

Hilo De Barro. *El Tejido De La Memoria*

GUSTAVO ALBERTO GÓMEZ VERGARA

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

Asesora

LUZ ANALIDA AGUIRRE RESTREPO

Magister en Historia del Arte

ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2021

Hilo De Barro. *El Tejido De La Memoria*

GUSTAVO ALBERTO GÓMEZ VERGARA

Monografía De Grado Para Optar Al Título De Maestro En Artes Visuales

**ITM. INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES**

MEDELLÍN

2021

Tabla De Contenido

RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	9
DECLARACIÓN DE ARTISTA	11
JUSTIFICACIÓN	12
OBJETIVOS	14
OBJETIVO GENERAL	14
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	14
1. MARCO TEÓRICO	15
1.1 ESTADO DEL ARTE	15
1.2 ACULTURACIÓN	18
1.3 TRANSCULTURACIÓN	19
1.4 MESTIZAJE	21
1.5 ANTROPOFAGIA	22
1.6 ARTESANÍA	23
2. METODOLOGÍA	25
2.1 CAMINAR LA PALABRA	25
2.2 TRADICIÓN ORAL	26
2.3 TEJER LA MEMORIA	27
2.4 HABITAR EL MISTERIO	28
3. HIBRIDACIÓN CULTURAL. UNA NUEVA IDENTIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO	30
3.1 LA EXPERIENCIA DE HACER ARTE	32
3.2 ALTERNATIVAS EXPERIMENTALES Y TRANSFORMACIÓN DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA	34
4. EL MESTIZAJE A TRAVÉS DEL TEXTIL	35
4.1 TEJIENDO MUNDOS – TRADICIONES CONTEMPORÁNEAS	36
4.2 TEJER EL PRESENTE Y OTROS PENSAMIENTOS	38

5. ACULTURACIÓN Y TRANSCULTURACIÓN A TRAVÉS DE TÉCNICAS TRADICIONALES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO	39
5.1 OTRA DIMENSIÓN - EPISTEMOLOGÍA DEL ARTE	39
5.2 REFLEJO DEL PASADO	40
5.3 CULTIVO DE TIERRA	41
5.4 IDENTIDAD DE PAPEL	43
5.5 VERDE	45
5.5.1 <i>SINOPSIS DE VERDE</i>	46
5.5.2 <i>EL MEDIO HABITADO</i>	47
5.6 HILO DE BARRO	47
6. CONCLUSIONES	50
BIBLIOGRAFÍA	53

Resumen

Dentro del arte, como modelo occidental, se ha evidenciado un desplazamiento y degradación de la expresión artesanal propia del territorio de América. Esto produjo un efecto de aculturación que fracturó la tradición étnica en el continente generando problemas de identidad en diferentes culturas. Sin embargo, el fracaso de esta hegemonía impuesta desde la Conquista, ha significado la necesidad de hacer un ejercicio de memoria para recuperar e interpretar desde la alfarería y el tejido en telar, saberes originarios de este territorio, y así plantear una propuesta artística que “sane” las fracturas ocasionadas por un modelo eurocéntrico guiado por la homogenización cultural. En este sentido, dentro de este trabajo de investigación-creación se presentan cinco piezas artísticas que cruzan las costumbres prehispánicas y los lenguajes artísticos contemporáneos producto de la hibridación, la transculturación y el mestizaje, dando como resultado la actualización y resignificación de la tradición artesanal además de la cultura en general.

Palabras clave: aculturación, transculturación, mestizaje, artesanía, alfarería, tejido, identidad, tradición, hibridación, arte contemporáneo.

Introducción

Las hibridaciones culturales y transculturales son una característica constante que define la estética de la presente propuesta de investigación-creación. En ellas encontramos expresiones artesanales como la alfarería y el tejido en telar que son actualizadas dentro del contexto del arte como aporte para comprender su importancia desde un modelo sociocultural impuesto por occidente. Esto surge como producto de los fenómenos propios del mestizaje.

Comprender algunos sucesos claves sobre la historia que ha definido el modo de producción del arte en Colombia es el fundamento para el desarrollo de propuestas artísticas tendientes a recuperar la valoración de las tradiciones ancestrales, las cuales a partir de imposiciones hegemónicas fueron desplazadas y degradadas de manera despectiva hacia el concepto de artesanía. Por esta razón, en este trabajo denominado *Hilo de Barro. El Tejido de la Memoria* se buscó combinar la alfarería con el fique, brindando una alternativa para reconocer en el contexto propio una identidad a través del ejercicio de la memoria.

La aculturación y transculturación son dos de las consecuencias de la Conquista que produjeron una fractura en las costumbres de América. A partir de esto surgen problemas de identidad que desplazan los modos de expresión propios para asumir, de manera impositiva, una nueva forma de ver y pensar. Sin embargo, el fracaso de la modernidad ha dejado en evidencia la necesidad de comprender cómo, a partir de modelos socioculturales de comunidades indígenas, se pueden aportar propuestas artísticas que, desde la interdisciplinariedad, permitan un cambio en el contexto de la expresión.

El presente trabajo se abordó a partir de hacer un contraste entre lo contemporáneo y lo tradicional en el arte. Esto abrió la posibilidad de retomar teorías como las de Oswald de

Andrade, Gerardo Mosquera, Aníbal Quijano y Néstor García Canclini, entre otros, además, mirar la obra de algunos artistas como Olga de Amaral, Adolfo Bernal, Máximo Laura, Gabriel Chaile y David Henao, quienes con su producción artística aluden a culturas indígenas con características modernas y contemporáneas, las cuales apuntan a una visión de la identidad desde referentes culturales locales, adaptadas a modelos culturales internacionales.

Evocar las tradiciones artesanales (alfarera y textil) en un contexto artístico que dé lugar a su hibridación para el ejercicio creativo contemporáneo fue el objetivo general de la presente investigación. A partir de este se desprendieron tres objetivos específicos con los cuales se buscó identificar aspectos de hibridación cultural a partir de la alfarería tradicional, que permitieran entrelazar un hilo de continuidad como “expresión prehispánica” dentro del arte contemporáneo.

También se quiso evidenciar el mestizaje a través de la estética en la producción textil como expresión artística abstracta a partir de la década de 1950 en Colombia y, por último, concebir una propuesta artística donde se tejieron procesos de aculturación y transculturación por medio del uso de técnicas tradicionales asociadas con la alfarería, la cerámica y los textiles aplicados a un lenguaje artístico contemporáneo.

En las unidades temáticas se abordaron conceptos como aculturación, transculturación, mestizaje, antropofagia y artesanía, de tal modo que ello ayudaría en la comprensión de estos fenómenos socioculturales y de la manera en la que han participado, en diferentes momentos, de la construcción de una identidad en América. Por otra parte, se plantearon metodologías de investigación, que surgieron desde la asimilación de diversas culturas indígenas, campesinas y alfareras de diferentes territorios de Colombia; como resultado se estableció una metodología basada en cuatro momentos definidos así: caminar la palabra, tradición oral, tejer la memoria y habitar el misterio.

En el capítulo *Hibridación Cultural. Una Nueva Identidad Del Arte Contemporáneo*, se establecen las bases del concepto hibridación, así como sobre la alfarería y el tejido para integrar nuevos métodos, técnicas y contextos que aporten a la configuración de una identidad artística. Posteriormente, en *El Mestizaje A Través Del Textil* se rescató la técnica del tejido en telar vertical para integrarlo a propuestas que abarcaban diferentes disciplinas y crear un puente entre la tradición del tejido, el arte del pasado y el arte de hoy. Y, en *Aculturación Y Transculturación A Través De Técnicas Tradicionales En El Arte Contemporáneo* se recogieron cinco obras artísticas en formatos como instalación, fotografía y video, dando cuenta de las asimilaciones y apropiaciones de las teorías para continuar en una búsqueda y configuración de una identidad propia asociada con el arte americano.

Para finalizar, es importante indicar que este trabajo es el resultado del paso por la actividad académica dentro del programa de Artes Visuales del ITM. Institución Universitaria.

Planteamiento Del Problema

Teniendo en cuenta los procesos históricos que conforman la identidad del territorio colombiano, es posible hablar de un laberinto de acontecimientos sociales, políticos, económicos y religiosos que han desplazado las tradiciones ancestrales asociadas con los oficios artesanales. El arte también hace parte de este laberinto que, en algunas ocasiones, cede ante la presión de imposiciones hegemónicas que provienen, incluso, desde el tiempo de la Conquista. Esto significó la fractura de la tradición étnica en el continente americano y por consiguiente en lo que hoy es el país Colombia. Así, se dio el comienzo de un proceso de aculturación donde las manifestaciones artísticas como la pintura y la escultura fueron las primeras en aparecer como medio de representación vinculante con una tradición europea.

Para comprender la práctica artística contemporánea colombiana es fundamental conocer los procesos de aculturación y transculturación que se siguen dando en el entorno ya que, desde allí, parte lo que hoy se enfrenta como fenómenos de inclusión o exclusión en los circuitos del arte, los cuales están regidos por un sistema capitalista que, por medio de la modernidad, aporta a la construcción de un modelo eurocéntrico que se puede leer como una dinámica de homogenización cultural.

El mestizaje supone, en diferentes ámbitos sociales, vacíos culturales que en ocasiones impiden un desarrollo coherente con las dinámicas del contexto con las que se está acostumbrado. En el caso de las tradiciones ancestrales como la producción alfarera tradicional y el trabajo de telar (que viene desde tiempos prehispánicos), han sufrido con la introducción de nuevas técnicas y estéticas que modifican o transforman elementos de identidad con la comunidad que los produce.

La experiencia y cercanía con tareas artesanales de las localidades San Vicente Ferrer en Antioquia y La Chamba en Tolima, permiten el reconocimiento de oficios asociados con el fique y el barro. Estos insumos pueden ser utilizados en los procesos de investigación-creación desde las artes visuales tendientes a reconocer el valor de las tradiciones y su utilización en la producción artística. Partiendo de esto surge la siguiente pregunta problematizadora **¿cómo hilar las tradiciones artesanales asociadas con la alfarería y el tejido en telar como expresiones híbridas que sirvan en la creación artística?** ¿qué papel juegan la hibridación cultural dentro de las dinámicas de creación que hacen visibles las herencias prehispánicas dentro del arte contemporáneo? ¿De qué manera, durante los años cincuenta del siglo XX, las formas textiles tradicionales se convirtieron en un recurso para la producción creativa de artistas como Olga de Amaral y otros? ¿Por qué usar el barro y el fique para la creación de piezas artísticas contemporáneas?

