

Política y género en la creación artística

Sonia Vargas Martínez¹

Resumen

Con esta ponencia intento abrir el debate respecto a las relaciones entre género y política implícita en la propuesta audiovisual *30 segundos* de la artista colombiana Claudia Salamanca, así como explorar posibles formas de construcción de memorias no hegemónicas.

En *30 segundos*, Claudia Salamanca se apropia y manipula un video del 2003, que muestra al alcalde Eudaldo León Díaz Salgado (“Tito” Díaz) haciendo público que lo han amenazado de muerte. 30 días después Tito es asesinado y se anuncia en el país el inicio de la llamada “parapolítica”. Además de la manipulación de estas imágenes, la artista incorpora al video un audio con su propia voz poniendo de relieve otro hecho siniestro: la sentencia de muerte de su madre, quien en 2005 es detectada con cáncer. Así, la relación personal con la enfermedad y la muerte es inevitable.

Claudia Salamanca reelabora en su trabajo dos sentencias de muerte donde lo político y personal se conjugan. La obra fue expuesta por primera vez en 2008 y desde entonces ha sido leída por la crítica nacional como “arte político” por visibilizar el anuncio de muerte de Tito Díaz y comentar el conflicto armado interno del país. Sin embargo, la situación personal de la muerte de su mamá, el trámite del dolor y su pérdida han sido omitidos. De esta manera, violencia, política y arte son frecuentemente masculinizados mientras las dimensiones personales y sensoriales son leídas como apolíticas y feminizadas.

¹Docente e investigador de la Escuela de Estudios de Género de la Universidad Nacional de Colombia. En su trabajo explora las formas de producción y re-producción de sentidos, representaciones y discursos culturales en el arte contemporáneo; partiendo de preguntas por la re-construcción de la historia del arte, los regímenes y las políticas de representación.

Política y género en la creación artística

1. Introducción

Hace algunos meses fui invitada a participar de una Charla Magistral celebrada en el marco de un festival de cine experimental realizado por mujeres². En medio de la charla abrí la discusión (motivada por una inquietud personal que me ha rondado la cabeza desde hace tiempo) sobre cómo en el campo del arte colombiano género y política han estado disociados. Para este fin argumenté dos puntos; el primero, se encaminaba a señalar cómo política y arte son tema central de debate y cuenta con una producción vigente en nuestro país, mientras que género y arte han sido, por mucho, un tema secundario y referido a mujeres artistas, la mujer en el arte y la desobediencia sexual. El segundo punto tenía el propósito de reflexionar sobre cómo la historiografía y crítica de arte, así como las convocatorias de producción y difusión de arte, entre otros, se han encargado de construir fronteras (muchas veces porosas) entre ambos. Ambas pesquisas, continúan inquietándome y estarán de alguna manera presentes a lo largo de este escrito.

A mi argumentación en aquella charla, se unió para apoyar mi hipótesis Claudia Salamanca, videoartista colombiana, a quien yo no conocía, señalando que su trabajo audiovisual *30 segundos* es un claro ejemplo de cómo política y género en el arte son leídos como esferas separadas. Fue así, sin buscarla, como esta pieza audiovisual apareció ante mí, convirtiéndose en la posibilidad de dar inicio a esta discusión.

Política y género en la creación artística es el primer avance de investigación (iniciada en agosto de 2017) con el cual intento abrir el debate entre género y política implícito en la propuesta audiovisual *30 segundos*, así como explorar posibles formas de construcción de memorias no hegemónicas. *30 segundos* es el resultado de dos hechos traumáticos en la vida de la artista. El primero, relacionado con el contexto de violencias y muertes en el país en los últimos años. El segundo, mucho más personal correspondiente a la muerte de su mamá.

Claudia Salamanca se apropia y manipula un video que muestra al alcalde Eudaldo León Díaz Salgado (“Tito” Díaz) del municipio El Roble (Sucre- Colombia) en febrero del 2003 durante un Consejo Comunal al que asistieron el entonces presidente Álvaro Uribe Vélez y

²El festival al que hago referencia es el *Festival de Cine Experimental de Bogotá Cine Autopsia 2017, Muestra Internacional, Mujeres, Subversión en la Imagen Experimental en Movimiento*. En el marco de este festival, Claudia Salamanca, Elena Pardo y yo participamos con invitadas de la charla magistral. La charla tuvo cabida en el auditorio C del Edificio Mario Laserna de la Universidad de los Andes, Bogotá, 22 de abril de 2017.

sus delegados. En dicho consejo el presidente le da a Tito treinta segundos para hablar sobre educación, sin embargo él los toma para hacer una denuncia pública en la que anuncia que lo han amenazado de muerte. Treinta días después Tito es asesinado y se anuncia en el país la llamada “parapolítica”; un escándalo político que surgió en el gobierno de Uribe Vélez y que revela los vínculos de muchos políticos afines a su gobierno con grupos armados ilegales de extrema derecha, llamados paramilitares, que a su vez estaban ligados fuertemente al narcotráfico. De esta manera, la influencia de los dineros del narcotráfico se articuló como un proyecto político de extrema derecha encaminado a “refundar Colombia”, cambiando drásticamente el paisaje político del país.

