

## Visualidades extremas y políticas de la construcción de la memoria

Sonia Vargas Martínez: [sopvargasma@unal.edu.co](mailto:sopvargasma@unal.edu.co)  
Escuela de Estudios de Género  
Facultad de Ciencias Humanas  
Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá

Esta ponencia parte de algunas reflexiones personales como artista, historiadora del arte, culturalista e investigadora interesada en producciones culturales como el arte, la imagen fotográfica y la visualidad desde apuestas metodológicas y de crítica feminista<sup>1</sup>. Parten de mi ejercicio actual como docente de los programas de posgrado de la Escuela de Estudios de Género, adscrita a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, en la que a pesar de su carácter inter y trans disciplinar, conserva una distancia en general con las prácticas artísticas, las imágenes y representaciones visuales y en particular con el estudio feminista de éstos. Frecuentemente las y los estudiantes me preguntan: ¿Cómo se analizan las imágenes? ¿Cómo hacerlo desde una apuesta feminista? ¿Cuál es el paso a paso? Algunos, incluso, han preguntado por manuales o recetarios, ojalá esquemáticos, que brinden las indicaciones puntuales. Además las y los estudiantes argumentan una supuesta carencia de “conocimiento experto” sobre el tema, que desemboca en un “yo no sé de arte” o “yo no sé qué mirar” que me resulta inquietantes.

Más que responder a estas preguntas centradas en la lectura de las imágenes, en esta ponencia intento poner de relieve las formas en que se leen las producciones realizadas por mujeres (y su intento por recuperarlas y revalorarlas) develando sus límites, contradicciones y/o posibilidades. Desde esta apuesta quiero señalar que las metodologías feministas no consisten en la proposición de métodos de visión, sino en la reflexión epistemológica sobre el quehacer feminista, que entiende la imagen no como un objeto aislado, sino como parte de una red de relaciones, tensiones y condicionamientos.

Para este propósito propongo una relectura de las aportaciones de Griselda Pollock, particularmente me centraré en el canon como estructura de poder regulador del campo del arte, no solo de la representación visual en la obra de arte o imagen. Si bien las apuestas de

---

<sup>1</sup> El resumen realizado para concursar en este Congreso fue inicialmente realizado a dos manos. Sin embargo la realización de la presente ponencia corresponde solo a intereses metodológicos y experiencias investigativas propias y trabajadas en solitario.

esta autora continúan teniendo vigencia y siguen siendo referencia hoy, quisiera manifestar el malestar que me generan las formas “planas” como son leídas sus apuestas, especialmente en el medio académico y el campo del arte. Las lecturas a menudo “planas” (es decir, literales y acotadas) de sus aportaciones epistemológicas y críticas se han traducido en métodos centrados en hablar de artistas mujeres, ojalá desconocidas. El problema con esta práctica radica en que se utilizan paradójicamente el mismo método de visión, lectura, circulación y exhibición, establecidos por y desde el canon dominante y patriarcal, sin cuestionarlos.

Al tiempo intento “plegar” (es decir, llenar de texturas y capas) dichas aportaciones con el fin de comprenderlas, no como métodos, sino como posturas éticas feministas que buscan desafiar las apuestas dominantes, mediante la puesta en diálogo de dos investigaciones propias; una finalizada y otra en proceso.

La ponencia está construida en tres partes: en la primera parte, presento la crítica al canon iniciada por Griselda Pollock y amplió la dimensión de poder que ésta alberga. En la segunda parte, pongo de relieve la extrema visualización de las artistas como un método que no necesariamente aporta a la transformación del desigual campo de poder, mediante el caso particular de la artista colombiana María Evelia Marmolejo. En la tercera parte, señalo la revaloración de la práctica del tejido, como un método que no aporta a la resignificación de la práctica; esbozo, a partir del caso de las tejedoras de Mampuján, los derroteros y tensiones metodológicas que presenta su estudio.

### **Primera parte: Contra la persistencia del Canon**

Ha sido principalmente la historiadora del arte estadounidense Griselda Pollock quien, desde los años setenta, ha realizado numerosas aportaciones a la crítica feminista desde sus cuestionamientos al canon artístico. El canon generalmente se ha establecido como norma o modelo de representación visual, relacionado con las proporciones de la figura humana y cifrado en un cuerpo masculino de características perfectas, universales e idealizadas (pensemos en el hombre de Vitrubio de Da Vinci o el David de Miguel Ángel). Este canon representacional ha devenido como forma de medición universal para el arte occidental a lo largo de su historia, imponiéndose sobre otras configuraciones (orientales o mesoamericanas por poner un ejemplo) y como forma de conocimiento cerrado.

A la par de los cuestionamientos realizados por Pollock, emergieron diversas producciones plásticas, críticas y creativas, realizadas por artistas, como un variado repertorio de

contrapropuestas anticanónicas que buscaban cuestionarlo y poner en crisis la representación. Más específicamente, con la emergencia del arte feminista de las últimas décadas, las estrategias son más expansivas y poderosas al introducir debates en torno a los cuerpos femeninos en relación a la sexualidad y el placer femeninos, dar un lugar visible la menstruación, las violencias patriarcales, entre otros. A pesar de numerosos avances hacia una crítica feminista al canon, Pollock evidencia cómo éste encuentra diversas formas de operar, no solo como representación visual dominante en la obra de arte o la imagen, sino como una estructura diversificada de poderes patriarcales que trabajan por fuera de éstas.