Declaración De Artista

Mi relación con las comunidades campesinas del oriente antioqueño me ha permitido entender que el vínculo con la naturaleza debe hacerse de un modo responsable y coherente con las acciones tomadas, dado los efectos que produce. Desde esta perspectiva, asumo una posición de campesino sin tierra, en donde la transición que se da entre el campo y la vida urbana, me permiten tomar la elección de continuar trabajando con la tierra (arcilla) de una forma diferente donde mi prioridad es la transmisión de pensamientos e interpretaciones de los contextos locales. Me baso en las costumbres prehispánicas de culturas indígenas como modelo sociocultural. Entre ellas awá, inga, wõtjüja, y sicuani, entre otras, las cuales son para mí, referentes estéticos y simbólicos, para exponer la importancia de la preservación de lo ancestral como bases culturales.

Mi trabajo creativo surge gracias a la experiencia de convivir con médicos ancestrales en su territorio. Ellos me han compartido su historia, mitología, medicina, música, danza, gastronomía y lenguas. Habitar y comprender las comunidades indígenas es parte vital de mi trabajo para interpretar y expresar por medio del lenguaje artístico contemporáneo asuntos del contexto urbano mediante instalaciones, fotografías, videos, objetos, entre otros, que activen la memoria y la importancia de nuestro pasado.

Con mis piezas artísticas busco evidenciar procesos de aculturación, transculturación y mestizaje dando cuenta de los cambios estéticos presentes en los modos de producción. Para ello me apoyo en la alfarería y prácticas textiles en telar, porque me permiten un acercamiento sensible con el material ya que se despierta una memoria milenaria con la cual se fortalece la habilidad además de que se logra transmitir mi interpretación del mundo.

Justificación

Los procesos que ha atravesado Latinoamérica y, particularmente Colombia, en cuanto a la transformación de la cultura material, debido a los actos de aculturación iniciados en la denominada colonización son el principal motivo por el cual se plantea una pregunta que desde la ideología del mestizaje busca proponer nuevas expresiones artísticas que aporten al desarrollo entre las costumbres prehispánicas y los lenguajes artísticos que son producto de la hibridación con costumbres occidentales. A partir de planteamientos del literato brasileño, de principios del siglo XX, Oswald de Andrade, quien argumenta su teoría de la “antropofagia” sobre lo híbrido— en el sistema cultural brasileiro— o del crítico y curador cubano Gerardo Mosquera, sobre centro/periferias y hegemonías de poder es posible una mirada de la relación que un artista contemporáneo puede establecer con las formas de creación que nos vienen del pasado.

Por otra parte, **la alfarería, la cerámica y el tejido como proceso artístico permiten entrar en un diálogo desde el ser y la materia, en donde el objeto creado se convierte en un reflejo de una cultura.** Por lo tanto, se considera que retomar esas costumbres ancestrales y cargarlas de un discurso conceptual desde el arte contemporáneo (como la abstracción) permite aportar a la labor de comprender la diversidad cultural y patrimonial que además enriquecen el desarrollo de las artes en Colombia. En este sentido, el compositor venezolano Adrián Suárez al referirse al concierto *Watunna Para Orquesta Sinfónica Y Chamanes* (2019) nos presenta un documento contemporáneo a través de una experiencia sonora que es interpretada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Venezuela en donde afirma lo siguiente:

Valores simbólicos, míticos y mágicos provenientes de los relatos de las comunidades indígenas venezolanas de los Estados Amazonas y Bolívar condensan fuerzas ocultas y

primigenias, como oposición al fracaso de nuestra civilización depredadora que arrasa la Orinoquia, el Amazonas y a sus culturas indígenas. Estos relatos cargan las fuerzas cognoscitivas de esos hombres desde su entorno, en contacto con la Gran Madre Naturaleza, irrefrenable. En estos mitos aflora un mundo subyacente que fluye descarnado, temible, hermético. Lo humano en busca de lo humano (párr. 2).

En su composición, Adrián Suárez integra el formato de música de cámara con los cantos tradicionales del chamán Rofino Ponare de la comunidad Piaroa, en donde el mundo occidental se encuentra en una perfecta relación que expresa el desarrollo de las potencialidades humanas. Estas hibridaciones culturales son ejemplo de lo que se busca expresar mediante el objeto visual con el que se pretende llegar a un resultado que dé cuenta de un estado cultural en el que nos encontramos obligados a hacer un ejercicio de memoria y recordar nuestro origen ancestral.

Esta investigación-creación se considera una necesidad, ya que se sirve de diversas comunidades indígenas que custodian una memoria milenaria la cual se debe preservar y transmitir su saber; además, se apoya en fuentes académicas que han documentado el tema desde perspectivas como la historia del arte, la antropología, la etnografía y la arqueología. Desde estas diferentes disciplinas es posible hacer aportes al arte en cuanto a la estética y conceptualización de ideas contando con medios de creación como la escultura, la instalación, la pintura, el dibujo o medios audiovisuales por medio de los cuales se aporta a la construcción de la identidad, a través de la creación de piezas artísticas que revaloren las expresiones artesanales de la cerámica y el tejido, ya que estos invocan el pasado técnico, práctico y ritual en contextos del arte que, conjuntamente, se actualizan y nos dan la oportunidad de resignificar su papel como tradición.

Objetivos

Objetivo General

Evocar las tradiciones artesanales alfarera y textil en un contexto artístico que dé lugar a su hibridación para el ejercicio creativo contemporáneo.

Objetivos Específicos

1. Identificar aspectos de hibridación cultural a partir de la alfarería tradicional que permita un cruce con la expresión prehispánica dentro del arte contemporáneo.
2. Evidenciar el mestizaje a través de la estética en la producción textil como expresión artística abstracta a partir de la década de 1950 en Colombia.
3. Concebir una propuesta artística donde se tejan procesos de aculturación y transculturación por medio del uso de técnicas tradicionales asociadas con la alfarería, la cerámica y los textiles aplicados a un lenguaje artístico contemporáneo.

1. Marco Teórico

1.1 Estado Del Arte

Desde la investigación del crítico de arte cubano Gerardo Mosquera, específicamente en su texto *Caminar con el Diablo*, es posible aplicar su teoría en el caso colombiano, el cual enfrenta una difícil tarea al intentar producir o, mejor dicho, encontrar el desarrollo de un arte original ya que los antecedentes del arte y todos sus referentes se han asumido desde la modernidad europea y estadounidense. Como se da en toda Latinoamérica, Colombia ha sufrido los procesos de aculturación y transculturación, lo que la ha llevado siempre a imitar formas creativas de otras latitudes. De todos modos, su alto grado de mestizaje le permite hacer uso de los recursos conceptuales, técnicos y culturales para producir arte totalmente original.

Del mismo modo, en el *Catálogo De Cerámica Colonial Y Republicana De La Nueva Granada* realizado por el Banco de la República, da cuenta del papel que cumple la cerámica dentro de la producción artística ya que contiene una memoria y un desarrollo con miles de años que dan paso a la construcción de una identidad. Esto mismo se cumple para el tejido tradicional. En este sentido, es necesario que se comprendan los procesos técnicos tanto de la cerámica como del tejido con el fin de tener un acercamiento con los mismos para que no se queden en los museos arqueológicos si no que se activen en la experiencia propia con el material.

Tanto la cerámica como el tejido tradicional hacen parte de la tradición cultural y estos elementos comunicativos objetuales pasan a contener un significado simbólico según el contexto. En este caso se pretenden presentar como contenedores de memoria cultural en donde se busca aportar (desde el arte) a ese proceso de la respuesta a la identidad americana y colombiana, pero

para lograr esto, es necesario comprender cómo los circuitos artísticos en el país, desde mediados del siglo XX, se han configurado como estructuras en donde los códigos artísticos se encargan, muchas veces, de la exclusión de expresiones que reflejan interés por lo tradicional.

Este proceso crítico fue llevado por Marta Traba quien introdujo una estética moderna totalitarista que podría ser considerada como el inicio de un periodo de hegemonía cultural por parte de los nacientes circuitos artísticos, donde la finalidad era allanar el camino al lenguaje abstracto como lenguaje artístico internacional. En esta vía, la profesora María Teresa Guerrero (1994), en su artículo *Origen Del Arte Textil Colombiano Contemporáneo* expresa que, a pesar de que en Colombia existía gran diversidad en expresiones textiles, tanto artistas como arquitectos, solo se fijaron en ellas a partir de los años cincuenta del siglo XX, los cuales se basaron en las prácticas dictadas por la Bauhaus alemana, además de esta, las influencias chinas y filipinas aportaron a la técnica e interpretación de tejidos locales, donde posteriormente Olga de Amaral va a reinterpretar el tejido de la región cundiboyacense y a dictar un curso a partir de 1968. De este modo la crítica de arte Marta Traba será quien, con sus aportes conceptuales, logrará dar el valor correspondiente a éste, a partir de los años setenta, lo cual va a diferenciar dos generaciones: una que se basa en lo local y otra posterior que se fija en Europa (p. 83).

El proyecto *Hilo De Barro “El Tejido De La Memoria”* pretende retomar una línea de tiempo que ha sido fracturada desde la Conquista y posteriormente por expresiones artísticas. Se plantea investigar (desde diferentes comunidades) la técnica y el significado simbólico de los objetos tradicionales que hoy son producidos y conservados para que, desde una postura mestiza, puedan ser reinterpretados de tal forma que tengan cabida dentro de los circuitos artísticos contemporáneos, con el fin de dar a conocer y entender cuál ha sido la relación del hombre con las “técnicas tradicionales” que luego son llevadas al mundo del arte.

Los circuitos hegemónicos que buscaron una homogenización cultural y consolidación de un imaginario nacional e internacional a través del arte promovían la visión de un solo pueblo, una sola lengua, una sola religión y una misma cultura material, haciendo cada vez más difícil la producción de un “arte original” al ser debilitado por la asimilación de culturas extranjeras y tentado a llevar a cabo la “apropiación” de obras ajenas para presentarlas como propias.

Tal vez una de las ventajas de Colombia es que aún conserva un buen número de comunidades indígenas portadoras y guardianes de costumbres y saberes en todas las prácticas que facilitan una transmisión de generación en generación. Esto es diferente de países como Uruguay o Argentina que perdieron la mayoría de su identidad originaria.