Además de la manipulación de las imágenes del evento en cuestión, la artista incorpora un audio con su propia voz poniendo de relieve otro hecho siniestro: la sentencia de muerte de su madre, quien en 2005 es detectada con cáncer. Así, la relación personal con la enfermedad y la muerte es inevitable.

Claudia Salamanca reelabora en su trabajo dos sentencias de muerte donde lo político y personal se conjugan. La obra fue expuesta por primera vez en 2008 y desde entonces ha sido leída por la crítica nacional como arte político por visibilizar el anuncio de muerte de Tito Díaz y comentar el conflicto armado interno del país. Sin embargo, la situación personal de la muerte de su mamá, el trámite del dolor y su pérdida han sido omitidos. De esta manera, violencia, política y arte son frecuentemente masculinizados mientras las dimensiones personales y sensoriales son leídas como apolíticas y feminizadas.

2. 30 segundos. De la pieza audiovisual y la construcción de sentido

En este apartado planteo un ejercicio de observación con el que busco poner de relieve algunos aspectos técnicos y de construcciones de sentidos en *30 segundos*. Parto de la descripción como ruta recorrida, no necesariamente lineal ni detallada, que me ayuda a entender las diferentes capas visuales y sonoras involucradas en esta pieza de 5:57 minutos de duración. Así, recorro su materialidad virtualizada en la web, voy y vuelvo sobre ella, la observo, la escucho, me detengo, retrocedo, exploro y selecciono los momentos que llaman mi atención. Este ejercicio de lectura-escucha atentamente tiene como objetivo dar cuenta de la materialidad del video como construcción plástica, no solo para poner en cuestión su relación de verosimilitud con la realidad, sino para dar complejidad a la propuesta audiovisual.

30 segundos es una de las tres piezas que integran la serie titulada *Tiempo de muerte*, las otras dos piezas se titulan: *Catástrofe del presente* y *Ofelia*, ambas piezas, también son de carácter audiovisual. En la primera integra la imagen hoy icónica de Omayra Sánchez Garzón, la niña colombiana de 13 años de edad que murió tras la catástrofe de Armero en

1985, en la segunda dialoga con la universal imagen de Ofelia y su fatal destino trasladado a la historia de su tío brutalmente golpeado en Bogotá (lo que le ocasiona la muerte tiempo después), y al trabajo de su tía en su labor de cuidado y dependencia de éste. Esta serie es una reflexión sobre la muerte del otro, sus poéticas, sus estéticas y formas mediatizadas. Por cuestiones de tiempo y por referir a la política en particular, me quedaré con solo con una.

La pieza es dedicada a su mamá, inicia con la exposición de imágenes parciales del evento celebrado en Corozal, Sucre, donde el hoy ex presidente Uribe le da la palabra al alcalde por 30 segundos. En primer plano aparece Tito y solo lo escuchamos decir “Soy el...” (presentándose), al instante su imagen desaparece en un corte realizado por la artista, en un acto de marcar el “soy” en un segundo, un abismo de silencio que se funde en el fondo negro de *Resumen General*, una contextualización escrita sobre el escenario en el que se desenvuelve el país hacia el año 2003. Después de esto reaparece la imagen movimiento y silenciosa de Tito, esta vez ha sido manipulada, ha perdido nitidez y en su lugar hacen ruido los colores; los colores se han alterado, la imagen se ondula, ya no escuchamos lo que dice Tito, lo vemos en el juego laborioso de volverse imagen.



Claudia Salamanca,
Frame, 30 segundos, 2008
Cortesía de la artista.

De manera simultánea, Claudia Salamanca le da lugar a su propia voz como presencia (no visual) y a su experiencia como acto discursivo; la incorporación de su propia voz tiene un propósito más allá de dar sonido a la imagen. La intención es hablar sobre la muerte, sobre la imposibilidad de repetirla y la dificultad de compartirla (Salamanca, 2017). A la imagen alterada y a la voz pausada y clara de la artista se suma un sutil *noise* en el fondo. La voz nos dice:

(1:11)

“No puedo enfocar a Tito, se mueve y habla, ¿cómo lo puedo convertir en mi objeto de investigación? Intento mantenerlo quieto, él se me escapa. Para poder usar su cuerpo para expresar mis pensamientos, debo matarlo de nuevo. Hacerlo vivir mediante el balance de mi representación”³

La intención de traer el texto es la de evocar la experiencia del oír cómo vida y muerte se confrontan aquí con la realización de la pieza. Para ello, la artista realiza un juego de resonancias temporales; 2008 es el año de producción de *30 segundos*, para 2003 Tito fue, en 2005 diagnostican de cáncer a su mamá, ese mismo año, re aparece el video de Tito en el Congreso en el marco del discurso del entonces Senador de la República Gustavo Petro⁴, en dicho discurso Petro abre el primer debate sobre “parapolítica” y cierra su discurso con el video de Tito, así las imágenes vuelven a aparecer. En 2008 muere su mamá. Es así como la reminiscencia de esta oscilación, vida-muerte y tiempo funciona como metáfora en distintos momentos, como veremos en adelante.

