

El Poder Desvanecedor del Discurso Hegemónico
Ángela María Peláez Ramírez
Categoría 1: texto largo

Resumen

En este ensayo se indaga la colonialidad estética de la primera mitad del siglo XX en el movimiento artístico del indigenismo o nacionalismo como se le conoce en Colombia a partir de la teoría del poder que plantea Foucault y la relación entre arte y política que propone Jacques Rancière. Se pretende generar una reflexión, dado el análisis de ciertas manifestaciones artísticas de ese periodo y proponer una distinción entre nacionalismo e indigenismo. Son obras de artistas colombianos en las que se identifican diferentes mecanismos de control, expresiones de poder desplegadas por la institución arte o por el estado, que buscaron cooptar formas emancipadoras del arte comprometido con lo social y lo político, sucedidas como arte de resistencia y/o prácticas decoloniales.

Palabras clave: Indigenismo – Estética – Colonialidad – Decolonialidad.

Introducción

El realismo social fue un movimiento artístico internacional preocupado por reflejar la realidad histórica dejando de lado el arte religioso, mitológico y alegórico. Su interés estaba en dar a conocer la realidad, no la belleza; se concentró en lo cotidiano, abandonando las evocaciones del pasado. En su realización, los artistas buscaron la expresividad, las situaciones vivenciales captadas de inmediato, rasgos que lo diferencian de las búsquedas del naturalismo y la fotografía. En América Latina durante el periodo de 1910 a 1940 se planteaba un interés por pensar lo mestizo en contraposición al blanco, proyectándose el indigenismo para representar lo regional, la identidad del indígena como símbolo de lo autóctono.

Aun cuando el realismo social figura como un movimiento internacional que coincide con muchas de las obras realizadas por los artistas de Colombia entre 1920 y 1960, nos damos cuenta que, bajo esta denominación en la historia del arte colombiano, aparecen referencias para la literatura, pero no para las artes plásticas. Diferentes fuentes aluden a ellos y sus obras (de

comienzos de siglo) como interesados en el Americanismo, el *Bachueísmo* y el Nacionalismo, al respecto Cristian Padilla anota que para esa misma generación “Germán Rubiano, Eduardo Serrano, Lylia Gallo e Ivonne Pini, entre otros historiadores, han conservado la adopción del término nacionalismo, pero en sus análisis han sabido abonarles su originalidad y la introducción del modernismo en el arte del país” (2008, pág. 18).

El indigenismo es un tema que durante muchos años no tuvo una historia que diera cuenta de sus manifestaciones artísticas. Fue abordado por Álvaro Medina en su libro *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*, quien estudió a fondo el movimiento de los Bachué en su búsqueda por el autonomismo y el nativismo (Medina, 1994). Luego de este precedente, la investigación más profunda es de Christian Padilla en su libro *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (2008), con un análisis de la expresión escultórica de los años treinta como medio artístico para la inserción del modernismo en el país, y una investigación sobre los debates artísticos y culturales dados de los años veinte a los setenta; hace énfasis en Rómulo Roza a quien considera el artista más representativo de esta generación.

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

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

Este movimiento artístico de carácter internacional, más conocido como indigenismo en los países de mayor población indígena, específicamente en el área Andina y México. Sucedió posterior al proceso de la lógica cultural criolla (europea) impuesta en los inicios del proyecto de construcción de nación de estos países. Los indigenistas innovaron los cánones estéticos establecidos desde el siglo XIX, generando cambios en los gustos y parámetros dominantes hasta entonces, permitiendo valorar el mundo indígena, el pasado precolombino, el contexto inmediato de las personas discriminadas por clase o etnicidad, es decir, realizaron una puesta en escena del mundo como imagen, lo cual los hizo representantes de un arte de denuncia que interpeló a la

colonialidad estética¹, la cual será problematizada en este ensayo al analizar cómo opera su régimen de visión con la distinción entre lo que es y no es arte.

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

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

Es oportuno anotar que los críticos del indigenismo ven en su configuración una herramienta del estado para su proyecto de nación homogénea. En oposición a ese argumento, está la tesis de José Carlos Mariátegui:

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

Los indigenistas auténticos –que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero ‘exotismo’– colaboran, conscientemente o no, en una obra política y económica de reivindicación –no de restauración ni resurrección. (Mariátegui, 2007b, pág. 281)

Mariátegui planteó la discusión del lugar que debía ocupar el indio en las nuevas naciones, es decir las políticas de representación del indígena; por un lado, cuestionó las del nacionalismo y por el otro, reivindicó las del indigenismo. El logro del primero, confluyó en unas políticas de estado, al parecer ignoradas, porque es evidente la inclusión sin representación de este grupo étnico en particular en la primera mitad del siglo XX. Si bien ambas se ocuparon del indio, sus intereses eran diferentes. Es necesario aclarar que el autor escribió pensando en el Perú de su época, pero al ser un fenómeno que sucedía en otros países de la Región Andina y México, su pensamiento se hizo fundamental y cruzó fronteras.

Con el fin de dilucidar esta cuestión, es relevante ampliar el panorama a partir de Deborah Poole quien ha escrito sobre el tema en relación con Perú y plantea el indigenismo en el arte de vanguardia definiéndolo como “un movimiento intelectual pan-latinoamericano cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas, regionalistas y nacionalistas sobre la base de lo que los intelectuales mestizos –en su mayoría urbanos– entendían por formas culturales autóctonas o indígenas” (Poole, 2000, pág. 221). Este movimiento de raíces cusqueñas es erigido por las clases dominantes, quienes hablaban por el indígena porque sabían que ellos no podían hablar por sí mismos, derivando este hecho en una suerte de ventrilocuismo que en primera instancia hizo visible el mundo indígena a través de la representación visual, hecho que aportó al propósito de dar lugar al indígena para la futura autorrepresentación.

El indigenismo, pretendía reivindicar la presencia del indígena y sus valores al interior de la cultura nacional, incidiendo en lo político con importantes manifestaciones en las artes; mientras, el nacionalismo (oficial) pretendía la modernización económica y la autonomía regional, veían al indígena desde un lugar hegemónico, considerándolo inferior e incapaz de ser civilizado, su producción simbólica y cultural era subvalorada, considerada artesanía con un tinte primitivista. Las prácticas artísticas indigenistas² eran específicas de su momento histórico y

² Estas representaciones adquirieron con el paso del tiempo un valor de documento, a lo cual se le suman las causas y el registro de dichos acontecimientos, significando situaciones concretas de una condición histórica, de ahí su vínculo con la realidad.

cultural, existían de manera significativa dentro del discurso que debatía en torno a la nueva concepción del arte que se imponía, dejando expuestas las condiciones hegemónicas que regían la visión de su época.

