

EDITORIAL

Encuentros de las mujeres y el arte: artistas contemporáneas y su *incidencia* en el arte colombiano

Se me ha pedido que comparta una serie de reflexiones sobre las *artistas contemporáneas colombianas* y los modos como sus prácticas artísticas *han incidido en el arte actual*, constituyendo una temática oportuna para plantear posiciones personales sobre las categorías que contiene el título. En primera instancia, la exposición versará sobre una *aproximación al concepto de arte contemporáneo*. En segundo lugar, considero el *arte contemporáneo colombiano* y algunas particularidades de su emergencia hacia los años 80 del siglo anterior. En un tercer momento, cito la *obra de cinco mujeres artistas*, solo como ejemplo de varias que forjan sus proyectos y obras dentro de las particularidades del arte actual. Debo aclarar que asumo el término *incidencia* en una de sus acepciones, entendido como un *acontecimiento de transgresión*, es decir, de las mismas prácticas del arte visual y, obviamente, de su ruptura conceptual con lo prevaleciente.

1. Aproximación al concepto de arte contemporáneo

Es pertinente tratar de precisar qué se entiende por arte contemporáneo en el momento actual, época donde nada es estable y parece fluir de manera constante, como si estuviésemos involucrados en vertiginosos procesos de transición y transformación continua. Período en el que todo lo dado por sólido se ha desvanecido en el aire y certezas como la consideración del tiempo lineal, la confianza en el progreso, la infalibilidad en la ciencia o la fe en los grandes relatos han quedado periclitados en la relatividad. Momento donde los cambios generados por las prácticas artísticas lograron desarticular las *narrativas maestras* del arte moderno, forjadas en los modelos del progreso continuo de las *representaciones tradicionales/naturalistas/veristas*, comprendidas entre Giotto di Bondone y los Impresionistas (1300-1900), y cuyo representante teórico es Giorgio Vasari; y la autodefinición basada en la autonomía de las *representaciones modernistas/autocríticas/abstractas*, que abarca desde los artistas Postimpresionistas (Gauguin, Van Gogh) hasta los representantes del Expresionismo Abstracto (1880-1965), avalados a nivel conceptual por Clement Greenberg (Danto, 1999, págs. 68-86). El enunciado preciso del arte contemporáneo todavía no es evidente, mientras encierra un amplio campo de discusión cuyas dificultades aún no se resuelven entre quienes han teorizado sobre el tema.

La palabra *contemporáneo* proviene del latín *contemporaneus*, estando conformada por las raíces *con*, *tempus* y *aneo*; es decir, la concordancia o unión de un fenómeno respecto a otro en el mismo tiempo. En cuanto al vocablo *contemporáneo*, afirma Terry Smith (2012) que el concepto significa “*con tempus*” para nombrar el presente histórico, y se enuncia para aludir al surgimiento de la “*multiplicidad de relaciones entre el ser y el tiempo*” de nuestro ahora; asumidas como las variadas relaciones producidas por la reconfiguración de los poderes hegemónicos después de la última guerra mundial, los conflictos de la descolonización de África y Asia, la culminación de las dictaduras en Latinoamérica, y los cambios producidos por la globalización neoliberal a nivel mundial (págs. 19-20).

“La contemporaneidad es la condición fundamental de nuestro tiempo” y es equivalente a nuestra vida actual, en la que nos encontramos sumidos, implicando las particularidades diferenciadoras y cambiantes de la existencia; abarcando los ecosistemas, la interactividad humana, la interioridad subjetiva, la multiplicidad cultural, la diversidad ideológica, los sistemas políticos planetarios (Smith, 2012, pág. 317). Para Smith existen dos formas de describir las transformaciones a las que asistimos, comprendidas como la contemporaneidad, es decir, el tiempo actual o *memento presente*.

