

Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales

Tomo V. Trazos, lienzos y movimientos:
abriendo caminos

Aurora Vergara-Figueroa

Angélica María Sánchez Barona

Alejandro de la Fuente

(EDITORES ACADÉMICOS)



XXVII



Una Santa Erótica Afrofuturista del Siglo XXVII.

Antonia Gómez Quintero. 2023. Fotografía, intervención ilustrativa digital. 80 x 80 cm. Imagen cortesía de la artista.

Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales

Tomo V. Trazos, lienzos y movimientos:
abriendo caminos

Aurora Vergara-Figueroa

Angélica María Sánchez Barona

Alejandro de la Fuente

(EDITORES ACADÉMICOS)

Trazos, lienzos y movimientos: abriendo caminos. Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales (tomo V)

© Aurora Vergara-Figueroa, Angélica María Sánchez Barona, Alejandro de la Fuente (editores académicos) y varios autores

Cali, Universidad Icesi, 2025

144 pp.: 17x23cm

Incluye referencias bibliográficas

ISBN (Tomo V): 978-628-7814-10-3

ISBN (Obra completa): 978-628-7814-00-4

DOI: <https://doi.org/10.18046/EUI/eale.5>

Palabras clave: 1. Estudios Afrocolombianos 2. Ciencias Sociales 3. Estudios de Género

4. Estudios Afrolatinoamericanos 5. Historia del Arte

Código Dewey: 305.8

© Universidad Icesi

Facultad de Ciencias Humanas

Primera edición / Junio 2025

Rector

Esteban Piedrahita Uribe

Director académico

José Hernando Bahamón Lozano

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Jerónimo Botero Marino

Director del Centro de Estudios Afrodiaspóricos (CEAF)

Yoseth Ariza-Araújo

Coordinador Editorial Universidad Icesi

Adolfo A. Abadía

Gestora Editorial CEAF

Verónica Lozada Gallego

Obras de portada

Serie «Herencia». Fabián Paz. 2022. Carboncillo y collage. 120 x 160 cm. Imágenes cortesía del artista.

Diseño y diagramación

Natalia Ayala Pacini
(estudiocasual.co)

Corrección de estilo

Verónica Lozada Gallego
Karime Rios Piedrahita

Revisión de textos

Verónica Lozada Gallego
Dayani M. Zapata Mina

Editorial Universidad Icesi

Calle 18 No. 122-135 (Pance), Cali – Colombia

Teléfono: +57 (2) 555 2334

E-mail: editorial@icesi.edu.co

<http://www.icesi.edu.co/editorial>

Publicado en Colombia – Published in Colombia

La publicación de este libro se aprobó luego de superar un proceso de evaluación ciega por dos pares expertos.

La Editorial Universidad Icesi no se hace responsable de las ideas expuestas bajo su nombre, las ideas publicadas, los modelos teóricos expuestos o los nombres aludidos por las autoras/autores. El contenido publicado es responsabilidad exclusiva de las autoras/autores, no refleja la opinión de las directivas, el pensamiento institucional de la Universidad Icesi, ni genera responsabilidad frente a terceros en caso de omisiones o errores.

Este libro es de carácter público. Puede ser reproducido, copiado, distribuido y divulgado siempre y cuando no se altere su contenido y se cite la fuente institucional.

Citación sugerida: Vergara-Figueroa, A., Sánchez Barona, A., & de la Fuente, A. (Eds.). (2025). *Trazos, lienzos y movimientos: abriendo caminos. Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales* (tomo V). Centro de Estudios Afrodiaspóricos, Editorial Universidad Icesi. DOI: <https://doi.org/10.18046/EUI/eale.5>

ÍNDICE

CAPÍTULO 21

RAFAEL MARIO PALACIOS CALLEJAS, CARLOS CORREA ANGULO Y ANDREA BONILLA OSPINA 07

«La mentira complaciente»: Danza Afrocolombiana
Contemporánea para descolonizar el cuerpo negro racializado

CAPÍTULO 22

JULIA MERCEDES ANGOLA ROSSI Y ANGÉLICA MARÍA SÁNCHEZ BARONA 51

Aproximaciones a las representaciones visuales de la afrodescendencia desde la Historia, la Crítica y la Historia del Arte. Siglos XVIII-XXI

La mentira complaciente: Danza Afrocolombiana Contemporánea para descolonizar el cuerpo negro racializado*

Rafael Mario Palacios Callejas

CORPORACIÓN CULTURAL AFROCOLOMBIANA SANKOFA

Carlos Correa Angulo

UNIVERSIDAD DE HARVARD

Andrea Bonilla Ospina

UNIVERSIDAD DEL VALLE

* Este capítulo se desprende de la investigación titulada «El cuerpo *dominado*», presentada por Rafael Palacios como trabajo de grado para optar al título de Magíster en Educación y Derechos Humanos en la Universidad Autónoma Latinoamericana. Rafael agradece a Tito Ángel Palacios, su padre, quien cuando él tenía seis años no solo le enseñó a bailar sino a enfrentar el mundo a través del cuerpo que baila. A María Teresa Callejas, su madre, quien cuando tenía nueve años le regaló el libro *Raíces* y, con él, el origen de su propia historia. También agradece especialmente a todas y todos los artistas de Sankofa Danzafro por todos sus aportes y sus contribuciones a este trabajo y a su vida, y sus compañerxs Carlos Correa Angulo y Andrea Bonilla por ampliar esta reflexión con sus contribuciones desde la Antropología y la danza.

A bordar las danzas de origen afro en Colombia nos lleva a indagar en una de las expresiones artísticas más potentes que han conservado estas comunidades en el país. El hecho pone de relieve la diversidad de expresiones culturales afrocolombianas que históricamente han permanecido en municipios como Tumaco, Puerto Tejada, Buenaventura, Guapi, en los departamentos de Nariño, Cauca, Valle del Cauca y Chocó así como en San Basilio de Palenque y María La Baja en Bolívar; y otros municipios de los departamentos del Atlántico y el Magdalena, por mencionar solo algunos. En la música y la danza presentes en estos lugares es innegable la permanencia y las transformaciones de elementos afrodiaspóricos en Colombia que dialogan con otras formaciones musicales y dancísticas afrolatinoamericanas (Moore et al., 2018).

Los géneros dancísticos afrocolombianos no pueden abordarse ignorando que existen jerarquías étnico-raciales que dieron lugar a procesos de regionalización identitarios, en los que se reflejó la pugna por legitimar proyectos de identidad nacional promovidos por las elites durante el siglo XIX y a principios del siglo XX (Wade, 2002a; Birenbaum, 2009). En ese sentido, las danzas tradicionales en Colombia son un escenario para mapear el discurrir del pensamiento racial en el país en términos sociales y culturales bajo el lente de una «política del folclor» (Valderrama, 2013, p 270; D. Zapata, 1964a; Wade, 2002a). Este uso político del folclor fue promovido y se robusteció gracias al trabajo activo y comprometido de intelectuales afrocolombianos a partir de las décadas del cuarenta hasta entrados los años setenta, quienes tomaron el folclor como una plataforma de lucha social por la inclusión y el reconocimiento de identidades subalternizadas y racializadas de forma negativa por la idea homogeneizante del mestizaje y su ordenamiento racial (Birenbaum, 2020; M. Zapata Olivella, 2020).

En el estudio de las danzas han predominado varios enfoques que van desde el folclorismo más conservador, que hace inventarios de las expresiones culturales populares, cargadas de cierto esencialismo y bajo un enfoque

conservacionista (D. Zapata, 1964b; Birenbaum, 2009), hasta la historiografía crítica que revisa la tradición para encontrar nexos con el presente e interpretar sus sentidos bajo las condiciones del contexto contemporáneo donde esas danzas son producidas y puestas en escena (Bauer, 1981; Burke, 2001). No obstante, existen dificultades para el estudio de las danzas de origen afro en el país —y de las danzas tradicionales en general—, que hacen de esta apuesta una tarea ardua y escollosa. Entre esos problemas están el difícil acceso a fuentes y referencias de estudio, las cuales se encuentran visiblemente dispersas en circuitos y espacios bastante limitados; y la falta de procesos de investigación continuos que den cuenta de una perspectiva histórica de sus orígenes y transformaciones (Lozano, 2011).

La ausencia de historiografías de la danza afro en Colombia es un asunto que va más allá de una voluntad de investigación o de los convencionales obstáculos para el acceso a recursos, fuentes primarias o metodologías de investigación adecuadas. En cambio, este hecho está más relacionado con una distribución desigual en el acceso a espacios de formación para la gente afrodescendiente en Colombia, que sigue ocupando espacios de marginación en otras esferas sociales, como en el campo laboral y en la educación. Estas desigualdades son evidencias claras de la permanencia de un racismo estructural que precariza las condiciones de vida de las personas afrodescendientes (Valencia y Mondragón, 2021) y limita sus posibilidades de emprender proyectos de trabajo colectivos que les permitan, no solo investigar y contar sus propias historias, sino también dialogar con instancias institucionales de estudios de la danza y el arte en Colombia. Estas expresiones de racismo estructural contra la población afrodescendiente también se manifiestan en esferas sociológicas de la vida cotidiana de estas personas que impactan de forma negativa sus trayectorias de vida, sus proyectos personales y sus capacidades de movilidad social dentro de espacios urbanos, en la vida pública y en sus subjetividades (Romaña, 2020; Viveros-Vigoya, 2007).

A pesar de todas estas dificultades para desarrollar una apuesta de investigación de tal magnitud, que contribuya a una historiografía de la danza afro en Colombia, recientes trabajos desde el campo de la danza afrocontemporánea han empezado a avanzar en esa dirección. Lxs bailarines de Sankofa Danzaafro y

bailarines de otras agrupaciones afro están produciendo trabajos que reflexionan sobre la danza, arrojando luz sobre un nuevo lugar de enunciación que, desde la danza, apuesta por la importancia de la experiencia encarnada, vivida y acuerpada. Algunos de estos trabajos abordan procesos de investigación en la danza, resaltando el papel de conocimientos ancestrales sobre el cuerpo como territorio, haciendo uso de «una riqueza milenaria como un componente fundamental de partida para la narración artística» (Perea Cuesta, 2021, p. 1), atravesada por la experiencia de género y la racialización cotidiana del cuerpo de la mujer en un contexto urbano. Otros han combinado el enfoque autobiográfico y la historia de vida para mostrar los efectos del racismo estructural y la desigualdad en el transitar del cuerpo de las mujeres afrodescendientes en la ciudad, empleando la danza afrocontemporánea como estrategia de resistencia y reafirmación identitaria (Mosquera, 2020). Algunos artistas han explorado el cruce entre la danza y el teatro para proponer una manifestación escénica decolonial a través de la danza afrocontemporánea como herramienta para descolonizar las artes escénicas haciendo un aporte académico teatral (Hernández, 2019). Otras artistas se han interesado por ahondar en la influencia de Sankofa en la danza nacional, el lugar del cuerpo y su representatividad enfatizando en el agenciamiento memorias y estrategias de re-existencias del pueblo negro (Bonilla, 2021).

Estos trabajos de bailarines de Sankofa y otras compañías de danza afrocontemporánea han contribuido a la creación y el fortalecimiento de un lugar de enunciación que combina investigación y creación. En ese contexto se exploran las relaciones entre cuerpo, concebido como un archivo que registra múltiples violencias y racializaciones, las resistencias corporeizadas desde las maneras del ser afro; y discursos encarnados sobre los sentidos de la danza afrocontemporánea. Esta reflexión que relaciona cuerpo, memoria y performance aborda la problemática del racismo en el campo de la danza y la representación de lo afro en escenarios artísticos de Colombia. Ese lugar de enunciación desde la danza afrocontemporánea revisa la tradición afrocolombiana y la actualiza al ponerla a dialogar con los contextos contemporáneos donde las comunidades afros se desenvuelven, viven e interactúan con instituciones del arte y la danza en las ciudades. En razón de ello, esa concepción dinámica

y «contemporánea» de la danza vincula las identidades afro a espacios y modos de vivir que están ligados al presente, sin desconocer el pasado. Este planteamiento oscilante entre el pasado (tradición) y la contemporaneidad es fundamental en la propuesta de Danza Afrocolombiana Contemporánea que desarrolla Sankofa Danzafro.

Ahora bien, aunque las tradiciones danzarias afrocolombianas —Bullerengue, Currulao, Mapalé, Abozao, Pasillo Chocuanó, Jota, Patacoré, Bunde, entre otras— son de suma importancia para nosotros, Rafael Palacios, director de Sankofa Danzafro, apunta hacia la construcción de un lenguaje de la Danza Afrocolombiana Contemporánea —en adelante, DAC—. Es decir, en vez de repetir la tradición, busca convocarla para que nos ayude en la consolidación de nuevas rutas narrativas que nos permitan enunciar una propuesta de la danza afrocontemporánea en el presente. Como resultado, este lenguaje dancístico afrocolombiano contemporáneo apunta a poner en escena narrativas que contradigan la versión erótica, exótica y sexualizada que impera en el dominio público sobre los afrocolombianos (Viveros-Vigoya, 2002; Hellebrandova, 2014; Wade et al., 2008).

Las danzas, que con mucho rigor y disciplina se practican en varias regiones afrocolombianas, no son en absoluto «sabor que se lleva en la sangre». En cambio, son una expresión viva de conocimientos y sentidos históricamente contruidos y preservados en las comunidades, gracias a la dedicada faena de maestros y maestras que comparten sus saberes con niños, niñas y adolescentes como se ha podido documentar en varios trabajos (Castillo y Palacios, 2012). Estas expresiones, que se construyeron en un momento específico de nuestra historia, narran la unión y la confianza intracomunitarias, tejidas en común acuerdo para la sobrevivencia material y cultural de los pueblos en los territorios, a pesar del embate de las lógicas globales hegemónicas que despolitizan el sentido de las danzas mediante su espectacularización y consumo. Castro-Gómez y Guardiola (2002) afirman, en relación con la supervivencia cultural, que:

La globalización hegemónica de la educación y el modo dominante de producción de la vida en el seno del capitalismo global constituyen una seria amenaza para la supervivencia cultural de la humanidad, en la medida en que borran o invisibilizan el espacio discursivo abierto por actores globales subalternos. (p. 187)

Las danzas afrocolombianas que se retoman desde la propuesta contemporánea de Sankofa Danzafro tienen un carácter afrodiaspórico en su sentido de transformación e hibridación de la tradición (Gilroy, 1993). Esto quiere decir que enfrentan los desafíos que la política de la cultura plantea a la supervivencia cultural de los pueblos: la espectacularización de la cultura y el vaciamiento de sentido.

En concordancia y sin pretender crear una reflexión terminada, hemos decidido abordar el ejercicio artístico de creación colectiva de la obra *La mentira complaciente*, de Sankofa Danzafro, con el ánimo de cuestionar la estética establecida por un mercado cultural que busca el aplauso fácil de un público que desea y consume el descreste, lo espectacular y lo que sorprende de manera ligera y superficial. Se partirá de la narrativa creativa en la obra *La mentira complaciente* para reflexionar sobre: i) la representación de la afrodescendencia en el ámbito de la danza en Colombia, ii) el cuestionamiento de categorías como «raza» y cuerpo, problematizadas mediante nuestra propuesta estética de DAC. Durante este ejercicio se incluirán las voces de bailarines y bailarinas de Sankofa Danzafro y sus reflexiones en el proceso creativo para mostrar de qué manera se llega a una creación colectiva nutrida de todas las reflexiones, experiencias y sensibilidades inscritas en sus biografías, teniendo como hilo conductor la experiencia de *ser* afrodescendiente en Colombia y una intención antirracista de la danza.

1 LA AFRODESCENDENCIA: SU REPRESENTACIÓN EN LA DANZA COLOMBIANA

La afrodescendencia ha sido un lugar prototípico para el desarrollo y la exposición de las ideas pseudocientíficas sobre la existencia de la «raza» en occidente que legitiman el racismo como hecho social (Banton, 1987; Wade, 2002a). Aunque el racismo no solo afecta a los cuerpos negros, ni es únicamente un asunto «corporal», los marcadores racializados de forma negativa alrededor de las poblaciones afro son profundamente corporales (Hellebrandová, 2014; Correa, 2017, 2019). Así, siguiendo los planteamientos de Nicole R. Fleetwood (2011) sobre el performance y la hipervisibilidad de la «blackness» en la cultura más mediática norteamericana, aunque la gente afro adquiere cada vez mayor visibilidad en la esfera pública en Colombia, su presencia y performance en la danza y el arte transita por una suerte de tensión entre lo familiar y lo disruptivo, volviendo problemática no solo su representación, sino la manera como se recibe —y consume— la producción artística afro. Para el caso específico de las danzas, además, estas son desligadas de su sentido social y de los roles que cumple en los contextos comunitarios en los que esos sistemas de danzas están integrados.

Este vaciamiento de sentido de las danzas afros en Colombia funciona a través de mecanismos que ubican a los cuerpos negros como objetos de recreación; entre la excitación y la repulsión, la erotización y la censura, lo familiar y lo disruptivo. Las narrativas predominantes que existen sobre el performance de lo afro en la danza elaboran racializaciones negativas que producen subjetividades destinadas al espectáculo y al consumo erotizado (García, 2016). Este tipo de producción de lo afro en las danzas de origen africano concibe de forma esencializada a África como lugar de origen de una espiritualidad para el consumo que toma la danza como un medio individual para el goce, el disfrute y la catarsis, como parte de los procesos de búsqueda de lo «alternativo» entre las clases medias blanco-mestizas en Colombia y otras partes de Latinoamérica (Sánchez, 2017). De manera que, la danza afro, su uso y representación entran a formar parte de un mercado global del consumo en el que el cuerpo «negro» se vuelve parte de las «commodities» dentro de

la globalización capitalista, orientada profundamente a lo sexualización de lo afro (Collins, 2006).

El cuerpo tiene un papel primordial en la danza. En su carácter material y simbólico, el cuerpo es una herramienta o lugar de disciplinamiento, domesticación, determinación de identidad o posibilidades de resistencia. El cuerpo puede ser objeto de instrumentalización porque, según Le Breton (2002), constituye un «punto de imputación por excelencia del campo simbólico» (p 32). En este sentido, la experiencia de los cuerpos individuales y sociales está enlazada directamente con las estructuras y relaciones de poder en lugares donde nos atraviesan y nos atravesamos como cuerpos, y en consecuencia, somos contruidos y reconstruidos.

Es en el cuerpo donde se insertan estructuras de poder tanto simbólicas como materiales que de forma naturalizada son impuestas por un tipo de jerarquías, determinando que unos cuerpos posean mayor o menor valor que otros; unos están anclados a la subordinación y otros al papel de subordinar. Así, en los que son valorados como inferiores queda su fuerza expuesta a la explotación sistemática, como ocurrió durante la instauración de un régimen colonial que definió, a fuerza de sangre y evangelización, quien debía ocupar el lugar de inferioridad, esclavitud y arduo trabajo. De esta forma, se logró instaurar una estructura jerárquica de la sociedad basada en construcciones simbólicas, que posteriormente se materializaron para definir la superioridad de unos seres humanos sobre otros.

Las nuevas relaciones sociales impuestas en el régimen colonialista desde el siglo XVI, construyen alrededor de un hombre blanco, europeo, católico y moderno, la figura del conquistador, quien a su vez impone, a partir de sangre y prédicas evangélicas, sus propias creencias, su lengua y un nuevo estatus cultural y jerárquico que, además al basarse en diferencias fenotípicas y fisiológicas, otorga al blanco/europeo un tipo de superioridad racial que será utilizado como un referente de poder. En este sentido, la estratificación social y el predominio racial y cultural fueron determinados por rasgos fenotípicos/fisonómicos en la que toma gran importancia el cuerpo, porque es este el contenedor de esas connotaciones desde las cuales se define la idea de «raza». Esta noción, según Wade (2011), «parece afincar la diferencia en las esencias

naturales transmitidas entre generaciones, esencias que por lo general se hacen visibles en el cuerpo» (p. 212).

De modo que, el cuerpo es el espacio sobre el que se soportan las connotaciones de «raza». La «raza» es una categoría de alterización construida socialmente, cuyos significados son cambiantes y variables históricamente (Banton, 1987; Wade, 2009). La «raza» simboliza conflictos de naturaleza sociopolítica e intereses entre diferentes grupos humanos, pero carece de una existencia objetiva (Winant, 2006). Como construcción social, la «raza» se convirtió en un mecanismo de clasificación de los grupos humanos que dio lugar a un sistema de dominación afianzado por la modernidad y su proyecto colonial. Quijano afirma que la «raza» sustentó la inferiorización de las culturas africanas e indígenas en América Latina en contraste con la superioridad del



FOTOGRAFÍA 1.

Línea de creación: *La mentira complaciente*. Fotógrafa: María Paulina Pérez.

europeo/blanco. Por lo tanto, esta categoría de poder-hacer es el elemento por excelencia en la construcción de la «colonialidad del poder» (Quijano, 2000).

Dicho en otras palabras, y siguiendo a Quijano, la «raza» será fundamental para la construcción social de la estructura colonialista y también para el análisis de la producción de cuerpos en el quehacer productivo y reproductivo. Podríamos señalar que a partir de la «raza» fue definida la vida y el hacer de la humanidad. Al respecto el autor dirá que la «raza» puede analizarse como:

Un patrón de poder para la clasificación social de la población mundial. La raza es una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo. Dicho eje tiene, pues, origen y carácter colonial, pero ha probado ser más duradero y estable que el colonialismo en cuya matriz fue establecido. (Quijano, 2000, p. 201)

La fascinación de la Europa moderna con la idea de la «raza», categoría socio-histórica que ha sido suficientemente desmentida, dio lugar a procesos de racialización; es decir, a la producción social de grupos humanos en términos raciales (Campos, 2012) que genera una especie de «formateo» o «normalización» de las identidades grupales tomadas como «esencias» y focalizan un conjunto de «rasgos específicos» (Hoffmann, 2008, p. 165). Existen diversas perspectivas analíticas para entender la racialización (Murji y Solomos, 2005; Omi y Winant, 2014; Campos, 2012; Correa, 2017). Sin embargo, para el análisis de la danza y su interrelación con el cuerpo y la cuestión racial, los trabajos de Viveros-Vigoya (2009) y Hellebrandová (2014) proponen un abordaje de la racialización, que centra su interés en los efectos que ese proceso genera en los cuerpos. Para ambas autoras, la racialización es el proceso mediante el cual se naturaliza la diferencia alrededor de la realidad «corporal» asociada a una condición «social». En ese entrecruzamiento entre cuerpo y condición social se instaura una desigualdad articulada a través de elementos simbólicos designados culturalmente. Es decir:

La racialización es el mecanismo de «inscripción de simbolizaciones culturales» a la realidad material de los cuerpos, basado en las diferencias observables entre ellos. En este proceso participa el Estado, a través de dispositivos de control de los cuerpos biológicos y sociales. La racialización [es entonces] el resultado de sistemas políticos y modelos económicos que asignan lugares e identidades marginalizadas a los cuerpos y a los sujetos, así como también a sus territorios. (Correa, 2017, p. 110)

En el ámbito de la danza, la representación de la gente negra está marcada por mecanismos de racialización que se expresan a través de estereotipos; sexualización y exotismo. Estos se convierten en narrativas predominantes sobre las danzas de origen africano y conforman «simbolizaciones culturales racializadas negativamente» sobre los cuerpos afros. Aunque la «raza», como el sexo, generan sentidos contradictorios y ambivalentes que van desde la fascinación al desprecio, de amor y al miedo, de la excitación a la prevención, etc., dentro de sistemas sociales racialmente jerarquizados (Wade, 2009), la racialización inscribe esos sistemas en los cuerpos y los dota de una significación desaventajada. En el contexto del performance de la danza afro en escenarios de espectacularización como los ballets folclóricos, los cuerpos negros son producidos socialmente como si pertenecieran a un estado prístino de exotismo y erotización que se refuerza desde y a través de la mirada de los espectadores (García, 2016).

En 1989, cuando Rafael Palacios, director de Sankofa Danzafro, tenía dieciocho años, hizo parte del Ballet Nacional de Colombia, dirigido por la fallecida maestra Sonia Osorio. En el Ballet Nacional se hacía un recorrido por todas las danzas colombianas, se recurría al ballet clásico como recurso de estilización y como base estética de la ejecución de cada uno de los movimientos de las danzas representadas. Cuando llegó el turno para la danza afrocolombiana, una voz en off decía: «Y ahora con ustedes la orgía de los cuerpos; el Mapalé». Salía una bailarina negra, usando un taparrabos, bailando de manera sensual: detrás de ella, ocho bailarines con movimientos eróticos que manifestaban su deseo de poseerla y se disputaban a esa mujer solitaria en el escenario.

Después de cargarla, manosearla, lanzarla por los aires, recibirla en brazos, entraba el resto del elenco para realizar una danza delirante, llena de éxtasis, y movimientos exagerados que terminaba en una especie de catarsis sensual ante el público que aplaudía animosamente esta representación.

El Mapalé ha sido una de las danzas emblemáticas del Ballet Folclórico de Sonia Osorio, que en 1973 pasó a convertirse en el Ballet Nacional por un decreto del presidente Misael Pastrana. El Ballet Folclórico creó un repertorio de danzas colombianas tradicionales que lleva más de cincuenta años sin modificarse. Este repertorio hace un recorrido por las regiones del país y sus bailes, contribuyendo a reforzar la idea de que Colombia es un país diverso que baila y contiene una pluralidad de cuerpos, articulados por unas jerarquías raciales implícitas, en las que unos cuerpos son más «civilizados» que otros. La escenificación de las danzas tradicionales estilizadas de acuerdo con estándares estéticos orientados a la espectacularización hace parte de una problemática mucho más amplia que nos lleva a cuestionar el modo como se representa el «cuerpo de la nación» a través de las representaciones que los ballets folclóricos hacen de las danzas tradicionales nacionales y, por extensión, de los cuerpos de la nación.