La captura evanescente del cuerpo “vivo” de Tito en la pieza choca con la ausencia de ese cuerpo y de esa vida en el presente. Cuando escuchar la voz de Tito diciendo: “No, no me toquen la campanita, porque tengo que decir lo que debo que decir” (1:37) la campana acentúa la metáfora de la muerte. Su anuncio no solo recuerda que están por terminar los 30 segundos de su intervención en el evento. El fuerte sonido del tic tac marca en la pieza la carrera contra el tiempo, la carrera contra su propia muerte.

En estos primeros minutos de la pieza vemos a Tito en primeros planos, como centro de atención. Su presencia en el marco le otorga relevancia visual, a pesar de que el audio nos indica cambios de lugar y sugiere otros escenarios. Esto es importante de señalar ya que esta pieza ha sido interpretada por la crítica de arte en Colombia como una recordación de la muerte de Tito y a su vez un señalamiento a la construcción de memoria en el país. De esta manera, minimizando la importancia de lo sonoro y centrando exclusivamente la atención en lo visual, las lecturas que se han hecho de esta obra parecen defender la vieja jerarquía sensorial occidental en la que la visión predomina por sobre los demás sentidos.

En este sentido, el historiador y crítico de arte Ricardo Rivadeneira señala: “Nos tenemos que ir, no sin pensar que Colombia tiene en el alcalde Tito a un mártir y en la obra de Salamanca su único evangelio” (Rivadeneira, 2008). Así, la muerte de Tito como figura

³Traducción de Katherine Gaitán Santamaría.

⁴Gustavo Francisco Petro Urrego (1960) Es político y economista colombiano. Fue miembro de la guerrilla del M-19 durante su juventud. Su pensamiento de izquierda ha generado tensión al respecto de los diversos cargos que ha ocupado en el país como Senador de la República (2006), Alcalde Mayor de Bogotá (2012) y aspirante a la presidencia de Colombia (2010).

pública, es la que cobra sentido (uno particularmentesacro) y la pieza es la encargada de relatarlo.

Esta referencia a la sacralización de la muerte parece hoy habitual en el contexto del conflicto armado colombiano. La muerte y la vida se conciben de manera binaria y opuesta; la mala y buena muerte como respuesta a una mala o buena vida, el castigo de Dios, la culpa, el perdón, la salvación, entre otros aspectos, va configurando la ritualización católica de la vida y de la muerte, así como la construcción de memoria. Las misas a favor de las víctimas del conflicto armado, el luto llevado a oración como forma de tramitar el dolor, como lo dejó ver la reciente visita del Papa Francisco en Villavicencio (Colombia), son algunos de las formas recientes como opera la reparación, traducida aquí a sanación espiritual estrechamente ligada a la religiosidad católica. Algunas prácticas artísticas sobre la violencia en Colombia también dialogan, consciente o inconscientemente, con esquemas morales, ritualidades y estéticas de la religión católica, como forma de construcción de la memoria. Este es el caso de la artista Érika Diettes, quien en obras como: *Sudarios* (2011) interviene el interior de las iglesias conjugando imágenes fotográficas de mujeres-víctimas con las de las vírgenes dolientes. O en *Relicarios* (2011 -2015), obra en la que asistimos al encuentro con los objetos pertenecientes a personas desaparecidas a los que ha tenido acceso la artista, quien los ha guardado, cuidado y dispuesto con la misma devoción con que se atesora un objeto sacro.

Por su parte, el crítico de arte Ricardo Arcos Palma hace una breve mención de la obra de Claudia Salamanca en un texto en el cual cuestiona las censuras realizadas al arte. En el fragmento dedicado a *30 segundos* señala que con ella la artista “reflexiona sobre un hecho atroz que nadie parece recordar, y que está al origen del escándalo más grande del actual gobierno: la para-política”. En este comentario se resalta un momento particularmente importante en el país y que es necesario recordar; la muerte anunciada de Tito y la emergencia de la “parapolítica” en el país. Sin embargo, para el autor, es sobre estos hechos que Claudia Salamanca reflexiona, así la dimensión política se inscribe en los sucesos relacionados con la violencia y la corrupción en el país.