1) *“La contemporaneidad es el atributo más evidente de la actual representación del mundo”*, comprendiendo las variadas interrelaciones que se producen entre los seres humanos y los ecosistemas; la propia interioridad, las culturas y las políticas dominantes. Si bien no es el propósito de este texto la localización y determinación de lo contemporáneo, esta representación desbordó los paradigmas de la modernidad y la postmodernidad, como efecto de la confrontación de tres fuerzas: a) la globalización con su proyecto hegemónico, el “control del tiempo” y la sobreexplotación de los recursos, enfrentada a la diversidad cultural, los tiempos asincrónicos y la fragilidad ecológica; b) los marcados desequilibrios entre los sujetos y las clases sociales que dificultan las aspiraciones de dominio de “los estados, las ideologías y las religiones”, mientras dificultan/frustran los proyectos de liberación individual y social; c) predominio de un “régimen de representación” que difunde información e imágenes a nivel planetario, contradicho por las comunidades del conocimiento especializado y los “fundamentalismos populares” (Smith, 2012, págs. 20-21). En esencia, significa las pretensiones económico/políticas del neoliberalismo y la homogenización cultural, enfrentadas a la resistencia de las sociedades y comunidades excluidas.

2) *“Hoy el arte está determinado de una forma más profunda por su situación dentro de la contemporaneidad”*, reconociendo que aún subsisten tendencias artísticas vigentes y caducas. Es evidente que el arte actual se expresa a través de múltiples formas emergentes, caracterizado por los modos particularmente diferentes de concretar los discursos y las prácticas artísticas, donde se identifican tres tendencias: el arte de la globalización homogenizante, el arte del giro poscolonial resistente y el arte de interactividad conectiva, relacionado con el tiempo/lugar (Smith, 2012, págs. 21-22).

Resumiendo, lo que significa la expresión arte contemporáneo -en sentido general- sería el arte que se crea en la actualidad, se experimenta a nivel artístico/estético y cuyas prácticas corresponden al mismo tiempo, época o momento de nuestro presente. Ante este aserto habría que concretar diciendo que el arte contemporáneo, al que nos referimos, pertenece a nuestro tiempo vigente: es el *arte creado en el devenir del hoy*, aún en proceso de formación y de definición, hecho manifiesto en las múltiples e inesperadas tendencias producidas, cuyas prácticas nos permiten ver y sentir disímiles posibilidades de significar el mundo presente. Aquí las prácticas artísticas no ofrecen certezas sino “ensayos provocativos, gestos dubitativos, objetos equívocos, proyecciones tentativas, proposiciones inseguras o previsiones esperanzadas” (Smith, 2012, pág. 16). Es decir, soluciones visuales temporales, pletóricas de complejidad e incertidumbre, sobre todo cuando trazan retos a los públicos respecto a los interrogantes que plantean, las reflexiones y reflexividades que causan y las acciones que motivan.

2. Algunas líneas sobre la emergencia del arte contemporáneo colombiano

En este apartado debemos recordar que las rupturas de los procesos del arte fueron emergiendo gradualmente en el seno del arte vanguardista. Entre esta destacamos las obras que alteraron las formas de percibir y representar, originadas por el cubismo de Picasso y Braque (1907) y la introducción de materiales heteroclíticos con la invención del collage y el uso de materiales endebles en las piezas tridimensionales. Así mismo, obras de ruptura contestaria fueron creadas por el movimiento del Dadá (1914-1918), mostradas en eventos donde se empleaba el cuerpo como medio de acción expresiva, hoy conocido como *artes vivas*. Igualmente, Marcel Duchamp creó obras como Rueda de bicicleta (1913)¹, Secador de botellas (1914) y Fuente (1917), en las que, ante la creación

1. El original se perdió. Se conoce la pieza reconstruida de 1951 que se encuentra en el MoMA de Nueva York

con materiales nobles (óleo, mármol, bronce), la pericia manual (maestría), la originalidad y los temas sublimes, antepuso los objetos producidos industrialmente y los argumentos de lo que posteriormente fue reconocido como arte conceptual (arte de la información), donde son las ideas lo que predomina en las prácticas artísticas.