Las prácticas y técnicas ancestrales han sido consideradas –solo desde los años noventa del siglo XX– como prácticas artísticas que pueden ser tenidas en cuenta dentro de los circuitos del arte. La recuperación de técnicas tradicionales es indispensable para lograr desarrollar una expresión original, donde se relacione este proceso tradicional con concepciones extranjeras del arte que ayudan en la introducción de una producción artística dentro de un circuito nuevo para el panorama de las artes en América, con influencia totalmente nativa, sin variación en materiales, formas y/o motivos, y con una configuración que resalte la comprensión de los discursos internacionales aplicados al arte.

Para llevar a cabo este propósito es necesario comprender los conceptos de aculturación y transculturación y cómo se viven actualmente. Esto significa mirar el ejemplo de Brasil, y lo que fue su “Manifiesto de antropofagia” de Oswald de Andrade, utilizado para dar a entender un proceso de apropiación y resignificación de lo original, lo cual no es un triunfo, pero sí un camino hacia la búsqueda de identidad.

En el caso de Colombia y en lo concerniente al tema del tejido, éste es reconocido como arte desde 1968, periodo en el cual recién entraba la modernidad legitimada por Marta Traba. Desde entonces estos aportes fueron llevados a cabo, en primera instancia, por cinco mujeres artistas que basaban su trabajo creativo utilizando referentes precolombinos pero que, posteriormente, se inclinaron por la abstracción occidental.

Con este trabajo se tiene la tarea de recuperar esas técnicas ancestrales y generar lenguajes artísticos contemporáneos que sirvan para cerrar fracturas temporales y culturales a través de nuevas simbologías en los propios contextos. Para esto es importante desentrañar conceptos de base que sirven para comprender los distintos fenómenos que en este sentido se dan. Así, vale la pena repasar términos como aculturación, transculturación, mestizaje, antropofagia y artesanía con el fin de configurar una interpretación cultural a partir de sucesos que han ido definiendo un contexto expresado, en este caso, a través del arte.

La importancia que estos conceptos brindan como base para esta investigación-creación radica en la interdisciplinariedad ya que me sirvo de fuentes teóricas provenientes de la sociología, filosofía, cosmogonía, antropología y la historia del arte para entrecruzarlas en un punto en el que la identidad y la memoria son el común denominador.

1.2 Aculturación

Desde la historia del arte colonial podemos ver diversos procesos de aculturación, con el uso de la iconografía cristiana como la primera y principal herramienta, la cual fue predominante en los siglos XVI, XVII, y XVIII. Estos actos constituyen –más allá de enseñar las técnicas barrocas a través de la pintura y la escultura– un proceso de dominación y conquista, en donde se dieron a conocer las ideas que gestaban la manera “correcta” de cómo se debía instaurar una estructura

cristiana, planteada por la Contrarreforma en el siglo XVI. Sin embargo, esto llevó a que los artistas indígenas formados por maestros europeos desarrollaran y alteraran aquellas imágenes concretas de la iconografía cristiana con iconografías propias del Nuevo Mundo. Esto supuso un propósito que estaba constituido como un arma manifiesta en torno a la cultura, para así, desplazar las costumbres nativas e implantar el dominio en el nuevo territorio a través del arte, lo que llevó a las comunidades indígenas y campesinas “a convertirse en subcultura iletrada condenada a la oralidad” (Quijano, 1992, p. 13) y a comunicarse (desde entonces) por medio de las convenciones ofrecidas por los dominantes.

Entendido el concepto, y como se ejemplifica con el arte colonial, aculturar implica como lo define la RAE “incorporar a un individuo o a un grupo humano elementos culturales de otro grupo”. De allí, parte mi interés por la aculturación, en este caso hace referencia a la dominación y represión en los modos de emplear las representaciones visuales propias; y, por otro lado, hace alusión a la administración de los modelos visuales que hacen parte de una convención, evidentemente hegemónica. De modo que la artesanía busca actualizarse y romper este precepto estético para aportar otras alternativas y posibilidades estéticas que apuntan al reconocimiento de lo propio como medio expresivo.

1.3 Transculturación

La artesanía ha afrontado sucesos externos que transforman la producción y expresión material de la cultura. No se da de manera abrupta, por el contrario, nos encontraremos con diferentes procesos de inclusión y exclusión que, paulatinamente, irán transformando la manera, de cómo se produce la artesanía en Colombia. La transformación en la cultura material,

comprende factores de procedencia y distribución, aspectos sociales, además, de la inserción de materiales y técnicas nuevas que bien pueden ser introducidas o desarrolladas.

En el caso colombiano se hace presente la influencia, no solo de España, sino, también de culturas como la árabe, africana, italiana, entre otras. Esta inserción de nuevas maneras de producir objetos cerámicos, por ejemplo, tendría efectos de hibridación, por efectos de intercambio voluntario entre las diferentes culturas. Cada una trabaja de manera particular la cerámica y, por la interrelación, se van a ver “afectadas” en la limitación de fuentes de materias primas como sucedió en el contexto neogranadino o en el caso de Cartagena de Indias, que fue considerada en su momento, productora importante de cerámica africana, lo que dio lugar a un proceso de apropiación tanto por parte de los artesanos europeos como los nativos.

Además de la manufactura y la técnica, participa el mercado y la migración como resultado de la interacción de diversos grupos culturales. La importación de objetos cerámicos al continente americano, se vio nutrida por el encuentro de las diferentes expresiones artesanales, lo que llevó, inevitablemente, a una transformación particular en cada una de ellas. Cuando se habla de transculturación, la RAE lo define como la “recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que sustituyen de un modo más o menos completo a las propias”. Como ejemplo, está la cerámica carmelitana y la cerámica Rampini (esta última proveniente de Italia), las cuales hacen una alianza que da como resultado la producción de loza italiana en tierra antioqueña y la adopción de estas técnicas provenientes del exterior en el municipio conocido como El Carmen de Viboral.

1.4 Mestizaje

En su origen, la concepción de mestizaje (a partir de la Conquista española) correspondió a un factor de “razas” donde unas buscaban degradar a las otras. Pero este concepto se ha transformado, y ahora se comprende como “las diferentes formas de relación entre los distintos grupos culturales o étnicos” (Terrien, 2002, p. 42). Este concepto tiene antecedentes en las propias comunidades indígenas en tiempos prehispánicos, ya que existieron intercambios entre diferentes etnias transformando, de esta manera, su modo de producción artesanal. A pesar de esto, el mestizaje que se dio a partir de la Colonia sugiere que estos intercambios hacen florecer la hibridación de técnicas y estilos que se introducen, o desarrollan, y que además, van a intervenir las expresiones africanas, indígenas, europeas y, posteriormente, asiáticas.

La resistencia a la adopción de convenciones coloniales, por un lado, y la formación de artesanos indígenas en el campo de la pintura y la escultura por otro, va a forjar un nuevo modo de expresiones e interpretaciones propias que generan una perspectiva particular (mestiza). De igual forma –tal y como se mencionó en el concepto alusivo a la transculturación– el caso de la cerámica criolla se vio atravesada por unas limitaciones técnicas propias de Europa pues no se contaba con todos los insumos para su producción igual que en el continente europeo. Pero se cruza con la cerámica local. Por lo tanto, este ir y venir de estilos y técnicas se va a someter a una negociación que se expresa en las dinámicas de las relaciones sociales y culturales, de modo que “el espíritu indígena penetró en los obradores y talladores de los artesanos blancos, imprimiéndole al producto que de allí salía, el sello del mestizaje que perdura en la ingenua autenticidad de varias obras coloniales” (Cabrera, 1973, p. 77).

Hablar de mestizaje implica, entonces, recoger varias acepciones propuesta por la RAE, entre ellas “cruce de razas diferentes”, “conjunto de individuos que resultan de un mestizaje” o

“mezcla de culturas distintas, que da origen a una nueva”. Esta mezcla cultural es manifestada a través de la expresión artística y artesanal, como una manera de interpretar, traducir y ser puente entre el pasado, presente y futuro de las costumbres indígenas; entendiéndose estas como armonía y equilibrio de la naturaleza. Por ende, el rol del artista, en este caso, es de mediador entre discursos académicos hegemónicos y cosmovisiones ancestrales tradicionales.

1.5 Antropofagia

El escrito de Oswald de Andrade, en la década de 1920, alusivo al *Manifiesto Antropofagia* plantea ya una apropiación, presentándolo al estilo de las vanguardias modernistas europeas. Esta acción de la que también es influyente Tarcila do Amaral se inicia en el momento en el cual la artista le regala al escritor la obra *Abaporu* (*aba* –hombre– y *poru* –que come–) que, en lengua Tupí-Guaraní, traduce *antropófago*. Este fue el comienzo de la apropiación en América, la cual buscaba invertir la iconografía del momento, no precisamente para buscar algo propio, pero sí algo nuevo que surgía desde la idea de «tomar prestado o robar lo producido en el exterior», presentando de este modo una reivindicación de las expresiones locales para aportar al desarrollo de la identidad desde la idea de *devorar* al otro.

Tratar de producir arte original colombiano nos llevó, en el siglo XIX, a asumir una postura nacionalista e independentista desde una noción francesa, caracterizada por la división territorial desde las políticas de Estado. Por esta razón, es necesario entender que las expresiones artesanales o artísticas (si se quiere que sean originales del territorio) deben ir más allá de estas concepciones geopolíticas y tener una perspectiva que considere la noción de original a partir de la comprensión del territorio en términos naturales. Cabe aclarar que este proyecto no busca basarse en la antropofagia como método creativo, sino como un punto de referencia en los

contextos de producción artística en Sur América, valiéndose de antecedentes teóricos asociados con el arte, y que aportan a la intención de caminar un sendero en la búsqueda de un arte propio colombiano, como también sucedió con el artista bogotano Rómulo Rozo en la década 1920, quien hizo aportes estéticos basados en las culturas precolombinas, en donde su propuesta buscó resaltar la identidad y lo propio.

1.6 Artesanía

La relación del hombre con la naturaleza, lo lleva a su conocimiento y posterior dominio de materiales de un territorio específico que, en nuestro contexto mestizo, incluye tanto europeos como indígenas y africanos, por lo que se entiende como una necesidad primaria donde ningún grupo se escapa de estas dinámicas sociales que se desarrollan a partir de la artesanía, la cual está presente en todo el territorio colombiano.