Las referencias de Rivadeneira y Arcos Palma sobre la pieza coinciden en nombrar la muerte de Tito como centro de atención, sea ésta entendida como sacra o política. Sin embargo, esta visión deja efectos profundos en la construcción de sentido de la obra: de un lado porque apela a la exclusiva recordación del sujeto público, la figura política del alcalde convertido en mártir, y no a la muerte como reflexión más compleja, a la politización de la muerte. De esta manera se incita a una forma de memoria oficial de recordar solo a quien merece ser recordado. De otro lado, se ofrece una lectura de la pieza audiovisual como mero registro de lo real (por su conexión con el video original que documenta el Consejo Comunal) y no se le ve como una construcción plástica material y simbólica, donde se involucran decisiones como cortar abruptamente la imagen para irrumpir el discurso,

distorsionarla alterando el color, ralentizarla, suspenderla y rebobinarla, decisiones que operan como lenguajes poéticos que cuestionan no solo la muerte de Tito, sino que aluden a otras tantas muertes, lamentablemente frecuentes y anunciadas en el país.

Un factor importante que ha quedado por fuera de estas lecturas es la reflexión sobre el audio, que más que una decisión técnica de ambientación, llama nuestra atención a la escucha. Con el audio, la artista nos introduce a la experiencia personal de la muerte de su mamá, confrontándonos con el trámite de su dolor. Su pérdida es evocada mediante la construcción narrativa.⁵

Así, vuelvo a mi recorrido por la pieza para darle lugar al audio, a la voz de la artista, justo después de que sonara la campana que anuncia a Tito que su tiempo ha terminado. Justo ahí la artista interviene con su voz, en un inglés pausado⁶, como si nos hablara al oído. Al fondo escuchamos el ruido de una cocina como si movieran o lavaran platos (este ruido nos conecta con el artificio del video). Escuchamos cómo de niña ella temía la muerte de su madre, cuando ésta se ausentaba, cuando ésta dormía, la idea de la muerte estaba en su cabeza:

(3:26)

Silenciosamente, pondría mi mano debajo de su nariz para sentir su respiración. ¿Y si ella se despierta? ¿Cómo iba a explicarlo? Sabiendo que estaba viva, me devolvía a mi cuarto. Pero, ¿Y si ella se muere ahora?

El viejo miedo a la muerte de su madre seguía vigente. El recuerdo de infancia de sentir la respiración con el dedo para constatar la vida se convierte en otra metáfora sobre la vida, la muerte y el tiempo, que se materializa en un juego visual en el momento en que la artista respira sobre la imagen de Tito y lo cubre con su aliento (5:20), convocando así la muerte del otro.



Claudia Salamanca,

⁵ La complejidad que presenta leer esta propuesta audiovisual como un ejercicio de introspección y reflexión personal sobre la muerte de la madre de la artista, ha provocado largos silencios sobre la pieza. Por eso encuentro importante hoy, casi 10 años después de su realización, volver sobre ella para examinarla en relación a otras lecturas aquí presentes.

⁶ Claudia Salamanca ha vivido en Estados Unidos y Colombia. En una conversación realizada en junio de 2017, la artista señala que para el momento de realización de la pieza (2008) estaba viviendo en EUA, así que la decisión de hablar en inglés (al igual que subtitar la pieza) corresponde a que lo usa como segunda lengua en su cotidianidad laboral, académica y personal.

Este gesto, que resulta de suma agudeza y presente en el *frame* arriba expuesto, nos deja ver a Tito, particularmente un fragmento de la imagen de su rostro dispuesto en el extremo superior izquierdo (del televisor), del lado derecho la artista ha dispuesto un espejo a 45 grados donde se refleja en un primer plano la imagen del televisor. Tito no parece respirar, ni tener aliento, pues el espejo no se ha empañado. Con este acto la artista le pregunta si sigue vivo. Su imagen cada vez más mediada, televisada y reflectante, nos hace conscientes de que el referente (en este caso Tito) está lejano, no está más. Sobre el espejo la artista respira opacándolo por partes, incluso parte de su rostro aparece por unos pocos segundos en el video. Mediante su aliento, ella evocada, le otorga momentáneamente su propia vida a Tito. Cuanto más personal e íntimo se torna el audio con su voz, más próxima resulta la manipulación de la imagen.

De esta manera encontramos en *30 segundos* un trabajo de construcción de *imágenes táctiles*⁷, donde la mirada no solo se posa sino que intenta frustradamente alcanzarlas. El acto de la artista de tocar a Tito (sin tocarlo realmente) marca la imposibilidad de tocar a su mamá enferma. En una conversación ella me cuenta cómo la distancia geográfica entre Estados Unidos (lugar donde reside) y Colombia (donde residía su mamá) se interpuso para impedir el contacto, provocando la que experiencia de ver el proceso degenerativo del cáncer en el cuerpo de su mamá, fue alejana, novista:

(5:37)

Nunca vi que su cuerpo cambiara, nunca vi que su cabello se cayera, yo estaba acá y ella estaba allá. Nunca vi el cadáver de Tito, solo leía sobre su muerte.