El arte de nuestro tiempo, como diría Andrea Giunta (2014), no posee lugares, ni génesis, ni genealogías determinantes, siendo percibido como una pausada transformación de las prácticas artísticas, que emergieron simultáneamente en varios lugares del mundo (pág. 97). Es decir, en diversos contextos diferentes a Nueva York, Berlín o París, lugares de donde solían provenir los movimientos emergentes del arte; y en medio de fuertes debates de ruptura con el arte vanguardista y con prácticas artísticas que han venido ganando reconocimiento y aceptación. Por lo cual, tal emergencia también se originó en Colombia con rasgos distintivos. Entendiéndolos como una serie de prácticas proteicas que, *grosso modo*, oscilan entre la continuación de los planteamientos modernos o vanguardistas, la producción mercantilizada y los pronunciamientos ante los conflictos sociales y culturales. Aquí podemos enunciar que los primeros síntomas de reacción iniciaron en la década de los años 60, tomaron definición en los 80 y se afianzaron desde los 90.

Estos cambios tienen correlatos y tendencias artísticas paralelas, que se relacionan tangencialmente con los avatares del arte contemporáneo producido en el ámbito europeo y norteamericano. En consonancia, los años 80 del arte colombiano coinciden a nivel mundial con el denominado arte de la postmodernidad, entendido como la crisis del arte moderno, que deviene de los años 60 y culmina con el cese de los movimientos vanguardistas. Es el momento de los llamados *neos*: neoconstructivismo, neoexpresionismo, neobarroco, neogeo; la revisión de tradiciones superadas: transvanguardia, apropiacionismo, simulación neobjetual, simulación neoabstracta, posapropiación; el revival de las prácticas artísticas sociales: activismo y multiculturalismo reivindicativo (Guasch, 2007).

Ya para los años 80 en el campo del arte contemporáneo colombiano los procesos transgresores mencionados se encontraban plenamente naturalizados, expandidos y asumidos como un arte multimediado, entrañando como fundamentación el arte conceptual. Es en esta medida como las técnicas tradicionales –la pintura y la escultura–, aunque mantienen su vigencia, fueron pasando a un segundo lugar como técnicas privilegiadas de creación. Al respecto, Lucy Lippard (2004) confirma que las actuales prácticas artísticas se encuentran orientadas por los aportes y cambios efectuados por el arte conceptual, cuando afirma que “buena parte del videoarte, las performances y las instalaciones que se hacen hoy en día se considera “conceptual” (pág. 6). También el teórico Peter Osborne (2010) considera que las prácticas artísticas contemporáneas se encuentran soportadas en el arte conceptual, cuando expresa:

Una experiencia crítico-histórica del arte contemporáneo solo será posible con relación a la categoría del arte conceptual... La razón por la que es posible decir que el arte conceptual determina la contemporaneidad del “arte contemporáneo” es que ésta condensa y refleja la experiencia histórica del arte conceptual con relación a las prácticas artísticas actuales. (págs. 54-55)

En esencia, es a partir de la década de 1980 cuando las artes plásticas y visuales colombianas comienzan a transformarse substancialmente, abriéndole espacio a la fotografía, el arte conceptual, el videoarte, el sonido, el performance, la instalación y sus mixturas, asumidos como las formas contemporáneas de representar y presentar dentro de las prácticas artísticas.

3. Incidencia de cinco mujeres artistas en el arte colombiano

Las complejas problemáticas que afrontan las mujeres colombianas en nuestra contemporaneidad son de índole variada, iniciando por el orden político/patriarcal que les ha negado derechos fundamentales como son vivir en una sociedad que garantice la integridad física; la vida y la paz; al trabajo en igualdad de condiciones; decidir sobre su propio cuerpo; no ser doblemente explotadas en el mundo familiar y laboral; ser aceptadas sin cumplir los cánones estéticos impuestos por el mercado y la publicidad; ser incluidas aceptando las distintas discapacidades; ser escuchadas cuando se pronuncian a favor de los demás seres.