Para la presente investigación-creación el telar y la cerámica son las prácticas artesanales principales, las cuales se encontraban en un alto grado de desarrollo en el momento que se hizo contacto con los españoles. Como se sabe, este encuentro se consideró un periodo de represión y prohibición a la hora de expresarse mediante la artesanía. Se puede considerar que, en un primer momento, la artesanía americana nativa entró en una etapa de desinterés y olvido, por efectos de los fenómenos de la aculturación, ya mencionados anteriormente.

En cuanto a la cerámica se pueden revelar evidencias cronológicas de intercambios culturales producto de las diferentes relaciones sociales que se incluyen, ahora, en el mundo del arte y de sus expresiones; éstas hacen parte de una comunicación no verbal, que continúa en un constante proceso de desarrollo entre tradición y arte contemporáneo.

Hay diferentes maneras de entender esa “materia” con la cual se hace posible la creación de objetos. Una de estas visiones es la que comprende la naturaleza como “recurso”; esta concepción extrae al hombre de la naturaleza y lo posiciona como un ser dominante sobre todas las cosas, lo cual deviene en una cultura explotadora y extractivista. Por otro lado, está la concepción de estos elementos como seres vivos, los cuales son apreciados como tal, por lo que se debe presentar respeto tanto a plantas como animales y minerales, pues de la relación de todos, depende el equilibrio de los ecosistemas y la garantía de su existencia y la nuestra.

2. Metodología

La metodología llevada a cabo en este proyecto consistió, primero, en hacer un acercamiento y generar una relación con comunidades indígenas, campesinas y el artesanado de diferentes territorios que posibilitaran la aceptación dentro de ellas. Una vez generado el vínculo emocional y ser considerado “integrante del hogar”, se dio inicio a una etapa de observación y participación directa en las actividades cotidianas realizadas por las comunidades.

En el caso de las comunidades indígenas se asimiló un modo de pensar en donde la participación en rituales con plantas medicinales como *jibina* y *diona*, *ñua*, *wachuma* o *ayahuasca*, abrían la posibilidad de comprender(se) en un momento, lugar y contexto determinado. Estas experiencias con plantas sagradas o también llamadas “plantas maestras”, despiertan una memoria ancestral que ha sido transmitida de generación en generación por medio de la *tradición oral*, método que fue retomado a la hora de acceder a la información transmitida por las comunidades las cuales se fundan en la observación de la naturaleza como medio para la transmisión de conocimiento que se desprende de un territorio particular.

2.1 Caminar La Palabra

Desde ese compartir con comunidades indígenas, se despierta el concepto *caminar la palabra*, el cual se asume como la acción del pensamiento y propósito que se fortalece a medida que se camina. De esta manera, el caminar es un método de recolectar historias, objetos o conocimientos que cada vez más vigorizan el trabajo que se lleva a cabo, por lo que la acción de *caminar la palabra* se convirtió en una forma de aportar al crecimiento personal.

Para comprender mejor la producción artesanal alfarera se entró en contacto con la comunidad de ceramistas en La Chamba (Tolima), en donde la *tradición oral* se practica como método para transmitir los saberes y misterios que hay detrás de la creación de objetos de barro. Esta experiencia con la comunidad permitió conocer dichos misterios que hay detrás de la extracción de la materia prima y su preparación, hasta presenciar el dominio del elemento fuego para transformar la materia de un estado a otro. La alfarería se asumió como medio expresivo, ya que desde la materialidad y la praxis evoca un estado de introspección que llega, incluso, a producir un estado meditativo. Son estos estados sensibles y profundos en los que se concentra el interés creativo propio.



Imagen 1. (Izq.). Eduardo Sandoval, proceso de quema artesanal de cerámica, La Chamba Tolima. 2020



Imagen 2. (Der.). Carmen Prada, Maestra artesana, La Chamba Tolima. 2020

2.2 Tradición Oral

En la vereda La Honda de San Vicente Ferrer se hizo, entorno al fique, un acercamiento a las comunidades campesinas y sus tradiciones textiles las cuales fueron recolectadas a través de la *tradición oral*. Esto significó habitar y compartir (durante 10 días) las prácticas y técnicas sobre el procesamiento de los hilos y la producción de retranca a partir del fique como materia prima. A esto se sumó que, en el tiempo que se acompañó a la comunidad, se fue integrando una

fase de aprendizaje que luego se denominó *tejer la memoria* como posibilidad y como ejercicio de volver a tejer el pasado ancestral y fortalecerlo con el fin de incorporar las experiencias a posteriores creaciones del objeto.



Imagen 3. (Izq.). Berta Vergara, tejedora tradicional, San Vicente de Ferrer. 2021



Imagen 4. (Der.). Otilia Vergara, tejedora tradicional, San Vicente de Ferrer. 2021

2.3 Tejer La Memoria

Se asume como una alternativa que va en busca de retomar, por medio de la experiencia, las costumbres que, como sujetos modernos, no hemos hecho el ejercicio de tejer con la comunidad esos valores y saberes, en donde tanto la oralidad como la práctica cumplen un rol particular a la hora de acceder al conocimiento. *Tejer la memoria* es una manera de reconocer el rol que cumplen las comunidades indígenas y campesinas en el contexto social dominante, el cual ha asumido una postura de superioridad.



Imagen 5. *Tejido tradicional de retranca*, San Vicente de Ferrer. Berta Vergara. 2021

2.4 Habitar El Misterio

Otro planteamiento alternativo que sugiero a la hora de llevar a cabo la exploración artística consiste en mantener una perspectiva de asombro frente a cada materialidad, técnica, territorio y comunidad con la que me relaciono. De esta manera, *habitar el misterio*, ligado con la *tradición oral* y el *tejido de la memoria* se avanza en un camino lleno de enigmas, que, poco a poco, se van aclarando; aunque en ocasiones se amplifican, en esta investigación se asume como un resultado que arroja nuevas posibilidades a la hora de construir un relato con base en la interacción social, lo que ha permitido acceder a unos resultados inciertos pero que a través de la condensación de experiencias surge la posibilidad de concebir un aporte en cuanto a una perspectiva personal que evidencia un rol dentro de una cultura determinada, en este caso cruzada por las prácticas artísticas que dan paso a la producción de conocimiento.

Por último, como una manera de conservar y tener acceso al material, éste se almacenó a modo de archivo, donde –mediante registros audiovisuales– quedaron las experiencias y conocimientos recolectados a partir del caminar que combinaba los saberes tradicionales de transmisión ancestral con la entrevista. En ésta no se asumió al entrevistado como *un otro* sino como una vía para recordar.

Caminar la palabra, la tradición oral, tejer la memoria, habitar el misterio y el registro audiovisual son entonces un recurso con el que, desde el ejercicio personal, se busca activar esa memoria y rescatar desde la metodología una posibilidad para generar conocimiento nuevo, el cual despierta preguntas sobre cómo asumir y cómo acceder al saber, desde la producción artística.

En este sentido, el presente trabajo de investigación-creación definió sus resultados en tres unidades temáticas de la siguiente manera: *Hibridación Cultural. Una Nueva Identidad Dentro*

Del Arte Contemporáneo. En este capítulo se recurrió a fuentes secundarias como el libro *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar Y Salir De La Modernidad* de Néstor García Canclini a partir del cual se buscó comprender la transformación y adaptación tanto de la práctica artesanal alfarera, entrando a un contexto artístico, como de la configuración cultural que surge a partir de la asimilación de diversas culturas.

También se desarrolló un capítulo definido como *El Mestizaje A Través Del Textil* donde se indagó en la historia del arte, a partir de la década de los años cincuenta del siglo XX, para comprender los pasos hacia la abstracción enmarcados dentro del arte occidental, y cómo los aportes de diferentes artistas formados en textilería industrial iban enriqueciendo el mundo de los tejidos, consolidándolos como práctica artística. Y, por último, el capítulo *Aculturación Y Transculturación A Través De Técnicas Tradicionales En El Arte Contemporáneo* que buscó crear mediante la alfarería, diferentes configuraciones artísticas, propuestas técnicas, formales y conceptuales, que evidencian de qué manera los intercambios de culturas, se integran para formar un contexto, donde se actualizan las tradiciones artesanales, tomando un lugar en los modelos hegemónicos del arte.

3. Hibridación Cultural. Una Nueva Identidad Del Arte Contemporáneo

Las tradiciones artesanales procedentes de las culturas indígenas dan cuenta de un gran desarrollo de las habilidades manuales y conceptuales, ya que la representación de las cosmogonías es un tema presente en cada una de las culturas, donde pueden crear objetos y cargarlos con una idea que transforma su sentido. En este caso, el fique y el barro son dos de los elementos naturales elegidos para desarrollar una propuesta artística que pretende visibilizar y cuestionar el objeto artesanal dentro de un quehacer artístico, donde la combinación de estas dos prácticas, como lo es la alfarería y el tejido, dialogan entre sí, pero que más allá de evocar como resultado una estética híbrida entre lo tradicional y lo contemporáneo, es el inicio de una reconstrucción personal en la cual, desde el rol de artista, y el acercamiento a las comunidades indígenas se puedan crear propuestas que reflejen una re-significación cultural, donde estas culturas sean las bases para una expresión transformadora de los contextos del arte.

Plantea Francisco Sierra Caballero, en la revista *Chasqui* de Ecuador (2016) que: “la epistemología indígena puede y debe ser reconocida para ocupar, en iguales condiciones, el mismo nicho teórico que ocupa la epistemología antropológica” (p. 94). Una vez logrado esto es posible generar ese vínculo híbrido con las ideas occidentales de lo que es el arte, y producir una nueva interpretación de este, sin llegar a tomar meras superficialidades desde una apropiación distante. En este sentido, se puede decir que el concepto de hibridación introducido por el antropólogo argentino Néstor García Canclini está definido como “los procesos socioculturales en los que estructuras, o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (Villarreal, 2013, p. 6).

En términos generales debemos tener en cuenta que la cultura se origina a partir nuestra relación con el contexto. En el caso de América, la presencia occidental trató de reproducir su modelo europeo, sin embargo, al cambiar su posición geográfica, asume una nueva identidad al habitar este territorio. De ahí que la hibridación sea para ambas partes, una condición a la hora de continuar con la transformación de la cultura, ya que esta no pierde su conexión con el pasado.