Quiero cerrar el recorrido por la pieza de Claudia Salamanca haciendo una última mención, esta vez en relación al poder de las palabras cuando anteceden lo que pasará, cuando anuncian un futuro cercano. “Me van a matar” son palabras de Tito que se convirtieron en su propia condena. De igual manera, las palabras de la mamá de la artista: “Un día al mirarse en el espejo, ella pensó en lo diferente que se vería si tuviera cáncer. Ella dijo que atrajo la enfermedad” (4:50); así, sus palabras se convirtieron en la suya. Finalmente, la muerte los alcanzó a ambos.

⁷El carácter táctil de las imágenes es una reflexión (desde la filosofía, fenomenología) encaminada a impulsar una respuesta ética del espectador. Esta reflexión es ampliada por Ángela María Duarte en la ponencia *Los ‘silencios del dolor’: Una lectura del aspecto táctil de ‘Sudarios’ de Erika Diettes*.

Las ausencias relatadas en la pieza; la de Tito como anuncio, la de la mamá de la artista, la de su papá, también referida en la pieza, hacen que *30 segundos* sea la vía mediante la cual la artista intenta resarcir su propia ausencia y de resarcir la imposibilidad de devolver la presencia, porque, como lo señala la artista: “La ausencia no tiene ningún equivalente”.

3. Género y política en el arte.

¿Qué pasa cuando género y política son convocados en el arte? En este punto, invito a reflexionar sobre género y política en la obra *30 Segundos* de Claudia Salamanca. Para iniciar quiero señalar brevemente dos grandes paradigmas que han contribuido a su separación en el campo del arte colombiano: el primero relacionado con la expansión de arte y política, el segundo relacionado con los imaginarios sobre arte y género. Un tercer paradigma emerge; la relación de los anteriores con la memoria.

En el campo del arte en Colombia la relación entre arte y política, se ha circunscrito a la noción de “arte político”. Esta nominación, confusa en términos teóricos, y compleja epistemológicamente, ha sido tema de debate durante décadas. Más allá de hacer una genealogía o develar si existe o no consenso sobre su significado, mi interés aquí es realizar un rápido barrido que ayude al entendimiento de cómo se ha consolidado en nuestro contexto.

En una conversación, Alejandro Gamboa (investigador y docente) señala que el término “arte político”, resuena con fuerza aproximadamente desde la década de los años setenta en Colombia, entendido como arte de compromiso o/y arte contestatario, haciendo referencia a las prácticas que intentaban vincular el quehacer artístico con las luchas sociales del momento: el surgimiento de movimientos sociales, grupos subversivos, organizaciones políticas, entre otros. Estas nociones estaban encaminadas a asignar al arte un papel de agente activador del cambio en las estructuras sociales, subordinando a este objetivo la especificidad de los lenguajes del arte y su exploración formal.⁸

En la década de los años ochenta el panorama nacional se transformó con el advenimiento del narcotráfico y el gobierno represivo de Julio César Turbay Ayala, que provocaron un régimen de temor y espíritu conservador que se impuso en todo el campo cultural. Si bien algunos artistas continuaron trabajando en torno de un “arte político”, éste se convirtió en práctica subalterna, dadas las frecuentes equiparaciones entre arte político y propaganda

⁸Existe una correspondencia de esta emergencia en Colombia con movimientos latinoamericanos y a escala mundial, como son: La revolución cubana, La revolución China, mayo del 68, los movimientos contraculturales, las guerrillas en Latinoamérica, así como el surgimiento de diferentes perspectivas teóricas que intentaban alcanzar la revolución ya fuera como lucha armada o como lucha electoral. (Gamboa, 2017).

política. Sumado a esto, el fracaso de la esperanza de lograr la revolución a corto plazo, el declive y desprestigio del movimiento socialista a nivel mundial, incluyendo su aparataje cultural (realismo) hace que el “arte político”, sea mal visto en la academia, donde incluso se le tildó de propaganda sindical, mediocre y panfletario (Gamboa, 2017)⁹. Por su parte se empezaron a difundir las tendencias internacionales como la pintura neo expresionista, la cual iba de la mano del control de los mercados del arte por parte del capital especulativo; auge comercial que en el caso colombiano se manifestó en la injerencia de los dineros del narcotráfico hasta el punto de prácticamente dominar el escenario artístico nacional.

Para la década de los años noventa e inicios del dos mil, en el campo del arte internacional y nacional retorna la discusión sobre arte y política: de la mano de las nuevas perspectivas sobre los movimientos sociales y las prácticas de la micropolítica (las cuales plantean una alternativa respecto a las viejas formas de lucha política), se reactualizan discusiones adelantadas desde la crítica institucional neovanguardista, las cuales vuelven a poner en primer lugar el compromiso ético y político de las prácticas artísticas¹⁰. En el contexto nacional, desde mediados de la década del noventa, retornan al debate público las articulaciones entre arte y violencia política¹¹, poniendo de relieve a los artistas preocupados por estas reflexiones y abriendo el camino para la renovación politizada del campo del arte.