Es desde esta apuesta de canon que doy forma a esta ponencia. El objetivo general es expandir la noción de canon al campo del arte y la cultura para entenderlo como un espacio de micro y macro relaciones de poder que determinan la construcción plástica y la visualidad, produciendo efectos particulares en la realidad.

Expandir el canon al campo del arte, es comprender que su conformación: artistas y sus obras, historia del arte, crítica de arte, comerciantes de arte, museos, galerías, público, etc, así como sus prácticas de circulación, socialización, mercantilización y sus discursos dominantes, son constituidos por, y constituyentes del, canon hegemónico. Así, mediante el canon se determina qué es arte y qué no, sus usos y espacialidades, se crean métodos especializados para su visión e interpretación (como la iconografía, la semiótica, la estética), se establece la manera como se deben ver las imágenes, se construye una visualidad hegemónica.

En este sentido, el campo del arte además de canónico es un dispositivo: una red establecida entre diferentes elementos, absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, medidas administrativas, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, (Agamben, 2016), que lo hace tener vida propia a partir de mediaciones y negociaciones a menudo inadvertidas.

Esta relectura del campo del arte como dispositivo y canon permitirá poner de relieve las estructuras mediante las cuáles opera y de paso aportará a la comprensión de que el estudio sobre la imagen no es solamente el estudio de eso particular que cada imagen muestra y revela en su superficie -sus signos y sus códigos allí presentes- sino que éste involucra necesariamente una reflexión sobre aquello que estructura y posibilita o imposibilita su realización. En este sentido más que métodos de visión (es decir, técnicas de lectura de las imágenes) propongo una reflexión metodológica sobre las políticas de visión, es decir, una

desnaturalización de las estructuras que determinan el campo visual, y que de paso complejicen las formas del ver, tan a menudo domesticadas.

El encuentro del feminismo con el canon resulta ser una apuesta disruptiva, compleja y multiestratificada, en palabras de Pollock, pues su apuesta supera por mucho una crítica a la representación masculina y se encamina a una crítica del quehacer feminista. Para este fin, la autora construye lúcidamente tres posturas que dan cuenta de las maneras como opera el poder patriarcal en el campo: Postura uno: *El feminismo encuentra el canon como una estructura de exclusión*. Postura dos: *El feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuraciones contradictorias del poder*. Postura Tres: *El feminismo encuentra el canon como una estrategia discursiva en la producción y reproducción de la diferencia sexual y sus complejas configuraciones con el género y los modos relacionados del poder*.

Seguido y atendiendo a la necesidad de posicionar una crítica feminista, la autora sintetiza algunas *contradicciones* que acechan tras las posturas arriba señaladas. Se trata de una serie de advertencias con las cuales alerta al quehacer feminista sobre los riesgos que corre al no cuestionar el campo del arte como campo canónico y dominante, y al solo centrarse en la recuperación e inclusión de artistas olvidadas en el medio. Por esta vía, se contribuye a la reproducción y naturalización del campo, al descuidar la apuesta crítica y política feminista de aportar a su transformación.

Las *contradicciones* que abordaré en esta ponencia son, en primer lugar, la visibilización de las mujeres olvidadas por la historia como apuesta que no implica necesariamente un trabajo de cuestionamiento del canon, y, en segundo lugar, la inclusión de prácticas realizadas por mujeres –como el bordado– no necesariamente desestabiliza las valoraciones basadas en el género.

Es seguramente en las *contradicciones*, a menudo desatendidas en el medio, donde encuentro una aportación relevante para desarrollar metodologías feministas. Por lo tanto, la intención con esta ponencia es abordar las *contradicciones* señaladas por Pollock para reconsiderarlas en dos casos puntuales: el de la artista María Evelia Marmolejo y Las mujeres Tejedoras de Mampuján. Aquí se entenderán las *contradicciones*, más que como una advertencia, como una postura epistemológica propia de la crítica feminista, tan necesario hoy, que lanza pistas sobre un devenir metodológico feminista encaminado al estudio del arte y de otras producciones culturales.

## **Segunda parte: Visualidades Extremas**

Para iniciar quiero retomar algunos aspectos de la Postura uno, y así dar paso a las *contradicciones*. En su primera postura Pollock encuentra *el canon como estructura de exclusión...* haciendo referencia a las relaciones patriarcales de organización del campo, que históricamente se ha configurado a partir de un quehacer artístico masculino y su amplia producción en relación a las marginadas y restringidas producciones de las mujeres. Ante este derrotero se inaugura, principalmente para las historiadoras del arte feministas estadounidenses y británicas, un campo de trabajo: el de repensar la creación de las mujeres artistas y el lugar que ocupa su ausencia en la historia del arte y los museos. Así, surgieron principalmente en Estados Unidos importantes apuestas por visibilizar a las artistas olvidadas y opacadas por la historia hegemónica. Posteriormente, y como eco de estas primeras experiencias, emergen una variedad de exposiciones, investigaciones, artículos y toda una producción académica especializada alrededor de las artistas invisibilizadas.

Ante el creciente auge y su eco como fenómeno global, centrado en la visibilización e inclusión de las artistas y sus obras al campo del arte, Pollock propone la primera *contradicción* que esta primera postura presenta, la cual consiste en confrontar los términos que crearon el rechazo, la invisibilización y el olvido de las artistas, pero sin aportar a transformar el canon como discurso que regula el arte.