De este modo “la milenaria tradición artística de emplear arcilla como materia prima deviene en una expresión contemporánea cuyo nexos con el pasado encierra una intención compleja: plasmar estéticamente la intrincada simbología que tiene el barro en la cultura” (Suckaer, 2007, p. 47), lo que nos lleva a reflexionar sobre el contexto actual y traducirlo a un lenguaje visual que nos permita por medio de la alfarería, actualizar la memoria de la tierra y ponerla en diálogo con los paradigmas del arte contemporáneo a partir de una hibridación intencional que articule ambos mundos. Cabría mencionar aquí que no se trata de hacer resistencia ni oposición a una corriente artística global, donde el interés no sea cuestionarse, cómo hubiera sido, o si podremos reparar el pasado, sino más bien, ¿Qué podremos llegar a crear? ¿Cómo podemos actuar y cómo eso puede aportar en la forma de pensar el arte de hoy?

Para terminar, sería interesante elucubrar sobre cómo el deseo de volver al origen ancestral puede ser tan abstracto como asumir la nacionalidad basada en occidente. Lo que queda es una suerte de construir una identidad propia, donde se evidencian mezclas de las culturas con las que estamos relacionados, y entender que “uno ya no puede seguir siendo el mismo. Ya no podemos volver a casa, a una supuesta condición originaria” (Chávez, 1998, p. 7). No se trata más de buscar una salida de los espacios hegemónicos del arte, sino de sentir la experiencia mágica de la creación.

3.1 La Experiencia De Hacer Arte

La transformación de la producción artística ha sido, a lo largo de la historia, configurada por los cambios sociales en los que se desarrolla. Sin embargo, el contexto social también es reflejado en la producción del arte. Es un ir y venir en el que cada una se complementa. En un contexto latinoamericano del siglo XX, que se caracterizó por la racionalidad y la objetivación no sólo del pensamiento, si no también de las prácticas artísticas de vanguardia –a las cuales les otorgó cualidades objetuales para responder al modernismo y a un pensamiento científico imperante a nivel mundial (propuesto por el modelo capitalista)– quedó a la vista una posición de predilección hacia la contemplación que generó una distancia entre otras posibilidades de percepción y producción artística. De esta manera, el artista en los años cincuenta estaba en una posición de privilegio pues mantenía al espectador sometido a la contemplación de ese objeto y del cual debía hacer –mediante una lectura racional– una interpretación lógica, dada por las teorías que definían el movimiento artístico.

La experiencia de hacer arte es la continuación de una perspectiva que se dio en Brasil, desde la experimentación como búsqueda para liberar el arte de los cánones europeos. A su vez, se abandonó la experiencia estética a partir de la representación para buscar lo que se esconde en la experiencia creadora, de las cuales emanan energías que nos conectan con el interior personal, para confirmar, en un instante efímero, nuestra existencia en el universo.

A partir de la investigación de Francesca Jaffé, 2010, se comprende como el arte concreto en Brasil, fue una evolución del cubismo que tendió hacia una postura dogmática donde sistematizó el proceso de la producción artística. Su origen surgió de referentes como el grupo *De Stijl*, donde se plateó una visión del arte más allá de la representación para buscar una esencia espiritual hasta llegar a la visión de la Bauhaus donde buscaban la “obra de arte total”. Artistas

como Malevich, Mondrian o Rothko fueron la base de una búsqueda por experimentar la vida en el arte para llevarla a otros términos en el arte neo-concreto de los años cincuenta.

Max Bill, al introducir el arte concreto en Brasil, dio a conocer una visión del arte en la que artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark, y Lygia Pape, encontraron una alternativa para reivindicar una noción espiritual, que contempla una energía vital imperceptible al mundo físico, que no había sido posible desarrollar por la fructífera segregación de la visión modernista basada en la racionalidad científica que evolucionó en el neo-concretismo brasileiro. Esto dio lugar a la transformación de la escena en las artes plásticas de Latinoamérica. Generando una primera etapa de ruptura con el arte occidental ya que al incluir en sus teorías el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade permitió canibalizar las corrientes artísticas y dotarlas de un sentido regional que Lygia Pape supo interpretar para comenzar un periodo de experimentación y expresar una abstracción geométrica subjetiva y sin intenciones de representación. Abandonar la racionalidad y la objetividad fue el comienzo de un periodo que cambió la forma de apreciación y producción del arte donde el material o la obra terminada ya no tenían importancia, sino el proceso creador que permitió una sensibilidad subjetiva y una experiencia individual.

Con el fin de traer estos antecedentes al contexto antioqueño de 1985, vemos en la acción *Bienvenida al cometa Halley* de Adolfo Bernal, una *señal* para despertar las fuerzas cósmicas que nos hacen sentir la fugacidad y fragilidad del hombre en su paso por la tierra (Giraldo, E. 2017, p. 22). Esta acción se llevó a cabo en el Cerro Nutibara y fusionó tradición y contemporaneidad. Estos primeros eventos que muestran ese híbrido entre arte y tradición nos han servido para moldear las costumbres propias de culturas originarias las cuales, una vez incorporadas en los modelos hegemónicos, permiten la transformación de los lenguajes artísticos en nuevos contextos.

3.2 Alternativas Experimentales Y Transformación De La Expresión Artística

Según Ullauri (2017), el desplazamiento que sufrió la práctica artesanal alfarera, desde principios de siglo XX en México, fue ocasionado por la introducción de plástico, aluminio y sistemas de refrigeración. Esto produjo un desplazamiento del uso de la alfarería en el ámbito cotidiano que la llevó a tomar otras rutas en sus técnicas y espacios de producción para adaptarse a las necesidades del momento (p. 133).

En el trabajo de Gabriel Chaile, *Retrato de Diego Núñez* (2018), ubicada en el Malecón de la Boca, presenciamos la continuación de una tradición alfarera, que deja presente un homenaje a las esculturas realizadas por las culturas precolombinas del noroeste argentino, como son las de Tucumán. La re-significación contextual del objeto artesanal, emplazado en el espacio público y su tamaño monumental, nos lleva a cuestionarnos sobre la posición y reivindicación de la artesanía tradicional, evidenciando la convergencia entre tradición y contemporáneo, para reclamar un lugar al cual no se le ha permitido ingresar.

En diálogo con lo anterior, en el contexto local, la galería *LOKKUS* presentó la exposición *Del Indicio, La Tierra / De La Tierra, El Fuego* que cobijaba la obra del escultor Juan David Henao y curada por Melissa Aguilar (2017). Esta exposición nos cuestiona a partir de la instalación cerámica sobre la relación con el contexto que habitamos (para el caso, El Carmen de Viboral) convirtiéndose, a su vez, en una forma de expresión, por medio de nuestra cultura material llevada a los límites de la representación en el arte, para continuar con el infinito proceso hacia la construcción de la identidad.

4. El Mestizaje A Través Del Textil

Nos llamaron mestizo y lo usamos como herramienta de resistencia en su momento, ahora no lo necesitamos más; ya no sentimos vergüenza de lo que nos identifica pues solo fue un síntoma de una enfermedad más grande como lo es el olvido, que surge a partir del desinterés por el pasado. Pero lo peor, es sentir una satisfacción efímera producida por el placer de obtener lo que es lejano o extraño. Lo que paradójicamente hace que nos consuman a nosotros mismos, como seres exóticos, causando la extinción de la diversidad y surgiendo una especie de homogenización enmarcada, en este caso, desde el mestizaje.

En este proyecto es importante revisar la década correspondiente a 1950, momento en el cual el arte textil producido en Colombia se fijó en convenciones estéticas globalizadas producidas en el extranjero desde el campo expresivo conocido como la abstracción. Sucesos como este y aportes teóricos como el *Manifiesto antropófago* o el planteamiento *Caminar con el Diablo* de Gerardo Mosquera, llevaron a la pregunta por la posibilidad de presentar una propuesta artística que sea capaz de sostener un diálogo entre los modos de producción artesanal prehispánica y los modelos artísticos occidentales, donde se da cuenta, de una capacidad de razonar en torno a América como independiente de la independencia.

Esta unión expresiva del pasado prehispánico con el presente occidental, se realiza desde la experiencia con tecnologías prehispánicas mediante el uso del telar vertical y, por ello, fue necesario (como parte de la investigación) apelar a la recuperación y aprendizaje de la técnica de tejeduría utilizada, en este caso, en el municipio antioqueño San Vicente de Ferrer, donde el fique es la planta con la que desarrollan los hilos de cabuya para la realización de los tejidos.

El tejido, en nuestras costumbres ancestrales, no solo se ha utilizado de manera estricta para el entrelazamiento de hilos formados por la urdimbre y la trama; también hace parte de éste, el uso de la metáfora donde el tejido se convierte en palabra y concepto que une y fortalece un tejido social. En este sentido, tejer se desplaza de la técnica y se aborda desde lo teórico, aportando a una configuración simbólica a partir de códigos. Es decir, una forma de lenguaje textil desde lo visual; sin embargo, esta forma de comunicación que llegó a desarrollarse desde lo figurativo y abstracto, siempre estuvo vinculada a un código cultural. De ahí que, en la Conquista, se haya interpretado la inexistencia de la escritura por parte de los indígenas cuando en realidad, a través del tejido y la simbología abstracta se aludía a un lenguaje visual.

En este punto es donde a partir del mestizaje se hace uso (dentro de este trabajo de creación) de las técnicas tradicionales prehispánicas y de las teorías occidentales, para generar piezas artísticas que, basadas en sus capacidades de comunicación, aporten a la preservación y transmisión del conocimiento ancestral y a la producción de un arte que reivindica la epistemología de saberes propios de América.

4.1 Tejiendo Mundos – Tradiciones Contemporáneas

La tradición europea consideró, dentro de sus categorías, la práctica del tejido como una mera práctica manual de representaciones visuales, lo que la dejó en una posición de artes menores (Ramírez, 2019, p. 11). Sin embargo, con el tiempo, en los años cincuenta, los artistas del arte moderno en Colombia se interesaron por artesanías como hamacas, cestería, ruanas o mochilas y, desde entonces, esto permitió tanto a la artesanía como a las expresiones modernas, una transformación que las lanzó a un periodo de experimentación de materiales y formatos. El tapiz, que fue de los principales medios de expresión (considerado como pintura) dejó el muro

como soporte convencional para asumir diferentes lugares en el espacio expositivo (Guerrero, 1994, p. 83).