Por todo lo anterior, es claro que de manera paralela suceden dos formas del indigenismo en las artes visuales de Latinoamérica: la que sigue los preceptos del estado, en su afán instrumental de rescatar para dominar, donde los artistas se apropiaron del lenguaje de la plástica en estado de mimesis y reprodujeron el discurso civilizatorio; y la otra, comprometida con la cultura del indio, con el interés de revitalizarla después de haber sido silenciada por tanto tiempo. Cuando estos intelectuales representaron a los indígenas, realizaron un ejercicio de poder que subvierte un poder colonial, porque con el lenguaje del colono imitaron lo propio, se sumaron al discurso cultural del subalterno con propuestas visuales que tomaban al indígena como centro, con la intención de generar un movimiento capaz de detener la injerencia extranjera.

En efecto, las personas interesadas en trabajar por el indigenismo no eran indígenas, ellos tenían en común la preocupación por reivindicar a este grupo tomando la vocería de una clase subalterna privada de los medios y el derecho para autorrepresentarse. Es decir, los indígenas de la primera mitad del siglo XX no fueron quienes lucharon por su autorrepresentación en términos de una representatividad política y cultural dentro de la sociedad dominante que los oprimía. Esta enfática aclaración para decir que el indigenismo aparece en este trabajo como caso de estudio porque los intelectuales y artistas de ese movimiento fueron censurados tras haber luchado por dar visibilidad³ a este grupo marginado siendo que estaba latente la pretensión de la normalización de roles y posiciones sociales del indio desde el lenguaje visual.

Ahora, desde la perspectiva del régimen estético propuesto por Rancière para definir el arte como la forma del disenso (política) que disloca la distribución de lo sensible (policía) cuando impone jerarquías, establece modos de ser, hacer, ver y decir (Rancière, 2007, pág. 44), podemos interpretar que el autor reconoce en el arte la capacidad de cuestionar y reorganizar el

³ Este concepto proviene de los estudios visuales, entendidos como campo interdisciplinario para entender que las políticas de representación generan un régimen de visión contemporáneo que funciona con dos componentes básicos: *la visibilidad* es la posibilidad de ubicar una imagen dentro de un contexto donde antes no se reconocía, es la forma de representarlo, de ponerlo en escena. Pretende la normalización de roles y posiciones sociales desde el lenguaje visual. *La visualidad*, será entendida como la construcción visual de lo social y la construcción social de la visión, para el análisis de los dispositivos de la imagen y el comportamiento de la mirada en el cotidiano (Richard, 2007, pág. 96).

espacio de lo sensible dando paso a nuevas formas y relaciones de visibilidad en donde el indigenismo aparece expresando una ruptura al orden establecido, reconfigurando el régimen visual que determinaba que no había lugar para los que no tenían parte en esa sociedad.

Con esta interpretación se pretende interpelar la idea de que el indigenismo adolece de movilización política, porque los indigenistas estaban en desacuerdo con el ordenamiento que disponía lo que podía ser visibilizado o invisibilizado y cuando decidieron visibilizar al otro tomaron una postura política, quedando por fuera de lo aceptado en la plástica.

Hecha la distinción entre nacionalismo e indigenismo, se expondrán dos ejemplos, el primer caso es Rómulo Rozo, seguido del grupo los *Bachué*; luego a modo de contexto el arte de ese periodo, para continuar con Débora Arango y profundizar en el sistema de diferenciación del arte de esa época y finalmente una reflexión sobre los efectos de la crítica en los artistas de la primera mitad del siglo XX. Las obras a analizar son un ejemplo del régimen visual de esa época que imponía lo que se podía ver y decir, donde imperaban criterios de diferenciación que establecían un relato visual de limpieza étnica y social, en el cual no tenía cabida el indígena.

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

El artista recibe del gobierno nacional en 1928 el encargo de decorar el pabellón de Colombia en la Feria de Sevilla en 1929,⁴ para el cual realiza la escultura “*Bachué*” y la instala en la fuente ubicada en la mitad del edificio, otorgándole relevancia.⁵ La escultura cuenta con símbolos y detalles de la cosmogonía muisca, quienes consideraban a *Bachué* la diosa del agua.

⁴ La construcción arquitectónica que recibe Rozo se asemejaba a un templo católico que fue realizado por un arquitecto español, estilo opuesto a la idea que tenía el artista, para lo cual ideó todo un revestimiento de la infraestructura que la subvierte y hacía pasar inadvertida. Dicha intervención la realiza apropiándose de imágenes y diseños precolombinos que representaban lo propio de Colombia (Padilla, 2008, págs. 91-8).

⁵ Registro fotográfico del hecho en: el blog Sevilla siglo veinte.
<http://sevillasigloveinte.blogspot.com.co/2007/08/pabelln-de-colombia.html>

Esta obra de Rozo inspira a otros artistas de su época para incursionar en el indigenismo y construir un estilo diferente al academicista de los artistas que:

[...] ante la ola de patriotismo se lanzaron a pintar al campesino o al indígena con un tratamiento anacrónico y dando la impresión de disfrazar a Velásquez, a Zurbarán y a Zuloaga con atavíos típicos, sombreros y alpargatas. Miguel Díaz Vargas y Domingo Moreno Otero, representantes de este tipo de arte, se destacaron por ser retratistas fieles del paisaje relamido y del hombre criollo embellecido, pero no pueden ser ubicados dentro de la generación de criterios propositivos e inquietudes que fue la de los nacionalistas. (Padilla 2008, 21)

Imagen 1

Rómulo Rozo. *La Bachué*. 1925.