Ante estas ausencias críticas, la autora señala que la integración de mujeres artistas “continúa siendo la tradición de las mujeres dentro de sus propios y espaciales compartimientos separados, o sumadas como suplemento convencionalmente correcto”, así la visibilización de las mujeres solo logra darles un lugar, abrir un espacio pero dentro de la misma estructura excluyente.

La comprensión crítica Pollock se complejiza al señalar que esta apuesta por “incluir” no conducen necesariamente a la transformación radical del canon y del discurso dominante del campo artístico. Es decir, aún logrando un lugar en el Museo y la Historia del arte, la artista seguirá siendo entendida en relación a la figura del artista varón, ocupando un lugar secundario y sus obras seguirán siendo valoradas en los términos propios del canon representacional (basado en la destreza, la fuerza, la pertinencia), siendo relegada al lugar de lo delicado y lo sutil “propios” del género femenino.

Así visto, el riesgo es convertir procesos de visibilización e inclusión de las artistas en “método feminista”. Una operación inadvertida que solo consigue, como señala Pollock, afirmar la femineidad como el otro negado, pues no confronta los términos de su invisibilización. El trabajo de visibilización debería apuntar a cambios en los discursos dominantes, lo cual implicaría que las artistas rescatadas no sean vistas bajo los mismos cánones de lectura impuestos desde el patriarcado, ni sean introducidas y puestas en circulación en el canónico campo del arte masculinizado y hegemónico.

Quiero poner de relieve lo anterior a la luz de un caso particular, el de la artista colombiana María Evelia Marmolejo (Pradera, Colombia 1958). Su visibilización en el campo del arte desde 2011 y hasta la fecha ha dado origen a una investigación ya culminada, de la cual voy a retomar unos pocos aspectos<sup>2</sup>.

María Evelia estuvo activa en los años ochenta en Colombia, sus *acciones corporales*, como ella misma las denominó, involucraron su propio cuerpo en espacios públicos y privados, complejizaron las relaciones entre arte y política y prestaron especial atención al complejo contexto social en que se desenvolvía<sup>3</sup>. Su retirada del medio artístico por casi 30 años fue consecuencia de una serie de decisiones personales y de dificultades económicas que le imposibilitaron vivir del arte. No obstante, su ausencia en el medio ha dado pie a todo tipo de interpretaciones por parte de la crítica e historia del arte internacional y nacional, que indican que su retirada fue producto de un aparente rechazo del público que no estaba preparado para sus acciones, hasta un supuesto borramiento y exclusión por parte de una historia del arte machista y patriarcal.

El nombre de esta artista empezó a resonar en el medio artístico internacional en el año 2011 y desde entonces han surgido en torno suyo variados esfuerzos para visibilizarla, alentado un

---

<sup>2</sup> Como parte de la investigación publiqué estos dos artículos: Vargas Martínez, S. (2018). Al rescate, visibilización y excesos en la recuperación de la obra de María Evelia Marmolejo. En: *Hilos Violeta, nuevas propuestas feministas. Un diálogo abierto*. Comité organizador Noviembre Feminista 2016. Instituto de Investigaciones Feminista. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España, (pp. 397-07). Vargas Martínez, S. (2016). Conciencia política y acción corporal, una mirada crítica. En: *Revista Errata # 15, Performances, Acciones y Activismo*. IDARTES. Bogotá, enero- junio. (pp. 196-201). ISSN: 2145-6399. <http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata15-performance-acciones-y-activismo>.

<sup>3</sup> Las acciones de María Evelia realizadas en la década del ochenta se centraron en poner su cuerpo en relación a productos médicos y sanitarios (toallas higiénicas, gasas, curas, algodones y vendas, hule) y materiales orgánicos (sangre mensual, orines, placentas y vísceras de animal). Los títulos de las acciones remiten a fechas de acontecimientos importantes como señalamiento del contexto álgidamente político, marcado la represión, la censura de la época del presidente Turbay Ayala, así como el surgimiento del narcotráfico en el departamento del Valle del Cauca y la escalada de las guerrillas urbanas, tiempo en el que sistemáticamente las protestas estudiantiles, las torturas, desapariciones y muertes.

rescate, mayormente escriturado, adelantado por críticos, historiadores e historiadoras del arte en reseñas, artículos de prensa que dan cuenta de un creciente interés por la vida y la producción plástica de esta artista<sup>4</sup>. Su rescate ha permitido hasta cierto punto que se desafíen los largos silencios en torno de su obra y su situación de olvido, favoreciendo su proyección internacional, y ha dado paso a su activación como artista.<sup>5</sup>

Como parte de esta investigación realicé un trabajo de archivo, centrado en artículos de prensa, reseñas en catálogos de exposiciones, entrevistas a los y las curadores, historiadores del arte activos en la década de los ochenta y los actuales, conversaciones con la artista, entre otros, para realizar un levantamiento del contexto de los años ochenta, su momento de producción más relevante en el actual rescate. A partir de esta indagación se evidenció que los supuestos sobre el borramiento y la exclusión de la artista obedecían más a un intento actual de revalorarla, que a una situación real ocurrida en ese entonces. Paralelamente realicé este mismo proceso para construir el contexto desde el 2011 y hasta el 2016 (momento de la emergencia en su auge y fecha en la que desarrollé la investigación). La reflexión teórica que acompañó el proceso fue un cruce ente teoría crítica y teoría feminista. La postura epistemológica y metodológica feminista en esta investigación consistió en gran parte en reconsiderar la *contradicción* arriba expuesta (basada en el riesgo de la recuperación de artistas) y la dimensión canónica del campo del arte.