En este sentido, las artistas que más aportaron a dicha transformación del arte textil en Colombia fueron Olga de Amaral, Marlene Hoffman y Stella Bernal quienes al combinar las técnicas industriales que conocieron en Estados Unidos las dotaron de otras lecturas que fueron transmitidas en la Universidad de los Andes. Por esta razón, su Facultad de Artes fue pionera en el uso de los textiles como expresión artística.

Olga de Amaral, en 1972, obtuvo el Primer Premio de la Bienal de Coltejer con su obra *La Gran Maraña Paramuna*. Se trataba de un entramado de 5.20 metros de altura que, con su imponente y colorido, logró reflejar la fuerza y misteriosa atmósfera de los paisajes alto andinos. En el arte textil contemporáneo, a finales de siglo XX, se dio la posibilidad de materializar (a través de tejidos) esas dos visiones: el mundo Occidental y el prehispánico.

A pesar de los desarrollos técnicos y tecnológicos de los últimos tiempos y gracias a sus profundas raíces, las tradiciones textiles andinas siguen una producción aislada de las metrópolis, de las cuales surgen artistas como Máximo Laura (tejedor contemporáneo del Perú) quien despliega técnicas magistrales que plasman desde su mundo personal, un imaginario andino, ofreciéndonos la posibilidad de tener un contacto con una naturaleza llena de animales, seres míticos y cósmicos. Según Sterk (2014):

La intención de Máximo Laura es expresar su particular visión del universo pasando a través de la energía de sus antepasados –no a través de la repetición, sino a través de la adaptación a su experiencia contemporánea– lo que significa dar testimonio de nuestro tiempo a través de su obra (p. 70).

4.2 Tejer El Presente Y Otros Pensamientos

En las sociedades indígenas, la alfarería y el tejido son utilizados como formas de “escritura para configurar un libro” con símbolos que pueden ser interpretados por un espectador. Si bien algunos no están enmarcados dentro de un código, sí generan la posibilidad de lectura interpretativa en la relación que se da entre el objeto y quien lo observa, ya que estos son elementos naturales y tienen su propia fuerza vital.

A través de la forma y, a partir de la alfarería y el tejido, se materializan las ideas que dan como resultado posibilidades infinitas de construcción de significados e interpretaciones. Éstas se adoptan desde la interdisciplinariedad con el dominio de técnicas representativas de culturas asociadas a diferentes territorios y costumbres que han desarrollado una íntima relación entre naturaleza y hombre para materializar una realidad propia.

Textil provienen del vocablo *texere*, que significa tejer. Según la artista visual Olga Lucía Ramírez (2019) “la definición de esta palabra incluye tanto el sentido literal como el sentido figurado de componer a base de cosas intangibles, ya sea palabras, pensamientos, ideas y crear algo con una estructura legible, con sentido lógico” (p. 20). De esta manera, el origen del textil tiene un significado más profundo que nos permite tejer mundos, culturas, pensamientos y saberes con la fragilidad y firmeza que contienen los tejidos.

5. Aculturación Y Transculturación A Través De Técnicas Tradicionales En El Arte Contemporáneo

Pensar en la identidad y la memoria son aspectos que ayudan a definir (o por lo menos a entender) el presente y futuro de las relaciones sociales en el país pues, en la actualidad, está sumergido entre la pandemia y el estallido social por la búsqueda de una reestructuración política, económica, cultural y social que ponen en evidencia la necesidad de indagar en nuestra identidad. Por estas razones y, a partir del presente proyecto, desde el arte como medio de expresión formal, se opta por revalorar y reivindicar las culturas indígenas a partir de la artesanía tradicional, vinculada desde una posición transcultural a contextos contemporáneos del arte.

Hilo de barro. Tejido de la Memoria es una investigación-creación que da lugar a una propuesta artística en la que se pretende reflexionar desde el arte sobre el pasado, presente y futuro de una nación como Colombia, a partir del paradigma occidental y el que se tiene de los pueblos originarios del Nuevo Mundo, donde la alfarería y el tejido son el medio formal por el cual se asumió el reto de reconocer lo propio como base para la creación artística.

De este modo, a partir de las tecnologías ancestrales vinculadas a la noción de arte occidental se hace un aporte con el fin de seguir en resistencia contra modelos de aculturación y contribuir a la preservación de saberes milenarios. Siendo así, el resultado hace parte de acciones transculturales que derivan en nuevas propuestas y visiones personales de lo que significa el arte a partir de un contexto propio.

5.1 Otra Dimensión - Epistemología Del Arte

El concepto arte, como lo hemos asumido, surge en Europa y es introducido en América luego de la Conquista, donde las personas eran tratadas como esclavos y se explotaban los

recursos con fines de exportación de las riquezas extraídas, dando paso a la modernidad europea. Sin embargo, las expresiones creativas en América manifestaban gran desarrollo en campos como la alfarería, la cerámica, la orfebrería, la arquitectura o la textilera, entre otras. Este desarrollo técnico avanzado y conceptual se beneficia de las dimensiones alternas a lo corporal que son alcanzadas gracias al uso de las “plantas maestras”. De modo que, los procesos de alfarería presentados aquí, ejercen una función de medicina, que contribuye a sanar la memoria cultural que poseemos y, a veces, ignoramos.

5.2 Reflejo Del Pasado

Nuestra relación y costumbre con el uso de vasijas que tienen como referente la artesanía prehispánica pasa por alto la complejidad de su elaboración y las relaciones que se dan entre los elementos que participan en su manufactura. En este caso se presenta la vasija como una figura básica y común para el contexto actual que, al entablar una relación con el agua, se convierte en contenedor del líquido amniótico (Ver imagen 6). Éste activa un reflejo en el que se vincula al sujeto que lo contempla. Es, en sí mismo, la manifestación de una dimensión alterna y paralela que alberga un mundo intangible y emocional. Solo al estar al frente del objeto es que se completa la obra y se revela ese mundo invisible.



Imagen 6. *Reflejo del pasado* (2021), pieza alfarera, agua, Gustavo Gómez Vergara, colección particular

La comunidad indígena *Murui-muinane* del Amazonas colombiano es portadora de saberes milenarios los cuales son transmitidos de generación en generación y de manera oral. El mambe y el ambil son la medicina de la palabra dulce. Durante la elaboración del ambil se cocina el tabaco en una preparación que puede durar varios días hasta tener una concentración de un color negro infinito. Esta sustancia proyecta el reflejo del mundo físico, también conocido como el espejo del alma.

5.3 Cultivo De Tierra

La propuesta visual *Cultivo de tierra* se presenta como un objeto concebido desde los conceptos de “resistir” y “renovar” (Ver imagen 7 y 8). Se busca dar cuenta de cómo los modelos contemporáneos de consumo pueden ser enfrentados mediante barreras artificiales de contención que protejan la memoria ancestral a partir de nuestra actual y frágil relación con la tierra, la cual ha sido desterritorializada de su naturaleza para concebirse como recurso económico.

Esta propuesta pretende ser una reinterpretación del arquetipo indígena y campesino en un entorno urbano, pero desde un modelo sociocultural de práctica costera con la que se evidencia la resistencia a las fuerzas de la naturaleza, como lo es –en este caso– las olas del mar. Éstas, junto con el impulso del viento, se convierten en una permanente amenaza para quienes habitan dichos lugares. Los lugareños, como respuesta a ello van *territorializando* las aguas por medio de construcciones con conchas de caracol reutilizadas después de haber consumido su alimento, generando así una práctica estética peculiar a partir de la función de resistir y renovar el territorio habitado.

Es por medio del elemento tierra que se pretende dialogar con el observador sobre el hacinamiento que enfrentan las comunidades indígenas y campesinas, donde su territorio está

siendo violentado por el interés que el gobierno y las multinacionales tienen de las riquezas y recursos naturales que contienen sus territorios. Por esta razón, desde una propuesta artística contemporánea y, en contraste con la alfarería precolombina, se intenta dar cuenta de ese pasado ancestral dando lugar a la creación de cultivos urbanos a través de camas de germinación de semillas. En este mismo sistema de cultivo se aprecia el fenómeno de hacinamiento mediante técnicas de huertas de ciudad que enfrentan los espacios inapropiados para la siembra. Así, se han convertido en el último recurso para afrontar las adversidades de una sociedad consumista.

En el mes de junio de 2019 la Galería de Arte Contemporáneo Paul Bradwel del Centro Colombo Americano (Medellín), realizó un laboratorio artístico con el nombre de *Lab 60, Medicinas Ancestrales* donde buscaba reactivar esa visión de lo ancestral en las prácticas artísticas contemporáneas haciendo cuestionamientos sobre el origen, lo cual pareciera ser una manera de retomar esas posturas en las que desde lo prehispánico pueden surgir nuevas técnicas y estéticas que refresquen el arte nacional.

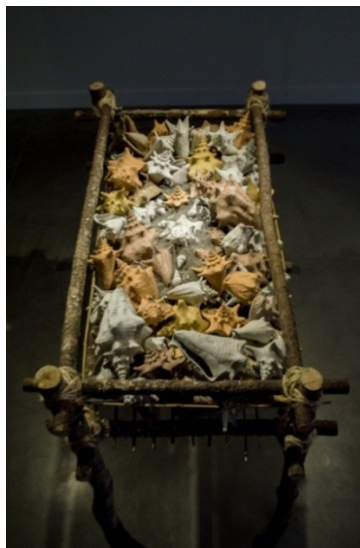


Imagen 7. *Cultivo de tierra* (2019), instalación (madera, arcilla, arena, cabuya), Gustavo Gómez Vergara, colección particular



Imagen 8. *Cultivo de tierra* (Detalle), Conchas de caracol en distintos colores y tamaños elaboradas con arcilla.

5.4 Identidad De Papel

Como sujeto creativo, asociado a un entorno y contexto local, baso la siguiente propuesta *Identidad de papel* en la hibridación de técnicas artísticas foráneas y transculturales como lo es la alfarería, el tejido y la fotografía. Esta combinación de saberes (considerados como ancestrales y modernos) están sujetos a interpretaciones formales desde donde hago uso de la fotografía como mediadora de contenidos culturales que son asociados con el pasado prehispánico y colonial. Esto da pie a una referencia que cuestiona la historia desde la acción de contraponer diferentes modos de tecnologías que siguen siendo vigentes.

Esta configuración artística corresponde a una necesidad de cuestionar la identidad e indagar sobre el pasado de regiones que, como San Vicente de Ferrer (en Antioquia) y La Chamba (en Tolima), mantiene activa la acción de crear piezas tradicionales desde el tejido y la alfarería. A ello se suma la fotografía como medio de registro, con la cual se crea un documento visual que puede ser tenido en cuenta dentro de lo que se entiende como antropología de la imagen.

En la imagen 9, que se ve a continuación, convergen tres técnicas que evidencian la relación del territorio y sus dinámicas sociales, económicas y culturales. En este caso, la fotografía (asumida como un desarrollo europeo) es intervenida con cortes que aluden a las acciones producto de la Conquista, las cuales devinieron (en el comienzo) con la ruptura de los saberes originarios del continente americano.

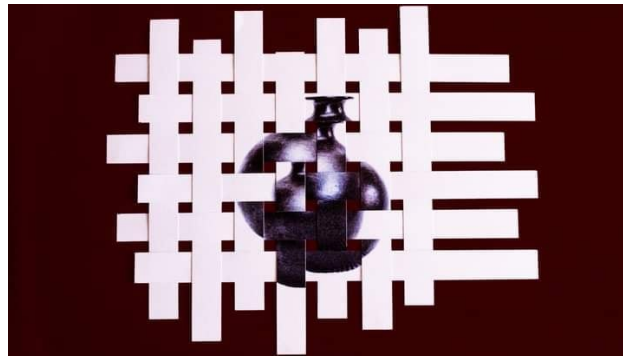


Imagen 9. *Identidad de pape* (2020), fotografía digital, 720x405, intervención, alfarería. Gustavo Gómez Vergara. Colección particular.

Con los distintos cortes se busca entretejer y preservar los saberes propios para moderar el paradigma occidental que, en ocasiones, deslegitima un saber valioso para la humanidad. Lo cual repercute en la configuración de la pieza artística como una forma abstracta con la que se teje el papel, haciendo referencia a lo efímero y frágil en contraste con la cerámica que atraviesa procesos donde la transformación de la materia con el fuego da como resultado la solidez de la arcilla.

La múcura es una vasija que representa el vientre femenino y es utilizada para el almacenamiento de agua. Este objeto que aparece registrado en la imagen ha sido realizado con la técnica tradicional de los lugareños de la región de La Chamba. En este caso, se trata de una manera de *recordar* esos saberes que hacen parte de la cultura material del territorio colombiano.

5.5 Verde

La ficción planteada en el video *Verde* (que tiene una duración de tres minutos con 19 segundos) sugiere una realidad que nos acerca a diversas culturas indígenas. Aquí, se pretendió transmitir algunos aspectos de los pueblos originarios de América recurriendo a lo que se conoce como *stop motion*. Ello consiste en darle movimiento a la imagen fija por medio de una secuencia fotográfica y, de esta manera, realizar una animación que está vinculada con una narrativa que aporte al discernimiento de la diversidad cultural con la que nos relacionamos. Así, están presentes los vínculos transculturales y se activan las tensiones entre modernidad y tradición asumidos desde el campo de lo visual.

Además de la trasculturalidad el factor de aculturación también se activa y permite cuestionar el sentido del video como formato de presentación con el que se aborda una temática tradicional. Esto parece contradictorio pero, en realidad, permite disfrutar de las posibilidades creativas vinculadas con la libertad imaginativa del sujeto creador.

El formato de video es fundamental a la hora de desarrollar este proyecto que fuera realizado colectivamente por los siguientes integrantes: Gustavo Gómez, Juan David González, Laura Gil y Laura Restrepo. En este trabajo se planteó una interpretación de la vida cotidiana de un curaca que habita en otras dimensiones alternas a la física. En este mundo se aprecia la ritualidad y el desarrollo de la ciencia como un conocimiento avanzado en el que se trabajan temáticas como la vida, la muerte o la resurrección.

Este video animado comprende una ficción que nos permite vivir una experiencia cargada por diversos componentes estéticos basados en comunidades indígenas amazónicas y de la cordillera andina colombiana como los huitotos, huottójas, sikuanis y/o emberas-chami. Esta

interpretación está constituida por un accionar creativo en el que además de la incorporación de elementos referentes a la textilería, alfarería y botánica, también se suma la producción musical como un elemento fundamental para la configuración de la atmósfera y la experimentación con instrumentos tradicionales algunos de ellos realizados mediante técnicas alfareras.

5.5.1 Sinopsis de Verde

El espectador verá en el primer encuadre un personaje que toma la forma desde las fibras vegetales como el fique. Se trata de un curaca (curandero, chamán o sabio) quien es el encargado de preservar la vida de las plantas en la selva; su *estar* transcurre en la *casa madre* (Ver imagen 10). Allí desarrolla su labor de cuidarlas y curarlas rodeado de espíritus animales que le brindan armonía y energía para mantener el equilibrio de la vida y la muerte. Su tarea es la de un alquimista que domina el conocimiento más profundo. Sin embargo, llega el momento en que su capacidad se ve limitada para sanar una planta y le corresponde ofrendar su propia vida para reanimarla.



Imagen 10. *Verde* (2019), fotograma del audiovisual, 1'42". Colección particular

5.5.2 *El Medio Habitado*

El curaca desarrolla sus acciones en dos escenarios que podrían considerarse de la siguiente manera: el primero, como biblioteca y espacio de investigación; y, el segundo, como una *casa madre* donde realiza actividades mágicas de sanación a las plantas. La biblioteca está dotada de una estantería con libros, piedras mágicas y espíritus de animales que le permiten documentar los avances, métodos o los resultados de las plantas curadas. La *casa madre* corresponde al lugar donde cohabita con plantas y animales.

Cuatro instantes marcan las transiciones claves del curaca: armonizar, fertilizar, curar y retornar al origen. Estos momentos son acciones que son activadas, a su vez, con los cuatro elementos: viento, agua, fuego y tierra, respectivamente. Se trata de los momentos que definen la acción del personaje con relación a su labor. Como complemento, se acompaña con el uso de una piedra de jade la cual le sirve para la sanación de las plantas; además, utiliza herramientas tradicionales como el pilón (hecho de barro) para preparar los extractos y las medicinas.

5.6 Hilo De Barro

Por medio de la investigación realizada para la presente propuesta artística se recurrió al uso de materiales orgánicos y técnicas tradicionales como la alfarería y el tejido, las cuales se vinculan a un contexto del arte desde donde se buscó visibilizar y comprender mecanismos de aculturación para que, de este modo, se reivindicase el rol de las expresiones creativas y conceptuales presentes en el contexto americano que, históricamente, han sido deslegitimadas y subordinadas.

Hilo de barro es, entonces, una manera de tejer la memoria a través de medios formales que no solo aluden a un pasado y una identidad, si no que busca hacer un aporte a las relaciones entre territorios y saberes desde los cuales se pueda preservar y transmitir –aunque utópicas– realidades posibles y propias que den lugar a una identidad con raíces más allá de los conceptos territoriales que responden a las Américas como territorio político impuesto por una visión Occidental.

En este sentido, el tejido parte de procesar una materia prima para luego ser convertida en hilo que, posteriormente, nudo tras nudo, va reforzando y dando forma a la idea de un origen y de una identidad que se teje con la memoria ancestral. En este caso el nudo es representado mediante la cerámica, la cual nos vincula con técnicas europeas, adaptadas a una visión de lo propio (Ver imagen 11).

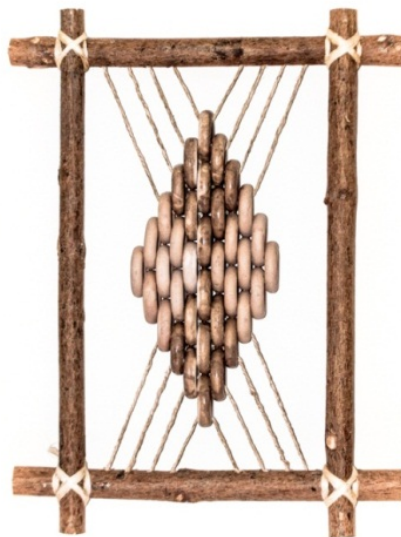


Imagen 11. *Tejido de la memoria* (2021), instalación, fique, cerámica y madera, 55 x 74 x 8, Gustavo Gómez Vergara, colección particular.

El resultado expuesto, a partir de las cinco anteriores configuraciones artísticas, es un paso que evidencia la posibilidad de asimilar la sabiduría ancestral, interpretarla y generar a partir de ella una relación entre paradigmas, bajo los cuales se complementan las dinámicas socioculturales con énfasis en la expresión artística. Este trabajo definió –como medio de formalización técnica– el uso de la animación, la fotografía, la alfarería, la cerámica y el tejido, los cuales a partir de la diversidad cultural con la que se habita dio lugar a la creación de vínculos que trascienden el tiempo y el espacio para aportar una interpretación propia por medio de la alfarería como recurso que sigue ayudando en la transmisión de saberes, siendo ésta tan moldeable que se consolidó como tradicional y ahora contemporánea. Lo más importante fue entender que nosotros no la moldeamos, si no que ella nos moldea a nosotros.

6. Conclusiones

El Nuevo Mundo no se ha dejado descubrir. Éste solo permite ser comprendido a partir de las tradiciones de los pueblos originarios. La colonización de América, como señala Walter Mignolo es solo “la idea del descubrimiento de un territorio”, sin embargo, el principal tesoro que no pudieron encontrar los europeos en su intento de conquista es la sabiduría transmitida por las plantas y animales. Esta ha sido resguardada, protegida y custodiada celosamente por los ancianos que son la mayor expresión de respeto y sabiduría. Contrario a esto la cultura occidental nos transmite una idea diferente del anciano, quien deja de ser tenido en cuenta y, en ocasiones, es ignorado o abandonado.

Los tiempos cambian, y los abuelos “abrieron el canasto” nuevamente para entregarnos esos saberes que, poco a poco, vamos conociendo, comprendiendo e interpretando, en este caso, desde el arte, dando lugar, de este modo, a esos medios de mestizaje e hibridación entre tradiciones, costumbres y entre saberes de diferentes paradigmas.

Adentrarnos en las cosmovisiones ancestrales nos garantiza una propuesta que refleje nuestra identidad americana ya que las bases conceptuales se superponen a las referencias visuales y teóricas con las que estamos acostumbrados a trabajar para concebir propuestas artísticas que, ineludiblemente, reflejan la cultura occidental. De esta manera, se hace referencia al argumento “adiós a la antropofagia” retomado por Gerardo Mosquera, de modo que al desprenderse de postulados occidentales se construye desde las bases de la sabiduría ancestral, la cual ha estado vigente durante todo el periodo poscolonial hasta nuestro tiempo, solo que ha sido guardada celosamente y a ella hay que acceder a través de la memoria.

Un problema común que se presenta con el arte académico es hacer arte desde la misma historia del arte occidental. Si bien esto es válido, se corre el riesgo de provocar un corto circuito que, desde mi parecer, produce un efecto narcisista en donde solo se habla de sí mismo, como un perro cogiéndose la cola y, en realidad, el arte no se encuentra en el arte, si no en el gran misterio de la vida y los territorios que condensan energías conectadas con el cuerpo físico y energético.

Las obras expuestas en esta investigación-creación buscan fortalecer, recuperar o dar a conocer un estado profundo (más allá de lo físico y de lo estético) que da cuenta de las experiencias humanas. Estos saberes ancestrales han sido integrados por los fenómenos de migración humana. También es cierto que los modelos sociales actuales tienden a olvidar y dejar el interés por la transmisión, ya que esto limita la capacidad de discernimiento, llevándonos a un estado de letargo en el que las bondades de los saberes espirituales –causantes de una fuerza vital que acompaña la naturaleza humana– desaparece. Por esta razón, con las obras aquí presentadas se intenta retomar esos valores propios de lo ancestral a partir de contextos locales.

Generar un diálogo entre elementos naturales es una característica que está presente en todas las piezas artísticas que han servido de referente. Esto es una manera de integrar las fuerzas telúricas como provisoras de vitalidad; de este modo, se pretende que la naturaleza recupere su lugar en el entorno social y cultural que le ha sido arrebatado al ser concebida como un recurso económico natural que desde una visión económica retomada por Henry Ford en la primera mitad del siglo XX, alcanza su máximo desarrollo para la década de los años setenta, la cual trasciende el ámbito filosófico y político, donde se destituye al territorio de cualquier concepción de naturaleza, diversidad e historia, perdiendo así su dimensión espacial y cultural, configurándose como recurso económico, más que natural (Roch, 1998, p. 75).

Como contraste, para algunas comunidades indígenas las plantas y los animales son vistos como “gente”. Esta sencilla connotación otorga al otro, un ánima y, por ende, lo hace merecedor de respeto ya que alcanza un estatus de igualdad respecto al humano. Este discurso que surge de interponer diferentes materiales pertenecientes al mundo ancestral también acepta a la modernidad como un recurso dialéctico y lo convierte en una herramienta de comunicación que activa una interpretación de las cosmovisiones heredadas, siendo así realidades alternas a las concepciones que sobre éstas son ofrecidas por occidente.

Pese a la intención de comprender las culturas indígenas, surge una reinterpretación o tergiversación de sus saberes y ello da origen a un pensamiento personal que es transmitido mediante la expresión artística. Este acercamiento que se da desde diversas ramas de saberes ancestrales y sin una linealidad en los métodos de aprendizaje dan como resultado una experiencia que ofrece un paso hacia la valoración de las comunidades indígenas como eje de construcción social en el que se hace un aporte a su visibilización mediante las prácticas artísticas.

Es así como la interpretación de lo moderno y lo tradicional –desde las artes visuales– evidencian la dualidad entre culto y popular, rural y urbano, arte y artesanía; y, de esta manera, se hace un aporte para entender los complejos de identidad que han caracterizado a los diferentes grupos sociales, ya sea indígenas, afrodescendientes o campesinos, entre otros, volcándonos en una digestión –sin crítica– de algunas identidades occidentales. Sin embargo, al revalorar esos saberes milenarios y darles la importancia que realmente tienen (en este caso desde el objeto, inmerso en contextos artísticos, donde la reivindicación de las técnicas artesanales toma una voz de identidad) se refuerza el tejido ancestral y es compartido al mundo como visión de lo propio.

Bibliografía

- Barney C., E. (agosto 1973). *Artistas y Artesanos. Revista de divulgación cultural de la Universidad Nacional*, Vol. 6, No. 12, pp. 69-82.
- Camnitzer., L. (noviembre 2013). *Arte y Deshonra*, Colección Signos de la Memoria, Edición Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Chile, No 236928, ISBN: 978-956-9144-14-1.
- Chávez., M. (1998). *Identidad y Representación Entre Indígenas y Colonos de la Amazonia Occidental Colombiana. Identidad, modernidad y desarrollo*. Pp. 283-296.
- De Andrade, O. (mayo 1928). *Manifiesto Antropófago. Revista de Antropofagia*, año 1, No. 1, p. 7.
- García C., N. (1998). *Culturas Híbridas. Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad*. pp. 221-228, 252-259, 288-304, 332,334. México: Editorial Grijalbo, S. A. de C.V. ISBN 970-05-0562-6.
- Germana., C. (marzo, 2010). *Una Epistemología Otra: El Proyecto de Aníbal Quijano*, *Revista del Colegio de Sociólogos del Perú*, No. 1, pp. 211-220.
- Giraldo., E. (2016-2017). *Ausencia e inminencia: Adolfo Bernal y el arte del proyecto*, Texto participante del Reconocimiento Nacional a la Crítica y el Ensayo: *Arte en Colombia del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes*. Categoría 1, versión 13. Pp. 19-25
- Guerrero, M. (enero 1994). *Origen del Arte textil Colombiano Contemporáneo. Historia crítica*. No 9, pp. 82-93.
- Gutiérrez G., A. (enero 2009). *La Instalación en el Arte Contemporáneo Colombiano, El Artista: Revista de Investigaciones en Música y Artes Plásticas*, ISSN: 1794-8614, N° 6, pp129-153.

- Huanacuni M., F. (Febrero 2010). Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, Políticas, Estrategias y Experiencias Regionales Andinas. Coordinadora andina de organizaciones indígenas.
- Jaffé C., F. (2010). *Hélio Oiticica: la Experiencia Estética como Trascendencia de lo Sensible*, *Revista Forma*, Universitat Pompeu Fabra, V. 01, N°1, pp. 77-88.
- Mariátegui., C. (1 de mayo de 1925). ¿Existe un Pensamiento Hispano-Americano? N° 255 p. 9
- Mavisoy M., W. (marzo 2018). Memoria de un Lugar. Territorio y Comunalidad: Tramas y Voces Desde el Acontecimiento Kamëntšá. *Nómadas 48*. Colombia: Universidad Central, pp. 239-248.
- Mignolo., W. (2019). *Reconstitución Epistémica/Estética: la Aesthesis Decolonial una Década Después*. Universidad de Duke, EE.UU. *Revista de investigación en el campo del arte* (25), pp. 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>.
- Mosquera., G. (2010). Caminar con el Diablo, Textos Sobre Arte Internacionalismo y Culturas. EXIT Publicaciones, España, pp. 149-171.
- Ospina., W. (7, noviembre 2008). Mestizaje e Interculturalismo. Diálogos con William Ospina, pp. 7-25.
- Padilla P., C. (2008). La Llamada de la Tierra: El Nacionalismo en la Escultura Colombiana. Colección de Ensayos Sobre el Campo del Arte Colombiano, Ensayos de Autor 2007. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 1ª Edición, pp. 75-97, 241-251.
- Pérez H., M. (2020). El Barro Tiene Voz: Una Lectura de la Historia de la Cerámica en Colombia. Ensayos Para una Puesta en Escena. El Barro Tiene Voz Como Lugar de la Escritura para la Cerámica en la Historia del Arte. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes Bogotá, Colombia, pp. 13-34, 66-76.

- Pini., I. (agosto 2010). Reformulando Relatos Histórico-Críticos en el Arte de América Latina. *Revista de artes visuales Errata*. La escritura del arte. No. 2, pp. 60-84.
- Quijano., A. (noviembre 1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad. *Perú Indígena*. Vol. 13, No. 29, pp. 11-20.
- Quijano., A. (2014). Cuestiones y Horizontes: de la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder. *Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, ISBN 978-987-722-018-6, pp. 778-828.
- Ramírez R., O. (2019) Reconstrucción Del Estado Actual Del Arte Textil En Colombia. *Monografía de grado para optar al título de Maestra En Artes Visuales*. ITM. Medellín, pp. 1-79.
- Rishel., J. Stratton., S. (2007). Revelaciones. *Las Artes en América Latina 1492-1820*. VI. Pintura V. Escultura, Fondo de cultura económica, México, pp. 248-321, 322-365
- Roch P., F. (1998). El Territorio Como Recurso. *Ciudades: Revista del Instituto Universitario de Urbanística de la Universidad de Valladolid*, Madrid, N°. 4, pp. 73-94.
- Sánchez., M. (junio 2016) *La Subalternidad en Escena. Antropología y Arte Como Instrumentos Hegemónicos en la Política del Arte*. *Revista lindes, Estudios Sociales del Arte y de la Cultura, Argentina*, N° 11, pp. 1-12.
- Sierra C., F. (abril-julio 2016). Hacia una Epistemología del Sur. *Decolonialidad del Saber-Poder Informativo y Nueva Comunicología Latinoamericana. Una Lectura crítica de la Mediación Desde las Culturas Indígenas*. *Revista Chasqui de Ecuador*, N°. 131, pp. 77-105.

- Suckaer., I. (2007). Barro y Palabra. La Cerámica Artística Contemporánea en México. Ponencia leída en el Simposio Internacional de Cerámica Escultórica Monumental de Xalapa, pp. 47-49.
- Tangarife P., H. (julio-diciembre 2013). El Ritual del Yagé en los Kofán y Kamsá de Colombia Desde una Perspectiva Etnográfica y Artística Contemporánea. En: Virajes, Revista de Antropología y Sociología, Vol. 15, No. 2. Manizales: Universidad de Caldas, pp. 101-136.
- Ullauri L., Elisa (2018). *Pasiones y Tensiones Entre la Alfarería, la Cerámica y el Arte Contemporáneo*, *Índex [online]*, *Revista de Arte Contemporáneo*, no.5, Quito, pp. 130-135.
- Villarreal., P. (Julio 2013). La Cosmopolítica Amerindia y el Pensamiento Teórico-Político Latinoamericano, una Alternativa a los Estudios Culturales y el Multiculturalismo. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 1-16.
- Querejazu., L. (2012). *¿Híbrido o Mestizo? El Problema Semántico en la Historiografía del Arte Andino*. *Revista Estudios Bolivianos*, [online]. N° 17, pp. 107-123.