Tocadas por algunas de estas contradicciones sociales, las artistas han venido afrontando y traduciendo con sus prácticas artísticas tales situaciones. En general, partiendo de su memoria emotiva, de sus experiencias de vida o asumiendo posiciones políticas -no en el sentido panfletario o partidista, sino en serios cuestionamientos planteados a los distintos públicos que perciben sus obras. Posiblemente, estas maneras de manifestarse se encaminan a incrementar la conciencia sobre las situaciones oprobiosas y lograr lazos de solidaridad que, con el tiempo, tiendan a cambiar las circunstancias perjudiciales. En este sentido, el título de la videoinstalación Amor...fo (2014) -de la artista Lilian Rocío García García- señala de manera directa a lo que no tiene una forma comúnmente aceptada o a lo que se encuentra en un estado de disolución, gasificación o disgregación. El relato visual que presenta la artista se puede sintetizar en distintos momentos, partiendo de radiografías que paulatinamente se van hundiendo; pasos irregulares agitando el líquido; cuerpo flotante en posición fetal; desplazamientos azarosos; angustia manifiesta; manchas oscuras hasta la extinción (Figura 1).



Figura 1. Lilian Rocío García García. Amor...fo (2014).
(Detalles) Fotogramas videoinstalación. 4 m x 2 m. Video 5: 40. Fuente: Cortesía de la artista.

En la pieza confluyen elementos y acciones que, de manera metafórica, aluden al fluir de la vida en medio de fuertes oposiciones internas y externas. En sí, desde la subjetividad denuncia los efectos emocionales, familiares, económicos y sociales que son causados por la segregación, cuando es ejercida -de manera abierta o soterrada- contra las

distintas poblaciones que se encuentran en situación de discapacidad. Según la autora: “indiscutiblemente, he retomado mí [sic] displasia de cadera o luxación congénita bilateral de cadera, como pretexto de creación artística y denuncia social, a través de una... video- instalación [sic], como una auto narrativa de mi vida, que describe un proceso formal y detallado desde la salud, lo clínico, personal, lo estético y lo afectivo” (García García, 2022).

Los modos de segregación en el ámbito laboral afectaron a la artista en el momento en que fue despedida sin causa justificada de una prestigiosa institución educativa. Como una forma de protesta, denuncia y reclamo, llevó a cabo Acción performática (2018) en una plaza pública, con la colaboración de un pintor que reinscribía sobre su piel los problemas de estructura ósea; mientras en la parte posterior se encontraban dispuestas sobre el piso y con tamaño agigantado, dos cartas: una correspondiente al despido laboral, originada por la Oficina de Personal de la institución y, otra, como contestación de inconformidad de la artista. Esta acción tuvo como efectos la intervención de la fuerza pública, amplia repercusión mediática y social, concluyendo con un resarcimiento parcial de sus aspiraciones (Figura 2).



Figura 2. Lilian Rocío García García. Acción performática (2018). Performance-instalación. Fuente: Youtube (2018). *Intervención en espacio público*. 17 de julio. Recuperado de <https://youtube.com/watch?v=mmYz01o9D64&feature=share> Fuente: Cortesía de la artista. Fuente: Caracol radio (2018). *Una profesora se desnudó al frente de la Gobernación del Tolima*, 14/7/2018, 13:16 COT. Recuperado de https://caracol.com.co/emisora/2018/07/14/ibague/1531591968_417209.html

En esta acción, la artista resistió –con su cuerpo y su discurso– la intencionalidad de subalternidad que ambicionó imponerle la máquina académica, con la negación de su acceso al espacio laboral en la educación pública y al pretender hacerla jugar el rol de mujer excluida, su expatriación al espacio de la domesticidad, a su función tradicional de receptividad/procreación. Paradójicamente, su cuerpo dispuesto en la desnudez y la pasividad contradujo cualquier tipo de exclusión impuesto sobre los más frágiles; transgredió las maneras convencionales de la moral y la ética profesional; puso de

presente la inutilidad de las solicitudes respetuosas y el debido proceso, convocó la solidaridad y la presión jurídico/política de la sociedad. Junto a Judith Butler (2002), se podría decir:

El cuerpo que es la razón desmaterializa los cuerpos que no pueden representarse adecuadamente a la razón o sus réplicas; sin embargo, ésta es una figura en crisis, porque este cuerpo de razón es en sí mismo la desmaterialización fantasmática de la masculinidad, que requiere que las mujeres, los esclavos, los niños y los animales sean el cuerpo, realicen las funciones corporales, lo que él no realizará. (pág. 86)

Las problemáticas relacionadas con los cuerpos de las mujeres y sus posiciones inherentes a la capacidad de decidir de manera autónoma, en los momentos decisivos de la existencia como son la salud y la sexualidad, igualmente son asumidos por Lilian Rocío García García. En la foto instalación *Perturbación* (2007) presenta un feto sobre un nido hecho con ramas secas, a nivel visual la penumbra rodea el cuerpo; al tiempo, su mano derecha puesta sobre el cráneo sugiere la actitud de pensar; la otra, acomodada bajo la quijada sugiere un sueño profundo; sus piernas conforman un nudo proyectado a los espectadores. En sí, ambos elementos compositivos manifiestan procesos de desintegración y doble victimización, tanto del no nacido como de la madre. La crudeza y distanciamiento humano en medio del que se produce un aborto es reforzada por la superficie límpida donde se encuentran el nido y el cuerpo, encerrados en el marco metálico que contiene el registro fotográfico y la imagen del instrumental que la acompaña (Figura 3).



Figura 3. Lilian Rocío García García. *Perturbación* (2007). (Detalles) Fotoinstalación. Fuente: Ministerio de Cultura (2007). *12 Salones regionales de artistas*. Bogotá: Dirección de Artes del Ministerio de Cultura. Fuente: Cortesía de la artista.

La obra de esta artista afronta el problema del aborto que se produce a nivel planetario; al tiempo, está relacionado con los derechos reproductivos de las mujeres. Las creaciones de la artista se expanden como una especie de proclama, confirmando visualidad a todas las congéneres que ha sido objeto de culpabilidad, intimidación, discriminación, violencia o judicialización, ocasionadas por las organizaciones familiares y sociales cuando -regidas por el predominio de valores religiosos o patriarcales- aspiran a mantener el control de la corporalidad de las mujeres. Al respecto dice Amnistía Internacional (2021):

1/10 parte de niñas menores de 18 años en el mundo han sido obligadas a tener relaciones o a realizar actos sexuales. Es probable que el verdadero número sea superior. El 40% de las mujeres en edad de procrear vive en países donde el aborto está prohibido, está restringido o no es accesible. 215 millones de mujeres no pueden

acceder a métodos anticonceptivos, aunque quieran dejar de tener hijos o retrasar el momento de tenerlos.

En la misma dirección, Marta Amorocho se pronuncia contra las agresiones físicas ejercidas contra las mujeres, partiendo de sus vivencias personales para pronunciarse contra la violencia de género, a través de una serie de fotografías digitales. Destacamos la exposición titulada *Ábrete Carne* (2018)², en la que muestra que su cuerpo es el soporte y tema de las imágenes. Desde nuestra mirada sus obras se pueden leer como continuidad y parte de la imaginería barroca, donde se alude de manera permanente al dolor, es decir, sus fotografías son como una especie de santoral cuyas imágenes aluden de manera reiterativa a cuerpos que han sido martirizados, como si fuesen parte de las mártires católicas en los momentos actuales.

Por ejemplo, en obras como *Por mi culpa, por mi gran culpa* (2006) el arquetipo del martirio interno, posterior a la agresión, es simbolizado a través de gestos, espinas y clavos que atraviesan de manera lacerante distintas partes del cuerpo, denotando la implacable tortura que no cesa. En estas piezas aparecen eventuales efectos de decoloración o fallas de impresión que se pueden interpretar como la presencia permanente de las manchas, alusivas a la continuación de las culpabilidades, previstas como pecados no exculpados o aludiendo a los fluidos de los perpetradores que dejan en los cuerpos violentados (Figura 4).