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

Imagen 2

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



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

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

Los *Bachué*. Grupo literario y artístico que incursionó en el indigenismo, consolidado en 1930 con la intención de guiar esta ideología en lo literario y lo pictórico de manera crítica. Argumentaron que era un error tomar temas terrígenos o personajes vestidos típicamente, refiriéndose al trabajo de los nacionalistas. Su intención de romper con la academia está en la

búsqueda de un lenguaje de contenido social, con carácter de denuncia ante una república excluyente. Suficientes razones para que Álvaro Medina los refiera como *la generación perdida*.

Como caracterización general de este grupo del nacionalismo (indigenismo) resaltamos su decisión de representar los marginados mientras el poder se esfuerza por mostrar el desarrollo de un supuesto estado equitativo y justo. Siendo contradictores de la institución arte de su momento, fueron capaces de manifestarse con expresiones cercanas a un público más amplio. No hicieron arte para especialistas; es un arte que operó como un dispositivo pedagógico, obras que transmiten el mensaje del artista, capaz de llegar al público y generar un impacto. Con sus manifestaciones artísticas buscaron concientizar a sus espectadores, crearon puentes para comunicar la percepción del pueblo con aquellos temas que, desde la expresión artística, se refieren a las diferentes formas de dominio, opresión y borramiento, muy diferente de los pintores oficiales que exotizaron sus temáticas.

El crítico de arte Germán Rubiano dedica unas líneas al arte del nacionalismo (indigenismo) en su escrito sobre el arte moderno donde sugiere rápidamente que inicia con este grupo, continúa con una lista de sus nombres y finaliza con una enumeración temática de las obras de dos de ellos:

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

Es sabido por todos que Pedro Nel Gómez ha sido considerado como artista del nacionalismo (indigenismo), pero no es el caso de Débora Arango que coincide en el tiempo y espacio de dicho movimiento, ella desarrolló su obra sin ser reconocida por sus contemporáneos como una artista de ese grupo. Ella aprendió de la academia para fijarse en lo propio después de tanta ficción que idealizó y ocultó la realidad; pintó personas marginadas por su condición étnica y de clase, cuando la razón de la estética academicista dictaba que la plástica era un lenguaje exclusivo para representar señores ilustres, próceres y temas religiosos; lo cierto es que también los representó, pero de una forma mordaz.

Ante todo intento de sometimiento al discurso disciplinador, estos artistas subvirtieron el orden y tienen en común su desinterés por el arte académico. Realizaron un arte comprometido

con una carga de ironía que cuestiona lo mismo que trata de afirmar. Con esto nos referimos a: “La *menace* (amenaza) del mimetismo en su doble visión que al revelar la ambivalencia del discurso colonial también perturba su autoridad. Y la doble visión es resultado de [...] la representación/reconocimiento parcial del objeto colonial” (Bhabha, 2002, pág. 114). Es posible que todas estas representaciones del otro hicieran sentir observado al colono que por mucho tiempo las ignoró y ahora no dejan de interpelarlo.

Retomando el orden de lo sensible, volvamos al siglo XIX para recordar una sociedad que empieza a ver el progreso gracias a su desarrollo industrial. Hecho que amplió la brecha entre los obreros pobres que recién llegaban y las élites locales con su estilo de vida europeo, siendo lo mestizo e indígena calificado de no civilizado y distante de lo moderno.

En las artes plásticas sucede un fenómeno similar. Las élites dominaban el ambiente cultural desde lo canónico. La Escuela de Bellas Artes se funda⁶ con un fin en el momento de la construcción del estado moderno que “[...] requería de una estructura simbólica que lo soportara y lo representara en el imaginario de la población. Que le diera un piso de legitimidad en la edificación de un origen común para toda la población” (Vásquez 2016, “párr.” 3). Consistía en aprender el realismo europeo para representar próceres y gente adinerada. La estética de tradición academicista otorga a Colombia un modelo artístico civilizatorio, que ya era decadente en Europa y era cuestionado por el arte moderno y las vanguardias, según lo explica Vásquez (2016, “párr.” 14). Este modelo se tomó para otras escuelas de Bellas Artes en el país, extendiéndose hasta 1986.

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

⁶ La escuela nacional de bellas artes se funda el 20 de julio de 1886 en Bogotá, bajo la gestión del general Alberto Urdaneta, dejando el modelo de artes y oficios para pasar a la enseñanza del arte moderno académico, ambos de orden colonial.

con los grabados de José Guadalupe Posada, ilustrador mexicano, crítico de la situación social y política que su país asumía desde finales del siglo XIX.

Los intelectuales bogotanos influenciados por estas ideas publican la revista *Los Nuevos*, “donde comienzan a forjar estos ideales de nacionalidad, atraídos por las demás vanguardias latinoamericanas” (Padilla, 2008, pág. 42), en oposición a la colonialidad estética, y expresando las primeras manifestaciones de arte moderno; la revista no tuvo éxito. El proceso del nacionalismo (indigenismo) fue lento, debido a “[...] las dificultades que experimentó la corriente renovadora ante la poca receptividad de un medio que rechazaba las audacias y prefería la comodidad de la ortodoxia” Álvaro Medina (citado en Padilla 2008, 40). Por esta razón, sólo hasta 1920 se consolidó en Colombia. También se fortaleció su canal de difusión impreso: la revista *Universidad*, dirigida por Germán Arciniegas, quien retomó el ideario de la revista *Los Nuevos*.

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

El orden de lo sensible en la época de los indigenistas contaba con los modernistas y su afán de progreso, la búsqueda de una identidad propia, la estética instaurada por la escuela de bellas artes con la enseñanza de un arte académico y elitista; todo el sistema de la institución arte indicando como pueden ser percibidas y pensadas las obras. Este *reparto de lo sensible* determinó para la época que las manifestaciones artísticas podían o no tener una incidencia política, sin importar “las intenciones que ahí rigen, los modos de inserción sociales de los artistas o la manera en que las formas artísticas reflejan las estructuras o los movimientos sociales” (Rancière, 2009, pág. 12), eso no dependía de los sujetos, fue previo a ellos; en cuanto a sus modos de hacer, fueron a veces desconocidas como bellas artes por ser fieles a la realidad.