El final de los noventa e inicios del dos mil están marcados por el arribo de la figura del crítico de arte como productor de sentido. Esto implicó que sus escritos empezaran a movilizar la idea de “arte político”, no solo como revisión del pasado, sino como producción del presente; de manera creciente el “arte político” ha sido tema de debate académico, generando investigaciones, publicaciones y artículos. Los efectos de esta movilización se ven reflejados en el creciente número de exposiciones realizadas y convocatorias que han venido modificando las formas de hacer inclusive en las escuelas de arte. El “arte político”, se convierte en el discurso dominante del arte nacional, en la marca registrada” (Gamboa, 2017), que desde la segunda mitad de la década del 2000 se enfoca

⁹La práctica de un arte comprometido supuso el abandono de la noción tradicional de artista (como genio-creador que vive en su mundo interior) y la noción de arte (como objeto estético). Para la década de los años setenta, bajo el ideal de la Revolución, el compromiso ético (de los y las artistas) giraba en torno de la transformación social.

¹⁰La Documenta de Kassel (en Alemania) inicia la reflexión sobre prácticas artísticas politizadas, la llegada de la Estética Relacional abre la discusión sobre las prácticas micro políticas. De otro lado, el ELN Zinvieta a repensar el papel de los movimientos políticos en América Latina.

¹¹A este respecto, el papel del crítico e historiador del arte Álvaro Medina es fundamental. Medina genera un punto de ruptura fuerte del discurso de la arte que desligaba la guerra del arte; proponiendo una relectura de obras históricas y contemporáneas que por su temática e iconografía referían el fenómeno de la violencia en Colombia (investigación contenida principalmente en su ya clásica exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*). Medina examina tres periodos de violencia; primero la bipartidista de los años cincuenta, la revolucionaria de los años setenta y la correspondiente al narcotráfico en la década del ochenta y noventa.

específicamente hacia la reflexión sobre los efectos de la guerra y la representación de la memoria de sus víctimas.

Así, el arte comprometido, arte contestatario y/o “arte político” se ha encargado de representar eventos estrechamente relacionados con la Violencia política del país, el conflicto armado, los “falsos positivos”, los casos de corrupción, la injusticia social, entre otras formas que toma el poder hegemónico. El valor de estas producciones radica en el ejercicio de la denuncia, donde las armas, los cuerpos muertos, cercenados, los personajes que ejercen la labor política y las víctimas son constantemente reiterados. También a los y las artistas se les llama artistas políticos, apelando así a una identidad comprometida, a sus filiaciones políticas que son reflejadas en sus producciones.

El punto central que me interesa remarcar con esta revisión es cómo la categoría “arte político” se ha formado mediante un tipo de producción y reflexión particular en torno de la violencia política, la guerra y el conflicto armado en el país. Así, la pregunta por lo político en el arte parece quedar resuelta, pero sistemáticamente restringida, donde las reflexiones sobre género, desigualdad sexual, violencia sexual, son punto aparte.

En su lugar, la relación entre arte y género emerge como tema dentro del arte, uno menos relevante, con una trayectoria indefinida, poco estudiada y aglutinado mayormente a las producciones realizadas por mujeres y minorías sexuales. Sin duda, el arribo del pensamiento feminista anglosajón, el surgimiento del movimiento sufragista y de distintos movimientos de mujeres, presentes desde la década del cincuenta, así como la entrada del pensamiento feminista en la academia en la década del ochenta, propiciaron un lugar a las voces y participaciones de las mujeres en el ámbito público, de igual manera se revaloró la dimensión privada como política; todo lo cual marcó el contexto del país. No obstante, en el campo del arte, la discusión género y arte no se dio de manera sistemática. En menor medida encontramos artistas que exploran explícitamente sexo y sexualidad; disidencia sexual, el cuerpo en un marco de fantasía, entendido como deseo, pero nunca como política.

En lugar de una historiografía documentada y crítica, encontramos eventos específicamente pensados para “mujeres artistas”¹². Muchos de estos eventos no se plantearon hacer un

¹²Algunos de ellas: *Threewomenpainters 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

recorrido por el papel de las mujeres en el arte, ni cuestionar las categorías mujer/femenino y sus correspondientes construcciones contextuales, tampoco buscaron discriminar entre el arte hecho por mujeres y el arte feminista, que no tienen igual correspondencia. Mucho menos estudiaron el impacto social y las posibles lecturas recibidas por los y las espectadores en Colombia. Sin embargo, algo comparten: las obras fueron ejecutadas por mujeres y como tal fueron cobijadas bajo la figura de lo femenino. De esta manera se antepone la diferencia sexual como responsable de la ejecución plástica, ayudando a naturalizar la lectura de las obras en relación al género; las obras realizadas por artistas se entienden *a priori* bajo categorías fijas y determinadas culturalmente como *mujer* y *femenino*.