Con esto en mente abordé la actual visibilidad de Marmolejo como un rescate discursivo señalando: 1.) los efectos en las maneras como se construye la figura de la artista, representan sus obras y reconstruyen su historia y memoria; 2.) la actual visibilidad de la artista se ha centrado más en el “descubrimiento” de una artista aparentemente desconocida, a veces olvidada o excluida del campo artístico machista y patriarcal. 3.) el rescate de su obra, al ser tildada de feminista o femenina, parece obviar la necesidad de análisis críticos y contextuales.

Con la noción de rescate discursivo intenté develar cómo la proliferación de textos alrededor de la artista la presentaban y/o construían como una figura mítica en el país. Y cómo las

---

<sup>4</sup> Bettina Knaup y Beatrice Ellen Stammer (Alemania), Andrea Guinta (Argentina), Cecilia Fajardo Hill (Venezuela, Estados Unidos), Claire Breukel (Estados Unidos) Emilio Tarazona (Perú), Sebastián Vidal (Chile), entre otros, quienes mediante artículos y ensayos de revistas especializadas sobre arte como *ArtNexus*, *A&C*, *Revista Arte y Crítica*, *Relatos críticos de arte*, *Arte al Día Internacional*.

<sup>5</sup> Desde 2013 esta artista reapareció con acciones como *May 1st, 1981-February 1st, 2013* presentada en el *Marndragoras Art Space* de New York en el 2013 y *Anónimo 5, 1982-2014* realizada en la 19 Bienal de Arte Paiz, Guatemala en 2014.

lecturas e interpretaciones de sus obras a menudo se realizaron a partir de una serie de ecos, que solo trataban de fijar los sentidos.

A María Evelia se le ha atribuido ser la *pionera del performance feminista* en Colombia, lo cual deja ver más un cierto fetiche por el origen (revisiónismo del pasado) que un interés por entender la trayectoria del trabajo artístico desde el cuerpo en nuestro contexto. Sus obras han quedado atrapadas en representaciones que la fijan como femenina (oda a la menstruación) o como feminista (transgresión de lo visualmente aceptado):

María Evelia Marmolejo creó la primera pieza feminista de arte de performance en Colombia (Bettina Knaup y Beatrice E. Stammer, 2011), Marmolejo es una artista política y radical a la cual podemos llamar feminista (Cecilia Fajardo Hill, 2012), Primera colombiana en trabajar la performance feminista (Monfort, 2011). Las provocaciones de Marmolejo han llegado a ser caracterizadas como políticas, radicales y feministas. (Bruekel, 2013). La menstruación como proceso natural e incluso dignificante de la mujer (Sebastián Vidal, 2012). Las acciones de Marmolejo, [...] se centraron en el tema de la mujer como cuerpo dador de vida (María Iovino, 2011). Las connotaciones de muerte acaso implícitas en el flujo sanguíneo [...] son sustantivamente transfiguradas con la propia condición femenina. Rituales ofrenda en una suerte de celebración de la naturaleza y la fertilidad (Emilio Tarazona, 2013).

Alusiones como éstas son frecuentes en el arte realizado por mujeres; el problema radica no solo en estabilizar la lectura de las obras, los sentidos de los signos utilizados, sino en naturalizar la historia del arte, reforzándola como una tecnología del género (De Lauretis, 1989). Para contrarrestar esta fijación de sentidos tomé la noción *desrepresentar* de la crítica cultural chilena Nelly Richard (Richard 1993), entendida como una estrategia deconstructiva de cuestionamiento de los estereotipos y representaciones como marcas fijadas. Así mismo fue necesario desarticular la lectura hegemónica (declarada como) feminista del arte, que introduce como equivalentes: mujer-cuerpo-sangre-feminismo, o que quiere ver todo arte producido por mujeres como una apuesta feminista. Me interesó interpelar las nociones discursivas del feminismo que muchas veces son apropiadas en función de intereses particulares -el boom feminista de curadurías, exposiciones y lecturas del arte- que paradójicamente terminan reproduciendo construcciones desiguales de género, toman el feminismo como etiqueta para nombrar obras, llevando a una inusitada instrumentalización y despolitización del feminismo en el campo.

Sucede de igual manera con las referencias a lo femenino entendido como innato, biológico y natural a las mujeres. Por tal motivo la revaloración de lo femenino como estratégico me



ayudó a complejizar su lectura. De nuevo a la luz de Richard, propongo pensar *lo femenino* de manera estratégica, trasgresora y rebelde, apelando a lo marginal y lo minoritario – entendido como un conjunto inestable de marcas disímiles a moldear y producir- para así cuestionar los estatutos hegemónicos y para transformar la cultura. *Lo femenino* deviene desde esta perspectiva, no como término absoluto, sino una red de significados en proceso y construcción, muy cercana a las propuestas apuntaladas por Katherine Gibson y Julie Graham (Gibson y Graham, 2002) quienes contribuyen a la deconstrucción de la “identidad femenina”, cuestionando el uso de la categoría mujer frecuentemente pensada desde un postulado universal.

