

Sonia Vargas Martínez

Escuela de Estudios de Género. Universidad Nacional de Colombia. Colombia

sopvargasma@unal.edu.co

VISIBILIDAD EN DISPUTA: CANON Y POLÍTICAS DE LA MEMORIA

Resumen: Este texto pone de relieve las formas en que se leen las producciones artísticas realizadas por mujeres; el intento de recuperarlas del olvido y revalorarlas en el presente. Intento develar los límites, contradicciones y/o posibilidades que traen consigo estos empeños. Expongo la visibilidad y recuperación de artistas mujeres como problemático, principalmente porque para este fin se utiliza paradójicamente el mismo método de visión, lectura, circulación y exhibición, establecidos por y desde el canon dominante y patriarcal, sin cuestionarlos. Desde esta apuesta resalto de manera puntual algunos aportes del pensamiento y quehacer feministas al campo del arte, el cual supera la proposición de métodos de visión usuales en las artes, centrándose en reflexiones epistemológicas expansivas que permiten pensar el arte como parte de una red de relaciones, tensiones y condicionamientos culturales.

Palabras clave: Historia del arte, mujeres, memoria, crítica feminista

Visibility in dispute: canon and memory policies

Abstract: This text emphasizes the ways in which women-made artistic productions are read, in an attempt to recover them from oblivion and reevaluate them in the present. I try to unveil the limits, contradictions and/or possibilities that these efforts imply. I expose the visibility and recovery of woman artists as problematic, primarily because, paradoxically, the same vision, reading, circulation and exhibition methods established by and for the dominant and patriarchal canon are used for this purpose, without question. From this approach I highlight some contributions of feminist ideas and work in the field of art, that surpass the proposition of usual vision methods in the arts, focusing on expansive epistemological reflections which allow us to think about art as part of a network of relationships, tensions, and cultural conditioning.

Keywords: History of art, women, memory, feminist critique



Este artículo parte de algunas reflexiones como artista, historiadora del arte, culturalista e investigadora interesada en explorar las formas de producción y reproducción de sentidos y discursos culturales en el arte contemporáneo y las prácticas artísticas y culturales en Colombia. Parto de preguntas por los regímenes y las políticas de representación desde apuestas metodológicas y de crítica feminista.

Aquí, pongo de relieve las formas en que se leen las producciones realizadas por mujeres, como es el caso de la artista María Evelia Marmolejo (Pradera, Valle del Cauca), activa en la década de los 80, el intento de curadores e historiadores por recuperarlas del olvido y revalorarlas en el presente (desde 2011, hasta la fecha). También develo las complejidades de llevar al museo prácticas textiles realizadas por colectivos de mujeres como las Tejedoras de Mampuján (María La Baja, Bolívar), quienes en las últimas dos décadas tejen como acto de denuncia y resistencia al conflicto armado colombiano. Intento develar los límites, contradicciones y/o posibilidades que traen consigo estos empeños. Desde esta apuesta, resalto de manera puntual algunos aportes del pensamiento y quehacer feministas al campo del arte, el cual supera la proposición de métodos de visión usuales en las artes, centrándose en reflexiones epistemológicas expansivas que permiten pensar el arte como parte de una red de relaciones, tensiones y condicionamientos culturales.

Para este propósito retomo algunas aportaciones de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock, relacionadas con la noción de canon, la cual complejiza al comprenderla como una estructura de poder regulador del campo del arte y no solo como una forma de representación visual en la obra de arte o la imagen. En esta misma sintonía, la historiadora del arte Linda Nochlin ya había señalado años atrás que la omisión de las mujeres en el campo del arte corresponde al funcionamiento de estructuras patriarcales que lo regulan. No obstante, las apuestas de Pollock superan el debate de la omisión de las mujeres en el campo del arte y avanzan hacia la reflexión crítica de cómo éstas son introducidas y cuáles son las alertas a las que debemos prestar atención. Sus aportaciones tienen vigencia hoy y son referencia para el estudio feminista del arte, sin embargo, debo reconocer que a menudo se han leído de manera acotada (en el campo del arte y la academia), así sus aportaciones son reducidas a ver-leer *feministamente* el arte sin atender las alertas y los excesos



señalados; como los efectos de la recuperación de artistas mujeres, ojalá desconocidas, tan de moda en el contexto latinoamericano.

El problema de la recuperación de artistas mujeres radica, sobre todo, en que para este fin se utiliza paradójicamente el mismo método de visión, lectura, circulación y exhibición, establecidos por y desde el canon dominante y patriarcal, sin cuestionarlos.