Las personas que ejercieron siendo críticos e historiadores entendieron la propuesta de los nacionalistas (indigenistas); pero no la aceptaron porque en contraste tenían a los pintores

nacionalistas (oficiales) que, orientados por la pintura francesa, se dedicaron a realizar paisajes, bodegones y retratos, complacientes con el poder, haciendo arte para las élites. En *El Arte Colombiano* de Francisco Gil Tovar se cuestiona la posibilidad de un arte nacional, dada la notoria incidencia de manifestaciones extranjeras asimiladas por nuestra cultura, haciendo énfasis en la influencia del muralismo mexicano (Gil, 1980, pág. 120). Con el tiempo el nacionalismo (indigenismo) pasa a ser mencionado como un movimiento más dentro de la historia del arte nacional, pero sin llegar a ser objeto de investigaciones rigurosas. El reconocido crítico y curador de arte Eduardo Serrano, con su texto “Los estilos modernos y su influencia en Colombia”, se refiere sin profundidad al nacionalismo (indigenismo) en la historia del arte nacional, limitándose a enunciar algunos de sus representantes (Serrano, 1972, pág. 19).

Posteriormente, hay una reivindicación al nacionalismo (indigenismo) por parte de Álvaro Medina, en su libro *El Arte Colombiano de los años veinte y treinta*. Plantea que, entre la década del veinte al cuarenta, se da una concepción desde la plástica que tiene en cuenta las dinámicas internacionales, sin dejárselas imponer y generando una identidad artística propia (Medina, 1994). En 1997 el Museo de Arte Moderno de Bogotá abre la muestra retrospectiva “Colombia en el umbral de la modernidad”, bajo la curaduría de Álvaro Medina con la intención de hacer justicia a la generación perdida, como se les conoce en la historia oficial.⁷

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

⁷ Los artistas: Luis Alberto Acuña, Josefina Albarracín, Débora Arango, Gonzalo Ariza, José María de Ávila, Ramón Barba, Jorge Cárdenas, Carolina Cárdenas, Carlos Correa, Pierre Daguet, Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Alipio Jaramillo, Darío Jiménez, Erwin Krauss, Gustavo Lince, Santiago Martínez Delgado, Leo Matiz, Santiago Medina, Pepe Mexía, Otto Moll González, Jorge C. Obando, Marco Ospina, José Posada, Luis B. Ramos, Ricardo Rendón, Luis Ángel Rengifo, José Domingo Rodríguez, Hena Rodríguez, Rómulo Rozo, Rafael Sáenz, Lisandro Serrano Scandroglio, Sergio Trujillo Magnenat, Enrique Uribe White, Eladio Vélez, Rodrigo Arenas Betancourt, y otros que se pueden consultar en la investigación de Cristian Padilla.

Como se afirmó anteriormente, en Colombia “el arte continuaba apegado a elementos premodernos -léase academicistas- ya que de ninguna manera intentó captar, entender o utilizar aquellos, aunque tampoco podía hacerlo” (Gallo, 1997, pág. 17). Se subraya esta idea para plantear como hipótesis que el modelo del arte académico eurocentrista opera como una forma de colono y la academia de arte nacional funge como colonia, al fundar su primera escuela de bellas artes en 1886, como parte de los primeros intentos de modernización, sujetos al modelo hegemónico por algo más de un siglo, evidencia de una colonialidad en el arte y la estética, como veremos a continuación. El caso de Arango es abordado para acercarnos al concepto de prácticas artísticas como “*maneras de hacer* que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière, 2009, págs. 10-1).

El disenso con Débora Arango. La historia del arte oficial la ubica en un grupo de importantes artistas⁸ paralelo a los Bachué, pero actuaban cada uno de manera independiente. Ella no encajó dentro de la plástica de la época, fue más allá con su propuesta pictórica y realizó un arte comprometido excepcional.

La consecuencia fue la censura de los indigenistas, así se lo expuso Pedro Nel Gómez. Arango fue el sujeto individual al que se aplicó la forma del poder del disciplinamiento (anatomopolítica) (Foucault, 1991, pág. 174). Recayó sobre ella la represión de la iglesia y el estado por ser mujer y pintar desnudos, es decir, el poder como biopolítica aplicado al colectivo que regula la población con mecanismos de control y seguridad ejercidos sobre las fuerzas vitales del individuo que lo sujetan al sistema por medio de mecanismos de control y dependencia (1991, pág. 174), la consecuencia natural fue la resistencia por parte de ella, eso la confinó al olvido, porque temían a la contundencia de sus representaciones pictóricas que eran en sí expresiones políticas.

Débora Arango se ocupó con voluntad inquebrantable de temas sociales y políticos de la nación, siendo crítica de los gobiernos, el clero y los militares de la época. Nacida en Medellín en 1907, conocida como la primera mujer artista en pintar desnudos femeninos, confrontó el

⁸ Rodrigo Arenas Betancourt, Carlos Correa, Alipio Jaramillo, Santiago Martínez Delgado, Marco Ospina, Luis Ángel Rengifo, Sergio Trujillo Magnenat, Eladio Vélez y Carolina Cárdenas.

machismo, la doble moral; expresó en forma directa sus denuncias frente a la política sucia y violenta de patriarcas oligarcas, gobernantes corruptos en alianzas con el clero, la alta sociedad, el ejército, líderes empresarios e industriales. Además de lo relevante del aspecto femenino en su obra que lo manifiesta con representaciones que encarnan mujeres vivas, enérgicas, combativas, trabajadoras, madres, etcétera.

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

Imagen 4

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



Fuente: blog GesTorres.

<http://gestorres.blogspot.com.co/>

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

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

En 1940 la artista presenta su primera muestra individual en el Teatro Colón de Bogotá, con pinturas de desnudos femeninos: “Invitada por el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, ministro de Educación del gobierno de Eduardo Santos, [...] era el período de la llamada República Liberal (1930–1946). Pero, a los dos días de la inauguración las diecisiete acuarelas expuestas” (Flórez 2014, “párr.” 3) fueron retiradas por la artista, debido a las presiones ejercidas por la oligarquía conservadora representada por Laureano Gómez, quien confrontó a Gaitán expresándole su repudio por la obra: “[...] el diario bogotano El Siglo, de propiedad del mismo Gómez, la calificó de técnicamente inferior y hasta pornográfica” Sven Schuster (citado en Flórez 2014, “párr.” 3); expresiones que además de falsas son excluyentes y nos dan una idea más amplia del panorama político y social de Colombia en aquella época, escenario al cual se enfrentaban líderes populares y artistas contradictores críticos del poder hegemónico.