Este trabajo supuso una reflexión sobre cómo se adhirió a la artista y su obra a la historia del arte, los museos y galerías sin que implicara una transformación del paradigma historiográfico y canónico del campo. Por el contrario, se utilizan los mismos cánones de lectura de las obras, la misma narrativa para la construcción historiográfica, las mismas formas de exhibición museográfica, sus formas de circulación siguen el guion dominante y tras él, intereses de reconocidas fundaciones internacionales que movilizan, financian y respaldan con cuantiosas cifras este tibio “boom feminista”.

A fin de cuentas, el rescate de Marmolejo termina siendo un señalamiento de las maneras como se construyen los sentidos del pasado mediante la escritura de la historia. Al contrario de lo que pueda parecer, estoy a favor del rescate, pero de uno que logre poner en diálogo pasado y presente. Un rescate pensado como la recuperación de lo “fallido del pasado”, la ruina, según Walter Benjamin (Benjamín, 1989), esa potencialidad disruptiva y política inminente para la apertura y reivindicación -necesaria- de lo *otro* desvalorizado. Para Benjamin lo rescatado debe ser activado y actualizado como herramienta subversiva que permita cuestionar los procesos de construcción de la historia como un ejercicio selectivo y excluyente (en el cual la escritura tiene un papel fundamental). Su lectura a contrapelo puede potencialmente poner en duda la construcción de la Historia y ayudar al desmonte de regímenes de verdad.

En Colombia es creciente el número de investigaciones y exposiciones sobre artistas mujeres<sup>6</sup>. Hay que reconocer que esta apertura ha permitido la incorporación de las artistas, pero

---

<sup>6</sup> Solo por mencionar algunas: *Three women painters of Colombia*, exposición de la Unión Panamericana en Washington (1960), esta muestra generó un *boom* al interior del país dada la selección de artistas como representantes de la escena artística del momento, abriendo el debate sobre la existencia de una “pintura femenina”. *Artistas Latinoamericanas 1915-1995*, realizada por El Museo del Arte de Milwaukee (1996)

también la de mujeres en disciplinas como la historia del arte y la crítica. No obstante, existe la interpretación errónea de asumir la investigación feminista como una investigación encaminada al encuentro exclusivo de artistas mujeres -una deuda histórica sin duda necesaria-. Sin embargo, para hacer avanzar la metodología feminista es importante señalar que su potencialidad radica en el encuentro con lo social y lo subjetivo; que permiten dar cuenta de situaciones que conllevan a la exclusión, formas como opera el poder y como se construyen regímenes de visualidad dominantes.

Como estrategias de lectura feminista de la imagen es importante recordar la necesidad de construir de manera creativa mecanismos de lecturas alternativos a la iconografía (centrada en la identificación de signos heredados) que ayuden a comprender cómo estos códigos son creados, fijados, naturalizados en el campo.

Una lectura feminista de las acciones de María Evelia (tarea que todavía está por hacer) estaría a favor de interceptar la materialidad de la acción con el contexto, su condición efímera y temporal que marca una distancia, poner de relieve el lugar de la fotografía que permite otras lecturas no solo como índice de lo real, una lectura del cuerpo y la corporalidad –entendida como experiencia-, el lugar y la experiencia de la audiencia, indagaría sobre los momentos previos y posteriores a la realización de la acción, pues la acción no termina, permanece en el cuerpo.

Las visualidades extremas aquí propuestas hacen referencia al ejercicio de visibilidad de mujeres olvidadas por la historia (en el arte, pero también la literatura, el cine, entre otros) que bajo la apariencia de la inclusión y de la apertura del campo se introducen sin que esto implique transformaciones en las estructuras complejas del poder canónico desde el cual opera. Así mismo, entender el problema de la imagen implica entender su compleja relación con lo social. En este sentido el problema de la imagen es un problema de la cultura. Esto nos

---

Estados Unidos. Se trata de la primera exposición a gran escala que recogió el trabajo de 35 artistas representantes de 11 países suramericanos y del Caribe, con la participación de 4 artistas colombianas. *Mujeres en el arte*, realizada en la galería El Museo (2002). Esta exposición sobre artistas colombianas de las últimas dos décadas generó preguntas por la selección de las artistas, los esencialismos y visiones universales aplicadas a la noción “artistas mujeres”. *Identidad Femenina*, exposición itinerante de la colección del IVAM realizada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (2012), donde se reunieron alrededor de 52 obras de los Siglos XX y XXI, para un total de 42 artistas de diferentes nacionalidades. Este título suponía el “encuentro” de una esencia global femenina, una especie de voz que se propuso hablar por todas las mujeres.<sup>13</sup> *Artistas Colombianas*, realizada por el MAMB de Barranquilla (2013), esta exposición se propuso evidenciar la reivindicación de la mujer como un sujeto autónomo y reconocido en el medio artístico, partiendo de algunas afirmaciones que generalizan las producciones plásticas de las artistas y el papel de las mujeres en el contexto actual.

abrirá la posibilidad de detectar eso invisible, no legible, no presente en la imagen, que se encuentra oculto incluso en el seno de la experiencia.