Hablar de arte y política en Colombia ha implicado una separación de estas dos esferas, que sería conveniente disolver para recordar que lo político en el arte es la fuerza crítica y la capacidad de interpelación y desacomodo de la imagen (Vargas: 2016: 199).” Del mismo modo, sería conveniente revalorar la relación arte y género, la cual trasciende una serie de repertorios formales y conceptuales sobre la diferencia sexual, al apuntar a la desestabilización de las estructuras sociales donde se asienta el poder y la dominación, su sentido trasciende incluso lo político convirtiéndose en una ética. En efecto, de manera paradójica “arte político” ha determinado una jerarquía sobre otras formas de arte, en consecuencia, violencia, política y arte son frecuentemente masculinizados, adquiriendo mayor atención, mientras arte y género se reduce a dimensiones personales (sexuales y/o sensoriales) resultando apolíticas, feminizadas e inferiores

Cuando el género interpela la política:

Cuando el género interpela la política choca contra barreras difíciles e penetrar. La más reciente de ellas, es la entrada de la llamada “ideología de género”, desencadenada por las cartillas realizadas por el Ministerio de Educación, consistente en un material visual (que utilizó el Comic como estrategia para evidenciar la diferencia de apariencia física aludiendo así a la diferencia sexual), las cuales resultaron escandalosas y vistas como peligrosas por atacar valores conservadores como el orden natural de los sexos y la familia, al promover, supuestamente la homosexualidad. Se ha intentado fijar la ideología de género en los imaginarios colectivos como algo amenazante, causando desinformación y conmoción desde entonces. Esto por supuesto tuvo efectos en la derrota de Sí en el plebiscito realizado el 2 de octubre en el marco de los acuerdos de paz de 2016, donde dominaron los discursos políticos-católicos. Este es un ejemplo de cómo el debate sobre el género en la política advierte siempre -la amenaza de- cambios: para la familia como la despenalización del

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.

aborto y el matrimonio en personas del mismo sexo, así como para el rol que cada quien cumple en lo (hetero) social.

El anterior es un claro ejemplo de la dimensión política del género. En este punto resulta interesante retomar los planteamientos de Joan Scott en su segunda acepción de la categoría Género (la primera entendida como elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en la diferencias que distinguen los sexos) presentada como: “una forma primaria de relaciones significantes de poder” (Scott:2008). Para Scott el Género actúa como el campo primario dentro del cual se articula el poder, éste no es el único campo en que sucede, pero sí parece ser una forma persistente y recurrente de facilitar la significación del poder en tradiciones occidentales judeocristiana, islámica (Viveros: 2017). Esta teorización sobre el género nos invita a pensarlo más allá de las relaciones desiguales entre hombres y mujeres o la referencia a sexualidades transgresoras, para entenderlo como una de las referencias fundamentales por las que se ha concebido y criticado el poder político.

Joan Scott vincula a su análisis sobre el género, postulados foucaultianos sobre el poder. Para este autor el poder hace parte de la mayor parte de las actividades humanas, como la ciencia, el arte, las prácticas sexuales, donde parecería no operar. El poder es un dominio que interactúa constantemente con ellas y las constituye, poniendo en evidencia la dependencia recíproca entre saber y poder (Viveros: 2018). En este mismo sentido, las diferencias de sexo se han utilizado históricamente para significar otras diferencias: raciales, etarias (haciendo entender el cuerpo como lugar del género), religiosas, imperialistas, civilizatorias, como una forma de orden social policivo. Ante todo, el género actúa como matriz del orden social y político. Para Scott el género es una propuesta histórica y culturalmente variable de organización social y de sistemas de gobierno. También nos advierte que éste es inestable, pues no es posible asegurar su significado, el cual es cambiante en el tiempo.

También Scott ha vinculado a su propuesta una perspectiva crítica del psicoanálisis freudiano como herramienta teórica para comprender género y política campos inestables y que se interpelan mutuamente. Con esta perspectiva complejiza y moviliza la separación del binarismo: estructuras sociales y económicas como público, la sexualidad como privado. De esta manera, la autora propone una relación entre lo normativo y lo psíquico, estrechamente relacionados con los procesos de resignificación y de asignación (del lugar) del poder. Lo que nos ofrece esta perspectiva es entender cómo las dinámicas psíquicas (ideales normativos) producen percepciones de sentido común, reproducen imaginarios, configuran representaciones, producen memorias colectivas, imponen ideas políticas, construyen jerarquías y así relaciones variadas de poder, sin obviar los deseos y pulsiones. Esta propuesta merece un espacio más amplio para su articulación y será estudiada con detalle en el desarrollo de esta investigación.