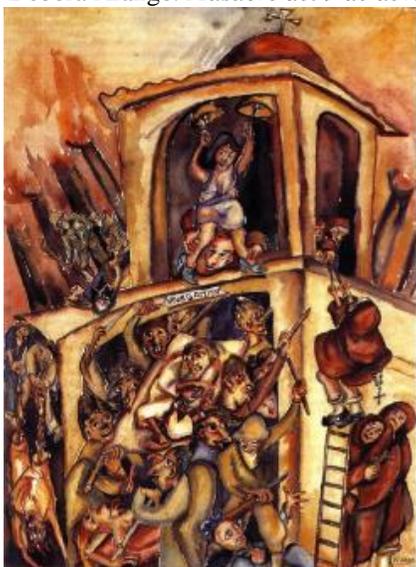
El partido conservador tenía un interés particular en la imposición y la fuerza de su ideología. La primera consecuencia de esta voluntad de poder fue el asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán a manos de un sicario, el 9 de abril de 1948, hecho que pasó a la historia bajo el nombre del “Bogotazo”. Para ese entonces no existía la televisión en Colombia y los sucesos eran transmitidos por radio, medio del que disponía Débora Arango y que le sirvió para representar el magnicidio en su pintura titulada *Masacre del 9 de abril*, todo lo que escuchaba en la narración lo iba pintando (Laverde, pág. 85). Aunque otros artistas⁹ también pintaron los mismos hechos violentos, ella no le dio un papel de víctima a la mujer; al contrario la representó viva y luchando.

⁹ Alipio Jaramillo *9 de abril*, Alejandro Obregón *Masacre (10 de abril)* y Enrique Grau *Tranvía incendiado*.

Se debe agregar que la obra de Arango vista desde la perspectiva de una estética decolonial¹⁰ hace sentir observada a la colonialidad estética porque logra el empoderamiento de la cultura propia, dejando a un lado el lenguaje del colono (Fanon, 2009), y realizando una obra indigna de las bellas artes, porque según lo establecido por el régimen estético no representa nada bello, tanto que agrada al gusto; involucra la experiencia humana en su contexto cotidiano, articulando el arte con la vida. En esta obra podemos ver la colonialidad del ser, con cuerpos representados como los depositarios de las características raciales que los excluyen, al igual que su condición social.

Imagen 5

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



Fuente: Arte vs. Poder.

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

Débora Arango continuó exponiendo, el escándalo persistió, se exigió su excomunión de la Iglesia católica. La nunciatura “en 1942 vetó y logró sacar de circulación una edición de la Revista del Municipio de Medellín en la que se reproducían algunas de sus polémicas obras, una de ellas titulada *Indulgencias* (1941), que muestra a una mujer arrodillada ante un obispo durante una procesión, aprestándose a besar su anillo” (Flórez 2014, “párr.” 3), un gesto irónico por parte

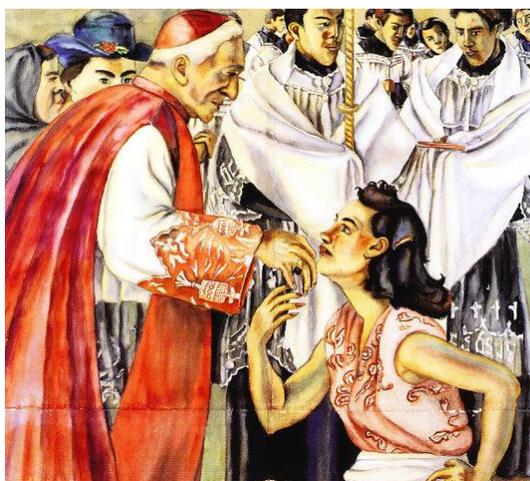
¹⁰ “Se ocupa de visibilizar las prácticas históricas de resistencia, [...] desde la perspectiva del no-arte (la exterioridad diseñada por la estética colonial) escucha las voces y visibiliza los haceres de los no-humanos, des-humanizados y clasificados debajo de la línea de lo humano, como bárbaros o caníbales, carentes de sensibilidad, de gusto, de capacidad de juzgar y del genio necesario para el hacer artístico, para hacer obras de arte originales y modélicas (Gómez en González 2016).

de la artista. Por esta y otras pinturas de desnudos fue obligada a firmar un llamado de atención con la curia de Medellín, bajo amenaza de excomunión. Sus pinturas se ocuparon de aspectos sociales y psicológicos, así se puede ver en *Esquizofrenia en el manicomio* (1940). Más allá de ser una pintura con desnudos y poco convencional en la técnica, es la representación de una mujer que está por fuera de los estándares sociales y médicos de la época; para nada oprimida.

Débora fue tratada como el *individuo a corregir* (Foucault, 2007, pág. 63) por el sistema que en ese entonces apoyaba a la familia. Recordemos que fue una época en la que se había unido el estado y la iglesia católica bajo la firma del Concordato (1887), entregando a esta última el poder de vigilar la vida y el cuerpo de las personas: los enfermos, los locos y los niños, en el caso de las mujeres era más complejo porque ellas no tenían derechos, no podían votar y estaban bajo la potestad patriarcal. Lo cierto es que todas las intervenciones del estado y la iglesia por corregir a la artista fracasaron, haciendo de ella el caso típico de la *corregible incorregibilidad* (2007, pág. 64), y lo reitera con sus pinturas que representan otros sujetos considerados anómalos para el sistema, con la consecuencia obvia de la invisibilización de la artista y su obra por casi medio siglo.

Imagen 6

Débora Arango. Indulgencias. Acuarela (1941)

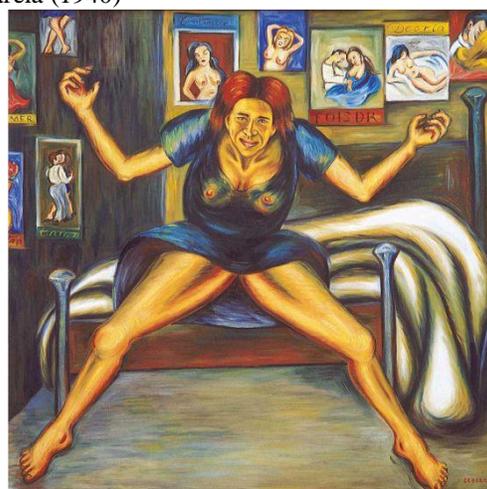


Fuente: Colarte.