### **Tercera parte: Políticas de la construcción de la memoria**

En esta parte me propongo esbozar las primeras reflexiones que emergen de una investigación en curso sobre las tejedoras de Mampuján. Al igual que en el caso anterior, parto de las aportaciones de Pollock señaladas en su segunda postura: *el feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación*, el cual determina lo que es arte y lo que no, mediante una jerarquía de valores, recursos, medios y materiales. Para ejemplificar esto, la autora pone de relieve la revaloración de prácticas carentes de estatus dentro del canon del arte, como es el trabajo textil y la cerámica, frecuentemente considerados carentes de esfuerzo intelectual y creativo y más cercanas a la manualidad, lo decorativo y lo doméstico.

Es aquí donde Pollock propone su segunda *contradicción*: la recuperación y valoración de prácticas “propias de las mujeres” como el bordado y el tejido corren el riesgo de continuar siendo marcadas por la diferencia –como práctica femenina y feminizada- y ciertamente ayudan al mantenimiento del sistema binario de valoración que lo seguirá mostrando como inferior -a la pintura o la escultura-. En otras palabras, la revaloración puede confirmar la noción patriarcal de que “la mujer es el sexo, el signo del género, perpetuamente el otro particular y sexuado del género universal hombre, que aparece para trascender su sexo y representar a la humanidad”. Al tiempo la práctica del tejido “mantiene a este arte atado al ámbito de la madre”, de la cotidianidad femenina. Así, para la autora los tropos *Otro y madre*, que son recursos potentes para la resistencia, quedan “atrapados en un compartimiento regresivo de una narrativa patriarcal y una mistificación de la cultura como el ámbito del padre y el héroe” (Pollock, p. 144.).

Esta segunda contradicción resulta interesante de trasladar al contexto colombiano, con el fin de examinar la manera como se han incorporado el tejido y la costura en las producciones artísticas de, por ejemplo, Olga Amaral, Johana Calle, Luz Ángela Lizarazo, entre otras, (quienes introducen materiales textiles en sus prácticas con intenciones diversas, en su materialidad como lenguaje plástico, como relato metafórico de la producción de conocimiento, o como mediación sensible). Por supuesto resulta relevante analizar cómo han sido construidos los discursos sobre estas prácticas desde la historia y crítica de arte para

develar cómo se leen en relación al canon de representación visual dominante en Colombia y qué nuevos desajustes del sentido dominante proponen.

Pero donde seguramente esta *contradicción* logra tener mayor complejidad es en la re-visión (un tipo de práctica crítica, siguiendo a Adrienne Rich) sobre los usos y formas de circulación del trabajo textil realizado por mujeres en distintas geografías del país en el marco del posacuerdo (llamado así por la complejidad de establecer un antes y un después de la guerra de la que no hemos terminado de salir). En este nuevo escenario surge la necesidad de hacer memoria de la guerra y las violencias como principal imperativo. Esta urgencia apela, invoca y evoca las narraciones, los relatos y voces de las mujeres, así como sus prácticas textiles donde exponen lo vivido.

Mi intención con la investigación es hacer un rastreo del uso y circulación del tapiz *Mampuján 11 de marzo día del llanto*, realizado por las llamadas tejedoras de Mampuján en el año 2006, y así comprender el devenir del tapiz como artefacto musealizable (Lübbe en Hyssen. p. 15) y dispositivo de memoria, poniendo en perspectiva sus efectos de representabilidad<sup>7</sup> canónica y generizada. Lo que permitirá abordar esta *contradicción* será señalar la compleja valoración del quehacer de las mujeres y el lugar de la institucionalización de estas prácticas.

Mi intención no es necesariamente poner en cuestión la labor de las mujeres, sin duda muchas cumplen un rol importante y determinante en procesos de movilización de las comunidades, de exigencia al Estado, de reclamo de sus derechos, de reconocimiento político, de restitución, reparación, entre otras numerosas actividades que logran efectos en las realidades concretas. Tampoco es mi intención cuestionar la práctica del trabajo textil en sí mismo, por el contrario la entiendo como espacio de sociabilidad, de re- construcción afectiva y de sanación al operar en una dimensión terapéutica. Así mismo, se constituye en una fuente de ingresos y oportunidad de crecimiento económico para las mujeres que han quedado solas, al cuidado de sus hijos o viudas a causa de la guerra.

A continuación presentaré el tapiz e iré articulando las rutas metodológicas posibles que desarrollaré en el transcurso de la investigación.

---

<sup>7</sup> Estas dimensiones de análisis merecen un nivel de desarrollo mayor al presentado aquí como esbozo. Cabe aclarar que hacen parte de una investigación en curso.

*Mampuján 11 de marzo día del llant*, se encuentra ubicada en la entrada de la sala *Memoria y Nación*, del Museo Nacional de Colombia (con sede en Bogotá). Se trata de un trabajo textil que ha sido titulado tapiz en la correspondiente ficha que lo acompaña, (en otros espacios se les ha llamado colchas, mantas o tejidos). Sin embargo, para no entrar en una discusión ontológica sobre la naturaleza de este trabajo, señalaré que consiste en la unión de pequeñas piezas de telas de diferentes colores cosidas entre sí por los bordes, que son trazadas y ensambladas para dar forma a figuras y paisajes particulares. Dicho tapiz muestra una escena que tiene como fondo un paisaje rural (de montañas, árboles y pequeñas casas) en el cual se presentan acontecimientos de la guerra.