Es por este motivo que en este artículo intento *plegar* (es decir, llenar de texturas y capas) dichas aportaciones con el fin de comprenderlas, no como métodos, sino como reflexiones epistemológicas feministas que buscan desafiar las apuestas dominantes, mediante la puesta en diálogo de dos investigaciones propias, una finalizada y otra en proceso.

Este artículo está construido en tres partes: en la primera, presento la crítica al canon iniciada por Griselda Pollock, al tiempo que amplió la dimensión de poder que ésta alberga. En la segunda parte, pongo de relieve la visibilidad 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, señalo la revaloración 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 70, 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 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 estos cuestionamientos realizados por Pollock, emergieron diversas producciones plásticas, críticas y creativas, realizadas por artistas, en un variado repertorio de contrapropuestas que buscaban cuestionar el canon y poner en crisis la representación. Más específicamente, con la emergencia del arte feminista de la década de los años 70 y 80, las estrategias son más expansivas y poderosas al introducir debates en torno a los cuerpos de las mujeres en relación a la sexualidad y el placer femeninos, dar un lugar visible a la menstruación, las violencias patriarcales, entre otros. A pesar de estos numerosos avances de 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. La ampliación del canon lo expone como un espacio de micro y macrorrelaciones de poder que determina 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, otros, así como sus prácticas de circulación, socialización, mercantilización y sus discursos dominantes, son constituidos por y también 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 y subjetividades hegemónicas.

En este sentido, el campo del arte canónico opera como 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 permitirá poner de relieve las estructuras mediante las cuales opera y de paso aportará a la comprensión de que el estudio del arte no es solamente el estudio de objetos –los



signos y 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) es necesario reflexiones metodológicas sobre las políticas de visión, es decir, una desnaturalización de las estructuras que determinan el campo visual, 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 basadas en modelos masculinos 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* (Pollock, 2007).

Seguido y atendiendo a la necesidad de posicionar una crítica feminista, la autora sintetiza algunas *contradicciones* que acechan las posturas arriba señaladas. Se trata de una serie de advertencias con las cuales alerta al quehacer feminista sobre la necesidad de cuestionar el campo del arte como campo de relaciones de poder. Alerta además sobre los riesgos de la recuperación e inclusión de artistas olvidadas al campo del arte, señalando que por esta vía se contribuye a la reproducción y naturalización del campo. Nos recuerda que la crítica y política feminista reside en aportar a la transformación de dicho campo.

Las *contradicciones* que traeré a colación son: los riesgos de la visibilización de mujeres olvidadas por la historia como apuesta que no implica necesariamente un trabajo de cuestionamiento del canon, y, en segundo lugar, la inclusión al campo del arte de prácticas realizadas por mujeres que no necesariamente logran desestabilizar las valoraciones basadas en el género.

Es seguramente en las *contradicciones* de Pollock, a menudo desatendidas en el medio, donde encuentro

una aportación relevante para desarrollar metodologías feministas. Por lo tanto, serán abordadas aquí con relación a dos casos particulares: el rescate de la artista colombiana María Evelia Marmolejo y la inclusión en los museos de los trabajos textiles realizados por las Tejedoras de Mampuján.

Más que advertencias, las *contradicciones* de Pollock, actúan como reflexiones epistemológicas y crítica feminista tan necesarias hoy, que lanzan pistas sobre un devenir metodológico feminista encaminado al estudio del arte y de las producciones culturales.

Segunda parte: visibilidad en disputa

En su primera postura, Pollock encuentra el canon como estructura de exclusión, hace 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 desde la década de los años 70, 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 visibilidad 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 opacidad 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” (Pollock, 2007: 143), así la visibilización de las mujeres solo logra darles un lugar,



abrirles un espacio, pero dentro de la misma estructura excluyente.

La comprensión crítica de Pollock se complejiza al señalar que esta apuesta por *incluir* no conduce necesariamente a la transformación radical del canon y del discurso dominante del campo artístico, solo ayuda a su ampliación. Aun logrando un lugar para las mujeres 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), será relegada al lugar de lo delicado y lo sutil *propios* del género femenino.

Así visto, el riesgo es convertir procesos de visibilidad 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 exclusión. 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 del caso de la artista colombiana María Evelia Marmolejo (Pradera, Colombia, 1958). Su actual rescate 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 aspectos¹.

María Evelia estuvo activa en los años 80 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 desenvolvía². 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 nacional e internacional, que indica 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.