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

Imagen 7

Débora Arango. Esquizofrenia en el manicomio. Acuarela (1940)



Fuente: Periódico El País.

https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html

Luego de estos episodios Débora Arango viaja a Europa iniciada la década de los cincuenta para ampliar sus estudios en arte y el “El 28 de febrero de 1955 inauguró una exhibición de pinturas [...] en el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, la que fuera

descolgada al día siguiente por orden del gobierno [...] de Francisco Franco, sin que la artista recibiera explicación alguna” (Flórez 2014, “párr.” 6). Por este motivo decide regresar al país. No cabe duda que estas son obras marginadas, dejadas de lado, por no coincidir con lo establecido y menos importantes a los ojos de los expertos¹¹ que no las consideraron obras de arte; es decir, *objetos revestidos de un estatus especial* (Mandoki 2006) e impuestos de esa manera a la mirada de todos, como una única estética.

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

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

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

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

Dado el autoritarismo y la biopolítica impuesta desde finales del siglo XIX, sucede la invisibilización de las representaciones de las mujeres en todos sus roles, los políticos corruptos,

¹¹ Otra estrategia de la decolonialidad estética es “descolonizar las categorías, los criterios de valoración y los sistemas de clasificación de las artes” (Gómez, 2014, pág. 84)

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

Si analizamos el trabajo artístico de Débora Arango en términos de Homi Bhabha cuando plantea que el mimetismo “[...] es también el signo de lo inapropiado, una diferencia y obstinación que cohesiona la función estratégica dominante del poder colonial, intensifica la vigilancia, y proyecta una amenaza inmanente tanto sobre el saber ‘normalizado’ como sobre los poderes disciplinarios” (Bhabha, 2002, pág. 112), veremos que este concepto está solapado en un sistema de representación que produce a un sujeto que actúa bajo el efecto de la colonialidad estética plenamente representable; los demás son excluidos, estrategia propia del poder aplicada en Arango por dejar con su pintura un testimonio histórico de su época que nadie aceptaba. Ella tenía la competencia para ver, pero la crítica le niega el atributo para decir, silenciándola por transgredir la delimitación de tiempo y espacio a la que había sido sometida. Las censuras son muestra del dominio de una colonialidad estética que la convirtió en lo inapropiado.

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

Considerando que el reproche a los desnudos hechos por una mujer en esa época era del orden de la moral, se abre una posible disertación desde el punto de vista de la estética impuesta en ese momento bajo su relación exclusiva con lo bello y el arte. Entendiendo que todos los juicios emitidos por esas sociedades aplicaron las categorías de lo bueno, lo bello, lo verdadero y lo justo, tanto a la artista como a su obra. Siendo así, las pinturas de Débora no podían ser

reducidas al ámbito de los objetos bellos destinados a la contemplación, porque rompían con la tradición de las bellas artes.

Valdría observar con detenimiento la hipótesis de Mandoki quien señala que es posible e indispensable ampliar los estudios sobre estética, más allá de lo bello y el arte, orientarlos “hacia la complejidad de la vida social en sus diferentes manifestaciones. Eso es la prosaica: sencillamente la estética cotidiana” (Mandoki 2006, 9), expresada en nuestra forma de vivir. Esas complejidades del cotidiano fueron representadas por Débora Arango: el dolor que desfigura durante el parto, la ebriedad, la mendicidad, la euforia, la tranquilidad, todas formas de vivir.

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

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

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

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

Los artistas de la década del treinta del siglo XX habían perdido relevancia, en parte por la preferencia de artistas influenciados por la vanguardia internacional que representaba Marta Traba. Esto lo hizo evidente en sus diferentes artículos publicados, donde defendió que la modernidad artística en nuestro país se desarrolló a mediados del siglo XX, porque lograron reinventar la realidad y no copiarla (Traba, 1959). Su crítica fuerte creó una ruptura entre la generación de Ignacio Gómez Jaramillo y Alejandro Obregón, dando lugar a numerosos debates que enriquecieron la escena del arte colombiano. Valga decir que hasta la fecha se le reconoce como la primera crítica de arte idónea en el país, antes de ella era tarea ejercida por historiadores y literatos amantes del arte.

Al parecer afirmaciones como la citada influenciaron a otros críticos e historiadores. Tomando en cuenta el lugar preponderante que ocupó Traba en el campo de la crítica, estos dedicaron mayor interés en estudiar a los artistas posteriores a Alejandro Obregón, “pero la crítica pasó por alto que casi 20 años antes de la aparición de Obregón en el panorama artístico colombiano, Rómulo Roza había conseguido con sus obras adelantársele” (Padilla 2008, 88). De igual manera sucedió con el pintor impresionista Andrés de Santa María, cuya obra impresionista fue aplazada bajo el efecto de la colonialidad estética. Es probable que con todas las manifestaciones artísticas que niega o desconoce la crítica en su momento histórico sucedan hechos similares.

Veamos ahora el comentario de la crítica Marta Traba, cuando se refiere al nacionalismo (indigenismo), en su documento *Problemas del arte en Latinoamérica*, donde afirma que el nacionalismo es el problema del arte contemporáneo en Colombia y toda América Latina:

[...] el nacionalismo latinoamericano es un concepto agresivo nacido de la defensa desesperada de una causa perdida, la de la ‘cultura propia’. Para esto se apela a un recurso siempre efectivo: exiliar del panorama artístico-literario toda comparación con obras de arte de validez universal. La palabra ‘universal’ queda borrada bajo el término ‘local’, el peor enemigo

del nacionalismo nuestro es la universalidad y, a fuerza de empujarla fuera del riguroso perímetro de las patrias locales, se la ha desterrado de Latinoamérica. (Traba, 1958a, pág. 206)

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

Para ella el desastre del nacionalismo es el “resultado de haber atribuido al pintor responsabilidades de reformador social y de tribuno político” (1958a, pág. 206). Y más adelante continúa diciendo que el lugar ganado por la pintura americana es gracias a “las estructuras del maestro uruguayo Torres García, o por los exactos ensamblamientos de colores del argentino Petorutti, o por la fantasía surrealista, emplumada y frenética de Wifredo Lam” (1958a, pág. 207), quienes imitaron el modelo extranjero. Ella afirmaba que: “esta es la opción [...]. Un buen alumno siempre admite el gobierno, la seducción y la superioridad de su maestro [...] llega a disfrazar estas obediencias tras de sus ideas propias [...]” (1958a, pág. 207), comentario que permite inferir las relaciones de poder que se han establecido con la colonialidad estética.