Figura 4. Marta Amorocho. *Por mi culpa, por mi gran culpa* (2006). (Detalles) Fotografía. Políptico, 60 x 40 cm. cada imagen. Fuente: Docplayer (2021). ¡Ábrete carne! Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual. Recuperado de <https://docplayer.es/153402774-Abrete-carne-representaciones-del-cuerpo-frente-a-la-violencia-sexual.html>

Estas culpabilidades pueden tener relación con la reiteración memoriosa del o los ataques padecidos, que en los recuerdos y pesadillas se reiteran de manera obsesiva, como podemos intuir en *La repetición* (2015). En esta secuencia de imagen son evidentes las presencias invasoras que, de manera violenta, profanan la piel y la carne intocada, al tiempo que dejan sus huellas mientras construyen cadenas y lastres difíciles de suprimir (Figura 5). Como explica Judith Butler (2002) respecto a los cuerpos de las mujeres: “La

2. Museo de Arte Moderno de Cartagena, 27 de septiembre al 30 de octubre del 2018.

pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición” (pág. 46). En esencia, la agresión, las cargas emotivas y las distorsiones afectivas que producen en las víctimas pueden llegar a constituir una especie de deceso o inconformidad con la existencia, así como un “estar *fuera de sí* de rabia o de dolor” (Butler, 2002, pág. 50), hecho explícito en obras como *Retrato en naturaleza muerta* (2015) (Figura 6).



Figura 5. Marta Amorocho. *La repetición* (2015). Fotografía. Tríptico. 70 x 56 cada imagen. Fuente: Docplayer (2021). ¡Ábrete carne! Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual. Recuperado de <https://docplayer.es/153402774-Abrete-carne-representaciones-del-cuerpo-frente-a-la-violencia-sexual.html>



Figura 6. Marta Amorocho. *Retrato en naturaleza muerta* (2015). Fotografía. 80 x 120 cm. Fuente: Docplayer (2021). ¡Ábrete carne! Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual. Recuperado de <https://docplayer.es/153402774-Abrete-carne-representaciones-del-cuerpo-frente-a-la-violencia-sexual.html>

En el caso de la artista Claudia Ortiz Prieto, existe un alejamiento de la tradición artística que se desinteresa de la figuración realista o abstracta de los animales, mantenida desde la prehistoria hasta tiempos recientes. Sus prácticas artísticas versan sobre una línea de creación que se hace constante en su obra al establecer una clara relación de su conciencia con los padecimientos de los seres sintientes y sus vivencias personales, permitiéndole -al unísono- definir una crítica que se traslada a la deshumanización que padecemos las personas en situaciones que se vivencian. Por ejemplo, durante relaciones interpersonales en los procedimientos económicos, burocráticos, médicos o en la cotidianidad, es decir, que la brutalidad con la que solemos tratar a los animales también se aplica a los seres humanos.

Sus instalaciones y performances involucran miembros, pieles, órganos, grasas y fluidos de vacunos o cerdos, que se hacen extensivos a su propio cuerpo. En obras como *Desnudo con traje* (2002), la imagen registra la acción performática en el momento de travestir su corporalidad con la piel desollada de una res. Allí, parte de la ubre del animal se superpone a su caja torácica en una clara alusión a la maternidad, mientras su cuerpo se mantiene de pie rodeada de un cúmulo de otras pieles y con la mirada puesta en el infinito. Los muros de la locación corresponden a un embaldosado blanco, exigido por la asepsia, mostrando manchas sanguinolentas que funcionan como huellas de otros cuerpos manipulando las vidas, las pieles y las carnes de los animales sacrificados. Esta obra hace manifiesta una evidente contradicción con la prolongación de la vida, en el sentido que se extingue la vida de los animales (prevista como una metáfora de las relaciones interpersonales de los humanos) para continuar con la existencia y la reproducción social (Figura 7).



Figura 7. Claudia Ortiz Prieto. Serie *Desnudo con traje* (2002). (Detalles) Performance. Registro fotografía digital. Fuente: Cortesía de la artista.