Con *30 segundos*, me permito pensar en las complejas imbricaciones entre género, política y memoria, como puntos de partida para la investigación y que esbozo brevemente a continuación:

a.) Rompe la escisión género/privado- político/público: Se subvierte la separación género - política, al politizar la muerte (privada) de la mamá de la artista a través de Tito (personaje público, político y masculino) como canal para mostrar el dolor personal. El asumir la muerte de Tito como dolor personal, como pérdida irreparable, se equipara al dolor de la muerte de su mamá. De otro lado, los juegos de conjunción de elementos visuales (imágenes de contenido político, entendidas como públicas) y auditivos (voz susurrante de la artista entendida como privada), seresignifican estas representaciones tradicionales, desajustando el lugar de lo público y de lo privado. La complejidad de esta pieza (lo difícil que ha sido interpretarla por la crítica) radica en esta ausencia de asignación de lugares fijos (Fassin: 2017), en su movilidad constante.

b.) Moviliza los imaginarios socio-sexuales: Tito como figura política, masculina y pública, se transforma en un sujeto indefenso, temeroso, quien muestra su vulnerabilidad al evidenciar su vida en riesgo, así a través de la ambigüedad de su figura se cuestiona las representaciones masculinas del poder, incluso cuando es callado por la voz autoritaria de Uribe. De otro lado, la representación clásica de lo femenino como objeto de deseo, queda anulada, aportando a la desarticulación de la construcción escópica.

c.) Cuestiona las construcciones hegemónicas y generizadas de la memoria: *30 segundos* es una reflexión sobre la muerte que apunta a su reaparición como gesto de imposibilidad. Habla de la dificultad de traer los cuerpos de los muertos y de devolver el tiempo, en consecuencia apela a una política de la memoria que supera las escisiones público y privado, personal y político. No intenta dignificar o reparar a alguien en particular, no es un instrumento de restitución. No enseña cómo hacer duelos o cómo tramitar el dolor. Es una forma particular de tramitar el dolor, que busca en el recurso plástico problematizar las formas de circulación global de las imágenes, particularmente la producción estética de la cultura visual en torno del conflicto del país, la mediatización de la guerra, sus gramáticas y tecnológicas. No es una obra para la catarsis colectiva, no representa el dolor. Se aleja de la noción de duelo como homenaje, evoca memorias plurales que hacen parte y se integran en la vida cotidiana, donde el conflicto (del país) deviene como enfermedad y ésta como conflicto personal.

A su vez, encuentro esta pieza una propuesta para descodificar las formas tradicionales como opera el género en las memorias, que han dado lugar a la “memorización del género y generización de la memoria” (Piper Shafir & Troncoso Perez, 2015), es decir a prácticas y modos generizados de hacer memoria, como bordar y tejer, entre otras, entendidas como trabajos femeninos o feminizados. Prácticas que contribuyen al agenciamiento de las mujeres al tiempo que aportan a la normalización del género.

Lo anterior nos invita a pensar en estas prácticas como hegemónicas e institucionalizadas en el país, así como en el papel de las mujeres en la construcción de la memoria. Lo anterior ha dejado profundos efectos en la manera como se ha entendido el género (reducido a “temas” de mujeres y disidencias sexuales).

Para finalizar, encuentro en *30 segundos* una apuesta audiovisual original que permite reflexionar sobre las maneras como las imágenes de la cultura visual circulan de nuevo en el arte. En lo personal encuentro aquí una excusa para politizar el género dentro y fuera del campo del arte, así como reflexionar sobre las formas en que se construye la memoria nacional y personal. Ante todo intento señalar, en este primer acercamiento al tema, que el arte realizado por mujeres es también una entrada al debate político.

Bibliografía:

Arcos Palma, R. (2009): *El poder de la Imagen y la imagen del Poder*. En: *Contraesfera*.

Fassin, E. (2017): *El conflicto sexual de las civilizaciones. Migraciones, terrorismo y democracia sexual*. Conferencia Magistral, del Coloquio Inaugural de los posgrados de la Escuela de Estudios d Género, “El género en la Política y la Política del Género”. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Piper, I; Troncoso, L. (2015): Género y memoria, articulaciones críticas y feministas. *Athenea Digital*, 15 (1), 65-90

Rivadeneira, R. (2008): *Treinta segundos, Un vídeo de Claudia Salamanca*. En: *Vistazos Críticos, 17 años de crítica de la cultura y del arte en Colombia*.

Scott, J. (2008): “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: de la misma autora *Género e historia*, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. (pp. 48 – 76).

Scott, J. (2017): *El Género construye la Política y la Política construye al Género*. Conferencia Magistral, del Coloquio Inaugural de los posgrados de la Escuela de Estudios d Género, “El género en la Política y la Política del Género”. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Vargas, Martínez, S (2016): *Conciencia política y acción corporal, una mirada crítica*. En: *Revista de Artes Visuales Errata*, Dossier # 15: “Performances, acciones y activismo”. Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes y la Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

Entrevistas:

Conversación con Claudia Salamanca. Bogotá, 9 de Junio de 2017.

Conversación con Alejandro Gamboa Medina. Bogotá, 10 de agosto de 2017.

Agradecimiento especial a Katherine Gaitán Santamaría por la traducción del audio de la pieza. Bogotá, 30 de agosto de 2017.