Lo que dio origen a este tapiz fue la llamada “Masacre de Mampuján”, ocurrida la noche del 10 de marzo de 2000 a cargo de paramilitares del Bloque *Héroes de los Montes de María*, comandado por Úber Enrique Bánquez Martínez, alias “Juancho Dique” y Edward Cobos Téllez, alias “Diego Vecino”, quienes ingresaron con su tropa la vereda las Brisas del corregimiento de San Cayetano que colinda con Mampuján y asesinaron a 12 campesinos señalándolos como auxiliares de la guerrilla. Después de esta masacre, los paramilitares amenazaron a toda la población obligando a 180 familias de Mampuján y de las Brisas a desplazarse<sup>8</sup>.

La mayor cantidad de antiguos habitantes del corregimiento de Mampuján se asentaron en el cercano municipio de María la Baja, esta labor fue emprendida principalmente por las mujeres, quienes lideraron un proceso para conservar a la comunidad unida (para un posterior traslado) mediante distintas estrategias como reuniones, asambleas, entre otras. En medio de este proceso se incorpora Teresa Geiser, predicadora estadounidense de la Iglesia Menonita y miembro de la ONG Sembrando Semillas, presentando a las mujeres de esta comunidad la posibilidad de encontrar en la costura una “apuesta de salvación” (El Espectador, 2012), cuya finalidad era generar un espacio en el que fuera posible adelantar procesos colectivos de duelo o ejercicios de resiliencia y resistencia ante la cruda y desgarradora realidad, que se deja ver claramente en esta cita:

---

<sup>8</sup> Mampuján es uno de los casos emblemáticos de restitución de tierras. La condena por la masacre y desplazamiento en esta vereda de María la Baja fue la primera proferida contra los jefes paramilitares en Justicia y Paz en junio del 2010; luego, en abril de 2011 la Corte Suprema de Justicia ratificó el fallo. Sin embargo, con la entrada en vigor de la Ley de Víctimas tres meses después, el caso de Mampuján se ha convertido en el caso ejemplo para entender las dificultades que trajo el cambio legal para las víctimas del conflicto que ya venían adelantando un proceso en Justicia y Paz.

Empezamos hace unos cuatro años [2006], cuando Teresa Geiser, una psicóloga de Estados Unidos que trabajaba para Sembrando Semillas de Paz (una ONG), nos propuso coser para salir del trauma. Cosíamos cuadros o flores y comentábamos lo que había pasado, para sacarlo. No fue fácil recordar lo malo", dice Gledis López, invitada [...] para la exposición. [...] Para hacer las mantas de la exposición nos reuníamos dos horas, tres días a la semana. Esto ayudó a sanar el trauma -dice Gledis-. Al principio, dolía mucho y llorábamos. Ahora, sentimos que la terapia da resultado. Uno, antes, quería olvidar y arrinconaba los recuerdos, pero seguían ahí, lastimando. Con la terapia, uno recuerda lo malo, pero ya no hace daño (Guerrero, 2010).

Desde entonces las prácticas textiles se han acrecentado en el país, dando paso a colectivos de mujeres tejedoras y costureros que surgen, principalmente desde y para mujeres víctimas del conflicto, centrados en sus historias y materializadas en los tapices. Pero además, esta práctica es “heredada” de comunidad a comunidad, un ejemplo de esto es la labor de las mujeres de Mampuján al transmitir este conocimiento a las mujeres de Pichilín (Morroa, Sucre), quienes aprendieron directamente de ellas el oficio.

Algunas rutas de análisis para este propósito son institucionalización y musealización de los tapices, valoración de la práctica femenina en el marco del discurso de paz y los tapices como artefactos de memoria.

Inicialmente los tapices involucraban representaciones tan variadas que a primera vista parecían incluso inconexas, algunos tapices incluían personajes animados como *pikachu*, el logotipo de la *barbie*, entre otros. Esto me resulta relevante, no porque necesariamente dé cuenta de una cierta incoherencia del relato (traducido a imagen), sino, por el contrario, porque logra dar cuenta del complejo trabajo que implica la construcción de la memoria, en particular la memoria visual, pues que el relato visual puede ser inacabado, fraccionado, distanciado y puede dialogar de manera paralela con otras figuras aleatorias. Figuras que bien podrían ser metonímicas (que utilizan un signo para aludir a otra cosa con la que existe una relación) o simplemente hacen parte del bagaje visual y emocional de quien realiza el tapiz, o como lo señala la cita arriba expuesta “cosían cuadros o flores”, es decir pueden ser solo motivos representacionales. No obstante, a medida que los tapices fueron ganando reconocimiento y visibilidad en el país y una demanda de comercialización, sus repertorios visuales empezaron a ser más selectivos y sus formas de hacer más cuidadosas, con mejores acabados, colores y formatos.