Ahora bien, no debemos perder de vista que Traba realizó sus críticas de manera profesional y acorde al debate del momento, es decir, encarnaba el discurso de lo que en este trabajo se ha denominado la colonialidad estética, un discurso hegemónico con categorías, criterios de valoración y sistemas de clasificación de las artes que operan como estrategias del colonialismo que aún subsisten y que se exaltan en este trabajo para aportar a la discusión de la urgencia de una horizontalidad en los nuevos discursos sobre el arte. Sus críticas como consecuencia dejaron por fuera del régimen de visión a los indigenistas por las temáticas que se atrevieron a visibilizar: su producción simbólica fue considerada como artesanía, folclor y arte popular (Gómez, 2014).

Las opiniones que expresaba Traba fueron tan contundentes que abren la posibilidad de analizar el poder en el campo del arte, si consideramos que “cuando una disciplina toma forma y estatuto de discurso científico, ejerce control sobre los otros discursos que se hallan al margen” (Foucault, 1992, pág. 41), de tal suerte que la institución del arte culto, como una de las formas tradicionales de autoridad, con el desempeño de Marta Traba en Colombia como crítica de arte y sus publicaciones en el periódico *El tiempo*, las revistas *Plástica*, *Prisma*, *Semana*, *Eco* y *La nueva prensa*, se consolida el arte como institución:

[...] alimentado por la creciente actividad de las galerías surgidas en la década anterior y por la aparición de otras; así mismo, por la realización de Salones Nacionales todos los años entre

1957 y 1964, excepto en 1960. También es de vital importancia la creación del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en 1962 (aunque había tenido una primera fundación en 1955); dirigido por Marta Traba hasta 1967, el Museo dio gran impulso a los artistas jóvenes colombianos, a la vez que inició la organización de exposiciones de arte moderno internacional. Carolina Vanegas (citada en Padilla 2008, 202-3)

Es así como ese discurso oficial ejerce control sobre los nacionalistas (indigenistas) si los consideramos un discurso que brotó de manera espontánea, e inmediatamente, antes o después de su manifestación, se encontraron sometidos a la selección y al control (Foucault, 1992).

Podemos ver que el arte siendo institución funciona a modo de dispositivo de poder a través de sus discursos, entendidos como “aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault 1992, 6) y las palabras de Traba ya poseían ese discurso de poder, el cual usó en contra de los artistas del indigenismo que propusieron un arte por fuera de lo canónico, hicieron lo prohibido, motivo que lleva a diversas formas de exclusión, evidenciando el poder del discurso del arte en el momento en que aparece en escena la vanguardia europea con sus maneras de hacer desde lo abstracto y lo conceptual imponiendo su visibilidad con la obra de los artistas ensalzados por Traba.

Dicha tensión también se puede interpretar desde Rancière cuando propone que el arte no es solo las maneras de hacer, también debe ser entendido en sus formas de visibilidad, dadas las varias posibilidades que tiene de exponerse. Por ejemplo, la escultura, es solo uno de sus dispositivos de visibilidad, es decir, al arte no lo define una técnica o el movimiento artístico vigente (Rancière, 2009). Cuando el indigenismo luchaba por posicionarse a la vanguardia del arte latinoamericano contra el arte hegemónico fue un hecho político que irrumpió en la distribución de lo sensible porque se constituyó en formas de ver y de hacer diferentes a las establecidas por el régimen de dominación que los precedía y en el que actuaban.

La expresión artística del colono siempre ha sido considerada como arte culto, pasando a su respectiva normalización y ausencia de cuestionamientos; por tanto, la del sometido es la barbarie y se oculta bajo la categoría de arte popular. Es un sistema de diferenciación que se ha impuesto para actuar sobre otros, hasta la dominación que aún subsiste. En el pasado ese poder emanaba del discurso oficial en boca del crítico de arte y en la actualidad está en los curadores, sin embargo, ambos operan como el panóptico que vigila y castiga las otras estéticas.

Foucault explica cómo las relaciones de poder son intencionales porque se valen de tácticas para alcanzar sus objetivos y su alcance está sujeto a la posición que se tenga dentro de

dicha relación. De ahí que los pueblos dominantes al obtener el control de los estados imponen su cultura conteniendo la de los dominados. Sin embargo las relaciones de poder no se eligen, ellas constituyen a los sujetos (Foucault, 1991, pág. 115) permitiendo ejercer el “poder como un modo de acción sobre las acciones de los otros, [...] sobre sujetos libres, individuales o colectivos que se enfrentan con un campo de posibilidades” (Foucault, 1999, pág. 254), para el caso, esas contingencias están presentes en el artista influenciado por la institución arte; en la obra misma desde su procedimiento o al momento de su circulación al encajar en el modelo específico y establecido.

Así que, los diferentes factores que incidieron para que una generación de artistas importantes de las décadas del veinte al sesenta del siglo XX hayan estado por tanto tiempo en el olvido es consecuencia directa de la colonialidad estética representada en la institución arte, que marginó a los artistas con intereses políticos, favoreciendo un estado conservador que los censuraba. Por ejemplo, “en 1946 se hicieron tapar los murales de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional; de Pedro Nel Gómez, en la Alcaldía de Medellín; también se descolgaron los paneles murales de Alipio Jaramillo, que fueron hechos en los muros de la Universidad Nacional (El Tiempo, 1997); a Débora Arango nunca le permitieron hacer un mural aunque ella había estudiado la técnica del fresco en México en la Escuela Nacional de Bellas Artes. La artista comenta en una entrevista que cuando pintó la acuarela *Masacre del 9 de abril*, se repetía “¡Ay, que algún día yo pueda convertir esto en un mural! Mucha gente entendería a través de él, el significado de esta absurda violencia’. Jamás lo logré” Arango en (Laverde s.f., 83). Una pintora proscrita a quien le negaron las paredes para los frescos que anhelaba hacer. (pág. 77).