¹ Como parte de la investigación publiqué 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). <http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata15-performance-acciones-y-activismo>.

² Las acciones de María Evelia realizadas en la década del 80 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.

El nombre de esta artista empezó a resonar en el medio artístico internacional en 2011 y desde entonces han surgido en torno suyo variados esfuerzos para visibilizarla, alentado un 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 artista³. 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 artista⁴.

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 que reseñaron su obra en la década de los 80, realicé varias conversaciones con la artista a manera de levantamiento del contexto de los años 80, momento de su producción más relevante en el actual rescate.

A partir de esta indagación, evidencié que los supuestos sobre el borramiento y la exclusión de la artista obedecían más a un intento actual de revaloración que a una situación realmente acontecida. Paralelamente realicé un proceso similar (trabajo de archivo y entrevistas) para construir el contexto actual de su rescate desde el 2011 y hasta el 2016. La reflexión teórica que acompañó el proceso fue un cruce ente teoría crítica y teoría feminista posestructuralista centrada en la comprensión del significado, el lenguaje y el discurso. 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 (Vargas, Sonia, 2016) como un rescate discursivo y me propuse develar: 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, que 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

³ 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, mediante artículos y ensayos en revistas especializadas sobre arte como: *ArtNexus*, *A&C*, *Revista Arte y Crítica*, *Relatos críticos de arte*, *Arte al Día Internacional*.

⁴ 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 Bial de Arte Paiz, Guatemala en 2014.



presentaban y/o construían como una figura mítica en el país. Y cómo las 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 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 el quehacer de la historia del arte como una tecnología del género (De Lauretis, 1989), un sistema de significación donde se definen los valores y las características del mundo sexuado. Para contrarrestar esta fijación de sentidos, tomé la noción *desrepresentar* de la crítica cultural chilena Nelly Richard (Richard, 1993), la cual opera como una estrategia deconstructiva de cuestionamiento a los estereotipos y las representaciones y su insistencia en fijar.

Asimismo fue necesario desarticular la hegemónica *lectura feminista* que dicta como equivalentes: mujer-cuerpo-sangre-feminismo, y que quiere ver todo arte producido por mujeres como feminista. Me interesó interpelar el boom

del rescate de mujeres artistas a menudo apoyado por un aparente feminismo, traducido en curadurías, exposiciones y escritos, que, paradójicamente terminan reproduciendo construcciones desiguales de género y que toman el feminismo como etiqueta para nombrar obras, llevando a una inusitada instrumentalización y despolitización del feminismo en el campo del arte.

De igual manera, las referencias a lo *femenino* en la obra de la artista son relacionadas con el destino biológico y natural de las mujeres. Por tal motivo la revaloración de lo femenino como estratégico me ayudó a complejizar estas lecturas. A la luz de Richard, propuse 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* viene desde esta perspectiva, no como término absoluto, sino una red de significados en proceso y construcción. Muy cercana a esta postura, encontramos las apuestas de 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.

El trabajo sobre el rescate de María Evelia supuso una reflexión sobre cómo se adhirió la artista y su obra a la historia y crítica de arte, a 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 siguieron el guion dominante y tras él, los intereses de reconocidas fundaciones internacionales que movilizan, financian y respaldan con cuantiosas cifras este tibio *boom feminista*.

A fin de cuentas, el rescate de María Evelia es 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 aquí, 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 (Benjamin, 1989), esa potencialidad disruptiva y política inminente para la apertura y reivindicación –necesaria– de lo otro desvalorizado. Para



⁵ 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), 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. *13 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.

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 mujeres⁵. Hay que reconocer que esta apertura ha permitido la incorporación de las artistas a los museos y espacios exhibitivos. También ha significado la emergencia 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, las formas como opera el poder y cómo 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 y naturalizados en el campo.

Una lectura feminista de las acciones realizadas por 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, 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 de la audiencia, entre otros aspectos.

Las visibilidades en disputa aquí propuestas hacen referencia al ejercicio de rescate 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. Asimismo, 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 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 memoria

En esta parte, me propongo esbozar las primeras reflexiones que emergen de una investigación en curso sobre las Tejedoras de Mampuján, un colectivo liderado por Gledis López Maza, Juana Alicia Ruiz y Marta Posso, pertenecientes a la Asociación para la vida digna y solidaria ASVIDAS, ubicado en el corregimiento de Mampuján, municipio de María la Baja en los Montes de María, Bolívar. 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, 2007: 144.).

