadora puede definir un nuevo espacio de reconocimiento del arte femenino a través del *management*, el *booking* o el marketing artístico, actividades que hoy en día constituyen el pilar para enfrentar la precarización laboral en el arte.

Estas actividades se articulan con el nuevo ecosistema de las TIC para conformar espacios de divulgación, y aparecen así nuevas discusiones sobre el impacto de redes sociales como Instagram, que permiten la apertura a nuevas posibilidades de democratizar el acceso al arte transformando los procesos de sensibilización y promoción del pensamiento crítico entre una audiencia muy diversa, que interactúa con las obras en el ecosistema digital y modifica, a su vez, sus cualidades perceptivas y de apreciación de lo estético.

Esta primera mirada crítica del arte femenino desde los estudios culturales pretende contribuir al debate en torno a las contradicciones del pasado y aquellas que aún persisten respecto de la evolución de los programas de artes plásticas en Colombia, así como también al nuevo rol de las mujeres en la dirección museística y la gestión cultural. Además, reconoce la historia que se ha transitado hasta lograr esta posibilidad y legitimidad de la mujer en el mundo artístico, pues, como se expuso en este artículo, el devenir de las artistas importa para profundizar en la formación de la identidad del arte nacional y para comprender sus procesos intersubjetivos implícitos en los modos de producir su arte, sus sensibilidades y sus apuestas hacia la reflexión del conflicto armado en nuestro país.

Comprender estas suturas del tránsito femenino en el arte colombiano hace posible construir nuevos diálogos que movilicen apuestas académicas, políticas y comunitarias que logren, en un futuro cercano, garantizar un circuito más inclusivo que permita la circulación del arte validado institucionalmente y el que pertenece a la esfera doméstica o popular, así como el papel de la mujer artista en todo este ecosistema compuesto por galerías, museos, universidades, espacios de formación comunitaria, curadores y coleccionistas.

Referencias

- Banco de la República. (s. f.). Beatriz González: Una retrospectiva. Década 1992-1997. *Banrepcultural. La red cultural del Banco de la República en Colombia. Red Cultural del Banco de la República*. <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/beatriz-gonzalez-una-retrospectiva/seleccion-de-obras/decada-1992-1997>
- Becker, H. S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Blanca, R. M. (2016). Performance: entre el arte, la identidad, la vida y la muerte. *Cadernos Pagu*, 46, 439-460. <https://doi.org/10.1590/18094449201600460439>
- Buitrago, F., y Duque, I. (2013). *La economía naranja: una oportunidad infinita*. BID. <https://publications.iadb.org/es/publications/spanish/viewer/La-Econom%C3%A9-Da-Naranja-Una-oportunidad-infinita.pdf>
- Canclini, N. G. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.

Castaño Sánchez, M. J. (2020, diciembre 10). Quinta entrega: Análisis de la identidad colombiana y femenina en el arte nacional. *Badac*. <https://badac.uniandes.edu.co/quinta-entrega-analisis-de-la-identidad-colombiana-y-femenina-en-el-arte-nacional/>

Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2019). *Economía Naranja. Primer reporte*. Departamento Administrativo Nacional de Estadística. https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/pib/sateli_cultura/economia-naranja/1er-reporte-economia-naranja-2014-2018.pdf

Departamento Nacional de Planeación. (2019). *Bases del plan nacional de desarrollo 2018-2022: Pacto por Colombia, pacto por la equidad*. https://ccong.org.co/ccong/documentos/bases-del-plan-nacional-de-desarrollo-2018---2022_867

Durán Jaramillo, P. A. (2023). Se busca artista: Feminización y precarización laboral de artistas jóvenes en Bogotá. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 18(2), 16-33. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae18-2.fplb>

Hall, S. (1990). Cultural Identity and diaspora. En J. Rutherford (Ed.), *Identity: Community, culture, difference* (pp. 222-237). Lawrence y Wishart.

Hall, S. (2013). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Corporación Editorial Nacional.

Herrera Castañeda, M. V., y Flores Reyes, D. (2022). Procesos creativos artísticos y los estudios culturales. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos*, 20(2), 1-13. <https://doi.org/10.29043/liminar.v20i2.907>

Instituto Distrital de las Artes. (1982). *Cuadernos de Cine Colombiano—Primera Época No. 7: Jorge Silva y Marta Rodríguez*. Cinemateca Cuadernos de Cine Colombiano. Cinemateca Distrital. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-primera-epoca-no-7-jorge-silva-y-marta>

Jaramillo, C. M. (2015). *Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*. Legis.

Lamus Canavate, D. (2010). *De la subversión a la inclusión: Movimientos de mujeres de la segunda ola en Colombia (1975-2005)* (1.ª ed.). Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

- Magnussen, A., y Christiansen, H. (2000). *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Museum Tusculanum Press. https://books.google.com.co/books?hl=es&lr=&id=cil7WbXg8BkC&oi=fnd&pg=PA7&ots=9OPW4XJNv_&sig=zYhkAs-4f0ZW9bkKzy6qDM0eBjSE&redir_esc=y#v=onepage&q=HOGGART&f=false
- García Márquez G. (1982, 19 enero). Los 166 días de Feliza. El País. https://elpais.com/diario/1982/01/20/opinion/380329211_850215.html
- Mercer, K. (1990). Welcome to the jungle. In J. Rutherford (Ed.), *Identity* (p. 43). Lawrence and Wishart.
- Mirzoeff, N. (2023). *An introduction to visual culture* (3.ª ed.). Routledge, Taylor y Francis Group.
- Mitchell, W. (1996). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* Sans Soleil.
- Nochlin, L. (1971). *¿Why Have There Been No Great Women Artists? Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Thames y Hudson.
- Pérez Diez, G. (2019, junio 25). Las direcciones de museos en Colombia siguen lideradas por mujeres. *Arte Informado*. <https://www.arteinformado.com/magazine/n/las-direcciones-de-museos-en-colombia-siguen-lideradas-por-mujeres-6353>
- Restrepo, E. (2014). *Stuart Hall desde el sur: Legados y apropiaciones*. Clacso.
- Rodríguez, M., y Silva, J. (1981.). *Andina: Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C-L3hfvNY-w&t=45s>
- Traba, M. (1974). *Historia abierta del arte colombiano*. Museo La Tertulia. <https://acortar.link/tEqeOh>
- Universidad Nacional de Colombia. (2024). *Beatriz Gonzales #HISTORIADEBIDA* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4wHiMb0rQxY&t=513s>
- Urueña López, J. E. (2019). Beatriz González. Entre el arte pop y la «indexicalidad» del fenómeno de la violencia. *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 4(7), 15-45. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v4.55>