*Mampuján 11 de marzo día del llanto* se introduce en el Museo como objeto de la memoria de la guerra:

Recordar y hacer memoria permite que los hechos violentos no se vuelvan a repetir. Por ello, la Escuela de Reparaciones [adscrita a la Unidad para la Atención y Reparación Integral de las Víctimas] acompañó la reunión previa a la entrega del Tapiz “Día de Llanto” de parte de las mujeres tejedoras de Mampuján al Museo Nacional de Colombia y el Ministerio de Cultura como parte de un convenio que firmarán posteriormente para que los tapices que narran su historia y la del conflicto en los Montes de María sean expuestos en el museo. [...]. **El significado de los telares que permiten recorrer nuestra historia a través de los ojos y las manos de las mujeres de Mampuján es una muestra de los grandes pasos que damos hacia la reconciliación desde el reconocimiento de las víctimas.** (Escuela de Reparaciones, 2014)

Su inclusión no implica necesariamente un reconocimiento a una labor femenina e históricamente feminizada que ha sido infravalorada desde el canon. Tampoco implica una ampliación de producciones realizadas por mujeres. En este sentido, el Museo Nacional continúa siendo un espacio predominantemente masculino: las obras que rodean este tapiz corresponden a artistas emblemáticos del país, la participación de las artistas es escasa. Pero ante todo resalta la narrativa curatorial del Museo y la distribución de las obras en el espacio, correspondiente a una narrativa masculina compuesta por héroes, próceres y padres de la patria, personajes ilustres junto a armas, libros, billetes, objetos alusivos a la imprenta y la ilustración. Esta misma narrativa marca el lugar de lo femenino al concentrar los retratos de mujeres (sin nombre) “mujeres motivo” del arte, junto a paisajes, bodegones, naturalezas muertas. Si bien el Museo Nacional se está renovando, siendo la sala *Memoria y Nación* la primera que pasa por este proceso, persisten clasificaciones entre obra de arte y objeto de uso cotidiano, tradicional y de memoria.

El tapiz en la sala adquiere un sentido específico que va más allá de la materialización del trabajo de las mujeres de Mampuján. Una mirada más atenta permite ver una coherencia narrativa, una escena de guerra donde no se ha filtrado ningún elemento que pueda verse como incoherente con el sentido del relato o que interfirieran con la narrativa; a simple vista no hay nada fuera de control. El tapiz es, en este sentido, un montaje, no solo por la manera como está confeccionado, su materialidad textil, sino en por el trabajo de selección, edición y organización de escenas y personajes, que dan como resultado un específico y coherente relato de la guerra a los ojos de los espectadores. La representación visual es la esperada: consistente en un montaje de escenas preparadas para la mirada, que convierte al tapiz, ahora

pieza museal protegido por una urna, en el acontecimiento: imagen de la guerra. Al tiempo que lo dota de la esencia aurática propia de toda obra.

Este artefacto de memoria del conflicto da cuenta de cómo la materialización de la memoria responde ahora a procesos de institucionalización. La pieza en el museo deja implicaciones en la tarea interpretativa de compleja realidad colombiana.

Es cada vez más frecuente la circulación de los tapices en exposiciones itinerantes: los tapices de las mujeres de Mampuján han estado en bibliotecas, galerías y universidades de Bogotá, Cartagena, Medellín, Ginebra (Suiza), Bordeus (Francia). También destaca la exposición *MAMPUJÁN ENTRETEJIDO: Un camino estético para la paz*, exposición que tuvo lugar a finales del 2016, en la Biblioteca General de la Universidad Externado de Colombia, gracias al apoyo de la Fundación Puntos de Encuentro y bajo la coordinación del grupo de investigación “Derechos culturales: Derecho, Arte y Cultura”.

Esta creciente circulación ha generado un efecto de musealización (según Lübbe, citado en Hyssen) entendido como un “aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro tiempo, la cual no está ligada a la institución museal, sino que está filtrada en la vida cotidiana”. Es decir, ha dado paso a una creciente identificación de los tapices como “objetos de memoria”, generando una aceptación y empatía (por contener relatos de verdad y de violencia) y desde allí se ha desatado un deseo de poseerlos.

El trabajo realizado por las mujeres de Mampuján ha ganado reconocimiento nacional e internacional por su labor como gestoras de paz. En 2015 la Asociación para la Vida Digna y Solidaria (Asvidas), y su iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibieron el Premio Nacional de Paz.

Es frecuente en los medios de comunicación que se relacionan sus prácticas textiles con el género que representan (mujeres) y su lugar en la construcción de la paz (restituir el tejido social): titulares de prensa las mencionan como “Las tejedoras de Mampuján: la fuerza femenina del perdón” (El espectador, 2015), “las guardianas de la memoria de la guerra en los Montes de María”. (El espectador, 2016).

En esta ponencia intenté dejar ver las tensiones y derroteros metodológicos que enfrentaré en la investigación. Los cuáles dejan ver la complejidad de abordar prácticas como las textiles y su dimensión sanadora y de encuentro, enmarcadas en determinados discursos institucionalizados y reducidos a espacios musealizables. Traducir la experiencia de las



mujeres en montajes encaminados a reproducir repertorios visuales del horror que operan desde apuestas de construcción hegemónica de la memoria de la guerra. Un propósito en adelante apuntará a la ampliación del repertorio de lo mostrable de la guerra y sus valoraciones.

Referencias:

Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora

De Lauretis, Teresa (1989): “La tecnología del género”. En: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, London, Macmillan Press.

Gibson, J &Graham, K. (2002). Intervenciones posestructuralistas, *Revista Colombiana de Antropología-Instituto Colombiano de Antropología e Historia*, (38), 261-286.

Hyussen, Andreas. (2002) “Pretéritos presentes: medios, política, amnesia”. En: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Capítulo I, Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut, Mexic. (pp. 13-40).

Pollock, Griselda (2007): “Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon”. En Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, (Comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México. Universidad Iberoamericana. (pp. 141- 160).