Fuertes cuestionamientos a las prácticas relacionadas con el maltrato de los animales que son efectuadas durante las festividades tradicionales son mostrados por la artista en la serie *Región* (2010). En uno de los performances su cuerpo carga una estructura metálica saturada de orejas de cerdos (Figura 8). Como efecto sensible, producido por la acción, surge una mezcla de perplejidad ante el terror y la compasión por la muerte de los animales; al tiempo, como efecto reactivo en las mentes de la artista y los públicos se concitan múltiples imágenes, en una amalgama de angustiantes chichillos, cortes violentos, seguidos de desangramientos, desmembramientos, olores, vapores, ingesta de carne y cenizas. Con su retórica visual la artista reitera los componentes, señalando la inveterada repetición de la atrocidad que implica las celebraciones sociales. De esta manera, logra configurar un llamado a la conmiseración por los seres que no tienen voz hasta convertirlo en una especie de eco interminable que nadie escucha: metáfora propia de un conglomerado social donde campea la hipocresía sobre las múltiples violencias.



Figura 8. Claudia Ortiz Prieto. Serie *Región* (2010). (Detalles) Performance. Registro fotografía digital. Fuente: Cortesía de la artista.

En el performance *Perdón* (2002) su cuerpo completamente rígido yace de forma supina sobre un piso embaldosado, en cuyas ranuras parece correr líneas de sangre por debajo del cuerpo. Mientras tanto, sobre todo su ser pende un conjunto de cabezas de reses que han sido sacrificadas. En estas, las bocas de algunos animales revelan el último estertor y las orejas parecen señalar la humanidad de la artista. Es como si toda la carga del dolor y la muerte causadas a los animales fuese asumida por la artista, también considerado como un acto sacrificial (Figura 9). De acuerdo con Jacques Derrida (2006) implicaría la escenificación de un “darse la muerte... sacrificarse por otro, morir por el otro” (pág. 22), como una especie de asunción de la culpabilidad en la simbolización de un autoflagelarse por los otros, un autosacrificio por la expurgación de los demás. En últimas, víctima sacrificial ofrendada para mantener los privilegios del poder matar, del dominio sobre los cuerpos de los animales; esencialmente, actuante encarnación del emblemático cordero propiciatorio, sin eludir la condición fundamental: “en el sacrificio un inocente paga por un culpable” (Girard, 2012, pág 6).



Figura 9. Claudia Ortiz Prieto. *Perdón* (2002). (Detalle) Performance. Registro fotografía digital. Fuente: Mirarte Galería (2018). Claudia Ortiz Prieto artista plástica de Ibagué. 23 de agosto. Recuperado de <https://www.mirartegaleria.com/2018/08/claudia-ortiz-prieto-artista-plastica.html>

Respecto a la violencia política que se ha entronizado como una constante en la historia colombiana, María José Arjona presentó el performance *Retorno* (2008), interviniendo durante siete días los muros recubiertos con baldosines blancos y guarda escobas negras de la abandonada Clínica Santa Rosa de Bogotá. Para ello, empleó pompas de agua jabonosa entintadas de rojo mientras vestía un traje blanco³. Todo el performance quedó registrado en video, que los públicos podían observar a la par de los muros limpiados (Figura 10). Al respecto dice Rubén Darío Yepes (2015):

Un objeto delicado flota por el aire, llevando consigo un acertijo efímero. Transparente, choca contra la pared y estalla con drama imprevisto. La superficie blanca es manchada con tinta roja. Una por una, durante un lapso de siete días, pompas de jabón impactan las paredes de un hospital abandonado hasta que estas últimas se convierten en testigos sangrantes de la acción de la artista. Este es el drama silente de la acción *Retorno*, quizás una de las obras más poderosas de Arjona, realizada en el año 2008. En la segunda parte de su acción, Arjona tomó siete días más

3. Como resultado, los muros quedaron con un gran plano de bordes irregulares impregnado de rojo; su ropa manchada; un reguero de tinta y rastros de pisadas del mismo color se expandieron sobre el piso, semejando las huellas sanguinolentas de las víctimas con los recorridos. Luego, cuando la pintura se había secado, la artista ocupó otros siete días buscando restaurar el color inicial de las paredes.