En suma, hemos visto como el Indigenismo y el nacionalismo oficial fueron contemporáneos, pero en cuanto a los procesos de producción fueron antagónicos, siendo los primeros los marginados del reparto de lo sensible. De igual modo les volvió a ocurrir en los años cincuenta, pero con los vanguardistas apadrinados por Marta Traba, quienes realizaban arte abstracto influenciado por las vanguardias europeas y erigidos como fundadores de la modernidad colombiana; los indigenistas, influenciados por las vanguardias latinoamericanas e invisibilizados, es decir, durante medio siglo hicieron parte del par que constituye el reparto de lo sensible: los artistas que se resisten a la asimilación y los artistas que asimilan y remedan al colono (Bhabha, 2002).

En el campo del arte las más disímiles expresiones y manifestaciones se han dado siempre, así que la intención no es reclamar para todas esas formas excluidas un lugar al lado del arte hegemónico, lo que sería acceder al lugar privilegiado del colono; estrategia de la colonialidad que en apariencia incluye, pero que en realidad somete (Bhabha, 2002). Se trata de aportar a la discusión de la urgencia de una horizontalidad en la historia del arte, si más personas se ocupan de visibilizar las prácticas artísticas del pasado y presente y de los haceres excluidos por la matriz estética colonial, será posible hablar de estéticas en plural en términos de diversidad y no sólo de hegemonía; además de entender la estética como cultura que se deslinda del exclusivo nicho del arte, para ser comprendido como constitutivo del contexto social, político y humano.

Referencias

- Barney, E. (1963). *Geografía del Arte en Colombia 1960*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- Bhabha, H. (2002). El mimetismo y el hombre. La ambivalencia del discurso colonial. En H. Bhabha, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Diallo, A. (8 de marzo de 2018). *La estética/estesia decolonial se ha convertido a un conector entre los continentes*. Recuperado el 2018 de agosto de 19, de C& América Latina: <http://amlatina.contemporaryand.com/es/editorial/argentine-semiotician-walter-mignolo/>
- El Tiempo. (23 de noviembre de 1997). *Apareció la generación perdida*. (Redacción, Editor) Obtenido de eltiempo.com: <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-668092>
- Fanon, F. (2009). El negro y el lenguaje. En F. Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Flórez, J. (9 de junio de 2014). *Humano y Mundano*. Recuperado el 25 de enero de 2018, de <http://humanoymundano.blogspot.com.co/2014/06/arte-bajo-el-terror-vi-debora-arango.html>
- Foucault, M. (1991). La Voluntad de saber. En F. Michel, *Historia de la sexualidad* (pág. Volumen I). México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- Foucault, M. (1999). El sujeto y el poder. En M. Foucault, *Estética, ética y hermenéutica, obras esenciales V. III* (págs. 404-5). Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (2007). Clase del 22 de enero de 1975. En M. Foucault, *Los anormales. Curso en el Collège de France*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gallo, L. (1997). *Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX*. Recuperado el 8 de agosto de 2018, de bdigital.unal.edu.co: <http://bdigital.unal.edu.co/44724/1/46493-225780-1-SM.pdf>
- Gil, F. (1980). *El Arte Colombiano*. Bogotá: Editores Colombia.
- Giraldo, G. (1948). *La Pintura en Colombia*. México: Fondo de cultura económica.
- Gómez, P. (2014). *Estéticas de frontera en el contexto colombiano*. Quito: tesis .
- Gutiérrez, R. (2015). *Rómulo Roza tallando la patria*. Bogotá: La silueta.
- Laverde, M. C. (s.f.). *Una pintora proscrita*. Recuperado el 25 de octubre de 2017, de Biblioteca digital de la Universidad Nacional de Colombia: <http://www.bdigital.unal.edu.co/42917/93/Unapintoraproscrita.pdf>

- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: Siglo XXI.
- Mariátegui, J. C. (2007b). Las corrientes de hoy: el indigenismo. En J. C. Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas, Venezuela: Fundación biblioteca Ayacucho.
- Medina, Á. (1994). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá.
- Medina, Á., Botero, C., & otros. (2013). *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Fundación: proyecto Bachué.
- Padilla, C. (2008). *La Llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital D.D.D.I.
- Poole, D. (2000). "Los nuevos indios". En D. Poole, *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino*. (págs. 207-242). Lima: Casa de estudios del socialismo.
- Quintero, M. (4 de diciembre de 2015). *Débora Arango, la mujer*. Recuperado el 16 de noviembre de 2017, de El Colombiano: <http://www.elcolombiano.com/cultura/debora-arango-la-mujer-DB3223630>
- Rancière, J. (2007). *El desacuerdo: política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética. En J. Rancière, *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria*. México: FCE.
- Rubiano, G. (1996). *Banco de la República*. Recuperado el 5 de Agosto de 2017, de <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo13.htm>
- Serrano, E. (1972). Los estilos modernos y su influencia en Colombia. En *Arte y Artistas de Colombia* (págs. 9-50). Bogotá: Compañía Central de Seguros.
- Sierra, S. (11 de octubre de 1994). Una pintura de Débora Arango. *El Tiempo*, pág. Cultura.
- Traba, M. (1958a). Problemas del arte en Latinoamérica. *Mito*, 205-9.
- Traba, M. (1959). Obregon y la pintura colombiana. *El Tiempo*.
- Vásquez, W. (2016). *Alberto Urdaneta y la escuela Nacional de Bellas Artes de Colombia: El origen de la enseñanza moderna de un arte academicista*. Recuperado el 23 de octubre de 2017, de Revista Credencial: <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/alberto-urdaneta-y-la-escuela-nacional-de-bellas-artes-de-colombia-el-origen-de-la>

Tabla de imágenes

<i>Imagen 1 Rómulo Rozo. La Bachué. 1925</i>	7
<i>Imagen 2 Miguel Díaz Vargas. Escena de mercado. S.f.</i>	7
<i>Imagen 3 Débora Arango. La Amiga. S.f.</i>	13
<i>Imagen 4 Débora Arango. Masacre del 9 de abril. 1948</i>	15
<i>Imagen 5 Débora Arango. Indulgencias. 1941</i>	16
<i>Imagen 6 Débora Arango. Esquizofrenia en el manicomio. 1940</i>	16