Resulta interesante trasladar esta segunda contradicción



al contexto colombiano, con el fin de examinar la manera como se han incorporado las prácticas textiles en los museos. Las producciones de artistas colombianas como, por ejemplo, Olga Amaral, Johana Calle, Luz Ángela Lizarazo, entre otras (quienes introducen materiales textiles en sus prácticas con intenciones diversas; 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, materializadas mayormente en trabajos textiles en los cuales exponen lo vivido.

Mi intención con la investigación es hacer un rastreo del uso y circulación del trabajo textil: *Mampuján 11 de marzo día del llanto*, realizado por las Tejedoras de Mampuján en el 2006, y así comprender el devenir de trabajo textil como artefacto musealizable (Lübbe en Hyssen, 2002:15) y dispositivo de memoria, poniendo en perspectiva sus efectos de representabilidad canónica y generizada⁶. 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.

Mampuján 11 de marzo día del llanto se encuentra ubicado en 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

⁶ 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.

colores cosidas entre sí por los bordes, que son trazadas y ensambladas para dar forma a figuras y escenas particulares. Este trabajo 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 Héroe 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 a 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 desplazarse⁷.

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:

Cosíamos cuadros o flores y comentábamos lo que había pasado, para sacarlo. No fue fácil recordar lo malo, dice Gledis López. [...] 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 costureras que surgen, principalmente desde y para mujeres

⁷ 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 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.



víctimas del conflicto. 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 serán: la memorialización y musealización de prácticas culturales, los tapices como artefactos de memoria, el análisis de las formas canónicas como se introduce en el museo, el examen de la institucionalización de los trabajos textiles en país como forma de resiliencia, las formas de construcción de una visualidad dominante y las formas de subjetivación moral que deja su exhibición en las y los espectadores. Asimismo los efectos de la valoración de esta práctica femenina en el marco del discurso de paz en el país.

Inicialmente los trabajos textiles involucraban representaciones variadas, incluían modelos florales, personajes animados entre otros. Esto 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, en tanto que el relato visual puede ser inacabado, fraccionado y puede dialogar de manera paralela con otras imágenes como evidencia del bagaje visual y emocional de quien lo realiza. No obstante, a medida que los trabajos textiles fueron ganando reconocimiento y visibilidad en el país y una demanda de comercialización, sus repertorios visuales empezaron a ser más selectivos, enfocados en la guerra principalmente y sus formas de hacer 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).

La inclusión al museo 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. Por el contrario, el Museo Nacional continúa siendo un espacio predominantemente masculinizado, las obras que rodean este tapiz corresponden a artistas emblemáticos del país y la participación de 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, como es el caso de los trabajos textiles.

El tapiz, acertadamente organizado, opera como un montaje, no solo por la manera como está confeccionado, su materialidad textil, sino 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 y las espectadores. La representación visual es la esperada: consistente en un montaje de escenas preparadas para la mirada, que lo convierte en acontecimiento y en una pieza museal. Al tiempo que lo dota de la esencia aurática propia de toda obra de arte.

Este artefacto de memoria del conflicto da cuenta de cómo la materialización de la memoria responde hoy a procesos de institucionalización. La pieza en el museo deja implicaciones en la tarea interpretativa de la 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), Burdeos (Francia). También destaca la exposición *Mampuján Entretejido: Un camino estético para la paz*, que tuvo lugar a finales de 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, 2002) 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”. En este caso, 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 y comercializarlos.

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 asocie tejido a mujeres y mujeres que tejen a construcción de paz, “Fuerza femenina del perdón” (*El Espectador*, 2015), “Las guardianas de la memoria de la guerra en los Montes de María” (*El Espectador*, 2016).

Con esta reflexión, intento poner de relieve las tensiones y derroteros metodológicos que enfrentaré con esta investigación, así como la complejidad de abordar las prácticas textiles, su dimensión sanadora y de encuentro enmarcadas en determinados discursos institucionalizados y de musealización como 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 el cuestionamiento de sus valoraciones generizadas.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio (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, Julie, y GRAHAM, Katherine (2002). Intervenciones



posestructuralistas. En *Revista Colombiana de Antropología-Instituto Colombiano de Antropología e Historia*, (38), pp. 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*. (pp. 13-40.). México: Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut.

POLLOCK, Griselda (2007). Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. En CORDERO REIMAN, Karen, e SÁENZ, Ina (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. (pp. 141- 160). México: Universidad Iberoamericana.

Fecha de recepción: 3 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 20 de agosto de 2019



Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional