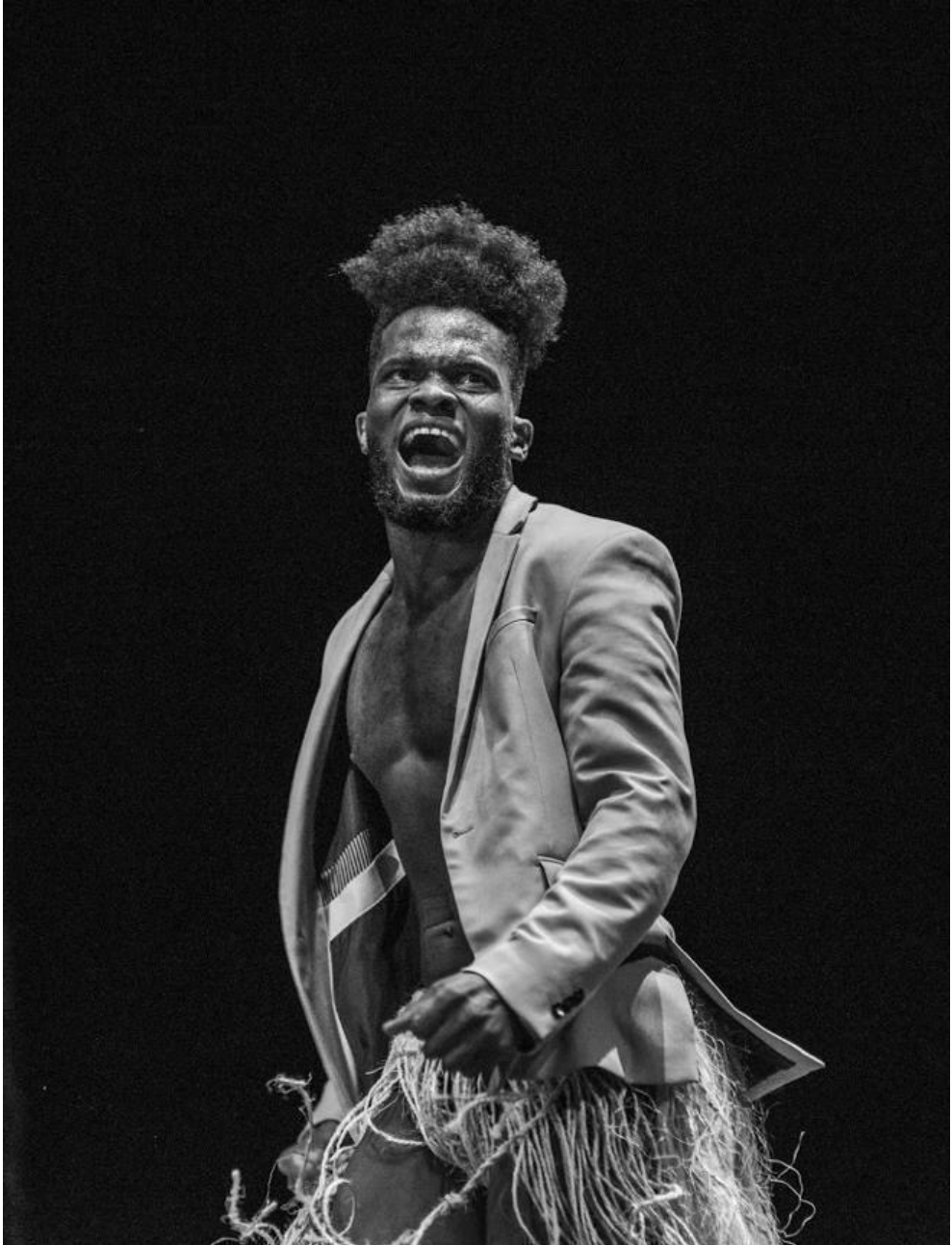
En su análisis sobre el Mapalé y el papel que jugó el Ballet Folclórico Nacional en su popularización como una danza de «negros», García (2016) refiere que este se volvió tan representativo de las comunidades negras en el exterior que, en varias giras internacionales del Ballet Nacional, personalidades reconocidas de la cultura pop contemporánea como el aclamado director de cine Roman Polansky solicitó una presentación de esa danza exclusivamente para él, y extasiado, prometió que incluiría la coreografía del Mapalé en una de sus películas. El Mapalé se representa como una danza exclusiva de las comunidades negras donde se muestra al cuerpo en una condición salvaje, primitiva, indomable y altamente erotizado. A través de su performance reiterado que causaba furor y aplausos entre las más diversas audiencias internacionales, el Mapalé «era sin duda la metáfora de la cópula como evento catártico gozoso y colectivo; la orgía» (García, 2016, p. 88). En contraste, los movimientos de la danza clásica privilegian la contención de la pulsión erótica en aras a perfilar la imagen del cuerpo del hombre civilizado (García, 2016, p. 89). La danza del

Mapalé representaba a las comunidades afros del país como portadoras de una sexualidad espontánea, natural e irrefrenable. Así:

Lo que se acompasa en el escenario está racializado, generizado, enclasado y sexualizado [...] para el espectador que está sentado [el Mapalé] se transforma en una orgía voyerística. La influencia de Sonia Osorio no es solo en el tipo de movimiento que se masifica, ni su asociación con la obligada exhibición de erotismo público, sino en un tipo de relación entre los géneros, el lugar del espectador y la forma de la mirada. Lo sexy, la cópula, la *communitas* se ofrecen para el consumo. (García, 2016, p. 92)

Los estudios de Etnomusicología y Antropología de la música popular coinciden en ubicar el origen del Mapalé en la costa Caribe colombiana. Algunos aseguran que esta danza surgió entre las poblaciones de origen africano que habitaban en las riberas del río Magdalena a partir del siglo XVIII. Su nacimiento estuvo ligado a la faena de la pesca nocturna, alrededor de un pez local llamado «Mapalé» por los nativos, por lo que se trató de una danza de laboreo (Ramírez, 2019). Las características rítmicas del Mapalé, el tiempo y los patrones de percusión muestran que su origen guarda vínculos con patrones rítmicos africanos (Olsen y Sheehy, 2017). La danza rápidamente comenzó a adquirir una connotación sexualizada que estuvo presente casi desde el momento mismo de su surgimiento y que se asociaba con el Bullerengue y la Cumbia, vista como un género amplio que simbolizaba la unión sexual entre indígenas y negros en el Caribe (Wade, 2000). Por su parte, otros trabajos sitúan la influencia del Mapalé mucho más allá de las fronteras colombianas y lo ubican como una danza y ritmo musical afroecuatorianos en la provincia de Esmeraldas, muy popular junto a la Chota y el bunde afroecuatoriano (Bracero, 2019).

Ninguno de los trabajos sobre el Mapalé identifica el elemento del taparrabos como constitutivo en su origen, aunque señalan su asociación temprana con una forma sexualizada de movimientos. El taparrabo y la coreografía del Mapalé se institucionalizó y popularizó por el Ballet Folclórico Nacional de



FOTOGRAFÍA 2.

Acto 3: El humano incompleto, depredador sexual, predispuesto a la criminalidad.

Fotógrafa: María Paulina Pérez.

Sonia Osorio. Este elemento se convirtió en uno de los rasgos más distintivos de la danza el Mapalé y refuerza sentidos de deshumanización y animalización sobre la gente afrodescendiente dentro del sistema de consumo y espectacularización de las expresiones culturales de la gente negra. El taparrabo y la coreografía que enfatiza movimientos pélvicos frenéticos y altamente erotizados se insertan en un sistema global de representaciones y significaciones de lo «negro» dentro de las culturas populares, donde «las comunidades negras y sus tradiciones aparecen deformadas e inauténticas» (Hall, 2003, p. 13).

Para Hall (2010), los estereotipos hacen parte del modo como dos culturas o grupos se conocen y se comunican entre sí, usando repertorios de signos e imágenes. En este proceso se otorgan sentido e identidades fijas a los sujetos y las culturas. De este modo, para Hall (2010), los estereotipos son una manera de esencializar y naturalizar a los sujetos, sus cuerpos y sus comportamientos. Los estereotipos también son una forma de representación de lo afro mediante un performance mediatizado que involucra a las audiencias mediante una mirada que refuerza racializaciones y crea narrativas contradictorias que se mueven entre la hipervisibilización y la invisibilización, lo popular y lo globalizado (Fleetwood, 2011; Hall, 2010).

Las representaciones sociales son incluso más complejas que un conjunto de imágenes estereotipadas que se tiene de las otras personas, en este caso, de bailarines afrocolombianos. Las representaciones sociales son una manera de interpretar el mundo, pues «constituyen sistemas de referencia y significados» (Jodelet, 1986, p. 472). Así, los imaginarios, los estereotipos y el etiquetaje racial hacen parte de un fenómeno sociocognitivo mucho más amplio que se define como representaciones sociales y que participa en las valoraciones de las culturas (Hinton, 2000). De manera que, cuando se define al Mapalé —y por extensión a las danzas de afrocolombianas— como la orgía de los cuerpos, además de estereotipos sexualizados y erotizados de la gente afrocolombiana, también hay una profunda creencia de que la gente afrocolombiana «es así» y no puede ser de «otra forma». Es decir, la presentación estereotipada de las danzas afrocolombianas como el Mapalé conforman un «sentido común» sexualizado, de supuesto comportamiento «natural» de la gente afro. Esto permite tratamientos racistas y discriminatorios que van más allá del ámbito de la danza.

El elemento del Taparrabos, empleado en una coreografía espectacularizada del Mapalé, se retomó de manera crítica en los ejercicios exploratorios que dieron lugar a la creación de la obra *La mentira complaciente*. La propuesta metodológica creativa de la DAC, de Sankofa Danzafro, consiste en una reflexión colectiva que hace emerger en el cuerpo los sentidos que se desprenden de los estereotipos racializados para deconstruirlos a través de una mirada descolonizadora y antirracista. Antes de mostrar el análisis de la creación de la obra, abordaremos en qué consiste la danza afrocontemporánea y cómo sus postulados y orígenes son el punto de partida de la propuesta de una DAC de Sankofa Danzafro.



FOTOGRAFÍA 3.

Acto 1: El peligro que acecha a la tradición cultural cuando tratan de vaciarla de sentido y mercantizarla.
Fotógrafa: María Paulina Pérez.

2 LA PROPUESTA DE DANZA AFROCOLOMBIANA CONTEMPORÁNEA DE SANKOFA DANZAFRO

A lo largo de este capítulo hemos empleado el concepto de danza afrocontemporánea sin definirlo. Esta omisión no ha sido casual. Una definición de danza afrocontemporánea tendría que considerar qué se entiende por lo «contemporáneo» en la danza, por un lado, y qué sería lo «africano», por el otro (Dürre, 2018). En ese sentido, se trataría de una definición amplia y no exenta de controversia. Del 22 al 24 de agosto de 2004, se celebró en Durban la conferencia «African Contemporary Dance? Questioning Issues of a Performance Aesthetic for a Developing and Independent Continent». Esta conferencia tenía como objetivo llegar a una definición consensuada sobre la danza afrocontemporánea dada su popularización y circulación global en escenarios de la danza. Sin embargo, en su lugar, se señaló la inconveniencia de definir esta práctica danzaría y se resaltó la riqueza de la diversidad interna que expresa, haciendo improbable una definición unívoca. En el evento, que reunió a los principales bailarines y coreógrafos de Nigeria, Mali, Sur África, Mozambique y Zimbawe, se cuestionó la presión por tener que definir la danza afrocontemporánea a partir de los estándares académicos y su hábito de conceptualizar y clasificar. Se señaló la diversidad de técnicas, movimientos y danzas tradicionales que conforman «África» como continente étnicamente diverso y nutren los repertorios de la danza afrocontemporánea. Además, se estableció que la danza afrocontemporánea en cierta medida puede ser entendida como una forma de «Reestructuración de nuestra danza africana indígena y su incorporación a un marco contemporáneo mediante la investigación, sin dejarnos desviar»¹ (Douglas et al., 2006, p. 105). De modo que se concluyó que la danza afrocontemporánea es más una aproximación estética y política, que se apoya en procesos de investigación crítica de la tradición con el ánimo de reestructurarla en aras a enfrentar desafíos del presente para la gente afro.

1. «re-structuring of our indigenous African dance and bringing it into a contemporary framework through research, without being misled»

La técnica de la danza afrocontemporánea fue creada en Mudra, una escuela de danza fundada en el año de 1977 en Dakar Senegal, por el primer presidente electo de la época Léopold Sédar Senghor, la bailarina Germaine Acogny y el coreógrafo francés Maurice Béjart. Mudra estuvo influenciada por la filosofía del panafricanismo que promulgaba el hermanamiento africano, la unidad política y la liberación del continente africano y de su diáspora en el contexto de los proyectos de descolonización de África y Asia.

Mudra tuvo una vida corta puesto que cerró sus puertas en 1983 por el cambio de gobierno, aunque tuvo un alcance profundo en su misión y propósito: desafiar las estéticas eurocentradas en la danza y construir unas narrativas que dieran cuenta de las cosmogonías múltiples contemporáneas del pueblo negro africano. De la escuela Mudra surgieron las primeras generaciones de bailarinxs africanos que empezaron a circular con reconocimiento en los diversos circuitos internacionales de la danza, con apuestas estéticas modernas que expandían las representaciones comunes y los imaginarios fijos que asociaban la danza del continente africano con lo animal, lo salvaje, erótico y exótico como únicos lugares posibles.

Germaine Acogny es una bailarina y coreógrafa senegalesa nacida en 1944 considerada la madre de la danza moderna africana, su visión partió de la convergencia de pensamientos que compartía con Senghor, la necesidad de «un lenguaje moderno, porque África es contemporánea, es moderna» (Casa África, 2020, s.p.).

Acogny posibilitó la «re-contextualización de la danza africana tradicional en el mundo de ahora, donde el cuerpo se concibe como un ser íntegro y se respeta cada cuerpo diferente y único» (Colmenero², 2016) arraigado a su contexto, consciente de su historia, de su memoria, que hace posible un encuentro potente y sensible. En palabras de Acogny, la fundadora de la danza afrocontemporánea, se trata de:

2. Este video estuvo disponible por tiempo limitado en YouTube.

Un trabajo que toca el cuerpo pero que también hace hablar lo imaginario de las personas cuando les digo (a los alumnos) que se transformen en un nenúfar o en un caracol, o cuando les pido que se enraícen en sus culturas respectivas y estén abiertos a otras culturas sin dejar de ser lo que son. (Como aparece en Colmenero, 2016)

Las transformaciones subsecuentes que ha experimentado la danza afrocontemporánea dejan ver aspectos que son importantes para la tarea de revisión de la tradición y su diálogo con lo moderno. Entre los puntos más discutidos por los exponentes de la danza afrocontemporánea están la superación de la exigencia por autenticidad hacia las tradiciones culturales africanas, construyendo un sentido de lo auténtico que es contextual y heterogéneo. Otro de los puntos es el esfuerzo por construir unas estéticas afro contemporáneas que revisen elementos del pasado y la tradición de forma crítica. Es decir, se trata de investigar la tradición para construir narrativas actuales a través del movimiento, la recuperación de los conocimientos encarnados y la descolonización del cuerpo mediante una técnica que se nutre de patrones rítmicos y estéticas comunitarias (Douglas et al., 2006).

Tanto la filosofía como la técnica de la danza afrocontemporánea fueron introducidas por primera vez en Colombia por Rafael Palacios en 1997. Tras haber asistido, en Toulouse-Francia, al taller de verano que dictó en 1993 la maestra Germaine Acogny. Palacios profundizó en el aprendizaje de la técnica de la mano de su maestra Irene Tassebedo, originaria de Burkina Faso y una de las exponentes más potentes de la danza afrocontemporánea a nivel mundial. Rafael Palacios fundó la Corporación Cultural Afrocolombiana Sankofa Danza y propuso la creación de una Danza Afrocolombiana Contemporánea.

En sus orígenes, él asegura que Sankofa es un vocablo de origen africano que significa regresar a la raíz, pero como filosofía es mirar al pasado, con los pies en el presente para avanzar con paso firme hacia el futuro; esta filosofía reconoce la importancia de nuestra historia para movernos en consciencia y coherencia en el tiempo.

**FOTOGRAFÍA 4.**

Acto 4: La subasta, comercialización de los cuerpos y su cultura. Fotógrafa: María Paulina Pérez.

Sankofa es simbolizado con un ave cuyos pies apuntan en una dirección y su mirada hacia otra. En la boca tiene un huevo que significa el tiempo. Ese huevo/semilla es símbolo de un proceso de concepción, crecimiento, cuidado, madurez para dar un fruto. De ese fruto se extrae nuevamente una nueva semilla y así, cíclicamente, asegurar que la vida continua. Esta filosofía originaria del pueblo Akan, disperso entre los países de Ghana, Costa de Marfil y Togo, en el África Occidental, hace énfasis en la mirada al pasado para identificar las historias ocultas, negadas, alteradas. Sankofa entonces nos advierte de la importancia de conocer las historias propias para avanzar bajo el conocimiento de quienes somos.

Con ella, Palacios marcaba unos énfasis para la danza afro en Colombia que constituyen hoy día unas premisas fundamentales para empezar a realizar una historiografía de la danza afro en Colombia. La primera de ellas es que las danzas de origen afro en Colombia no son «africanas» sino «afrocolombianas».

Esto quiere decir que no se desconocen los orígenes de estas danzas y sus vínculos claros con África, pero resalta el carácter transformador y creativo de los pueblos afro en Colombia y su capacidad de adaptación, resistencia e innovación. La segunda premisa tiene que ver con la intención política que rodea la propuesta de la DAC de Sankofa Danzafro. Se trata de una apuesta por una danza enfocada en bailar no para ser «vistos», sino para ser escuchadxs. De ello se desprenden otros lugares de representación y enunciación que ponen la historia de la gente afro en voces de primera persona y como protagonistas, agentes de la historia.

En este sentido, la posibilidad de enunciarse, reconocerse y posicionarse desde una conciencia histórica abre el camino para una propuesta antirracista desde la danza. El antirracismo en Latinoamérica lidia con una narrativa de largo aliento que apunta hacia la ausencia de la «raza» y el racismo en la esfera pública de las sociedades latinoamericanas. Este proceso está relacionado además con la ideología del mestizaje como proyecto de construcción de los Estado-nación latinoamericanos que tienden a subsumir la idea de la «raza» y el racismo en una afirmada pretensión de homogeneización e igualdad entre los grupos étnico-raciales. Las acciones antirracistas hacen parte de lo que Wade y Moreno (2022) denominan unas «gramáticas alternativas del antirracismo» que habitan la tensión entre hacer explícito o no la problemática del racismo en las luchas sociales. Así, el antirracismo tiene un carácter amplio de acciones tanto individuales como colectivas, que van desde la lucha por el territorio hasta las incidencias jurídicas de carácter afirmativo como resultado de la lucha y la protesta social. El antirracismo se caracteriza por su flexibilidad y diversidad de estrategias y acciones a la hora de combatir los órdenes sociales estructurales racializados mediante el papel de actores organizados, organizaciones étnicas, artistas y líderes comunitarios. Finalmente, el giro antirracista de las luchas sociales se expresa interseccionalmente a través de la revisión crítica de las masculinidades canónicas, la revaloración de unas estéticas y de expresiones de belleza de mujeres afros desmarcadas del eurocentrismo, el combate a estereotipos de género entre mujeres negras y la politización de las nociones de feminidad, maternidad y cuidados entre mujeres afro e indígenas (Moreno y Viveros-Vigoya, 2022).

Para el caso de Sankofa Danzafro, el antirracismo consiste en una práctica encarnada que emplea el cuerpo para cuestionar los estereotipos de salvajismo, animalidad, exotización y erotización que la cultura global del espectáculo y consumo (Fleetwood, 2011) elabora alrededor de los cuerpos negros. La propuesta de DAC de Sankofa Danzafro «toma» el estereotipo —materializado en elementos como el taparrabos— y lo deconstruye mediante exploraciones con el movimiento con una intención descolonizadora durante todo el acto del proceso creativo. En el apartado siguiente, mostraremos de manera detallada en qué consiste la propuesta de la DAC y cómo se usa en el proceso creativo de las obras con una intención antirracista y descolonizadora.



FOTOGRAFÍA 5.

Acto 2: Derribando la opresión. en cámara lenta va derribando la opresión que se le infringe hasta lograr desatarse para bailar en libertad. Fotógrafa: María Paulina Pérez.

3 LA MENTIRA COMPLACIENTE: UNA CREACIÓN COLECTIVA DE DANZA AFROCOLOMBIANA CONTEMPORÁNEA

«Piensen de qué manera estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre lo fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones»

(Hall, 2003 p. 34)

La mentira complaciente es una propuesta de danza afrocontemporánea que surge de los saberes de la danza afrocolombiana, basados en la investigación y la reflexión. Por medio de vestuarios que enfatizan supuestas características corporales de las mujeres y los hombres afrocolombianos, los bailarines delatan la sexualización y el exotismo como categorías hiperbólicas que la mirada occidental ha atribuido a sus cuerpos, de modo simbólico o literal. La obra dura sesenta minutos y se divide en cuatro actos.

En el primer acto aparecen dos bailarines caminando de manera pausada, tomados de la mano y lucen temerosos. Con su manera de vestir, gestos, movimientos y expresiones, evocan la vida y costumbres en los territorios de las comunidades afro. Utilizan vestuarios típicos de las regiones del Pacífico rural en Colombia, vestidos cómodos y holgados que se utilizan para el porte diario. Desarrollan movimientos suaves y fuertes sobre una música de tambores que por momentos se vuelve una melodía misteriosa que presagia el peligro que acecha a la tradición cultural cuando tratan de vaciarla de sentido y mercantiliarla.

En segundo acto irrumpe en la escena, una bailarina atada por unas cuerdas de fique que le impiden a su cuerpo ser libre; entorpeciendo su movilidad. Un hombre y una mujer sostienen las ataduras, suavemente, pero con firmeza siguen los desplazamientos de la bailarina atada. Ambos quieren pasar desapercibidos mientras realizan su acto de censura/atadura sobre el cuerpo de la mujer que baila atada. Ella por su parte, casi en cámara lenta, va zafándose de la presión que le infringen las cuerdas hasta lograr desatarse y bailar con mayor libertad.

En el tercer acto vemos a un hombre con traje en la parte superior y taparrabos en sus caderas. El intérprete lucha, grita, reclama, tiene furia en el escenario. Una canción de cuna aparece en medio de los tambores, una voz que le dice «Dormí, dormí, que te quiero silenciado».

En el último acto los bailarines aparecen desfilando mientras son subastados ante el público asistente, un precio inicial para cada cuerpo, para cada movimiento. Sin embargo, los cuerpos subastados mantienen una actitud desafiante, no se atemorizan, y con la mirada interpelan a los asistentes. Una bailarina en traje de taparrabo completo aparece en medio de la subasta, tal cual como la ha «imaginado» la sociedad; sensual, semidesnuda. Pero en lugar de hacer su acostumbrado performance, comienza a pelear con ese traje que se sujeta a su piel como una prótesis innecesaria.

Cada artista desarrolla el argumento central de la obra a través de movimientos, gestos, expresiones, composiciones coreográficas, planimetrías, vestuario, escenografía, ambientes sonoros e iluminaciones, que se complementan para narrar de diversas maneras cómo el cuerpo, que la colonialidad se empeña en dominar, es por el contrario, indócil, rebelde, contestatario, y busca su autonomía al bailar.

Como consecuencia, desde la exploración corporal y conceptual de *La mentira complaciente* se pregunta ¿de qué manera podemos desmantelar esas representaciones erotizadas que entran en la espectacularización de lo afrocolombiano? ¿Cómo se concreta la resistencia que planteamos? En Sankofa Danzafro creemos que la construcción de lo propio desde lo contemporáneo no debe aislarse de las elaboraciones pasadas, pues en los repertorios de la tradición (Hall, 2010), encontramos elementos que nos apoyan al momento de crear otras narrativas contrahegemónicas. Así, las nuevas generaciones pueden reconocer sus propias manifestaciones culturales actualizadas y adaptadas a sus contextos cotidianos, de manera que no permanezcan en desinformación y el vacío de sentido que trae consigo la visión espectacularizada respecto de la imagen de lo afro en la cultura global.

La importancia que tienen los intérpretes en el escenario depende poco del virtuosismo técnico, del vestuario con sus diseño y colores, parafernalia, piruetas, acrobacias, ondulaciones, zapateos, ocupación del espacio a la

izquierda, derecha, centro o fondo, entre muchas otras posibilidades. Lo que realmente interesa es contar algo mediante la expresión de una idea corporizada, incluso instaurar contradicciones y originar nuevas perspectivas que cuestionen el conocimiento establecido. Por definición, la comunidad implica el ejercicio del poder de la palabra y del pensamiento (Mbembe, 2011, p. 32). Con base en esto, durante el ejercicio de creación, se recurrió a la estrategia de la insubordinación que nos puede ofrecer el cuerpo que baila, para engrandecer los esfuerzos de un pueblo que lucha por debilitar la desigualdad e injusticia social que se manifiestan mediante un conjunto de representaciones racializadas de la gente negra, e implican formas de violencia sobre el cuerpo como territorio y sobre los territorios como el cuerpo donde se desarrolla la cultura.

La propuesta de la DAC toma el escenario como un espacio de enunciación que es estético y político. Un lugar/momento para remover y subvertir los consensos establecidos en la distribución de lo «sensible» y el régimen de visibilidad (Ranciere, 2000), en relación con la concepción de los cuerpos y las culturas afro en escenario. Así, el performance no es solo un acto de transferencia, donde se referencia un conocimiento, memoria, sentido de identidad, entre otros (Taylor, 2002), sino un espacio de subversión del carácter irracional de los estereotipos y las representaciones de la gente negra en las esferas públicas. Performance no es la expresión del instante, sino un acto de comunicación, un discurso que re-escibe la historia del sujeto afro en el presente.

A partir de las sensaciones y reacciones que despierta el elemento del «Taparrabos» entre las bailarinas y los bailarines, se elaboran reflexiones conscientes que dan paso a la creación colectiva de la obra. Se crea un tejido «acuerpado» y una exploración de movimientos que focalizan el taparrabo como símbolo de cosificación y forma de dominación de las identidades afro y de sus corporalidades.

El taparrabo es nuestra excusa para contradecir esa versión tan consolidada de la historia que persigue al pueblo afro: entre la exotización y la deshumanización. Se busca inquietar al público, desacomodar a la audiencia haciéndole experimentar la angustia, la pesadez y la opresión que un elemento dramático, como el taparrabos, representa para el cuerpo negro que baila. A través de este símbolo se busca mostrar las luchas de resistencia que por siglos se han

librado desde las comunidades afro para desmontar estereotipos y lecturas superficiales de la tradición afro en la danza. El taparrabo es un símbolo que se cierne sobre nosotros como marcador racializado, porque moviliza imaginarios de animalidad, sexualismo desbordado e incapacidad de auto gobierno y control tal y como lo hemos reseñado en el análisis de la danza del Mapalé, cuya reapropiación hecha por el Ballet Folclórico Nacional contribuyó a fijar imágenes sexualizadas de los cuerpos negros en la danza en Colombia.

Sexualización y salvajismo son varios de los elementos de matriz colonial que han soportado la idea sobre la «raza», singularmente atribuida a la gente negra en Colombia (Wade, 2000). De manera que este ejercicio de creación colectiva se enmarca en lo que Mignolo y Gómez (2015) denominan «estéticas decoloniales», debido a que toma un elemento del contexto racista cargado de significaciones negativas para subvertir sus efectos, maniatar su uso y debilitar su capacidad para determinar identidades afrocolombianas.

4 CONSTRUCCIÓN COLECTIVA: UNA POLIFONÍA DE VOCES Y CUERPOS EN LA CREACIÓN

Parte fundamental del proceso de creación es trabajar con los bailarines y las bailarinas los temas a abordar, por medio de textos, análisis de imágenes, conversaciones, ejercicios de observación, experimentaciones de movimiento, entre otras estrategias. A continuación, se ofrecen y reproducen algunas reflexiones etnográficas de los bailarines y las bailarinas de Sankofa Danza afro. Se hace énfasis en las sensaciones y reacciones que provoca el uso del taparrabos como experimentación creativa

Camilo Perlaza Micolta: «Me dan ganas de quemarlo, de cogerlo a patadas»

Perlaza ha bailado desde que tenía cinco años las danzas tradicionales de Tumaco en la Escuela Fundación Folclórica del Pacífico Sur Tumac, fundada y dirigida por los maestros Francisco Tenorio y Laylis Quiñones. Ellos fueron la

fuelle de su saber dancístico. Estas escuelas locales en los territorios hacen parte de un sistema de enseñanza y transmisión de las técnicas de danzas afrocolombianas que podemos encontrar en el Pacífico y en el Caribe, casi que de forma ininterrumpida. Estas escuelas cumplen la función de ser incubadoras de la tradición, al mismo tiempo que son también espacios de transformación e innovación de las danzas tradicionales.

Al pedirle que use el taparrabos para las improvisaciones y exploraciones, aunque Camilo lo usó y lo asumió como un intérprete profesional para apoyar y ayudar a desarrollar la línea narrativa y coreográfica de la obra, no se estaba sintiendo bien. De modo que esa sensación de incomodidad fue retomada y aprovechada para la exploración de movimientos en el escenario. Camilo expresó lo siguiente:

Me siento mal poniéndome esto, me da rabia, no quiero, me dan ganas de quemarlo, de cogerlo a patadas, yo lo hago porque sé que es el trabajo, y debo cumplir, pero me siento mal, pienso en mi hijo y me obligo, pues debo trabajar y también cumplir con mi compromiso con el grupo, pero no me veo así en el escenario, no quiero. Bailar una requintilla del Pacífico sur en taparrabo es una burla y una falta de respeto hacia las regiones donde la danza es una tradición digna. (C. Perlaza, comunicación personal, 2 de agosto de 2019)

Su improvisación construyó poco a poco un movimiento muy propio caracterizado por ondulaciones, contracciones a niveles alto, medio y bajo, con una pauta que a todos nos pareció muy clara: intentar escapar de esas cabuyas que parecían tener vida propia sobre su cuerpo. Las velocidades cambiaban y su respiración también, la mirada angustiada se avivaba y su cuerpo cansado después de unos minutos nos demostró lo que estaba padeciendo en silencio desde que comenzamos estos ejercicios alrededor de la prenda.

Finalmente, Camilo se basó en El chunde, una danza tradicional que existe en Tumaco y que, Según Harold Tenorio, un amigo antropólogo de Tumaco, es una danza de laboreo que surgió inspirada por la rasquiña que sentían los cultivadores de arroz a causa de un polvillo que suelta este al ser cosechado

y pilado. Muchas personas que trabajaban en este oficio sufren afecciones cutáneas (H. Tenorio, comunicación personal, 12 de agosto de 2019).

Este padecimiento y la sensación de comezón en la piel fueron la fuente de inspiración para la interpretación que Camilo propuso para la obra. Gracias a la memoria corporal del bailarín, como coreógrafo y director, Rafael Palacios creó un vínculo con el pasado (la tradición dancística) y con las construcciones actuales y contemporáneas que se proponen desde la DAC para abordar el uso del taparrabos que materializaba el estereotipo racial y deshilvanarlo.

Marierys Mosquera: «Estoy cansada de ello»

Marierys, al igual que otros bailarines de la compañía, había pertenecido al Ballet Folclórico de Urabá que actualmente ya no existe. En esa compañía había performances donde los bailarines afrocolombianos usaban taparrabos como parte de un espectáculo rutinario. Durante los ensayos para la obra, la bailarina llevó su taparrabos personal. Se pidió desde el primer día que al ponérselo lo asumiera como una prótesis innecesaria que se le ha impuesto a su cuerpo, una intromisión a su ser, una carga pesada que le han amarrado a su cadera y que no le permite bailar o moverse de manera armónica, agraciada y tranquila.

Marierys propuso un borrador de movimiento oportuno para la obra y a partir de allí empezamos una composición coreográfica que se alimenta de esta exploración. Se procuró que la espontaneidad se mantuviera como esencia de su interpretación, pero se anotaron unos patrones que, a modo de hilo conductor, nos permitieran alargar ciertos movimientos, ampliarlos, no repetirlos, impedir que la energía disminuyera. El objetivo era moderar y equilibrar su exploración con algunos silencios y pausas que contrastaran con el carácter que ha imprimido a su danza. Tras el ejercicio, exhausta, Marierys reflexiona lo siguiente:

A medida que recibía las instrucciones de Rafael, empecé a pensar que me resisto a que me sigan encasillando por mi color de piel, a que me sigan maltratando por ser mujer, a que me quieran imponer

maneras y formas de comportamiento. Estoy cansada de ello, ya no quiero que la industria, el machismo y el sistema en el que estamos me coloquen un rótulo y decidan para qué sirvo. Nos han convertido en objeto de exhibición donde por supuesto lo que predomina es la discriminación del ser. Participar en la obra *La mentira complaciente* ha sido para mí un antes y un después en cuanto a lo que ha significado para mí como bailarina usar «taparrabo», pues por muchos años lo utilicé como prenda de vestir de una danza que fue parte esencial de un repertorio dancístico para la puesta en escena del grupo folclórico en el que bailaba. Todo se reducía al espectáculo de los cuerpos. Ya estoy cansada de eso. (M. Mosquera, comunicación personal, 22 de agosto de 2019)

Analizar las prácticas danzarias que por años han sido asumidas como «propias por las comunidades» y que han ayudado a naturalizar imaginarios y estereotipos nocivos y únicos sobre lo que somos es parte del comienzo de una propuesta antirracista en la danza. Esta propuesta antirracista en la danza busca la transformación oportuna, útil y necesaria de las subjetividades afros que han participado en la reproducción de los estereotipos que nosotros mismos hemos asumido y que son un resabio de la matriz colonial. Cuestionar e indagar el pasado nos da respuestas para asumir el presente y provocar un futuro más justo y consecuente con las realizaciones e innovaciones artísticas que deseamos producir; esto es justamente el principio que orienta la filosofía de Sankofa. «Volver a la raíz», es una forma de reinterpretar el pasado, haciendo uso de los conocimientos y saberes que están inscritos en la tradición de los pueblos afros como una hoja de ruta para incidir en el presente y transformar nuestro futuro.

Yndira Perea Cuesta: «Dignidad, autonomía y libertad»

Tras la improvisación de Camilo Perlaza, la bailarina Yndira Perea expresó:

Me siento muy incómoda, pero creo que si me toca ponérmelo para rechazar esta práctica lo haré. Yo nunca usé esa prenda, aunque estuve algún tiempo tomando clases en el Ballet Folclórico de Antioquia. La verdad yo pensaba que si me decían que bailara con eso me iba a sentir ridícula. Pero hoy en día creo que es importante que por todos los medios expresemos lo que pensamos sobre esa estética impuesta sobre nosotrxs. (Y. Perea, comunicación personal, 3 de septiembre de 2019)

A Yndira se le pidió que hiciera esos pasos sensuales con que se acostumbra a asociar a las mujeres cuando bailan la danza del Mapalé. Después de recordar algunos de esos movimientos, le sugerimos que los transfigurara en movimientos caricaturescos. La intención era que a través de estas expresiones su cuerpo enfrentara la posición en que la sociedad desea vernos y construye un imaginario de mujer afrocolombiana sumisa al servicio del goce, disfrute, y la complacencia de otros.

Una vez explorada esta pauta, atamos sus manos con una cuerda. Con esto queríamos que tanto la calidad como la cualidad del movimiento se vieran afectadas por una sensación directa de impedimento físico real; no imaginario, que mostrara las imposiciones y violencias simbólicas que recaen sobre el cuerpo erotizado y exotizado que son algunas veces imperceptibles a los ojos. Durante esta exploración, el taparrabo cambiaría de lugar y forma; ocuparía y entorpecería otro espacio y lugar de su cuerpo: sus manos, para dejarla en una supuesta indefensión que tendría que desafiar.

En esta situación empezamos a trabajar en equipo, la cuerda que la ataba tuvo varias puntas que nosotros sosteníamos, su cuerpo atrapado como una presa de caza empezó a moverse lentamente, pero con intensidad, le pedimos que se retorciera, que se sintiera pesada. Nosotros le permitíamos fluir, pero la limitábamos en todo momento con las cuerdas estiradas.

Escuchando las orientaciones de Rafael Palacios, lxs bailarines corrían a la derecha o izquierda, subían o bajaban de acuerdo con los movimientos que ella hacía. Yndira acostumbrada a la manera de dirigir de Rafael Palacios desde hace 23 años, reaccionaba y aportaba de manera ingeniosa a las indicaciones del ejercicio sin detenerse ni una sola vez. Obtuvimos un trabajo corporal muy interesante que nos evocó las luchas de nuestras antecesoras en África por no dejarse atrapar de sus captores.

Después de correr detrás de ella, finalmente le amarramos las cuerdas en la cintura y nos alejamos de ella. En el momento en que ella quedó sola, José Luna, cantante de Arboletes-Urabá y músico de Sankofa, empezó a cantar *Negrita prende la vela...* La intención era evocar con esa letra las interseccionalidades que infringen y asfixian a la mujer afrocolombiana, sexismo, racismo y clasismo. Yndira se refirió así a esta exploración:

Dignidad – Autonomía – Libertad: Tres palabras que llegaron a mi mente cuando hice la exploración guiada por el maestro Rafael. Tener las manos arriba atadas por varias cuerdas que están sostenidas por otras personas me hizo sentir sujeta a infinidad de reglas, que no deseo seguir, a imaginarios colectivos erróneos indignantes frente a la mujer afrocolombiana, acciones hirientes que históricamente nos han hecho pensar que están bien y las hemos normalizado. Con las manos atadas pareciera que no se puede hacer nada malo y quizás nada bueno. Pero quise resaltar el carácter y la inteligencia de la mujer afrocolombiana gracias a los cuales logré salir de las ataduras en las que me pusieron, con movimientos sutiles, pequeños, contorsiones [...] hasta llegar a la emancipación. Ejecuté movimientos de mis muñecas y dedos para demostrar la necesidad de escapar y lograr una reapropiación de mi cuerpo y mi vida sin adaptarme a las imposiciones de otras personas. (Y. Perea, comunicación personal, 3 de septiembre de 2019)

La exploración de Yndira nos permitió conectar con el concepto de resistencia que propone Maldonado (2017):

En el mundo moderno/colonial, la resistencia en su sentido más radical quizás deba ser entendida como un esfuerzo por la re-existencia. Es decir, que la resistencia no se trata solamente de una cuestión de negar un poder opresor, sino también de crear maneras de existir, y de actuar en un mundo que se va construyendo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirse como un mundo humano. (p. 1)

Finalmente, en escena, cada bailarín trascendió a una forma de re-existencia que es uno de los objetivos que propone una lucha antirracista a través de revisar críticamente el estereotipo en su materialidad con el fin de subvertirlo. La capacidad de imaginar otras formas de ser afro fuera de las usuales representaciones estereotipadas permite encauzar intenciones e ideas hasta convertirlas en discursos y luchas corporales danzadas capaces de cuestionar y contrarrestar las opresiones a las que somos sometidos.

5 CONCLUSIÓN Y REFLEXIONES FINALES

El contexto de la danza en Colombia está regido por una visión jerarquizante de las técnicas, repertorios y estéticas dancísticas. Desde la visión eurocéntrica de los Ballet Folclóricos, se establecen patrones de representación estereotipados de las danzas regionales como el Mapalé. Los Ballets Folclóricos, como el Ballet Folclórico de Sonia Osorio, el Ballet Folclórico de Antioquia o el desaparecido Ballet Folclórico de Urabá, hacen parte de una escena de cosificación y de producción de subjetividades afro estereotipadas que son pensadas para el consumo y la espectacularización. Estas instituciones tienen una fuerza predominante en su función de construir imaginarios que vacían de sentidos las danzas tradicionales y vuelven problemáticas las representaciones de la gente afro. Por un lado, contribuyen a la hipervisibilización de lo afro en escenarios nacionales e internacionales y, por el otro, se vuelven instituciones rectoras en la producción de unas narrativas dancísticas que emergen de un folclor erotizado y sexualizado de la gente negra en el país.

Muchxs de lxs bailarines afro pasan por sus filas. En esa medida, son instituciones que enseñan y reproducen una matrix colonial de racializaciones que marcan la trayectoria de bailarines negros. Las danzas afrocolombianas, encima de sufrir esta estetización, son percibidas como una fuente de espectacularización orientada al consumo por su particular descarga de energía y capacidad de lograr una catarsis personal. Este tipo de mercantilización toma la corporalidad afrocolombiana desde representaciones fijas, que revelan modos de concebir la otredad afro en el país, y define su tratamiento (Jodelet, 1986). Las representaciones de la corporalidad afrocolombiana están plagadas de circulación de sentidos primarios sobre «raza» y cuerpo. Aunque las ideas de «raza» se transforman históricamente (Banton, 1987), sus sentidos pueden permanecer largo tiempo. En esas permanencias prolongadas de los sentidos raciales en las danzas afro, los ballets folclóricos juegan un papel predominante. Así, la gente afrocolombiana lidia con estereotipos que los representan como una «raza»; es decir, un estado intermedio entre naturaleza y cultura (Wade, 2002b). Estos estereotipos, que son la capa más visible de la representación social, se vuelven más potentes en el contexto de la danza, donde el cuerpo es el centro del performance, la principal herramienta y vehículo de expresión. Aunque los estereotipos pueden desmantelarse al encontrar excepciones a los patrones que proponen, permanecen porque están cargados de una fuerte carga emocional que rebasa las consideraciones racionales y está inscrita en la cultura (Hinton, 2000).

La racialización de los sujetos afrocolombianos es una forma de minimizar y negar la ciudadanía, es decir, la relación entre derechos y reconocimiento que define cómo el Estado se vincula y trata a sus individuos (Olvera, 2008). La construcción de ciudadanía entre la gente afro y el Estado se vuelve una ficción o un logro a medias, ya que experimentamos una ciudadanía de segunda, en la medida en que nuestros cuerpos y nuestras subjetividades se representan como incapaces de razonar, autogobernarse y comportarse. Esto nos relega a un «pedazo de carne que baila frenéticamente» e incide en la maquinaria de producción de la pasión y el deseo para el mercado global del consumo de entretenimiento (Madera, 2019). De manera que el erotismo y el deseo, que

para otros cuerpos son una expresión privada y «natural», para nosotros significan el impedimento de una ciudadanía plena y unas identidades dignas.

De esta manera, la DAC de Sankofa Danza Afro propone revertir y cuestionar esos estereotipos que se inscriben en nuestro cuerpo al racializarlo con el fin de mostrar que nunca hemos sido pasivos ante los lugares identitarios que se nos asigna desde las representaciones raciales. En cambio, desde las danzas tradicionales y los saberes de los pueblos, hemos llenado con el sentido de la resistencia nuestras expresiones culturales. A partir de creaciones colectivas que despiertan sensibilidades como rabia, indignación, enojo, resistencia, deseo de autonomía, etc., hallamos la fuerza colectiva para ser conscientes de que, como la memoria, las luchas por la libertad siempre han permanecido inscritas en nuestro cuerpo, así como se inscribieron en la mirada del otro, las racializaciones y el exotismo que nos arrojan (Said, 2002).

La mentira complaciente es una obra colectiva de Sankofa que se inscribe en la propuesta de la DAC. En esta se cuestiona críticamente el modo cómo los afrocolombianos y las afrocolombianas hemos sido representados a través de estereotipos en el mercado cultural y el marco de la danza en Colombia. A partir del elemento del taparrabos como elemento simbólico detonador de deconstrucciones y exploraciones, elaboramos una creación que subvierte, desde el movimiento, la narrativa hegemónica de sometimiento, exotización y sexualización que pesa sobre los cuerpos negros en Colombia. Este elemento nos sirvió para revisar los sentidos de «raza» y cuerpo con el fin de mostrar que la danza afro escapa de las representaciones dominantes sobre el descontrol, el frenesí y el erotismo desbordado. En cambio, es un lugar digno desde donde se entablan narrativas de resistencias antirracistas, aquellas que siempre han permanecido en los contextos de nuestras comunidades afrocolombianas en el país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ÁVILA, A. C. (2020). *Discursos danzantes sobre el ballet folclórico y los relatos de las identidades nacionales* [Tesis de Maestría, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano]. Repositorio Institucional. <https://bit.ly/3U59Z7U>
2. BANTON, M. (1987). *Racial Theories*. Cambridge University Press.
3. BAUER, H. (1981). *Historiografía del Arte. Introducción crítica al estudio de la historia del arte* (R. Lupiani, Trad.). Taurus Ediciones S.A.
4. BIRENBAUM, M. (2009). *The Musical Making of Race and Place in Colombia's Black Pacific* [Tesis de Doctorado, New York University]. No publicada.
5. BIRENBAUM, M. (2020). La audaz intelectualidad afro de Teófilo Potes. *Revista CS*, (30), 97-122. <https://doi.org/10.18046/recs.i30.3514>
6. BONILLA, A. (2021). *Genealogía de la Danza Afrocontemporánea en Colombia: Cuerpos, Memorias y Reexistencias* [Tesis de Maestría, Universidad del Cauca]. Repositorio Unicauca. <https://bit.ly/3nEhmHc>
7. BRACERO, A. P. (2019). La cultura afroecuatoriana y su aporte en el desarrollo musical del Ecuador, a través de sus ritmos tradicionales. *Revista de Investigación y Pedagogía del Arte*, (5).
8. BURKE, P. (2001). *Formas de Hacer Historia*. Alianza Universidad.
9. CAMPOS, A. (2012). Racialización, racialismo y racismo; un discernimiento necesario. *Universidad de La Habana*, (273), 184-199.
10. CASA ÁFRICA. (2020). Germaine Acogny | *Casa África*. Recuperado el 18 de abril, 2021 de <https://bit.ly/3ZCmTvp>
11. CASTILLO, L. Y PALACIOS, R. (2012). *Pasos en la tierra. Formación Creación Danza Comunidad*. Dirección de Artes Ministerio de Cultura.
12. CASTRO-GÓMEZ, S. Y GUARDIOLA, R. O. (2002). Globalización, universidad y conocimientos subalternos: desafíos para la supervivencia cultural. *Nómadas*, (16), 183-191.

13. COLLINS, P. (2006). New Commodities, New Consumers: Selling Blackness in a Global Marketplace. *Ethnicities*, 6(3), 297-317. <https://doi.org/10.1177/1468796806068322>
14. COLMENERO, A. (2016). *Germaine Acogny «La danse d'être» («La danza del ser»)* [Video]. YouTube. Recuperado el 18 de abril, 2021 de <https://bit.ly/3m1UfG8>
15. CORREA, C. (2017). «Yo soy uno de los más morenos en mi familia»: procesos de racialización al interior de familias de la Costa Chica. Contextos de aparición y reflexiones analíticas. *Cuadernos del Sur*, Año 22, (43), 105-119.
16. CORREA, C. (2019). La sexualización y la exotización: mecanismos cotidianos de la expresión del racismo entre afroamericanos. En M. E. Velázquez (Coord.), *Estudiar el Racismo: afrodescendientes en México* (pp. 102-134). Instituto Nacional de Antropología e Historia.
17. DOUGLAS, G., SICHEL, A., LIADI, A. M., NOËL, K., DANSTER, R., CUVILAS, A., Y LINYEKULA, F. (2006). Under Fire: Defining a contemporary African dance aesthetic – can it be done? *Critical Arts*, 20(2), 102-115. <https://doi.org/10.1080/02560040608540458>
18. DÜRRE, R. A. (2018). Notas para el estudio de la danza «afro» en Chile contemporáneo. *A. Dnz*, (3), 62-65.
19. FLEETWOOD, N. R. (2011). *Troubling Vision. Performance, Visuality and Blackness*. University of Chicago Press.
20. GARCÍA, M. T. (2016). El mapalé de Sonia Osorio. Todos somos uno, felices y copulando. *Calle 14 - Revista de investigación en el campo del arte*, 11(19), 86-93. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.2.a07>
21. GILROY, P. (1993). *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Harvard University Press.
22. GÓMEZ, G. (10 de febrero de 2016). Germaine Acogny. La danza del ser. *Mundo Negro*. <https://bit.ly/3nEplEh>

23. HALL, S. (2003). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (Culture, Media and Identities series)*. The Open-University.
24. HALL, S. (2010). *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. E. Restrepo, C. Walsh & V. Vich (Comp.). Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar/Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos/Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Enviñón Editores.
25. HELLEBRANDOVÁ, K. (2014). Escapando a los estereotipos (sexuales) racializados: el caso de las personas afrodescendientes de clase media en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, (49), 87-100.
26. HERNÁNDEZ, D. (2019). *La danza Afrocontemporánea como manifestación escénica decolonial en la obra Labranza de Amaneceres de la compañía Wangari* [Tesis de Pregrado, Universidad de Antioquia]. Repositorio Institucional Universidad de Antioquia. <https://bit.ly/3MgCJJ7>
27. HINTON, P. R. (2000). *Stereotypes, cognition and culture*. Psychology Press.
28. HOLBRAAD, M., Y PEDERSEN, M. A. (2017). *The ontological turn: an anthropological exposition*. Cambridge University Press.
29. HOFFMANN, O. (2008). Entre etnización y racialización: los avatares de la identificación entre los afrodescendientes en México. En A. Castellanos (Ed.), *Racismo e Identidades. Sudáfrica y Afrodescendientes en las Américas* (pp. 163-175). División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Iztapalapa.
30. JODELET, D. (1986). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social II: Pensamiento y vida social* (pp. 469-494). Paidós.
31. LE BRETON, D. (2002). *La sociología del cuerpo*. Nueva visión.

32. **LOZANO, F.** (2011). Problemas de la Historia de la Danza en Colombia. En: *Tránsitos de la investigación en danza: Encuentros y reflexiones en torno al saber del cuerpo, la creación, la tradición y la memoria. Parte 2* (pp. 32-45). Instituto Distrital de las Artes (IDARTES), Asociación Alambique Ontología cultural.
33. **MADERA, J. M.** (2019). *Negros azules. Presencia y representaciones visuales de los negros azules de Carreto del Carnaval de Barranquilla*. (Primera Edición). Programa Editorial Universidad del Valle. <https://bit.ly/3lUMdip>
34. **MALDONADO-TORRES, N.** (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales*, 5(8), 26-28.
35. **MBEMBE, A.** (2011). *Necropolítica* (Primera Edición) (E. Falomir Archambault, Trad.). Melusina S.L.
36. **MIGNOLO, W. & GÓMEZ, P. P.** (2015). Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca. En *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer* (pp. 99-122). Universidad Distrital Francisco José Caldas.
37. **MOORE, R.** (2018). Un siglo y medio de estudios sobre la música afrolatinoamericana. En A. de la Fuente & G. R. Andrews (Eds.), *Estudios afrolatinoamericanos: una introducción* (pp. 475-512). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), Afro-Latin American Research Institute. Harvard University. <https://bit.ly/3Zzk3Hd>
38. **MORENO, M. G., & VIVEROS-VIGOYA, M.** (2022). Anti-racism, Intersectionality, and the Struggle for Dignity. In M. G. Moreno & P. Wade (Eds.), *Against Racism: Organizing for Social Change in Latin America* (pp. 51-72). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv270ktsp.6>
39. **MOSQUERA, M.** (2020). *Mujer Afro, construcción identitaria en un cuerpo que danza*. [Tesis de Pregrado, Universidad de Antioquia]. Biblioteca Digital Universidad de Antioquia. <https://bit.ly/3Gcdfc1>

40. MURJI, K., & SOLOMOS, J. (2005). Introduction: Racialization in theory and practice. In K. Murji & J. Solomos (Eds.), *Racialization: Studies in theory and practice* (pp. 1-27). Oxford University Press.
41. OLVERA, J. A. (2008). *Ciudadanía y democracia*. Instituto Federal Electoral.
42. OLSEN, D. A., & SHEEHY, D. E. (Eds.). (2017). *The Garland Encyclopedia of World Music: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Routledge.
43. OMI, M., Y WINANT, H. (2014). *Racial Formation in the United States* (Third Edition). Routledge.
44. PEREA CUESTA, Y. (2021). «Trenzada... una lucha sin muchas»: reflexiones de la mujer afro en escena [Tesis de Pregrado, Universidad de Antioquia]. Biblioteca Digital de la Universidad de Antioquia. <https://bit.ly/40G0azJ>
45. QUIJANO, A. (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).
46. RAMÍREZ, R. L. (2019). *Colombian Rhythms on the Drum Set: A Tour Accross Colombian Rhythms* [Ebook] eLibros Editorial.
47. RANCIÈRE, J. (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. La Fabrique.
48. ROMAÑA RIVAS, Y. (2020). El racismo en la cotidianidad: una manifestación del racismo estructural en Colombia. *UNA Revista de Derecho*, (5), 12-62.
49. SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Random House Mondadori.
50. SÁNCHEZ, A. (2017). Representando «lo afro»: consumo cultural de danzas africanas por parte de practicantes bogotanos. *Calle 14 - Revista de investigación en el campo del arte*, 12(21), 60-74. <https://doi.org/10.14483/21450706.11900>
51. SANTOS, K. Y ESTRELLA, L. (2022). *De marimbos a La Tunda: Bambuco, andarele y mapalé*. Universidad de las Américas Ecuador.
52. TAYLOR, D. (2002). Translating Performance. *Profession*, 1(1), 44-50.

53. VALDERRAMA, C. (2013). Folclore, raza y racismo en la política cultural e intelectual de Delia Zapata Olivella. El campo político-intelectual afrocolombiano. *Revista CS*, (12), 259-296. <https://doi.org/10.18046/recs.i12.1674>
54. VALENCIA, Y. P. & MONDRAGÓN, S. (2021). Precariedad laboral en población afrodescendiente e indígena agravada por el conflicto armado en Colombia. *Revista de Ciencias Sociales*, 27(2), 338-351.
55. VIVEROS-VIGOYA, M. (2002). *De quebradores y cumplidores: sobre hombres, masculinidades y relaciones de género en Colombia. Subjetividades e identidades*. Universidad Nacional de Colombia.
56. VIVEROS-VIGOYA, M. (2007). Discriminación racial, intervención social y subjetividad: Reflexiones partir de un estudio de caso en Bogotá. *Revista de Estudios Sociales*, (27), 106-121.
57. VIVEROS-VIGOYA, M. (2009). La sexualización de la raza y la racialización de la sexualidad en el contexto latinoamericano actual. *Revista Latinoamericana de Estudios de Familia*, 1, 63-81.
58. WADE, P. (2000). *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Ediciones Abya-Yala.
59. WADE, P. (2002a). *Música, raza y nación: música tropical en Colombia*. Vicepresidencia de la República, Departamento Nacional de Planeación-Programa Plan.
60. WADE, P. (2002b). *Race, Nature and Culture: An Anthropological Perspective*. Pluto Press.
61. WADE, P. (2009). *Race and Sex in Latin America*. Pluto Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt183p9zb>
62. WADE, P. (2011). Raza y Naturaleza Humana. *Tabula Rasa*, (14), 205-226.
63. WADE, P., URREA-GIRALDO, F. & VIVEROS-VIGOYA, M. (Ed.). (2008). *Raza, etnicidad y sexualidades: ciudadanía y multiculturalismo en América latina* (pp. 41-66). Centro de Estudios Sociales (CES), Universidad Nacional de Colombia.

64. WADE, P., & MORENO, M. G. (2022). Introduction. In M. G. Moreno y P. Wade (Eds.), *Against Racism: Organizing for Social Change in Latin America* (pp. 3-27). University of Pittsburgh Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv270ktsp.4>
65. WINANT, H. (2006) Race and racism: Towards a global future. *Ethnic and Racial Studies*, 29(5), 986-1003. <https://doi.org/10.1080/01419870600814031>
66. ZAPATA, D. (1964a). Lo folklórico y lo popular. *Páginas de Cultura*.
67. ZAPATA, D. (1964b). Danza y Folklor. *Páginas de Cultura*.
68. ZAPATA, D. (1970). El bullerengue. *Colombia Ilustrada*, (2), 189-210.
69. ZAPATA OLIVELLA, M. (2020). *Tambores para despertar al viejo mundo. Relatos*. Pontificia Universidad Javeriana. Sello Editorial Javeriano.

Rafael Mario Palacios Callejas

Magíster en Educación y Derechos Humanos. Director, coreógrafo y fundador de Sankofa Danzafró.

Si le interesa comunicarse con la persona que escribió este capítulo, puede escribir a: sankofadanzafró@gmail.com

Carlos Correa Angulo

Doctor en Antropología. Comité académico y de investigaciones de Sankofa Danzafró. Investigador posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Afrolatinoamericanas—ALARI—, Universidad de Harvard.

Si le interesa comunicarse con la persona que escribió este capítulo, puede escribir a: carlosenriq2004@yahoo.es

Andrea Bonilla Ospina

Bailarina de Sankofa Danzafró. Profesora de la Universidad del Valle. Magíster en Estudios Interculturales. Universidad del Cauca.

Si le interesa comunicarse con la persona que escribió este capítulo, puede escribir a: andrebon@gmail.com

Aproximaciones a las Representaciones Visuales de la Afrodescendencia desde la Historia, la Crítica y la Historia del Arte. Siglos XVIII-XXI

Julia Mercedes Angola Rossi

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

Angélica María Sánchez Barona

UNIVERSIDAD DE HARVARD

La preocupación por la representación de la gente negra¹ como sujetos creadores o como problema visual en la Historia, la teoría y la Crítica del arte colombiano es, a todas luces, reciente. A través de la Constitución Política de 1991, por primera vez se reconoció a Colombia como una nación multiétnica y pluricultural, se dictaron algunas normas que propendían por la protección de las lenguas indígenas (Const. de Col., Art. 10) y se declaró la igualdad constitucional de todos los colombianos y colombianas sin discriminación por «raza» u otros (Const. de Col., Art. 13). En esta misma década, se movilizaron fuerzas sociales que desembocarían en la promulgación de la Ley 70 de 1993, y en 1997, en la creación del Ministerio de Cultura. Este ministerio produciría un nuevo corpus normativo que se detendría, específicamente, en el reconocimiento de la diversidad cultural del país, y en la generación de mecanismos para la valoración del patrimonio tangible e intangible de todos los colombianos, incluyendo a la comunidad afrodescendiente. Tal inclusión fue concebida por medio de una serie de programas y estímulos a la investigación con algunos capítulos dedicados al trabajo con o sobre esta población del país.

1. En este capítulo reconocemos la complejidad implícita en las múltiples categorías existentes actualmente para el reconocimiento étnico-racial de las personas negras, afrocolombianas, afrodescendientes, raizales y palenqueras. Esta complejidad incluye las categorías como comunidades negras, comunidades afrocolombianas, y afrodescendientes. La discusión en torno a la categoría adecuada desborda los límites y el propósito de este capítulo. Sin embargo, es necesario aclarar que, por las implicaciones estéticas en la escritura de este texto, términos como gente negra, población negra, comunidades negras, “lo negro”, negritud, y negritudes son necesarios y su uso responde a esta necesidad, más que a una filiación política de alguna de las autoras. También queremos aclarar que con los términos negritud y negritudes no estamos haciendo alusión ni a la categoría ni al movimiento social, cultural, y artístico liderado por figuras como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, y Léon-Gontran Damas, entre otros.

Desde este estamento gubernamental, han surgido recurrentemente varias investigaciones, curadurías, publicaciones y otros trabajos dedicados a indagar en el «arte popular» y el patrimonio inmaterial, los cuales han comprendido acercamientos a la presencia y expresiones culturales de la gente negra en el país, en la música, fiestas, carnavales y literatura. Sin embargo, las representaciones visuales de esta población en la Historia del Arte² colombiano y en los Estudios Afrocolombianos normalmente han sido pasadas por alto. En ese sentido, es de suma importancia en este capítulo señalar la escasez de estudios sistemáticos sobre «raza» y etnicidad en la Historia del Arte Colombiano, al tiempo que indicamos cómo el arte y la cultura visual constituyen mundos poco explorados desde el campo de los Estudios Afrocolombianos.

Esto implica la existencia de múltiples aspectos que aún esperan ser debatidos en profundidad. Algunos ejemplos de estos estudios urgentes —y en gran medida ausentes— incluyen enfoques que analicen las representaciones “problemáticas” en la Historia del Arte «oficial» en Colombia; análisis interseccionales sobre el racismo científico y el racismo estructural presentes en la historia del arte y de la cultura visual en el país; así como las discusiones que, en torno al arte y a la cultura visual, han sostenido distintos grupos de intelectuales afrodescendientes. De igual forma, es fundamental profundizar en análisis visuales de la geografía y el paisaje de los territorios históricamente habitados por comunidades afrodescendientes, así como en el estudio de las arquitecturas vernáculas presentes en regiones del Pacífico, el Atlántico y el Caribe insular³. El desarrollo de un número creciente de investigaciones en estas líneas permitiría la consolidación de un banco de imágenes y, por qué no, la creación de archivos y bases de datos confiables, accesibles y en permanente construcción, que contribuyan tanto a la identificación de lo existente como al planteamiento de nuevas preguntas y asuntos.

2. En este capítulo, se entiende «arte» como el conjunto de prácticas profesionales insertadas en unos entramados históricos, teóricos y políticos, distintos a las del denominado «arte popular».

3. Cabe destacar en este punto, el trabajo de la profesora Gilma Mosquera Torres, *Vivienda y arquitectura tradicional en el Pacífico colombiano: patrimonio cultural afrodescendiente* (2010).

En la Colombia actual, artistas contemporáneos afrodescendientes han explorado diversas temáticas desde sus experiencias y perspectivas. Desde cuestiones relacionadas con la cultura visual y la materialidad de la producción artística, hasta asuntos vinculados con la identidad étnica, la territorialidad, las subjetividades, la memoria colectiva, los procesos de violencia nacional, el desplazamiento forzado y las ciudadanías. Estas prácticas indagan tanto en la persistencia de imaginarios históricos sobre la gente negra como en la construcción de nuevos imaginarios, en sintonía con las dinámicas del país en el contexto del mundo contemporáneo. Es vital que estas propuestas formen parte de espacios de interlocución nacional que permitan incidir en las prácticas sociales y en las políticas de visibilización de las comunidades afrodescendientes, tanto desde el campo del arte como desde los Estudios Afrocolombianos.

De lo anterior se desprende la necesidad urgente de generar una conciencia reflexiva en los espacios institucionales⁴ y sociales del arte y la cultura. Esta tarea involucra a instituciones académicas, centros e institutos de investigación, personas investigadoras en los campos del arte, los estudios visuales, los Estudios Afrocolombianos, las Humanidades y las Ciencias Sociales, así como a artistas, curadores, museólogos, galeristas, y profesionales involucrados en la formulación de políticas culturales y en los medios de comunicación.

Esta conciencia crítica debe traducirse en un compromiso real con la visibilización de los relatos y las voces existentes en torno a las representaciones de la gente afrodescendiente, y con la construcción de nuevas retóricas que

4. Actualmente, el Museo Nacional de Colombia, siendo el museo histórico más grande del país y el principal espacio para la representación de «lo nacional», presenta en la disposición curatorial de sus colecciones la reducción del problema de la Independencia a un asunto ideológico entre las élites criollas ilustradas y realistas, marcado por un carácter eminentemente militar, obviando por completo la presencia de numerosos grupos consistentes de gente negra quienes, unidos a la causa bolivariana, lucharon a favor de la Independencia. Igualmente, en la colección de piezas etnográficas, casi todos los objetos relacionados con el desarrollo de las comunidades negras del país fueron sacados de la exposición permanente, y guardados indefinidamente en una reserva. Las colecciones relacionadas con objetos pertenecientes o elaborados por comunidades negras son notablemente pequeñas. Existe una colección de máscaras y vestidos de origen africano donados a finales de la década de 1990 por el coleccionista William Bertrand. Una pequeña selección de seis piezas de esta colección es expuesta en la sala de arte colonial del segundo piso del Museo.

reflejen las agendas, los modos diversos de ser, y las formas de autorrepresentación que emergen en los procesos de construcción de ciudadanías⁵.

Ahora bien, en lo que respecta a este capítulo en particular, nos concentramos en estudiar formas contrastantes de representar a la población negra, las alegorías de África, y la afrodescendencia. Por una parte, se analiza la obra de Guillermo Wiedemann y Ana Mercedes Hoyos, artistas plásticos no afrodescendientes, quienes fueron identificados como los primeros en representar, a través de una producción continua, a la población negra en la historia oficial del arte colombiano⁶. En contraste, se presentan las curadurías *Viaje sin mapa*, *¡Mandinga sea!*, y *Orika*, que proponen otras formas de representación de estas poblaciones, tomando distancia de lo que plantean tanto Wiedemann como Hoyos.

Para alcanzar nuestro objetivo es necesario destacar tres momentos. En una primera etapa exploramos los antecedentes que condicionan la construcción visual de la afrodescendencia en el arte, y las vías por las que se legitiman tales imágenes. Esta exploración se realiza considerando obras y repertorios producidos durante los siglos XVIII y XIX. En una segunda etapa presentamos los principales argumentos de la Crítica para destacar la producción artística de

5. Al momento de escribir este capítulo, se encuentra bastante adelantado el Proyecto Museo Afro. Esta iniciativa busca contribuir al proceso de reparación histórica de las comunidades negras, afrodescendientes, raizales, y palenqueras de Colombia, a través de un proyecto museológico en el que se implementarían mecanismos de justicia simbólica. Esperamos que, algunos enfoques de esta institución incluyan la investigación sobre la representación de las comunidades negras en la cultura visual en la historia de Colombia, y la difusión y el estudio de propuestas artísticas en torno a las comunidades negras, afrodescendientes, raizales, y palenqueras.

6. Es importante mencionar el extenso trabajo del maestro Enrique Grau, cuya producción inicial se da de manera simultánea a la Weidemann. Son fundamentales sus obras *Aborigen* y *Negra* (1940), y *Mulata Cartagenera* (1940), esta última, controversial obra que le mereció reconocimiento en el I Salón Anual de Artistas Colombianos en 1940. Ambos trabajos fueron exhibidos durante la Primera Feria de Arte de Cartagena del mismo año. Sin embargo, consideramos que las condiciones sociales, políticas y estéticas de la producción de Grau, así como sus influencias intelectuales, lo distancian de manera considerable tanto de la obra de Wiedemann como de la de Hoyos. Por lo tanto, este artista requiere un estudio detallado de su obra, que excede los propósitos del presente capítulo.

Guillermo Wiedemann (1939-1958) y la exaltación de la mirada «sociológica» de Ana Mercedes Hoyos en la representación de la gente negra del Palenque de San Basilio (1988-2001), puntualizando en los aspectos más problemáticos de las formas de representación de ambos artistas. La última etapa de este capítulo hace referencia a artistas contemporáneos afrodescendientes formados dentro y fuera del país, que proponen otras perspectivas y otras experiencias de los hombres y mujeres descendientes de africanos, mediante sus trabajos, pero también proponiendo curadurías que contestan estas formas pre-establecidas y oficiales de representar la afrodescendencia.

Sobre Wiedemann y Hoyos, la exploración se realiza no necesariamente en los aspectos formales de la producción, sino a partir de lo enunciado por la Crítica de arte⁷ que legitimó y elevó la obra de estos dos artistas en su momento. Es fundamental distinguir, por tanto, la producción artística de la estructura académica y social que decidía cuáles de los artistas merecían reconocimiento y ponderación dentro del circuito del arte, particularmente en la segunda mitad del siglo XX. En el caso de Wiedemann y Hoyos, la Crítica implicó no solo la exaltación de la producción artística y valoración de esta como icónica, sino que convirtió a los artistas en figuras emblemáticas en la Historia del arte colombiano del siglo XX. En contraste, desde los primeros años del siglo XXI, lejos de la influencia de la Crítica de arte del periodo anterior, otras formas de ver y representar la afrodescendencia en las artes visuales se hicieron presentes. Preguntas que indagaban sobre cuestiones de identidad, territorialidad, y que se desmarcaban de la discusión en torno a creaciones más estereotipadas, también hicieron parte de los debates planteados en las nuevas curadurías.

7. La Crítica de arte hace referencia a la palabra «autorizada» para categorizar, calificar y valorar la producción artística y aquellos expertos (críticos) que la enunciaban. Es decir, se trata de personas que hacían y hacen parte de la institucionalidad del mundo artístico, con una cierta jerarquía, otorgada tanto por su formación académica del arte occidental, como por sus contactos con esta misma academia. Por tanto, sus juicios se emiten, publican y se acatan, en el marco de esa institucionalidad y se convierten en ruta a seguir para los artistas en formación. Aclaramos que no hacemos referencia a la acción de criticar, que puede suceder en el arte o no. Para distinguir la Crítica de arte de una crítica informal, escribiremos siempre la primera, con mayúscula inicial y evitaremos el uso de la segunda en todo el presente capítulo.



IMAGEN 1.

Rey Mago Baltasar. Anónimo. Siglo XVIII. Madera tallada y policromada. 26x21x12 cm. Figura de pesebre. Museo Colonial, Bogotá.

**IMAGEN 2.**

Tallas de personas negras en un pesebre quiteño. Anónimo. Siglo XVIII.
Talla en tagua policromada. Museo Nacional de Colombia.

1 ANTECEDENTES: ÁFRICA, GENTE NEGRA Y AFRODESCENDENCIA EN EL ARTE DE LOS SIGLOS XVIII-XIX

El Virreinato de la Nueva Granada, al igual que otras colonias españolas en América, estaba organizado alrededor de un sistema de estratificación sociorracial. Las instituciones que regulaban su funcionamiento buscaban mantener tal orden sustentado en las diferencias raciales. La visualidad no fue la excepción, y al revisar las fuentes sobrevivientes, se puede constatar cómo existía un claro esfuerzo material y técnico por hacer las diferencias humanas visibles en la cultura visual producida en el siglo XVIII en Nueva Granada. En este sentido, las distintas tonalidades de la piel representaron en el Arte Colonial no sólo una diferencia racial, sino un patrón de comportamiento y un lugar particular asignado en el orden social impuesto. A lo largo del periodo colonial, con una actitud mediada por las políticas de propaganda ideológica de la Iglesia adoptadas por el Imperio Español, las representaciones de la afrodescendencia se concretan inicialmente en la presencia recurrente de la figura del rey mago Baltasar en los pesebres coloniales (**Ver imagen 1**) (González, 2003). Esta figura se inscribe en los cánones de representación del cuerpo humano, en términos de proporciones y fenotipos, que buscaban aproximarse a los modelos provenientes de las escuelas europeas⁸. Esta representación se hace extensible a toda la imaginería religiosa, entre las que se encuentran tanto figuras de pesebre (**Ver imagen 2**), «que evidencian una mirada sobre el “negro” como objeto “exótico”» (González, 2003, p. 460), como aquellas que los muestran como seres paganos y en necesidad de conversión. Otras tantas representaciones de advocaciones marianas, santos o santas, incluyen fervientes figuras de personas negras de menor tamaño, o ubicadas en un plano inferior a aquel que ocupaba la divinidad en cuestión (**Ver Imagen 3**). Como caso particular, generalmente en las representaciones de San Pedro Claver, «el apóstol de los negros» la menor talla de los africanos que le rodean enaltecen las virtudes del

8. Tales modelos no correspondían, de modo alguno, a las características raciales de los «negros», inscribiéndose en sistemas de ordenación de las formas emparentadas con las tradiciones clásicas de Europa.

santo y su entrega en favor de hombres y mujeres esclavizados (**Ver imagen 4**). Es también importante recordar cómo Baltasar, en un claro ejemplo de infantilización (Bernstein, 2011), es generalmente el rey mago más joven del grupo que compone la Epifanía (**Ver imagen 5**).



IMAGEN 3.

Nuestra Señora del Carmen con el Niño Jesús, Acompañada de Santos, Ángeles y Ánimas. Anónimo nariñense. Siglo XIX. Óleo sobre Lienzo. Propiedad del Santuario Museo San Pedro Claver. Cartagena, Colombia.



IMAGEN 4.

Retrato de San Pedro Claver. Anónimo. Siglo XVII.
Óleo sobre tela. En la parte baja de la imagen se lee “El
V.P.P Claver de la comp. de Jesus tercerón en esta casa
de Tunja, 1614”. Propiedad del Santuario Museo San
Pedro Claver. Cartagena, Colombia.



IMAGEN 5.

Adoración de los Reyes. Baltasar Vargas de Figueroa.
1650. Óleo sobre tela. Museo Colonial, Bogotá.

En el terreno secular podemos encontrar imágenes de mujeres y hombres esclavizados representados como «tipos» humanos, una forma de representación que hacía apología a los intereses de clasificación desde la taxonomía. Estas representaciones no fueron exclusivas de la Nueva Granada e, incluso, fueron más populares en los virreinos del Perú y de Nueva España. En estas formas hombres y mujeres de diferentes grupos étnicos eran representados, individualmente o en pareja, acompañados de los vicios y atributos materiales que supuestamente caracterizaban esas «naciones» o pueblos. Ubicaban a los grupos de personas blancas en la cúspide de la civilización, las representaciones de hombres y mujeres negras, indígenas, y pardos, deberían entenderse como contraparte de aquellos valores que representaban a los «blancos». En este caso, las personas negras eran representadas como perezosas, ociosas, libidinosas, entregadas al disfrute y al baile y carentes de recursos. La pintura de «tipos» puede ser entendida como una construcción visual de la otredad. Atada a esta temática, encontramos la serie encargada por José Celestino Mutis al maestro Vicente Albán de la Escuela Quiteña, que algunos denominan «cuadros del Mestizaje» (1783). Creados en la Audiencia de Quito que hacía parte del Virreinato de la Nueva Granada, esta serie representa los grupos humanos, la fauna y la flora «exótica» en el trópico del virreinato (**Ver imágenes 6-10**). En esta, los grupos indígenas y blancos están diferenciados: una mujer negra aparece como una extensión del poder y riqueza de una «Señora Principal» (**Ver imagen 11**)⁹.

Hubo también otras formas de representación de las comunidades negras y afrodescendientes dentro de temáticas que podían ser seculares o religiosas. Una de ellas está relacionada con las alegorías de África dentro de los repertorios enmarcados en el tema de «las cuatro partes del mundo» (Bindman, 2002). Esta temática de creación europea llega a las colonias españolas en América con las estampas y grabados religiosos creadas en los talleres de Los Países Bajos e Italia, e incorporaron las alegorías de las cuatro partes del mundo bajo

9. La investigadora Tamara Walker presenta un análisis de esta obra en su artículo *Black Skin, White Uniforms: Race, Clothing, and the Visual Vernacular of Luxury in the Andes* (2017).

la dominación de La Virgen, Cristo Resucitado o la trinidad. Estas estampas se usaron profusamente en los talleres de pintura neogranadinos para inspirar las series comisionadas por iglesias u oratorios privados. Uno de ellos sobrevive en la ciudad de Popayán (**Ver imagen 12**). «La Virgen Apocalíptica y las cuatro partes del mundo», creada por los hermanos Cortés, nos dejan ver una imagen de África, con la piel oscura, desprovista de ropas y descalza, en contraste con sus contrapartes de Europa, Asia y América.

Existe un cuerpo de la literatura que estudia cómo el barroco hispanoamericano, atendiendo a la retórica, llamaba a los artistas, poetas y escritores a usar el cuerpo físico como un instrumento para representar las virtudes y vicios del cuerpo espiritual. Jaime Humberto Borja Gómez afirma que «para persuadir, la retórica tenía tres objetivos: enseñar, deleitar y mover» (2009, p. 169). Los manuales de pintura, escritos desde el siglo XVI y aún disponibles en el siglo XVIII, como el de Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas* (1649), y Cesare Ripa, *Iconologia: or, moral emblems* (1709), indicaron cómo las personas negras —o la alegoría de África— debería ser pintada de manera que mostrara los vicios y atributos que le eran propios, como la pereza, la lujuria y la falta de recursos. Esto significa que, cuando se trata de África, de los descendientes africanos y aquellos con piel oscura, existían unas premisas acerca de la materialidad de los vicios que esos cuerpos debían representar.

Estas formas visuales de representar la negritud no pueden separarse de la pretensión de crear sujetos negros afines a los propósitos de la trata transatlánticas de personas esclavizadas. Las imágenes, bien sean religiosas o seculares, seguían un patrón de representación que enfatizaba la juventud, la desnudez, la inactividad, o la entrega a la danza. Lejos de ser inocentes, estos atributos visuales buscaban dar cuenta de una naturaleza viciosa, que era menester controlar y dominar. No sorprenden, entonces, que estos cuerpos fueran representados en medio de naturalezas tropicales (de clima caliente y que ofrecían supuestamente todo cuando era necesario consumir), y al tiempo agreste (y que necesitaba ser dominada). Tales estrategias para construir sujetos negros y negras no cesó con la emancipación legal de la población esclavizada. Todo lo contrario, se convirtió en «verdad científica».

**IMAGEN 6.**

Indio principal de Quito con su traje de gala. Vicente Albán. 1783. Óleo sobre lienzo, 109x80 cms. Museo de América. Madrid, España.

**IMAGEN 7.**

India en traje de gala. Vicente Albán. 1783. Óleo sobre lienzo, 109x80 cms. Museo de América. Madrid, España.

**IMAGEN 8.**

Yndio Yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de Plumas y Cormillos de Animales de caza de que usan quando estan de Gala [sic]. Vicente Albán. 1783. Óleo sobre lienzo, 109x80 cms. Museo de América. Madrid, España.



IMAGEN 9.
Yndio Yumbo de Maynas con su Carga.
Vicente Albán. 1783. Óleo sobre lienzo,
109x80 cms. Museo de América,
Madrid, España.



IMAGEN 10.
Yapanga de Quito con el traje que
usa esta clase de Mujeres que trata
de agradar. Vicente Albán. 1783. Óleo
sobre lienzo, 109x80 cms. Museo de
América. Madrid, España.

**IMAGEN 11.**

Señora principal con su negra esclava. Vicente Albán. 1783. Óleo sobre lienzo, 109x80 cms. Museo de América. Madrid, España.



IMAGEN 12.

Las Cuatro Partes del Mundo ante la Virgen Apocalíptica. Antonio y Nicolás Cortés. 1787. Óleo sobre lienzo. Museo Arquidiocesano de Arte Religioso. Popayán, Colombia.

Estas construcciones visuales no surgieron ni se mantuvieron de manera aislada durante el periodo colonial ni en los inicios de la República. David Bindman (2002) ha mostrado claramente cómo las construcciones estéticas de los diferentes grupos étnicos estaban asociadas a los postulados que se hacían desde la Taxonomía. En estos, cada grupo humano estaba asociado a un clima en particular y a unos valores. De tal suerte que las personas africanas estaban asociadas a los climas tropicales y, por lo tanto, a los vicios ya mencionados (no virtudes): pereza, lujuria, descontrol, salvajismo. En contraste, los climas templados forjarían el noble carácter y el hábito del trabajo, características de las personas «blancas», llamadas a dominar la naturaleza. Francisco José de Caldas, seguidor como su maestro José Celestino Mutis de los postulados de Karl Linnaeus, padre de la Taxonomía, expone estas ideas en su texto, *Del influjo del clima sobre los seres organizados* (1808). Parte del documento se concentra en defender la sobrevivencia de los valores asociados a la blanquitud en el clima tropical americano, haciendo uso de factores como la presión atmosférica y la altura. En esta defensa, desde luego, expone la irremediable naturalización de los vicios asociados a los y las afrodescendientes, en cuyo caso, el clima tropical solo exacerba lo que ya se les ha dado por naturaleza (Caldas, 1808).

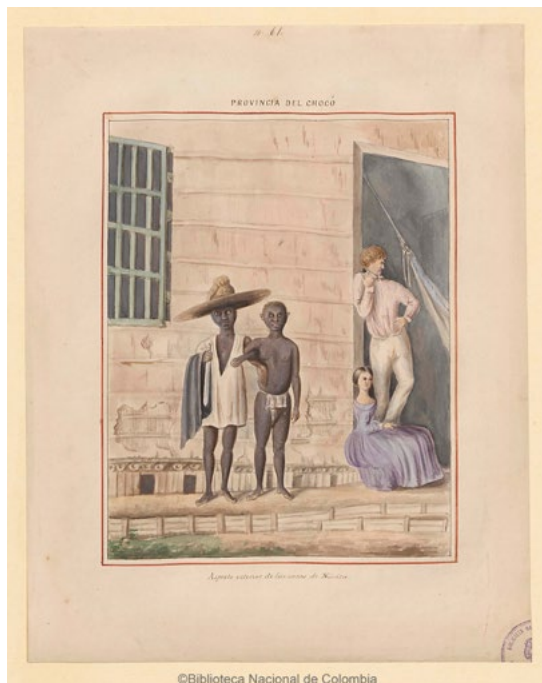
Según Beatriz González (2003), en los inicios de la República, se dan representaciones de carácter científico en crónicas de viaje ilustradas, como puede verse en los libros de Alexander von Humboldt¹⁰, en relación con la presencia de la «raza negra» en las vías de acceso al país por el Caribe y por los ríos Magdalena y Cauca. Posteriormente, aparecieron algunas alegorías bolivarianas de las primeras décadas del siglo XIX que incluían, junto a Simón Bolívar, indígenas o «negros», simbolizando la libertad de las nuevas repúblicas. Una vez consolidada la República, la representación del «negro» se aborda desde de la ciencia y el costumbrismo, siendo su principal exponente Ramón Torres Méndez. Sus manifestaciones estéticas —que, según González, articulan «lo

10. *La ruta de Humboldt: Colombia y Venezuela* (1994); *Breviario del nuevo mundo* (2019); Alexander von Humboldt: diarios de viaje en la Audiencia de Quito (2005).

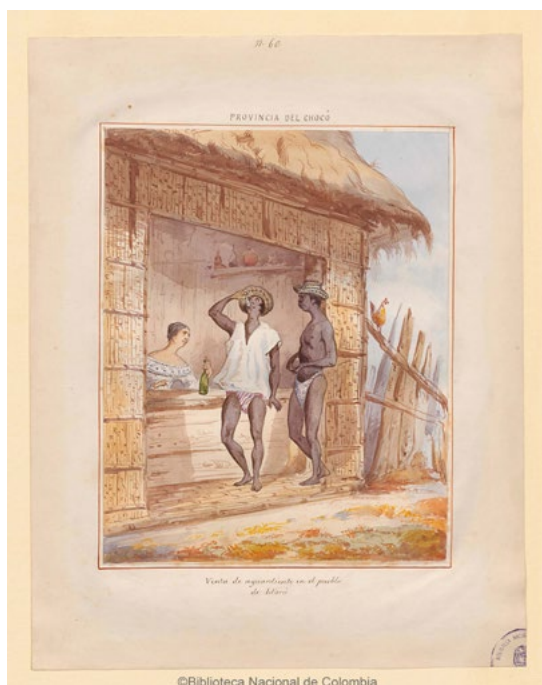
racial», los hábitos de comportamiento y las características físicas—, presentan juicios ambivalentes sobre el «negro», que oscilan entre lo humorístico, lo salvaje, lo vicioso y la fortaleza física.

En 1850 se inicia la Comisión Corográfica, empresa gubernamental que buscaba recorrer, describir y representar las diferentes regiones del nuevo país. Los ocho años que toma este proyecto, abarca el momento en que acontece la abolición legal de la esclavitud, esto impacta directamente a las representaciones que hacen sobre las personas negras «en libertad». Beatriz González afirma que en los dibujos, acuarelas y fotografías que componen este proyecto, quienes fueran personas esclavizadas, aparecen ahora de una manera democrática, sin manipulaciones ni prejuicios, ni juicios de valor (González, 2003, p. 468). Una visión alternativa es presentada por Nancy Appelbaum (2016), quien plantea que las imágenes y los textos que hacen parte del informe de la Comisión Corográfica evidencian los preconceptos raciales por parte de los científicos y de los dibujantes de esta institución. Por su parte, Beatriz Balanta considera que las imágenes de la Comisión utilizan «convenciones estilísticas que hacen posible la construcción de la negritud como una categoría visible biológicamente inferior, inmutable y acumulable», a través de la manipulación del color de la piel, de la ocupación, del vestido, y del paisaje (Balanta, 2010).

En efecto, estas imágenes —como aquellas producidas por Manuel María Paz para la Comisión Corográfica— muestran sujetos y sujetas negras en estado constante de relajación, semi-desnudez y consumo de aguardiente en aparente tranquilidad (**Ver imagen 13**). Representados normalmente de menor tamaño con respecto a otras personas blancas, en ocasiones no se puede distinguir si se trata de infantes o de adultos de baja estatura. Por las posturas en que se les presenta, difícilmente podrían asociarse estas figuras pictóricas a personas laboriosas, todo lo contrario, pareciera tratarse de personas con abundancia de tiempo libre y poco interés en ocuparlo (**Ver imagen 14**). Ese contraste visual, tan marcado en Manuel María Paz —ausencia *versus* presencia de ropas; talla grande *versus* talla mediana; laboriosidad *versus* consumo de alcohol—, podría entenderse como una continuidad en la construcción de la alteridad visual que se observaba ya en el siglo XVIII. Lo preocupante de estas construcciones visuales recae en que fueron el centro de la construcción de identidad nacional,

**IMAGEN 13.**

Venta de aguardiente en el pueblo de Lloró: provincia del Chocó. Manuel María Paz. 1853. Fondo Comisión Corográfica 60. Acuarela sobre papel, 24 X 31 cm. Colección Biblioteca Nacional de Colombia.

**IMAGEN 14.**

Aspecto exterior de las casas de Nóvita: provincia del Chocó. Manuel María Paz. 1853. Fondo Comisión Corográfica 61. Acuarela sobre papel, 25 X 31 cm. Colección Biblioteca Nacional de Colombia.

sentaron las bases de la nueva república y justificaron las primeras políticas públicas, que beneficiaron a los territorios de mayorías de población «blanca» y «mestiza», en contraposición con los territorios de mayorías afrodescendientes e indígenas (Appelbaum, 2016).

Para la segunda mitad del siglo XIX, también se asiste a la formalización de los preconceptos que conforman el racismo científico. Esta legitimización del racismo a partir de la Antropología, la Medicina y la Etnografía, encontró en los viajes de exploración y los estudios anatómicos el medio para establecer como ciencia lo que durante el siglo XVIII hacía parte de las cavilaciones entre «hombres de ciencia». Las diferentes técnicas del grabado, el daguerrotipo y la fotografía se convirtieron en herramientas fundamentales en la construcción científica de estos humanos como sujetos «negros primitivos». Tal fenómeno, lejos de ser exclusivo de la naciente república, hizo parte de un movimiento mundial, en el que Asia y África fueron apropiados y reinventados en los viajes de exploración a sus territorios desde los imperios inglés, holandés, portugués, francés, belga, entre otros. Entonces, no se puede hablar de Antropología sin fotografía, así como no se puede hablar de museos británicos, franceses y belgas, sin piezas de arte africano. En contraste, imágenes de las élites, eclesiásticos, personajes destacados y héroes de guerra, eran también elaborados en estudios de fotografía, exaltando los valores que eran útiles a la nación y que les habían concedido ese lugar privilegiado en la visualidad¹¹.

En la segunda década del siglo XX se impulsa un nacionalismo enfocado en el tema de la «raza», que incluye a las personas negras y que abarca a toda Hispanoamérica (González, 2003). Aquí se destacan algunos miembros del movimiento Bachué quienes, a partir de 1929, hicieron referencia a los mundos indígenas y «negros» con el pretexto de encontrar las raíces de una «colombianidad» fundamentada en el trabajo, la ciencia y una noción de «raza proletaria» (González, 2003, p. 468). Estas aproximaciones seguían reflejando

11. Es notable la ausencia de investigaciones que exploren el uso de la fotografía y la creación visual de alteridad en la Antropología en Colombia. Asimismo, es notable la ausencia de investigaciones que exploren las representaciones de la población afrodescendiente en daguerrotipos y fotografías de la segunda mitad del siglo XIX en el país.

la permanencia de los lugares asignados a «blancos», «indígenas» y «negros» en la historia del país y en la sociedad del momento, en el que lo «negro» aparece representado en labores agrícolas, de pesca y de minería. Entre estos artistas encontramos a Hena Rodríguez, Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez (Angola y Cristancho, 2006).

A finales de la década de 1930, llegan a Colombia dos artistas alemanes: Guillermo Wiedemann y Leopoldo Richter. Ellos desarrollaron una visión exótica con referencia a lo «negro»¹², propia del extranjero deslumbrado ante el trópico de la que se desprenden representaciones marcadas por intenciones primordialmente esteticistas, que en el caso de Wiedemann estuvieron influidas formalmente por el expresionismo alemán de entreguerras. En estos artistas, lo «negro» persistiría como un asunto básicamente plástico, sin intenciones evidentemente vindicatorias o de captar universos simbólicos. Ni Wiedemann ni Richter estaban solos en su ejercicio de representar población afrodescendiente. Para la década de los treinta hasta los ochenta, también encontramos a Enrique Grau, Hernando Tejada, Jorge Elías Triana, Pedro Alcántara, Ángel Loochkartt y Heriberto Cogollo (a quién discutiremos más adelante); junto a los fotógrafos Nereo López, Leo Matiz, y Hernán Díaz (Angola y Cristancho, 2006). Terminando los años ochenta, la artista colombiana Ana Mercedes Hoyos «centra su pintura en aspectos visuales externos de representación de los habitantes de San Basilio de Palenque» (Angola y Cristancho, 2006, p. 8) mediante series de mujeres negras, en un lenguaje cercano al hiperrealismo. La ausencia de un estudio sistemático en el grupo de artistas nombrados debe ser subsanada; pues da cuenta de unas maneras de concebir a las personas afrodescendientes en la cultura visual colombiana de ese momento y tiene influencia en las formas de representación contemporáneas.

12. En una de sus cartas, Wiedemann, haciendo referencia a un cuadro de mulatas que está ejecutando, comenta: «[] estuve trabajando casi toda la noche en mi último gran cartón que finalmente salió muy bien, aunque, lamentablemente, algo decorativo. Pero, con una buena composición». Tomado de: Wiedemann, Guillermo: Carta LWC.05.04.243, como se citó en Herrán, J y Zordan, L, 2005, p. 66.

2 LA OBRA DE GUILLERMO WIEDEMANN Y ANA MERCEDES HOYOS

Con el propósito de realizar una indagación más profunda sobre las representaciones de los afrodescendientes en Colombia, hemos decidido realizar una aproximación a las obras de estos dos artistas no afrodescendientes, quienes se han constituido en referentes reconocidos de los discursos y la historia institucional del arte colombiano. Por una parte, Guillermo Wiedemann es identificado como el primer artista plástico que representa personas negras; mientras Hoyos es exaltada como la primera artista plástica en interesarse por las particularidades de los afrocolombianos y las afrocolombianas que habitan San Basilio de Palenque. Para realizar este análisis nos apoyaremos en un conjunto de textos producidos por algunos de los críticos de arte nacionales e internacionales, que se han referido a diferentes aspectos de motivación e intereses específicos de estos dos artistas, con respecto a sus representaciones.

3 LA CRÍTICA DE ARTE SOBRE LA OBRA DE GUILLERMO WIEDEMANN HASTA LA DÉCADA DE 1960: EL VALOR CROMÁTICO DEL TRÓPICO Y «EL NEGRO» COMO EXCUSA PLÁSTICA

Guillermo Wiedemann (1905, Múnich, Alemania - 1969, Key Biscayne, Florida, Estados Unidos) llegó al puerto de Buenaventura (Colombia) en el año de 1939. Había estudiado en la Academia de Arte de Múnich y se había radicado en Berlín, en donde hizo parte del grupo expresionista conocido como la Neue Secession (o Nueva Secesión) entre 1930 y 1933. El ascenso de Adolf Hitler al poder hizo que varios artistas afincados en la tradición expresionista fueran tachados como «artistas degenerados» y, por tanto, debieran salir de Alemania rumbo hacia países como Estados Unidos, Argentina, Brasil, México, Colombia, entre otros.

Hijo del expresionismo alemán, la producción artística de Wiedemann ya compartía los elementos que se le atribuyen a las vanguardias artísticas

europas del siglo XX. Esto es, un rechazo paulatino de la figuración y de la representación «realista» de la naturaleza, así como mayor libertad y abandono de las normas tradicionales de la representación. Estas corrientes vanguardistas, además, estuvieron fuertemente influenciadas y afectadas por el periodo entreguerras y por la profundización del imperialismo europeo, especialmente en África y en Asia. La producción de las vanguardias manifiesta una fuerte atracción por (o apropiación de) los mundos considerados extranjeros en estos continentes; la búsqueda de lo «primitivo» y de los comportamientos cercanos a la naturaleza; y finalmente, una marcada apreciación por la desnudez. El trabajo de Wiedemann comparte algunas de estas características, inscritas como estaban dentro del expresionismo alemán. Esto es, la línea abandona su intención de imitar la naturaleza y ahora busca exteriorizar el mundo interno del artista, de las emociones y sentimientos.

Desde 1939, fecha de su llegada a Colombia por Buenaventura, un puerto sobre el Océano Pacífico con una fuerte presencia de gente negra, Wiedemann quedó deslumbrado con los colores del trópico (**Ver imagen 15**). Pintó en numerosas ocasiones a pescadores y mujeres que él identificaría como «mulatas». Viajó por todo el territorio nacional buscando escenas que bocetaba en sus cuadernos de notas, para luego pintar al óleo en el hotel o en su taller, aunque, como él mismo afirmó en una carta, «[...] sigo siendo un europeo de Múnich que viaja y pinta en Purificación, Puerto Tejada o en el Chocó» (Jaramillo, 1985).

Tradicionalmente, la Crítica modernista del arte colombiano ha otorgado a su obra un lugar de especial importancia en el arte del país. Varios autores como Álvaro Medina, historiador del arte colombiano cercano a la sociología del arte marxista, lo ubica como uno de los primeros artistas con un lenguaje pictórico plenamente moderno en Colombia, incluso, por encima de Alejandro Obregón, uno de los mitos modernos del arte nacional del siglo XX. Medina afirma que la exposición de Wiedemann en la Biblioteca Nacional de Colombia en 1940 habría sido la primera vez que un artista presentaba al público local una obra de lenguaje plenamente moderno. Además, incluye en su artículo «Obras y artistas del siglo XX en Colombia» —en donde hace un listado de las obras de arte que, en su opinión, son las más importantes para la historia del arte colombiano del siglo XX— al «Guillermo Wiedemann figurativo de los años



IMAGEN 15.

Escena campesina. Guillermo Wiedemann (1905 - 1969). Ca. 1940. Acuarela (Acuarela / Papel). 48,5 x 63,4 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 2277. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Oscar Monsalve Pino.

cuarenta y primera mitad de los cincuenta» (Medina, 1999); es decir, al pintor que recorrió Colombia pintando «mulatas y pescadores» —como él mismo lo afirmaría— de las comunidades negras¹³.

Por su parte, en el prólogo de *Historia abierta del arte colombiano* (1985), la crítica e historiadora colombo-argentina Marta Traba sitúa a Wiedemann como un artista extranjero en Colombia. Aunque no lo incluye sistemáticamente

13. Desde la segunda mitad de la década de 1950 hasta 1969, Wiedemann sería un pintor totalmente abstracto.

en su recopilación histórica —como sí lo haría con Alejandro Obregón—, lo cierto es que, en varios artículos de prensa, libros y conferencias, Wiedemann siempre ocuparía un lugar privilegiado para Traba. Haría parte del grupo conocido como «Los Intocables», compartiendo espacio, durante las décadas de 1950 y 1960, con Fernando Botero, Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar y Édgar Negret, entre otros. Asimismo, otros críticos e historiadores como Walter Engel¹⁴, Jorge Gaitán Durán¹⁵, Luis Alberto Acuña¹⁶, María Elvira Iriarte¹⁷, Germán Rubiano Caballero¹⁸ y Eduardo Serrano¹⁹ se han referido con una crítica favorable al trabajo de Wiedemann.

Sin duda, Wiedemann fue un artista que gozó hasta su temprana muerte, en 1969, de un mercado auspicioso, de la aceptación general de sus pinturas y de la inclusión de las mismas en colecciones públicas y privadas que promueven recurrentemente su obra. Sin embargo, el problema de la representación de la gente negra en su obra plástica (pintura y dibujo), tema central en su producción desde 1939 hasta mediados de la década de 1950, es un asunto que una gran parte de la Crítica de arte parece pasar por alto y por el que Wiedemann parece no demostrar mayor interés, de acuerdo con gran parte de su correspondencia conocida.

Por lo general, la mayoría de las consideraciones para incluir a Wiedemann en listados, análisis, críticas, investigaciones, curadurías, antologías, publicaciones, entre otros, son consideraciones de carácter meramente plástico: su obra se ha estudiado unívocamente dentro de la irrupción del lenguaje moderno en Colombia, nunca ha sido problematizada en relación con las formas como son representadas la población afrodescendiente. La Crítica modernista en Colombia, de carácter eminentemente formalista, además de

14. Al respecto, véase Walter Engel (1949; 1957).

15. Al respecto, véase Jorge Gaitán Durán, (1949).

16. Al respecto, véase Luis Alberto Acuña et al., (1967).

17. Al respecto, véase María Elvira Iriarte et al., (1985).

18. Al respecto, véase Germán Rubiano, (1995; 1996).

19. Al respecto, véase Eduardo Serrano y Alana Hernández. (2003).

profundizar recurrentemente en el lenguaje pictórico de Wiedemann, se ha acercado a este por medio de la imagen exotizante del artista viajero, uno de los elementos presentes en la construcción del mito del «artista moderno».

Una de las primeras críticas hacia Wiedemann, realizada por Walter Engel en 1945, al hacer referencia a la presencia del artista en el VI Salón Anual de Artistas Colombianos, y publicado en la Revista Plástica en 1957 en su crónica de la pintura colombiana, apunta:

[...] Con su fascinante colección de motivos tropicales [...] se incorpora de manera definitiva a la realidad artística de su propia patria. Sus visiones de paisaje y de las gentes tropicales son la resultante, por una parte, de su formación adquirida en los ardientes fuegos expresionistas de la Europa Central, y por otra parte, del abrumador efecto estético y humano causado por el trópico. Por la singular belleza de su materia pictórica, por su paleta brillante y sonora, por su interpretación realmente nueva, briosa y original de las mujeres negras, indias y mestizas y del paisaje tropical, Wiedemann debe contarse desde entonces entre las primeras figuras de la pintura moderna en Colombia. (Engel, 1957, p. 7)

Si analizamos detenidamente el texto que nos presenta Engel, uno de los principales críticos de arte de origen alemán radicados en Bogotá (Colombia) durante la primera mitad del siglo XX, prevalecen, en algunos casos, eufemismos y, en otros, palabras propias de la Crítica formalista que no se ocupa de consideraciones de orden sociológico o de profundizar en el tipo de mirada construida por el artista gracias a sus experiencias intelectuales y sociales. No se sabe a ciencia cierta qué quiere decir Engel con «gentes tropicales» en un país como Colombia, por supuesto tropical y con fuerte presencia de «blancos», «indígenas» y «negros» y si con esto hace una referencia muy general hacia alguna actitud común presente en la diversidad de personas y grupos que poblaban Colombia en la década del cuarenta. Por otra parte, en el juicio de Engel predominan palabras propias de una Crítica estrictamente formalista, como «fuegos expresionistas», «efecto estético», «materia pictórica» y «paleta brillante». Otra caracterización

difícil de entender en Engel es lo que él llama una «interpretación realmente nueva, briosa y original de las mujeres negras, indias y mestizas y del paisaje tropical []» (Engel, 1957, p. 7). Nos imaginamos que Engel hace referencia a la interpretación de las mujeres representadas por Wiedemann mediante una estética caracterizada por la síntesis, los valores y las reglas clásicas de las tradiciones de composición europeas (**Ver imágenes 16-17**).

Por su parte, Marta Traba escribió en 1961:

Wiedemann sintió en Colombia las reacciones típicas de un europeo sajón o nórdico, el entusiasmo por ciertas razas exóticas, en su caso los negros del Chocó y la costa Atlántica: el irrefrenable gusto por la aventura exploradora que le llevó a conocer los sitios vírgenes que el noventa por ciento de los colombianos no ha visto nunca: el deslumbramiento del trópico, color y calor, la anarquía de la vegetación, el ritmo de la gente, su primitivismo y su energía perdida, inconducente. (p. 150)

Y a continuación, Traba (1961) afirma:

La técnica para trabajar sus figuras de negras y sus paisajes de Buenaventura consistía en manchar emotivamente el cuadro con zonas de colores irregulares, verticales, sobre las cuales el dibujo concretaba ligeramente el tema, sin renunciar a su libertad. Dos elementos independientes, pues el color y el dibujo, creaban en el cuadro la atmósfera de anarquía, de poética libertad, capaz de contener formas que jamás se definían completamente, sino que permanecían insinuadas, inaccesibles y misteriosas. (pp. 150-151)

Este juicio de Marta Traba hace parte de un comentario más extenso sobre Guillermo Wiedemann publicado en 1961 en uno de sus libros capitales, *La pintura nueva en Latinoamérica* (1961). En el primer comentario, Marta Traba apela, sin dudas, al componente exotizante presente en una gran parte de la Crítica positiva hacia Wiedemann, que ya se ha mencionado. Traba relaciona



IMAGEN 16.

Negra con sombrero. Guillermo Wiedemann (1905 - 1969). Ca. 1945. Pintura (Óleo / Cartón). 60 x 50 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3153. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Oscar Monsalve Pino.



IMAGEN 17.

Sin título. Guillermo Wiedemann (1905 - 1969). 1954. Pintura (Óleo / Tela). 100 x 70 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3454. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Oscar Monsalve Pino.

a Wiedemann con los «negros del Chocó» en el proceso de construcción de sus pinturas, sin preocuparle que la imagen de los «negros chocoanos» sea una excusa para «el arte por el arte»: «los negros», aunque se presentan difusos, sin rasgos claramente definidos en medio de manchas de color, son representados por Wiedemann idealizados, en posiciones o actitudes esquemáticas que reflejarían para este artista «comportamientos tradicionales en un paraíso tropical», en una representación cercana al expresionismo figurativo y en gestos que recuerdan los exóticos estilos de vida de los personajes tahitianos de Paul Gauguin (**Ver imagen 18**). En sus inicios, Wiedemann es un pintor cercano a la abstracción, pero, con sus viajes por Colombia se convirtió, de alguna forma, en un pintor interesado solo en aspectos estéticos de la realidad de la población del Pacífico: aquellos que le servían para crear balanceadas composiciones inspiradas en una visión romántica del trópico y sus pobladores. Sin duda, el mayor compromiso de Wiedemann era con el arte.

Luego de su período de viajes por Colombia, el mal llamado «de mulatas y pescadores negros», etapa que se extendió hasta la segunda mitad de la década de los años cincuenta, es inexistente en la obra de Wiedemann el intento de referirse plásticamente al universo simbólico colombiano. No le interesó referirse a las condiciones sociales de los y las afrodescendientes del Chocó y del Cauca. Periodo tras el que se dedicó enteramente a la pintura abstracta y se mudó a Key Biscayne, en la Florida, en donde falleció en 1969. A diferencia de los intereses de artistas como el uruguayo Pedro Figari —con sus representaciones de bailes de matriz africana como el candombe (**Ver imagen 19**)— o del cubano Wifredo Lam —con todo su universo simbólico—, el esfuerzo de Wiedemann, dentro de lo formal de su pintura, no crea nuevos mundos, en cambio, refleja idealizado a la manera de los artistas románticos del XIX, los paisajes, pescadores y «mulatas» del Chocó y el Pacífico colombiano, aunque en un lenguaje refinado técnicamente y cercano a la abstracción figurativa.



IMAGEN 18.

Sin título. Guillermo Wiedemann (1905 - 1969). Ca. 1942. Pintura, Ensamblado (Óleo / Madera). 177 x 120 x 62 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 5281. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Oscar Monsalve Pino.

**IMAGEN 19.**

Personas bailando: [Candombe]. Pedro Figari. Uruguay, (1920). Óleo sobre madera. (74.93 × 90.17 × 8.89 cm). Los Ángeles County Museum of Art, donación de Gregory Peck (M.91.162). Fotografía © Museum Associates/LACMA.

4 LA REPRESENTACIÓN DE LA GENTE NEGRA EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO. EL CASO DE ANA MERCEDES HOYOS: EL DOCUMENTO SOCIOLÓGICO Y LA MIRADA SUBJETIVA

La artista Ana Mercedes Hoyos (1942-2014 Bogotá, Colombia), entre los años 1961 y 1965 estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de los Andes, en Bogotá, donde fue alumna de la Crítica de arte colombo-argentina Marta Traba. A finales de la década de 1960, Ana Mercedes Hoyos realiza su serie de *Ventanas*, que incluye varios óleos, algunos de gran formato y esculturas relacionadas con el tema; en la década de 1970 desarrolla sus atmósferas enfocadas en espacios imprecisos, más allá de la geometría. Desde mediados de la década de 1980, Ana Mercedes Hoyos se interesó por la realización de la serie titulada *Girasoles*, en la que, tanto en pintura como escultura, reinterpreta obras emblemáticas de la historia del arte occidental como son los *Girasoles* de Vincent van Gogh. Posteriormente emprende:

[...] Una revisión de la historia del arte y en particular del trabajo de algunos pintores de su predilección, como Caravaggio, Zurbarán, Jawlensky y Lichtenstein, cuando decide dar inicio a una serie de naturalezas muertas, las cuales se convertirían en la puerta de entrada a una etapa más reciente y más exitosa internacionalmente de su obra. (Serrano, 2001, p. 10)

A partir de esto, presenta en varias galerías una serie pictórica con el tema del bodegón en la historia del arte occidental, que se configura desde el entendido del bodegón como «registro documento» (Kalenberg, 2002a, p. 23); es decir, además de presentar frutas, flores u objetos relacionados con este género, refleja la manera de vivir de las personas (**Ver imagen 20**).

Los bodegones son seguidos por series de pinturas, dibujos, esculturas y técnicas mixtas —con referentes fotográficos— de palanganas de frutas, muchos incluyen fragmentos de cuerpos de palenqueras; de igual manera, comprende retratos de quienes la artista llama amigas, imágenes de boxeadores, escenas

**IMAGEN 20.**

Porcelana del Caribe. Ana Mercedes Hoyos. 2005. Serigrafía, papel. 75 x 57 cm. BB0627. Museo de Arte Contemporáneo. Bogotá, Colombia.

de fiestas y vestidos de jovencitas, así como instrumentos musicales —como el tambor—, todo esto alude a la forma de vida del Palenque de San Basilio²⁰. Es de anotar que estas imágenes son resueltas mediante un trabajo cromático con una intención claramente pictórica y con un carácter un tanto romántico.

La obra de Ana Mercedes Hoyos ha sido comentada por un sector de la Crítica de arte en Colombia y en el marco internacional, contando con publicaciones y artículos de críticos, escritores, artistas, antropólogos y comunicadores. Su obra ha sido estudiada por Eduardo Serrano²¹, Fernando Toledo, Ángel Kalenberg, María Cristina Laverde, Carlos Salas²², Luis Fernando Pradilla, María Cristina Pignalosa y Fausto Panesso, entre otros. Son las publicaciones de estos autores y críticos de arte que posicionan la obra de Hoyos a nivel nacional e internacional y en algunos de estos textos estudiamos la representación de la afrodescendencia en Hoyos.

Según reseña Eduardo Serrano, el desarrollo de la obra de Ana Mercedes Hoyos ha presentado un acercamiento a las tradiciones del arte occidental, nutriéndose inicialmente del arte moderno y, posteriormente, investigando en las naturalezas muertas y el género del bodegón. Esto la llevó a desarrollar su obra sobre San Basilio de Palenque, caracterizada por las formas múltiples y el colorido variado e intenso «cada vez más distante de los rigores modernistas y de su secuela, el vanguardismo, para tomar un derrotero independiente, propio, sin otra limitación que las determinadas por su voluntad creativa [...]» (Serrano, 2001, p. 10). En ese sentido, Fernando Toledo (2006) en su publicación *El protocolo de lo africano en la obra de Ana Mercedes Hoyos* afirma que:

20. El Palenque se encuentra en el Caribe colombiano ubicado cerca a la turística ciudad de Cartagena de Indias y cuya población, desde tiempos de la Colonia, ha sido configurada por gente negra (Montes, 1962).

21. Varias editoriales como Villegas Editores le han dedicado publicaciones extensas a la artista, como un libro publicado en 2001 con textos del crítico bogotano Eduardo Serrano.

22. Carlos Salas realizó la nota editorial de la publicación número 4 de la *Revista Mundo*, del 5 de junio de 2002, su edición fue dedicada completamente a la obra de Hoyos. Escribieron también: Eduardo Serrano, Enrique Grau, Fernando Quiroz, Luis Fernando Pradilla, Ángel Kalenberg, Darío Ruiz, Gabriela Febres y Germán Espinoza.

La primera aproximación de Ana Mercedes con esa explosión temática del Palenque se dio a través del bodegón. Ella, de la mano de los grandes maestros, venía trabajando en una sucesión de revisiones de modelos paradigmáticos en la historia del arte que habían girado en torno a dicho tópico. (p. 27)

Tanto Serrano, como Toledo y Kalenberg coinciden en resaltar el interés pictórico, cromático y estético en las gentes de San Basilio de Palenque. La comparación casi accidental de palanganas de frutas arregladas por las mujeres palenqueras y los bodegones en los que Hoyos recordaba maestros de la pintura europea, se convierte en el punto de inicio de esta relación básicamente estética. Hoyos, que desde el inicio de su carrera manifiesta un claro interés por el cromatismo, se propone encontrar y, en ocasiones, construir, estas composiciones cromáticas a partir de fotografías que hacía a los habitantes de San Basilio. La artista, al igual que Wiedemann, persigue con interés estético, y no social, esas pieles oscuras que retrata en su obra, lo que se advierte al observar el rol que juegan esas pieles en sus composiciones, en contraste con la referencia casi nula a las complejas realidades sociales que se vivían en San Basilio de Palenque para entonces (**Ver imagen 21**).

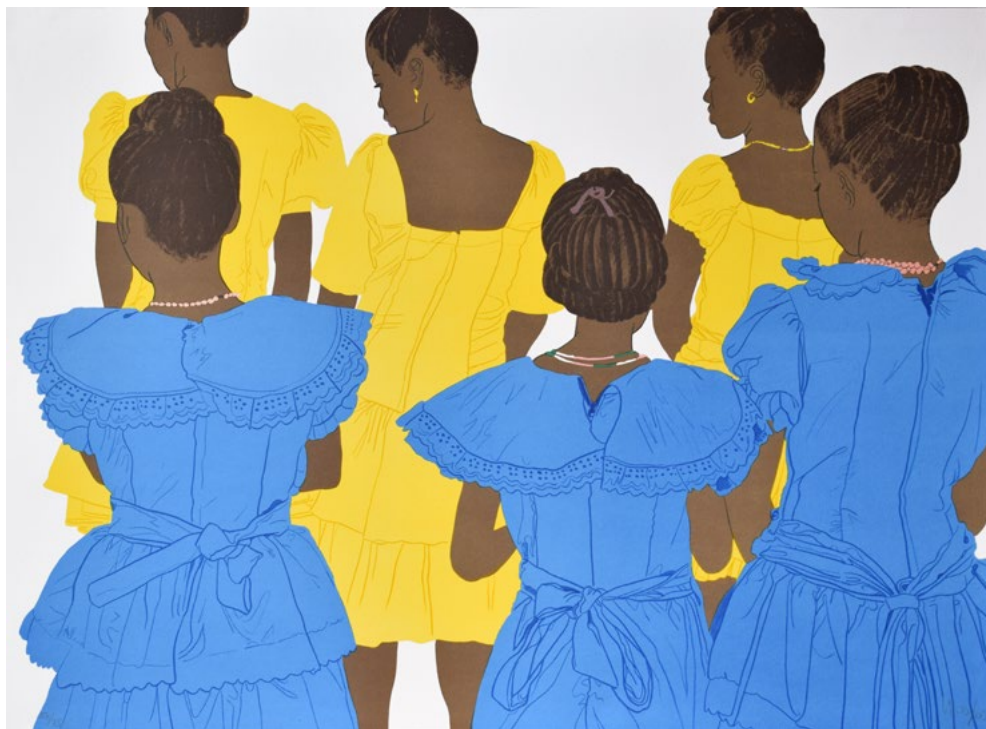
Hay un segundo elemento que los críticos de arte destacan en Hoyos: la visión particular con respecto al lugar que hombres, mujeres e infancias palenqueras ocupan en el proyecto nación y en la historia del arte nacional oficial. Ángel Kalenberg (2002a) afirma que, si bien la obra de Hoyos parte de bases occidentales, la artista le «inyecta» a esta historia nuevos contenidos, además, que «la elección de los objetos de sus naturalezas tiene raíces vitales en la experiencia social, mágica, mítica, étnica» (p. 27) y que dicha elección está atada tanto a la vida de la artista conscientemente dirigida, como a un simbolismo inconsciente, que califica de mestiza la ruptura que Ana Mercedes Hoyos establece con las tradiciones del arte occidental, mencionando que:

[Hoyos] apuesta por un lenguaje de síntesis: para encarar el mestizaje, la artista colombiana enlaza sistemas de expresión amerindios (Diego Rivera y Ana Mercedes Hoyos manejan el color de los códices, que son

inventarios, descripciones de ponchos, etc., y formulan el pasaje de los códigos al alfabeto), afroamericanos (mágicos, tipo Frida Kahlo), con el Pop Art norteamericano y europeo, y con el postimpresionismo europeo, en particular con la tradición colorista de Gauguin y Van Gogh [...]. (Kalenberg, 2002a, p. 12)

Paralelamente, autores como Eduardo Serrano afirman que si bien Hoyos no ha sido la primera artista plástica que representa personas afrodescendientes —de hecho, la destaca como continuadora del «legado» de Wiedemann— sí es la primera interesada en las «particularidades» de estas etnias. Lo que menciona el crítico es la «inclusión» de los pueblos negros dentro de la historia del arte nacional, y lo que debe leerse entre líneas es que tal inclusión catapultaría la obra y a la artista en esa historia del arte. Sin embargo, lo que eleva la obra de Hoyos no son las consideraciones sociales o políticas en el tratamiento de las poblaciones afrodescendientes, sino, la perspectiva estética y estrechamente relacionada con las características formales de la producción artística (**Ver imagen 22**). En palabras de Serrano en el 2001:

Con la obra de Ana Mercedes Hoyos se escribe finalmente en la historia de la pintura del país, el segundo capítulo de esa tradición iniciada por Wiedemann de involucrar a la población negra, con fuerza y decisión, en la historia del arte nacional. Su pintura lleva esa incipiente tradición a un nuevo clímax, que sin duda será continuado por artistas colombianos negros, blancos e indígenas, puesto que a unos y a otros no les queda otro remedio que reconocer, como hizo Ana Mercedes Hoyos, el hecho irrefutable de que son partícipes de una sociedad de gran variedad cultural y étnica, tal como lo registra expresamente la Constitución Nacional. (p. 15)

**IMAGEN 21.**

I tán bae pa procesión di San Basilio 2. Ana Mercedes Hoyos. 2005. Serigrafía, papel. 57 x 75 cm. B B0621. Museo de Arte Contemporáneo. Bogotá, Colombia.



IMAGEN 22.

Perfil. Ana Mercedes Hoyos. 2005. Serigrafía, papel. 57 x 75 cm. BB0628.
Museo de Arte Contemporáneo. Bogotá, Colombia.

Eduardo Serrano y Fernando Toledo coinciden en señalar las cualidades formales de la obra de Ana Mercedes Hoyos como medios y modos de síntesis de representación del Caribe colombiano y de su gente negra. Serrano resalta que Ana Mercedes Hoyos se interesa por un sentido estético negro y que, posteriormente, su obra termina involucrando a la comunidad negra de Palenque en la historia del arte nacional. Sin embargo, es importante aclarar que esta descripción de su obra se limita al color, los grafismos y las volumetrías, resultando en imágenes realistas de gran precisión técnica. Si bien esto le permitió consolidar su obra en las dinámicas oficiales del arte colombiano, sus preocupaciones plásticas decantan en una interpretación subjetiva y problemática del complejo contexto histórico y cultural de la comunidad palenquera del Caribe colombiano, que es necesario explorar con mayor detenimiento.

5 PENSAMIENTO MESTIZO

Para la Crítica, la obra de Ana Mercedes Hoyos presenta rasgos de un pensamiento mestizo en una dimensión latinoamericana, mediante la referencia a un «grupo peculiar»: la gente negra del Palenque. Según Kalenberg, Ana Mercedes Hoyos desarrolla su obra en el laberinto de un mestizaje pictórico, a partir de una realidad histórica y cultural colombiana, en la mejor tradición latinoamericana²³; afirma que si el mestizaje no permite respuestas tajantes, «Hoyos acude a la apropiación, la resemantización y la recreación, tendiendo hacia lo híbrido, entre la sensibilidad y el pensamiento europeo, el norteamericano y el de los nativos [...]» (Kalenberg 2002a, pp. 12, 29). Para Toledo, la obra de Hoyos presenta una dimensión latinoamericana que se manifiesta en una conexión subterránea con referentes culturales de magnitud continental.

23. Así, siguiendo Kalenberg, Ana Mercedes Hoyos genera asociaciones de representación cultural por medio de las frutas: «Mientras la banana es el símbolo de la “brasilidad” tropical, la sandía sería el símbolo de la “mexicanidad” y de “la colombianidad”, símbolo del Caribe, del Trópico. ¿La sandía de Hoyos puede ser también un homenaje a Rivera, a Tamayo, a Kahlo?» (Kalenberg, 2002a).

Tales afirmaciones se tornan problemáticas por varias razones. Para iniciar, tanto Toledo como Serrano reconocen que existe una exclusión de la población afrocolombiana en la historia del arte oficial nacional. No obstante, la valoración que se plantea, de nuevo, se hace desde cuestiones estéticas. En ese sentido, la conciencia de ese cuerpo de mujer blanca que habita Ana Mercedes Hoyos (pero que no se dice), la asumida blanquitud de ese arte occidental (que tampoco se expresa abiertamente), se mezcla con la representación de personas de piel oscura, para crear un mestizaje en la pintura de la artista, articulado por su habilidad para la composición, la representación y el uso del color. Los colores de las sandías, como lo cita Toledo, surgen para desdibujar la blanquitud, la negritud y, desde luego, los elementos indígenas, para componer una suerte de latinoamericanismo híbrido en el que los límites de uno y otro grupo se supone superados. De acuerdo con Kalenberg y Toledo, la reunión de diversas fuentes de inspiración para Ana Mercedes Hoyos, así como los acercamientos plásticos o formales de su obra al arte occidental configuran a lo largo de su actividad artística, ideas o representaciones mestizas, que resultan de la combinación de diferentes impulsos e influencias culturales que, según ellos, pueden ser interpretadas tanto en el «Caribe» como en otros lugares en Latinoamérica.

Aunque Toledo y Kalenberg interpretan la obra de Hoyos como mestiza, Serrano tiene una perspectiva alternativa. Para este autor, la obra de Hoyos «es un precioso documento que revela rasgos, y experiencias de una población, que conjuga tradiciones de tribus africanas y donde se ha desarrollado un lenguaje propio, así como una cultura propia, diferente, inclusive, de otras poblaciones igualmente negras en Colombia» (Serrano, 2001, p. 14). Agrega que el interés de Hoyos en el tema de su obra «radica, ante todo, en su particularidad cultural, en el hecho de haber preservado muchas tradiciones de sus ancestros africanos y en la libertad que simbolizan como herederos de los fundadores del Primer Pueblo Libre de América» (Serrano, 2001, p. 11).

A pesar de las buenas intenciones de Serrano en esta descripción, no logra ocultar esas construcciones taxonómicas descritas en los antecedentes de este capítulo. Esto es: la asociación automática y naturalización del entorno en el que se encuentran las comunidades palenqueras con sus cuerpos. Como si

el clima tropical se incorporara en el ADN de las personas de San Basilio de Palenque y tal tropicalismo se reflejará en el tono de la piel y en el *cromatismo que les circunda*. Esto se entiende, además, como una característica propia de los descendientes de África que se ha conservado casi intacto, debido a la lucha constante por la libertad que se ha dado en San Basilio. Sus afirmaciones nos llevan de nuevo a aquella asociación natural entre la negritud, el clima cálido (y el conjunto de vicios asociados a ellos), que expusiera Francisco José de Caldas, y discutido por Alfonso Múnera (2005) en su texto *Fronteras imaginadas*. De nuevo, a pesar de sus intenciones, lo que Serrano nos señala en Hoyos, logra entrever la sobrevivencia del racismo científico en las artes visuales. Incluso, Serrano plantea que Ana Mercedes Hoyos, por medio de la naturaleza muerta, crea una documentación pictórica con claras implicaciones sociológicas, es decir:

[Genera] un instrumento para plasmar, valorar y difundir algunos de los usos y costumbres de un grupo humano de raza negra que, pese a su importancia en la vida nacional, no había sido considerado pictóricamente con la asiduidad y la contundencia que merece. (Serrano, 2001, p. 10)

En un sentido similar, Kalenberg (2002a) afirma, en primer lugar, que Hoyos usa las frutas, los dibujos textiles y los colores como emblemas de una cultura de tierra caliente, inmovilizada en el tiempo (la de los esclavos negros de Palenque), a la que mestiza con el Pop, «porque la banana que ella pinta es tan emblemática como los dibujos textiles» (p. 23). En segundo lugar, que Hoyos registra y documenta, la manera de vivir de las palenqueras, quienes, en la versión de la artista, son unas negras africanas «que guardan totalmente sus costumbres» (p. 23), y tienen que «llevar su vitrina en la cabeza [...]» (p. 23).

La herencia africana, presente en la comunidad de San Basilio de Palenque, guarda formas de ser que se han preservado mejor que en otras comunidades negras, lo que representa una amplia riqueza cultural con implicaciones tanto a nivel local como intercontinental y recuerda la importancia de África y su

gente en la construcción cultural colombiana. La representación del estilo de vida del Palenque colombiano en la obra de Ana Mercedes Hoyos responde solo a un fragmento de la composición cultural, esta se hace desde un lugar estático y estereotipado.

Con referencia a la importancia sociológica de la obra de Ana Mercedes Hoyos, Serrano afirma que por la «parcial inclusión de las palenqueras en el encuadre fotográfico y pictórico» (Serrano, 2001, p. 13) la obra se adentra en consideraciones relacionadas con el trabajo, los gustos y el papel de estas mujeres (las palenqueras) en la sociedad y en la familia (Serrano, 2001, p. 12). Al respecto, puntualiza que:

Las palanganas de las palenqueras, al igual que sus puestos de venta en el mercado, son parte fundamental de su mundo, sus instrumentos de trabajo y de ahí la solicitud con que las atienden, el esmero puesto en su presentación, y también, la interesante información que los óleos de la artista revelan acerca de los negocios de sus propietarias, sus relaciones laborales e, inclusive, sus ratos de solaz. (Serrano, 2001, p. 12)

Sobre lo último, Serrano menciona que «la artista ha realizado pinturas, por ejemplo, acerca de la pasión de los palenqueros por el boxeo y el fútbol» (Serrano, 2001, p. 14). De nuevo, el autor nos señala construcciones estereotipadas de las poblaciones negras. En este caso, más que hacer referencia al baile, se refiere a la «pasión»; es decir, un sentimiento natural e instintivo por el mundo de los deportes. Lejos de hacer una exploración acerca del acceso que tienen ciertos grupos humanos a algunas actividades, y cómo este acceso está mediado por factores sociales, económicos, e históricos. Serrano agradece el trabajo que hace Hoyos al capturar esta pasión en sus obras.

Con respecto a la forma como el cuerpo de las personas negras es representado en Ana Mercedes Hoyos, Serrano propone unas nociones que vale la pena observar con detenimiento. Por una parte, señala cómo en la obra de Hoyos los cuerpos de las personas afrodescendientes aparecen fragmentado y menciona que «la parte habla del todo». En esas fragmentaciones, el interés

cromático en la piel prima sobre el interés en los sujetos negros y negras, pero, sumado a eso, Serrano deja entrever que esa piel comunica un cúmulo de ideas y prejuicios raciales que inundan el cuadro. Esos valores que se suponen innatos se definen heredados de África, «síntesis del sol» y, por tanto, asociados al «calor» del clima, a los ritmos pasionales y seductores que se funden en las «cinturas ágiles y esbeltas» y, en definitiva, en las pieles. Desaparece en esta visión cualquier posibilidad de individualidad. Para Serrano, las personas afrodescendientes poseen un carácter homogéneo, determinado y anunciado por el color de su piel, creando un significado que inunda la obra de Hoyos. Así, romantiza esta anulación de la subjetividad de quienes hacen parte de la composición, afirmando que:

La sombra de la palenquera dueña de ese invaluable tesoro visual, que representa la palangana, su silueta dibujada por el sol al lado del platón, constituyen un anuncio inequívoco de la aparición en sus lienzos de esas rotundas mujeres que recorren la playa con un ritmo y una gracia que sin duda heredaron del África. (Serrano, 2001, p. 12)

Serrano nos recuerda el uso de las pieles negras para entretener, en este caso, a la audiencia que admira la obra de Hoyos. Nicole Fleetwood (2011) ya anunciaría esta obsesión con las pieles negras y cuan problemática puede llegar a ser el uso performático de la afrodescendencia. En ese sentido, las interpretaciones de las nociones de cuerpo que realiza Serrano en la obra de Ana Mercedes Hoyos constituyen, en términos estéticos, una interpretación exógena de las identidades de la gente negra del Palenque. La mirada externa y subjetiva logra una interpretación que expresa una fascinación sobre aspectos formales, que también puede ser interpretada como exotización, dejando a un lado la intrincada identidad de esta comunidad, que resultan en una síntesis visual de su diversidad y pluralidad.

Esa mirada exógena y subjetiva construye hombres y mujeres negras racializadas y las inscribe en un sistema sociorracial como el impuesto durante el periodo colonial. Si bien la dominación imperial no existe, sí le sobreviven

el sistema sociorracial impuesto, la inscripción de los cuerpos de las mujeres negras en ese sistema y la subsecuente representación visual afín a este. Una marcada característica, por ejemplo, es la continua hipersexualización del cuerpo de las mujeres negras, tanto en la representación de Hoyos, como en la exaltación que Serrano hace de la artista. Las expresiones «cuerpos cadenciosos», «cuerpos ardorosos», «cinturas ágiles y esbeltas», hacen referencia, de nuevo, a esa naturaleza libidinosa, provocadora, sexual que se les atribuye a los cuerpos negros que se construyen XIX como salvajes e impulsivos en el siglo XIX. Y de nuevo, se hace alusión al calor y la pobreza de la población, así como los colores estridentes que le acompañan, como si se tratara de atributos intrínsecos de los cuerpos de hombres y mujeres negras. Paralelamente, tales «vicios» se le atribuyen al colectivo, bien porque la expresión se hace en plural o porque se entiende que las representaciones de Hoyos, a excepción de los retratos, no hacen referencia a una persona en particular. Es decir, Hoyos crea «tipos» cuyos atributos visuales se entienden como homogéneos al grupo social.

6 REPRESENTACIONES OTRAS

El universo de posibilidades para representar la negritud se ha expandido a partir de las propuestas de artistas afrodescendientes. Desde los años ochenta hasta la fecha, se puede contar con un grupo de artistas que reaccionan frente a estas formas exotizantes y homogenizantes de representar la negritud²⁴. Gran parte de ellos y ellas han sido identificados dentro del Archivo de Artistas, Agentes, Prácticas Artísticas y Culturales Afrocolombianas, Negras, Raizales y Palenqueras, un archivo en construcción, cuya génesis tuvo lugar durante el

24. A la fecha se ha identificado a Heriberto Cogollo como el primer artista plástico afrocolombiano identificado en el estrecho espacio institucional del Arte Colombiano. No obstante, creemos que podrían existir más artistas aún sin identificar, cuya producción podría haber tenido lugar incluso antes de la década de los setenta. Es fundamental que en el futuro se expanda la investigación sobre los artistas plásticos afrocolombianos, sus producciones artísticas, sus influencias y contextos de producción.

encuentro Imaginación Radical Afro-IRA²⁵. El conocimiento de la producción estética de estos artistas muestra cómo, lejos de tratarse de una sola temática, se ofrece heterogeneidad y profundidad a la experiencia de ser hombres o mujeres negras. Así como existe diversidad en la producción artística, también han tenido lugar ejercicios curatoriales en los que se reúnen estos artistas, con unas perspectivas también diferentes a aquellas que proponen Wiedemann y Hoyos. Aunque se han llevado a cabo varias de estas experiencias curatoriales en Colombia²⁶, para efectos de este capítulo, nombraremos tres momentos que reúnen estos artistas: *Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo* (2006), *Mandinga sea: África en Antioquia* (2014), y *Orika* (2022).

Una de las primeras investigaciones que busca problematizar la representación sobre la gente negra en el arte colombiano contemporáneo, es el trabajo de curaduría de la exposición *Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo*, con curaduría de los artistas Mercedes Angola y Raúl Cristancho. *Viaje sin mapa* fue una investigación que desembocó en una exposición temporal en la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República

25. Según la información proporcionada en el formulario de inscripción al Archivo vivo Imaginación Radical Afro —IRA—, la iniciativa de la creación de este archivo tuvo lugar en «2016 durante el encuentro de Artistas y Agentes Culturales Afrodescendientes IRA organizado por el Colectivo Aguaturbia. Desde su inicio el proyecto del Archivo ira ha buscado generar una reflexión sobre la memoria, el registro histórico, la presencia de los creativos afrodescendientes en la ciudad y contrarrestar las prácticas de invisibilización estructural en la cultura y las artes». En Inscripción al Archivo vivo Imaginación Radical Afro. <https://bit.ly/40KapD2>

26. En los últimos años, tanto la producción artística como las curadurías que reivindican representaciones antirracistas y plurales sobre las comunidades afrodescendientes ha venido en aumento. Sin ánimo de ser exhaustivos con todas las exposiciones especiales en torno a esta temática, destacamos la exposición fotográfica *Presencia negra en Bogotá: décadas 1940-1950-1960* (2013), resultado de la investigación desarrollada por los profesores Julia Mercedes Angola y Maguemati Wabgou de la Universidad Nacional de Colombia. La exposición *Carretera al mar* (2018), realizada por el Museo la Tertulia asociado con el Institut Goethe, su curaduría estuvo a cargo de Alejandro Martín, Clara Ianni y Óscar Moreno Escárraga. Finalmente, *Manglaría* (2019), exposición realizada por el Museo la Tertulia en la Casa Obeso, la curaduría estuvo a cargo de Fabio Melecio Palacios y Henry Salazar. *Maquinarias visuales de racialización* (2016), en la que participaron Carmenza Banguera, Claudia Gaviria, y Amalia Lemus, curada por la artista Marta Posso y que tuvo lugar en el Centro Cultural Colombo Americano.

de Colombia²⁷. La muestra, llevada a cabo en el 2006, fue desarrollada a partir de una pregunta recurrente: ¿por qué no hay presencia de artistas afrodescendientes en el contexto del arte colombiano? El trasfondo de esta pregunta se relaciona mejor con la invisibilidad de los artistas afrodescendientes en la Historia del Arte Colombiano en aquella narrativa oficial y tradicional ligada al «circuito institucionalizado del arte». Es así como esta exposición:

Se articulaba a varios cuestionamientos: el por qué estos artistas no se han hecho visibles en la institución artística nacional; la poca existencia de investigaciones [e investigadores], planteamientos y debates en torno a la representación afrodescendiente en el arte colombiano y, por tanto, la imposibilidad de nombrar artistas afrocolombianos relevantes. (Angola y Cristancho, 2006, p. 8)

También se menciona cómo, a excepción de la obra de Heriberto Cogollo, las representaciones de lo «negro y lo afro» habían sido, hasta entonces, objeto de miradas exógenas. En esta exposición, sin embargo, el común denominador es la humanidad y el sentido de particularidad y diversidad que se concede a la población afrocolombiana representada.

En esta curaduría, los artistas convocados reflejan sus reflexiones sobre la población afrocolombiana, siendo unas perspectivas más personales que otras. Unas temáticas tienen que ver con la evocación de territorios habitados por mayorías afrodescendientes, territorios de los que provienen o que han visitado y en los que han realizado diferentes investigaciones etnográficas y estéticas (Martha Posso, Estrella Murillo, Angélica Perea, Fernando Restrepo, Cristo Hoyos). Otras aproximaciones tienen que ver con la manera en que la

27. Con ocasión de esta exposición el Banco de la República publicó el catálogo en físico y la guía de estudio # 37 que se puede descargar de la página web del banco. Si bien el catálogo no contiene la totalidad de las imágenes de las obras que participaron en la exposición, sigue siendo un buen recurso para tener información ampliada sobre los artistas que en ese momento participaron, y las motivaciones y meditaciones a los que invita la investigación realizada.

población se mueve en el ambiente, rural o urbano y cómo es percibida por artistas no afrodescendientes, pero que, a diferencia de cierto pasado, concede individualidad y dignidad a las representaciones (Liliana Angulo, Javier Mojica, Lorena Zúñiga, Aníbal Moreno, Fabio Melecio Palacios, Fernando Castillejo, José Horacio Martínez, Edelmira Massa Zapata, Fernando Mercado, Patrick Singh, Flor María Bouhot, Gabriel Acuña, José Alejandro Restrepo, y Marta Rodríguez).

La imagen oficial de *Viaje sin Mapa* es una fotografía de la serie *Río* de la artista Martha Posso. En esta serie la artista recorre el río Atrato, en el Departamento del Chocó, destacando la configuración del territorio y de las memorias alrededor del río. Sobre todo, la serie explora la influencia disruptiva del conflicto armado en la manera cómo las comunidades asentadas a las orillas del río se mueven a través de este espacio y construyen sus historias. Las ausencias repentinas, las violencias, primero sorprendidas, luego como parte de una zozobra cotidiana, la pérdida de la intimidad y de la singularidad, y una sucesión de hechos violentos «impiden el reconocimiento perceptivo del pasado, como la inmutabilidad de los nexos sociales que des-temporaliza la existencia y destruye el sentido de la historia como facultad cognoscitiva, constituyendo un devenir incierto» (Posso, 2006)²⁸.

Entre los artistas y propuestas mencionadas, cabe también destacar el trabajo de Liliana Angulo, entonces una de las artistas más jóvenes del grupo, y quien se ha convertido en un referente para las artes visuales colombianas. Participando en la exposición con su serie *Negro Utópico* (2001), Angulo se cuestiona el término «negro» como un sustantivo que denota un color, un tono de piel, y su identificación con circunstancias históricas de opresión y dominación (**Ver imagen 23**). Transformando su imagen a través del uso del color negro en su piel, la serie fotográfica cuestiona aquellas construcciones supuestamente inocentes y graciosas, pero cuya examinación detenida, deja ver la violencia profunda que implica la imposición de unas formas de ser a todo un grupo social. Como usando un microscopio, Angulo amplifica y exagera aquellos rasgos que se han naturalizado a través de la historia en el carácter

28. Posso Martha. *Río*. Texto de la Serie para la exposición *Viaje sin Mapa*. Sin publicar.

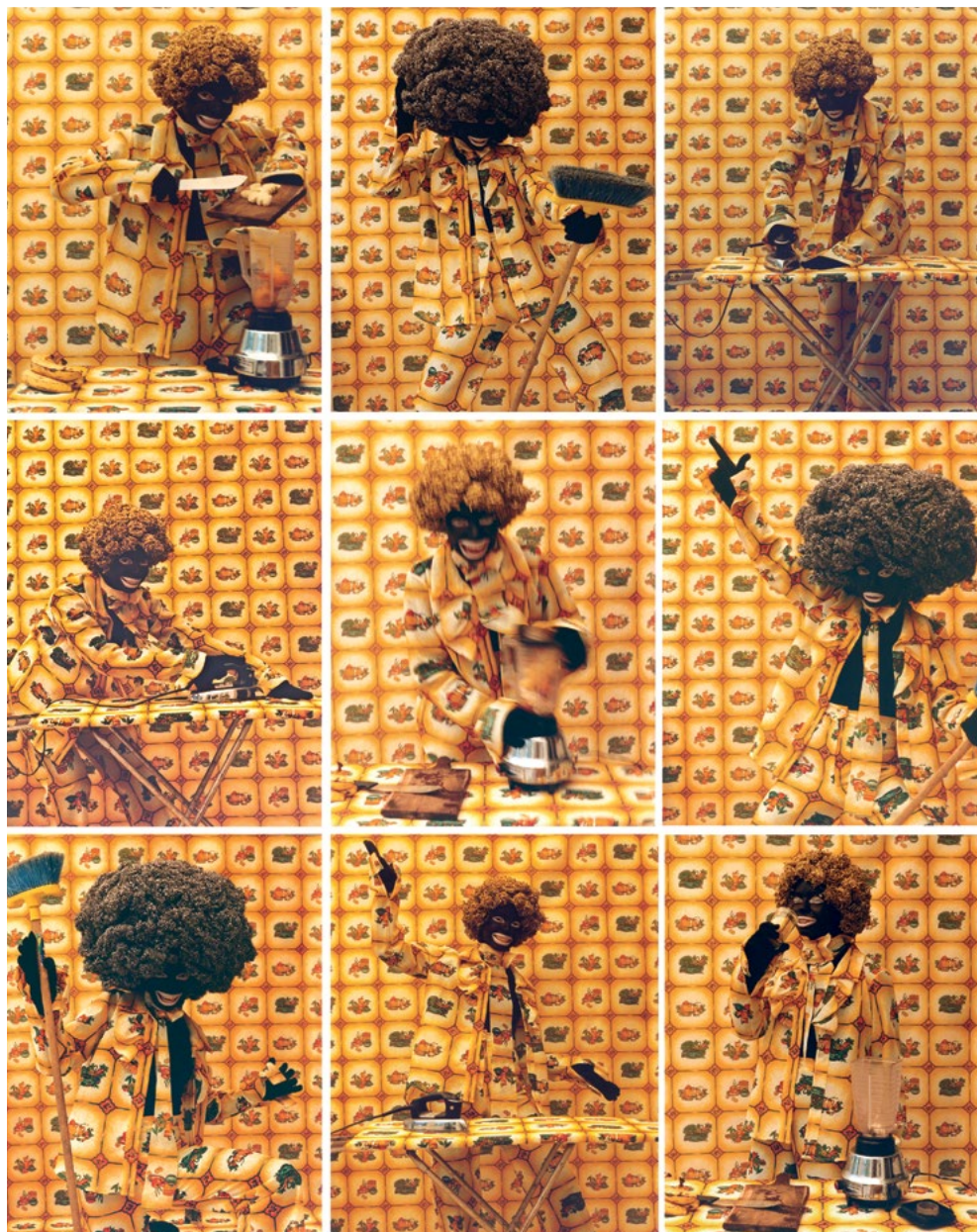


IMAGEN 23.
Negro Utópico. Liliana Angulo. 2001. Fotografía en color. Políptico de nueve fotografías. 60 x 50 cm c/u. 2001. Imágenes cortesía de la artista.

de los afrodescendientes: los estridentes colores de manteles y cortinas de cocina visten el cuerpo de la artista. La siempre exigida sonrisa se enfatiza en labios agrandados con color blanco, contrastando con la piel pintada de un color negrísimo. Es un cuestionamiento hacia afuera y hacia adentro. No sólo se pone de relieve el carácter estridente que se espera manifiesten hombres y mujeres negras; sino que pone en evidencia la presión social que se impone a un grupo humano para comportarse de cierta manera, debido al color de su piel, y el impacto de esta presión social en la construcción identitaria de cada ser humano en este grupo étnico²⁹.

Un segundo momento que reúne la producción visual alrededor de las personas afrodescendientes es la exposición *¡Mandinga Sea! África en Antioquia* (2014), realizada por Luz Adriana Maya Restrepo y Raúl Cristancho Álvarez en el Museo de Antioquia. Teniendo en cuenta la identificación que, tradicionalmente se otorga a Antioquia como un territorio de mayorías blancas, *Mandinga Sea* rompe desde su título con esta premisa. Siguiendo la perspectiva de la antropóloga Nina S. de Friedemann en torno a las *huellas de africanía*,³⁰ la exposición invitaba a los asistentes a «visibilizar, dignificar, valorar y difundir los legados creativos, culturales, económicos, sociales políticos, tecnológicos, ambientales e históricos de los pueblos del África occidental y de sus descendientes a la construcción de Antioquia [...]» (Maya y Cristancho, 2015, p. 17). Al mismo tiempo la exposición también pretendió:

29. Tanto la obra de la artista Martha Posso como la de Liliana Angulo se encuentran en el catálogo de la exposición *Viaje sin Mapa*. Una de las imágenes de la serie de Angulo también se puede consultar en la guía de estudio # 37 disponible para descarga gratuita electrónica desde la biblioteca virtual del área cultural del Banco de la República.

30. Maya y Cristancho citan a Nina S. de Friedemann para explicar el concepto de *huellas de africanía*: «Esas huellas son definidas como series de asociaciones icónicas eminentemente culturales que sobrevivieron a los contextos de terror impuestos por la trata negrera y la esclavización, y que sirvieron a los africanos y a sus descendientes para reconstruirse como personas y como seres culturales en el seno de las sociedades esclavistas cuyas leyes les negaban la condición de persona y de seres políticos. Hicieron así de zócalo para el nacimiento de las nuevas culturas afroamericanas» (Friedemann como se citó en Maya y Cristancho, 2015, p. 17).

Ubicar en las manos del público, y de los especialistas en museos y en estética, el debate sobre las encrucijadas que encierra la representación museal de las obras artísticas y de las culturas de los pueblos afroamericanos fraguados en el seno de las dinámicas esclavistas, imperiales y coloniales. (Maya y Cristancho, 2015, p. 17)

Viaje sin Mapa y *Mandinga Sea* cuestionan la perpetuación de formas de representación de la población afrodescendiente funcionales a la explotación esclavista y propone otras perspectivas. Los curadores rechazan «la historia de construcción pseudocientífica de la raza y sus efectos en la valoración de las estéticas de la población afrodescendiente dentro del panorama artístico nacional» (Maya y Cristancho, 2015, p. 22). Este objetivo busca ser alcanzado reivindicando en su narrativa el valor de la producción artística del continente africano, convirtiendo esta producción en su hilo conductor. Su argumento es que «la producción estética se basa en una memoria histórica y cultural que se conserva a través de la palabra cantada o recitada y el cuerpo en movimiento» (Maya y Cristancho, 2015, p. 19), algo que los curadores denominan corp-oralidad. Esa «corp-oralidad afroamericana» es rastreada por los curadores a través de 355 obras de arte reunidas en cinco ejes: Cartografías geoculturales de las afroantioqueñidades; Cimarronajes en Antioquia: afroandinidad, territorios de resistencia y libertad; ideologías del blanqueamiento en Antioquia y formas del racismo asimilacionista; topografías de la autorrepresentación: artes, artefactos y creatividades de la gente descendiente de africanos en Antioquia; y, los afroantioqueños y las afroantioqueñas hoy.

En esta exposición el foco fue la representación de la afroantioqueñidad y la afrocolombianidad, entendiendo el legado de África como un *continuum* en la comunidad afrodescendiente en Antioquia. *Mandinga Sea* nos plantea que la digna y respetuosa representación de este *continuum* no depende del tono de piel del artista. Sin embargo, para Cristancho sí hay una particularidad para el artista plástico afrodescendiente, de quien afirman «se apropió de la praxis del arte contemporáneo, de sus diversos discursos y procedimientos para aplicarlos en su ámbito contextual, en la construcción de sus propios referentes y en la constitución de un ser más comprometido con su autorrepresentación» (Maya

y Cristancho, 2015, p. 29). Atendiendo a esta frase, la revisión sistemática de la producción de los artistas plásticos y visuales afrodescendientes que hicieron parte de esta exposición es una tentativa que excede los límites de este capítulo. Sin embargo, es importante mencionar, la inclusión de Heriberto Cogollo, artista cartagenero que ha pasado la mayor parte de su vida en Francia, y ha sido uno de los primeros artistas afrocolombianos en hacer parte del panorama nacional, aunque poco mencionado (**Ver imagen 24**). Precisamente, la reivindicación de la espiritualidad afrodescendiente a través del cuerpo es parte del trabajo de Cogollo realizado en los años setenta y ochenta, presentado en *Mandinga sea*.

**IMAGEN 24.**

Sin título. Heriberto Cogollo (1945 -). Ca. 1985. Serigrafía (Tinta para serigrafía / Papel). 50 x 70,1 cm. Colección Museo Nacional de Colombia, reg. 3301. Fotografía: ©Museo Nacional de Colombia / Cristian Camilo Mosquera Mora.

Los otros artistas afrodescendientes que hacen parte de esta muestra tienen diferentes perspectivas. Algunos responden de manera contundente a la perpetuación de estereotipos de las personas negras en el arte occidental; otros señalan la invisibilización de la producción estética de las comunidades afrocolombianas; y otros llaman la atención sobre aspectos particulares de la vivencia de ser afrodescendiente: el arraigo al territorio, la resistencia a las violencias históricas, las reflexiones sobre la conexión con África. Julia Mercedes Angola (**Ver imagen 25**), precisamente, parte de su nombre, para hacer una indagación personal y artística sobre esta conexión. Nelson Forj reflexiona sobre la exaltación pública y escultórica de aquellos hombres blancos de la élite colonial; Llorleida Ibarгүйen razona sobre las opresiones contemporáneas de los afroantioqueños. Fabio Melecio Palacios recuerda la conflictiva historia de los cultivos de la caña de azúcar en el país (**Ver imagen 26**); mientras Anibal Moreno llama la atención sobre la importancia política del arreglo del cabello en las mujeres negras. También encontramos en este grupo a Eladio Vélez, Servando Palacios, la producción del grupo de danza afrocontemporánea Sankofa, y Javier Mojica, entre otros (**ver imagen 27**). Este último, además de artista, es uno de los curadores de la última muestra que se analiza en este capítulo: *El Salón de Artes Visuales Orika* (2022).

Adriana Castellanos Olmedo y Javier Mojica Madera fueron los curadores de Orika, el Salón de Artes Visuales realizado en Cali, en el marco del XXVI Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez del año 2022. La idea de tener una muestra de artes visuales había sido considerada en versiones anteriores del festival musical, sin embargo, Orika logró constituirse como el más grande y con mayor asistencia hasta entonces planeado. En línea con el espíritu del Festival de Música que lo hizo posible, Orika se enfoca en artistas plásticos y visuales que se cuestionan por la cultura, identidad y sus relaciones con el territorio en la región del Pacífico en Colombia, y sus múltiples relaciones —conflictivas o no— con la ciudad de Cali. Castellanos y Mojica heredan la pregunta de curadurías anteriores sobre la relación entre arte y estética en los territorios y la enseñanza de las artes visuales y la historia del arte «oficial» en Colombia. Conscientes de la singularidad de los artistas afrodescendientes, de sus temáticas y sus técnicas, los curadores consideran inconveniente la



IMAGEN 25.

Angola: Objetos y Conexiones. Julia Mercedes Angola Rossi. 2009.
Fotografía digital. 70 x 100 cm. Imágenes cortesía de la artista.



IMAGEN 26.

Bamba, Martillo y Refilón – Bamba 45. Fabio Melecio Palacios. 2007. Instalación y performance (cubiertas de protección, machetes, limas, guantes). Dimensiones variables. Imágenes cortesía del artista.

**IMAGEN 27.**

Yo soy *Babalú*. Javier Mojica Madera. 2005. Fotografía digital en plotter.
350 x 100 cm. Imágenes cortesía del artista.

diferenciación entre arte y artesanía, como dos categorías separadas. Por el contrario, la producción artística se nutre de uno y de otro, luego, insistir en la clasificación del producto final sería innecesario.

Mojica, quien hizo parte como artista tanto de *Viaje sin Mapa*, como de *Mandinga Sea*, y conoce la escena en la que se mueven los artistas plásticos afrodescendientes, insiste que con Orika se busca impulsar nuevas caras, nuevas ideas, gente joven (Javier Mojica, comunicación personal, 2022). Así, la mayoría de los y las artistas de la muestra no superan los treinta años. Juventud que no limita la madurez de las ideas plasmadas en las obras de la muestra. Las reflexiones parten desde la dolorosa sobrevivencia de la violencia originada en la trata transatlántica de personas esclavizadas, la continua explotación económica y la infra-valoración de las vidas de las personas afrodescendientes, hasta la mercantilización del «boom» de la afrodescendencia posibilitada por el mismo Festival Petronio Álvarez. En contraste, la muestra también reúne artistas que plantean reflexiones poéticas sobre la identidad afrodescendiente y la conexión contemporánea con África, consideradas desde la ternura, las relaciones fraternales, y la reapropiación de la espiritualidad de matriz africana en la era digital en la que la mayoría de los artistas nació y creció. Las técnicas utilizadas, son el modo en que Castellanos y Mojica agruparon la producción de la muestra: prácticas ancestrales como el tejido en cincho³¹ y la talla en madera, imágenes poéticas tejidas en collage y la ilustración digital, instalaciones y dibujos que se cuestionan sobre el territorio.

Se trata de un grupo de artistas cuya temática y producción son bastante diversos, algunos fluyendo entre diferentes técnicas. Una de ellas, Laura Campáz. En la muestra, Campáz participa con *Irukes* (2017), obra en la que explora la espiritualidad de matriz africana por medio de una instalación elaborada con palma de chontaduro (**Ver imagen 28**). Mientras tanto, *Raíces que nos Unen* (2018) es un collage digital de gran escala en el que se explora las relaciones de sororidad a través del cuidado del cabello entre mujeres negras (**ver imagen 29**). Ambas obras plantean una relación con la ancestralidad africana

31. Fibra elaborada a partir de la vena de la hoja de plátano.

que se recompone en la contemporaneidad de un nuevo territorio. Junto a Laura Campáz, Sergio Lasso y Geany Asprilla exploran también el arte digital. Jeyson Riascos, Jean Lucumí, Diego Luis Mañunga, Eblin Grueso, Romario Paz, María Mercedes Correa Obando, Carmenza Banguera, Fabian Paz y Pedro Wilson Córdoba, son los artistas con obras potentes y un futuro prometedor que también hacen parte de esta muestra.

**IMAGEN 28.**

Irukes. Laura Campáz. 2017. Instalación. Inflorescencias de palmas de chontaduro, cintas de colores, cabuya, pintura y tela. Dimensiones variables. Imágenes cortesía del artista.

7 A MODO DE CONCLUSIÓN

Para concluir este ejercicio de aproximación a la representación de la afrodescendencia en la Historia del Arte Colombiano, es pertinente resaltar que la representación involucra tres actores: los sujetos hablantes (los productores de la representación), los sujetos-objetos representados; y los sujetos que perciben estas representaciones, sean llamados audiencia o público. Estos tres actores movilizan las relaciones de poder en el campo del arte, lo cual es palpable en las representaciones de la gente negra en Colombia. Sin embargo, existen unos actores que median entre la representación y la percepción. Para la segunda década del siglo XX, sin lugar a duda, este lugar fue ocupado por la Crítica de arte.

Tales construcciones desde la Crítica plantean varios aspectos problemáticos sobre la representación de las personas negras en Colombia en los que vale la pena detenerse. Primero, los modos de construcción y representación, de unos «otros» (Angola y Cristancho, 2006) por parte de los discursos del arte, discursos generados por críticos, historiadores y artistas. Para ello se tienen en cuenta tanto los lugares desde donde se generan y legitiman las representaciones, como sus propósitos, relaciones e intereses, con referencia a los actores ya mencionados. Conociendo los orígenes de los artistas analizados en este texto y la Crítica de su trabajo, es posible evidenciar un lugar de privilegio donde su obra se apropia y reinterpreta la riqueza cultural de las comunidades que representan. Lo anterior, implica considerar, tanto la presencia de estereotipos de representación institucionalizados, como la tensión producida por nuevos modos de representación, que buscan posicionarse en el escenario de los significados sociales. Esto llama la atención sobre procesos de legitimación de las representaciones preexistentes, así como a su modificación, supresión o generación de formas alternas.

En este sentido, tanto las representaciones de Ana Mercedes Hoyos, como las de Guillermo Wiedemann expanden y legitiman formas estereotípicas de representación que pueden rastrearse desde la segunda mitad del siglo XVIII. En ese momento, a través de los estudios sobre taxonomía e Historia Natural, se puede establecer una idea de unos sujetos y sujetas negras cuyos fenotipos

obedecerían a una serie de vicios que les serían naturales: la pereza, la lujuria, pobreza y escasez naturalizadas, la falta de control y la impulsividad animal de su carácter. Se trata de una “asignación” de vicios consistente con un proceso de otredad, de construcción de otros, otras, otros, como factores externos, extranjeros, exóticos. La producción visual de carácter tanto religioso como secular, es correspondiente con estas formas de pensamiento, y la creación estética se ajusta a las necesidades de representar estos vicios, estereotipos, y exotismos asignados. De esta manera, temáticas recurrentes como la visita de los reyes, las cuatro partes del mundo, y los cuadros del mestizaje enfatizan de manera constante la juventud e infantilización, desnudez, e hipersexualización de hombres y mujeres negros representados. Tales formas de representación hicieron parte de las ideas de la nación, al integrarse a las imágenes de la Comisión Corográfica, y a los reportes de los viajeros a través de la naciente república de Colombia, en la segunda mitad del siglo XIX.

Para los siglos XX y XXI, tal construcción, en el caso del trabajo de Ana Mercedes Hoyos sobre Palenque, revela una continuidad en la que priman fórmulas locales y “bellas”, refinadamente planteadas, dispuestas para los circuitos comerciales del arte. Esto es, los cuerpos de hombres y mujeres afrodescendientes como productos comerciales estéticos. Las pieles, los vestidos, las actividades recreativas, todo interpretado desde un fenómeno estético que no se interesa por desarticular construcciones visuales problemáticas. Esa misma aproximación meramente estética a la afrodescendencia, la convierte en un ingrediente más en la creación de un ideal mestizo latinoamericano. En este se conjugan la exuberancia del trópico, el «pensamiento y la sensibilidad» mestizos, la asociación de Latinoamérica con las frutas, la presencia de África en Latinoamérica, las nociones de «raza», la sensualidad atribuida a la denominada «raza negra» y las nociones de «estéticas negras».

Esta reflexión acerca de la construcción de relaciones de poder es necesaria para situarnos, desde una perspectiva reflexiva, en torno a cómo las prácticas y productos propios del arte, configuran un campo de representación de los pueblos negros en Colombia. Tal representación revela el sesgo del discurso establecido, en la medida que el arte como construcción social participa de las lógicas de poder presentes en las demás esferas de la cultura. Esto plantea

varios asuntos que exigen cuestionamientos: las implicaciones que reviste para un sujeto individual o colectivo, el ser sujeto u objeto de representación, mediante las prácticas y productos en el campo del arte; los modos de articulación y posicionamiento del sujeto representado, con respecto a la construcción de sus representaciones; los modos de incidencia de esas representaciones sobre el posicionamiento contextual de los sujetos individuales y colectivos; los modos de articulación e incidencia, de las experiencias y miradas subjetivas de los artistas y demás actores del campo del arte (críticos, historiadores, teóricos, público, etc.) en los procesos de construcción de las representaciones; finalmente, las implicaciones éticas para los actores del campo del arte con relación a los sujetos a quienes construyen como «tema o problema» de sus representaciones.

Finalmente, se hace necesario señalar que, en Colombia, trabajan actualmente varios artistas, curadores y curadoras alrededor de diversos repertorios de representación de la gente negra que se distancian de la estereotipada construcción estética que legitiman Wiedemann y Hoyos. Esta ruptura de estereotipos y costumbrismos institucionalizados ha dado paso a la configuración de nuevas representaciones que dinamizan y activan procesos políticos en los campos de la vida social y de la institución del arte. Tales construcciones alternativas desde artistas afrodescendientes se realizan valorando, investigando, y divulgando las experiencias de las poblaciones afrodescendientes que representan. Explorando aspectos tan diversos como la construcción de memoria, la configuración de territorios colectivos, espiritualidades ancestrales, la construcción identitaria en los campos y en las zonas urbanas, entre otros; estas nuevas aproximaciones rompen la construcción homogénea y recuerdan la diversidad humana.

Una gran parte de estos artistas han sido nombrados a lo largo de este capítulo, hacen parte del anexo, o de los otros tomos que componen este volumen en *Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales*. Entre ellos se encuentran Julia Mercedes Angola, Javier Mojica, Angélica Perea, Anibal Moreno, Martha Posso, Lorena Zúñiga, Fabio Melecio Palacios, Óscar Murillo, Nelson Fory, Llorleida Ibarгүйen, Eladio Vélez, Servando Palacios, Laura Campáz, Sergio Lasso, Carmenza Banguera, Fabian Paz, Romario Paz, María Mercedes, Correa, Eblin

Grueso, Geany Asprilla, Claudia Gaviria, Antonia Gómez, Heny Cuesta, Zulay Riascos, Jeisson Riascos (El Murcy - fotografía), Isabel Mosquera Duque, Marcela Buenaños, Lyann Cuartas, Alexandra Idrobo, Liliana Romero, el Colectivo de Arte roZtro (Nelson Fory y Rafael Escallón), Dayro Carrasquilla, María Méndez, , Joyce Rivas Medina, Estrella yeosMurillo, Yeison Riascos, Jean Carlos Lucumí, Diego Luis Mañunga, Eibar Castillo, Astrid González, Pablo Wilson Córdoba, y los integrantes del Colectivo Aguaturbia: Liliana Angulo, Víctor Alfonso González Urrutia, Wilson Borja Marroquín, Laura Asprilla Carrillo, Paola Lucumí, Loretta Moreno, y Leonardo Rúa Puerta. Logramos recopilar las imágenes de las obras de algunos de estos artistas (Ver imágenes 30-41). Desde luego y entendiendo siempre las limitaciones de un estudio como el presente, la muestra que presentamos no hace justicia a la gran cantidad de artistas ni a la riqueza de su producción que se puede rastrear actualmente. Sin el objetivo de ser exhaustivas, sí se pretende ser lo suficientemente provocadoras para impulsar un proceso de investigación desde las prácticas y el campo del arte y desde los Estudios Afrocolombianos, de fenómenos que estudien la «raza» y la cultura visual.

Anexo

Colectivo de Arte RoZtro



IMAGEN 1.

Un Retrato Cruel. 2019. Videoarte, Fotografía y Champeta “Presidente Negro de Colombia” interpretada por Ángel de la Tinta y Melchor el Cruel, con tambores de Chalusonga y Bullernegue. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=UaB-RRrk9zo>. Imágenes cortesía del artista.

Dayro Carrasquilla Torres

**IMAGEN 2.**

Sitiados. 2020. Obra In situ. Baluarte de Santa Catalina, Cartagena de Indias. Agradecimiento especial a los líderes comunitarios del barrio Nelson Mandela. Registro fotográfico: Canal Cultura.

María Méndez



IMAGEN 3.

Proyecto Rayo Bruja. 2024. Performance en Punta Arena, Tierrabomba - zona insular Cartagena- Colombia. Fotografía Rafa Bossio. Imágenes cortesía del artista.

Joyce Rivas Medina

**IMAGEN 4.**

Amuleto de Amor Raíz. 2019. De la Serie Bien Querer. Proyecto Fotográfico.
150 x 120 cms. Imágenes cortesía de la artista.

Estrella Murillo



IMAGEN 5.

ARAWA BAI, "Más allá". 2024. Instalación. Dimensiones: 4.10 x1.90 m.
Imágenes cortesía de la artista.

Diego Luis Mañunga



IMAGEN 6.

Cuerpos con Identidad. 2022. Tejido en Cincho de la mata de plátano y de cáñamo. Dimensiones variables. Imágenes cortesía del artista.

Yeison E. Riascos Mosquera



IMAGEN 7.

Divino Rostro. 2012. Fotografía digital. Dimensiones variables. Imágenes cortesía del artista.



IMAGEN 8.

San José Obrero. 2009. T Fotografía digital. Dimensiones variables. Imágenes cortesía del artista.

Jean Carlos Lucumí



IMAGEN 9.

Carguero. 2019. Performance. Colección Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. Imágenes cortesía del artista.



IMAGEN 10.

Carguero. 2019. Performance. Colección Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali. Imágenes cortesía del artista.

Eibar Castillo



IMAGEN 11.
Santo Blanco. 2025. Acrílico sobre lienzo.
150 x 150 cms. Imágenes cortesía del artista.

Pablo Wilson Córdoba



IMAGEN 12.

Relatos de Vida. 2024. Escultura. 26 x 16 x 10 cm.

Crédito imágenes: Margarita Ariza / Secretaría de Cultura de Cali.

Astrid González



IMAGEN 13.

Drexcia. 2024. Afroficción. Imagen fija.
Imágenes cortesía de la artista



IMÁGENES 14 Y 15.
Drexciya. 2024.
Afroficción. Imagen
fija. Imágenes cortesía
de la artista

Jeisson Riascos - El Murcy



IMAGEN 16. Canoas en el Atrato. Murcy fotografía. 2021. Miradas con Drone. 3278 x 2031. Imágenes cortesía del artista.



IMAGEN 17.

Canoas en el Atrato. Murcy fotografía. 2021. Miradas con Drone. 3278 x 2031.
Imágenes cortesía del artista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ACUÑA, L. A., LÓPEZ, S. S., ARBELÁEZ C. & PARDO, A. (1967). *Las artes en Colombia*. Ediciones Lerner.
2. ANGOLA, M. & CRISTANCHO, R. (2006). *Viaje sin mapa [catálogo de la exposición]* (p. 8). Banco de la República.
3. ANGOLA ROSSI, J.M. (2008). Una Aproximación a las Estéticas Afrodescendientes en el Arte Colombiano Contemporáneo. En: A. Rojas (Coord), *Cátedra de Estudios Afrocolombianos: Aportes para Maestros* (283-295). Editorial Universidad del Cauca.
4. APPELBAUM, N. (2016). *Mapping the country of regions: The chorographic commission of nineteenth century Colombia*. The University of North Carolina Press.
5. ARRIETA FERNANDEZ, N. (2024). “Sobre O Que Poderia Ser Uma poética (s) (afro) diaspórica: Quatro Artistas Colombianas”. *Locus: Revista De História* 29 (2):133-51. <https://periodicos.ufrj.br/index.php/locus/article/view/41352>.
6. BALANTA RODRÍGUEZ, B. (2010). *Realism, Race and Citizenship: Four moments in the making of the black body, Colombia and Brazil, 1853-1907*. [Tesis Doctoral, Duke University]. ProQuest Dissertations Publishing.
7. BERNSTEIN, R. (2011). *Racial innocence: Performing American childhood and race from Slavery to Civil Rights*. New York University Press.
8. BINDMAN, D. (2002). *Ape to Apollo: aesthetics and the idea of race in the 18th century*. Reaktion Books.
9. BORJA, J. H. (2009). El discurso visual del cuerpo barroco neogranadino. *Desde El Jardín De Freud*, (2), 168-181.
10. CALDAS, F. (1808). *Del influjo del clima sobre los seres organizados, por Francisco José de Caldas, individuo meritorio de la Expedición Botánica de Santafé de Bogotá y encargado del Observatorio Astronómico de esta capital*. Imprenta Nacional.

11. CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA [CONST.]. Artículo 10, de julio de 1991 (Colombia).
12. CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE COLOMBIA [CONST.]. Artículo 13, de julio de 1991 (Colombia).
13. ENGEL, W. (junio de 1949). Un pintor europeo en el trópico. *Espiral: revista mensual de artes y letras*, (24), 7.
14. ENGEL, W. (abril-mayo de 1957). Crónica de la moderna pintura colombiana (1934-1957). *Plástica: Revista de Arte Contemporáneo*, (6).
15. ESPINOZA, G. (2002). Orika de los palenques. *Revista Mundo*, (4), 64-71.
16. FEBRES, G. (2002). Girasoles. *Revista Mundo*, (4), 56-57.
17. FLEETWOOD, NICOLE R. (2011). *Troubling Vision: Performance, Visuality, and Blackness*. Chicago: University of Chicago Press.
18. GAITÁN, J. (26 de junio de 1949). La pintura de Wiedemann. *El Tiempo: Suplemento literario*, 3-4.
19. GONZÁLEZ, B. (2003). Las imágenes del negro en las colecciones de las instituciones oficiales. En Ministerio de Cultura, Museo Nacional, *150 años de la abolición de la esclavización en Colombia. Desde la marginalidad a la construcción de la nación* (pp. 406-468). Editorial Aguilar.
20. GRAU, E. (2002). La tirapiedra. *Revista Mundo*, (4), 24-25
21. HALL, S. (Ed.). (1997). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Sage in association with the Open University.
22. HERRÁN, J & ZORDAN, L. (2005). *Wiedemann por Colombia: la mirada de un artista*. Universidad de los Andes.
23. HUMBOLDT, A. VON. (1994). *La ruta de Humboldt: Colombia y Venezuela* (Primera Edición). Villegas Editores.
24. HUMBOLDT, A. VON. (2005). *Alexander von Humboldt: diarios de viaje en la Audiencia de Quito* (S. Moreno Yáñez (Ed.) y C. Borchart de Moreno, Trad.) (Primera Edición). Occidental Exploration and Production Co.

25. HUMBOLDT, A. VON. (2019). *Breviario del nuevo mundo* (O. Rodríguez-Ortiz, Presentación). Biblioteca Ayacucho.
26. IRIARTE, M. E., GAITÁN, J., ROCHESTER, H. ACUÑA, L. A., MAHLER-WERFEL, A. M., ENGEL W., EIGER C., TRABA M., KIPPER, A. & WIEDEMANN G. (1985). *El arte descubre un mundo, Guillermo Wiedemann: exposición retrospectiva 1937-1965*. Biblioteca Luis Ángel Arango.
27. JARAMILLO, L. (1985). Wiedemann. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 22(5), 38-47.
28. JURISCH, M. (Compilador y prólogo). (1995). *Casimiro Eiger. Crónicas de arte colombiano: 1946-1963*. Banco de la República.
29. KALENBERG, Á. (2002a). En el laberinto del mestizaje. En *Ana Mercedes Hoyos, Retrospectiva*. Banco de la República.
30. KALENBERG, A. (2002b). Laberintos de mestizajes. *Revista Mundo*, (4), 34-45.
31. LAVERDE, M. C. (1995). Viaje al Palenque de Ana Mercedes Hoyos. *Revista Nómadas*, (2), 93-116.
32. LEY 70 DE 1993. Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política de Colombia. 27 de agosto de 1993. D.O. No. 41.013.
33. LÓPEZ, W. A. (2005). La Crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición. *Esferapública*. <https://bit.ly/3KdmTwb>
34. MAYA RESTREPO, L. A. & CRISTANCHO, R. (2015). *¡Mandinga sea!: África en Antioquia: catálogo* (Primera Edición). Museo de Antioquia - Ediciones Uniandes.
35. MEDINA, Á. (marzo de 1999). Obras y artistas del siglo XX en Colombia (Para llenar un museo vacío). *Credencial Historia*, (111).
36. MEDINA, A. (2008). *Poéticas visuales del Caribe colombiano al promediar el siglo XX: Leo Matiz, Enrique Grau, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Nereo, Orlando «Figurita» Rivera, Noé León* (Primera Edición). Publicaciones MV, Molinos Velásquez Editores.

37. MONSALVE, O. (1994). *El legado de Guillermo Wiedemann* (M. E. Iriarte, Investigación). Banco de la República – Biblioteca Luis Ángel Arango.
38. MONTES, J. J. (1962). Sobre el habla de San Basilio de Palenque (Bolívar, Colombia). *Thesaurus : Boletín Del Instituto Caro y Cuervo*, 17(2), 446-450. <https://bit.ly/3zArt2A>
39. MOSQUERA TORRES, GILMA. (2010). *Vivienda y Arquitectura Tradicional En El Pacífico Colombiano : Patrimonio Cultural Afrodescendiente*. Universidad del Valle.
40. MÚNERA, A. (2005). *Fronteras imaginadas: la construcción de las razas y de la geografía en el siglo XIX colombiano* (Primera Edición). Editorial Planeta Colombiana.
41. PACHECO, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas. Descríbense los hombres eminentes que ha auido en ella y sus preceptos; del dibujo, y colorido; del pintar al temple y al oleo; de la iluminacion y estofado; del pintar al frésco; de las encarnaciones, de pulimento y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Simon Faxardo.
42. PRADILLA, L. (2002). Memorias de un galerista. *Revista Mundo*, (4), 32-33.
43. QUIROZ, F. (2002). De Palenque a Nueva York. *Revista Mundo*, (4), 26-31.
44. RIPA, C. (1709). *Iconologia: or, moral emblems* (Illustrated by I. Fuller, by the care and at the charge of P. Tempest). Motte.
45. RUBIANO, G. (1996). Los críticos, sus escritos y sus aportes. En *Gran Enciclopedia Temática* (Tomo V) Norma.
46. RUBIANO, G. (1995). Arte moderno en Colombia: de comienzos de siglo a las manifestaciones más recientes. En J. O. Melo, *Colombia hoy: perspectivas hacia el siglo XXI* (pp. 375-394). Tercer Mundo Editores.
47. RUIZ, D. (2002). Un acto de resistencia. *Revista Mundo*, (4), 46-47.
48. SALAS, C. (2002). Editorial. *Revista Mundo*, (4), 11.

49. SÁNCHEZ BARONA, A. M. (2026). *Race, Gender, Visual Culture, and Ideas of Nation in Colonial Nueva Granada, 1777-1819* [Tesis de doctorado no publicada], African and African American Studies Department. Harvard University.
50. SÁNCHEZ BARONA, A. M. (2025). Instrumentos de Persuasão: manuais de pintura e construção visual da África e dos africanos no vice-reino de Nova Granada, século XVIII. *Afro-Ásia*, (70), 9-48. <https://doi.org/10.9771/aa.v0i70.59177>
51. SERRANO, E. (2001). *Ana Mercedes Hoyos - Palenque*. Villegas Editores.
52. SERRANO, E. (2002). Símbolos de libertad. *Revista Mundo*, (4), 12-23
53. SERRANO, E. & HERNANDEZ, A. (2003). Wiedemann, Guillermo. In Oxford Art Online. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T091483>
54. TOLEDO, F. (2006). *El protocolo africano en la obra de Ana Mercedes Hoyos*. Proyecto Andrés Bello-Proyecto Artístico Mundo.
55. TRABA, M. (1961). *La pintura nueva en Latinoamérica*. Ediciones Librería Central.
56. TRABA, M. (1985). *Historia abierta del arte colombiano*. Instituto Colombiano de Cultura.
57. TRABA, M. (1997). Wiedemann y Richter: dos descubridores de Colombia. *Prisma: Revista de Estudios de Crítica de Arte*, (7).
58. WALKER, T. (2017). Black Skin, White Uniforms: Race, Clothing, and the Visual Vernacular of Luxury in the Andes. *Souls. A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, 19(2), 196-212. <https://doi.org/10.1080/10999949.2016.1239158>

Julia Mercedes Angola Rossi

Artista plástica, docente e investigadora, vive y trabaja en Bogotá. Realizó estudios de pregrado en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y una maestría en Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha participado en exposiciones individuales y colectivas en Colombia y fuera del país. Desde 1997 hasta 2021 estuvo vinculada a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Su trabajo artístico y de investigación incluye instalaciones, objetos, fotografía, dibujo y curadurías. Es integrante del Grupo de investigación de Estudios sobre Migraciones y Desplazamientos de la Facultad de Derecho y Ciencia Políticas de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente está desarrollando una línea de investigación sobre estéticas y representaciones visuales de la gente negra en el arte colombiano del siglo XX-XXI y sobre imaginarios de la presencia africana en relación con la construcción de identidades en contextos urbanos colombianos.

Si le interesa comunicarse con la persona que escribió este capítulo, puede escribir a: jmangolar@unal.edu.co

Angélica María Sánchez Barona

Economista e Historiadora. Maestra en Historia del Arte. Actualmente es candidata al Doctorado en Estudios Africanos y Afroamericanos en la Universidad de Harvard. Se encuentra afiliada al Centro de Investigación Afrolatinoamérica de la Universidad de Harvard, y es integrante del Grupo de Investigación Interseccionalidades de la Asociación Casa Cultural el Chontaduro, en Cali, Colombia. Actualmente adelanta su disertación doctoral sobre las representaciones de hombres y mujeres negras en la cultura visual del siglo XVIII en Nueva Granada.

Si le interesa comunicarse con la persona que escribió este capítulo, puede escribir a: asanchezbarona@g.harvard.edu

Apéndice

EDITORES ACADÉMICOS

Aurora Vergara-Figueroa • Angélica María Sánchez Barona
• Alejandro de la Fuente

AUTORES Y AUTORAS

George Palacios • Francisco Javier Flórez Bolívar • José Antonio Caicedo Ortiz • Laura Correa Ochoa • Rudy Amanda Hurtado-Garcés • Alfonso Múnera Cavadía • John Antón Sánchez • William Mina Aragón • Mara Viveros-Vigoya • Carlos Augusto Viáfara-López • Janeth Mosquera Becerra • Daniel Gómez Mazo • Ana Margarita González • Claudia Mosquera Rosero-Labbé • Darío Hernán Vásquez Padilla • Licenia Salazar Ibagüen • Luis Ernesto Valencia Angulo • Mauri Balanta Jaramillo • Charo Mina-Rojas • Alejandra Londoño Bustamante • Nayibe Katherine Arboleda Hurtado • Franklin Gil Hernández • Rafael Mario Palacios Callejas • Carlos Correa Angulo • Andrea Bonilla Ospina • Julia Mercedes Angola Rossi • Angélica María Sánchez Barona

ARTISTAS

Fabián Paz • Romario Paz • María Paulina Pérez • Alexandra Idrobo • Eblin Grueso • Antonia Gómez • Carmenza Banguera • Astrid González • Liliana Angulo • Heriberto Cogollo • Julia Mercedes Angola Rossi • Fabio Melecio Palacios • Javier Mojica Madera • Laura Campáz • Colectivo Arte RoZtro • Dayro Carrasquilla Torres • María Méndez • Joyce Rivas Medida • Estrella Murillo • Yeison Estiben Riascos Mosquera • Jean Carlos Lucumi • Diego Luis Mañunga • Eibar Castillo • Jeisson Riascos - El Murcy • Pablo Wilson Córdoba

INSTITUCIONES

Museo Colonial (Bogotá, Colombia) • Santuario Museo San Pedro Claver (Cartagena, Colombia) • Museo de América (España) • Museo Arquidiocesano de Arte Religioso de Arte Colonial (Popayán, Colombia) • Biblioteca Nacional de Colombia • Museo Nacional de Colombia • Los Angeles County Museum of Art (LACMA) • Museo de Arte Contemporáneo (Bogotá, Colombia) • Secretaría de Cultura de Cali

Estudios Afrocolombianos:

lecturas esenciales

Aurora Vergara-Figueroa
Angélica María Sánchez Barona
Alejandro de la Fuente
(EDITORES ACADÉMICOS)



TOMO I
Debates y genealogías
revisitadas



TOMO II
Desigualdades sociales en
perspectiva interseccional



TOMO III
Estado, ciudadanía y
movimientos sociales



TOMO IV
Género y violencias:
nuevas narrativas



TOMO V
Trazos, lienzos y movimientos:
abriendo caminos

PORTADAS:

Tomo I y V: «Herencia».
Fabián Paz. 2022. Carboncillo
y collage. 120 x 160 cm.
Imágenes cortesía del artista.

Tomo II, III y IV: Serie
«Recolectores». Fabián Paz.
2022. Carboncillo. 160 x 120 cm.
Imágenes cortesía del artista



Este libro se terminó de editar en junio de 2025.
En su preparación, realizada desde la Editorial Universidad Icesi,
se utilizaron tipos Expo Serif Pro en 11/16.



New and not so new accessories

Serie Mercadoblacknia. Carmenza Banguera. 2024. Acrílico sobre papel de algodón hannemuller. 125 x 90 cm. Imagen cortesía de la artista.

Estudios Afrocolombianos: lecturas esenciales

ACCESO
ABIERTO



TOMO V

TRAZOS, LIENZOS Y MOVIMIENTOS: ABRIENDO CAMINOS

En este quinto tomo se analizan las formas de construcción visual de la afrodescendencia y sus metodologías. Las investigaciones coinciden en señalar que las artes visuales y escénicas han jugado un papel fundamental en la construcción, reproducción y transmisión sistemática de estereotipos racistas y reduccionistas de la población afrodescendiente como personificaciones de anti-valores y vicios de la sociedad. Desde el siglo XVIII, estas construcciones son legitimadas desde la Historia Natural y la Medicina, y posteriormente, a través del proyecto de consolidación del Estado-nación. Conscientes de tal silenciamiento, en este tomo se recogen las propuestas estéticas por parte de artistas visuales, curadores, coreógrafos, bailarines y bailarinas afrodescendientes.