“limpiando” las superficies blancas con pompas de jabón -esta vez sin tinta- hasta que las paredes retornaron a un estado relativamente parecido al original. (pág. 46).



Figura 10. María José Arjona. Serie Línea Blanca, Retorno (2008). Performance.
Fuente: Rodríguez, Marta (2012). María José Arjona líneas de tiempo. Revista Artnexus No. 83.
Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000890cc21cf7c0a3180/83/maria-jose-arjona>

Este misma acción fue activada en el segundo piso del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) como parte de la muestra Hay que saberse infinito (2018)⁴. Después que el entintado se secó en el muro, con tiza blanca tomada de una acumulación ubicada en el piso reiteró ininidad de veces el texto *Remember to remember* (Recuerde recordar)⁵. Al final, las frases escritas con tiza quedaron imperceptibles ante la profusión de color (Figura 11).



Figura 11. María José Arjona. Hay que saberse infinito (2018). Fotograma 4:01 del performance.
Fuente: Youtube (2018). *Hay que saberse infinito-María José Arjona*. Bogotá: MAMBO Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sT-VeV40h1M>

La primera acción puede connotar “la exploración de la violencia como fuerza que afecta al cuerpo” (Yepes, 2015, pág. 21), hecho metáfora con el edificio abandonado y pudiendo indicar las *huellas de las víctimas* con el derramamiento de sangre y la limpieza de supuestas culpas: rastros de la maceración de los cuerpos producida de manera calculada por los ejércitos perpetradores en contra de poblaciones inermes, junto a los esfuerzos realizados por el resto de la población para justificar / ignorar / borrar / olvidar las huellas de las atrocidades cometidas.

4. La primera parte del performance fue semejante a Retorno (2008). Esta vez sin la tinta ni las huellas sobre el piso y con el overol que empleó colgado en un muro opuesto.
5. Es la misma frase que también tiene tatuada en su espalda, de acuerdo con una fotografía adyacente al montaje.

En la activación la variación del acto escritural y la indicación de los textos se pueden leer como clamores reiterados que, al mismo tiempo, son invisibilizados/absorbidos por los medios y la sociedad, como una especie de normalización de la violencia. Tal vez por ello María José Arjona con su performance y la activación buscaría –como diría Deleuze (2009)–

devolver las palabras al cuerpo, a la carne... devolver el discurso al cuerpo y, para eso, alcanzar al cuerpo anterior a los discursos, anterior a las palabras, anterior al nombramiento de las cosas: el “nombre” e incluso antes del nombre. (pág. 231)

Tiempo medio (2013) es otro performance de María José Arjona (Figura 12). La acción se encuentra inscrita en el tiempo prolongado (24 horas), acompañada por una videoproyección y la instalación. El cuerpo opera un ritual de desplazamiento, afianzamiento de huella y despedida, en medio de la penumbra y con el fondo de las imágenes proyectadas de un molino que reitera la trituración y el sonido. Al inicio de una larga mesa se encuentra un candelabro con tres velas encendidas y varias porciones de harina de maíz con la impronta de la mordida de la artista, son dejadas en el otro extremo de la mesa. Incluimos por su pertinencia explicativa la descripción realizada por Dominique Rodríguez (2013):

Ella, vestida de negro, hacía un movimiento que se repetiría durante las 24 horas de su acción: rodear una mesa de un extremo al otro, amasar un poco de harina de maíz, hacer una arepa, mirarla con detenimiento y morderla vigorosamente hasta grabar su dentadura en ella; retirarla, caminar lentamente hacia el otro extremo de la mesa, hacer una suerte de ceremonia de adiós de varios segundos, sosteniendo la masa a la altura del pecho, involucrando a cada uno de los visitantes de la sala, al mirarnos con agudeza, y luego, depositar finalmente su huella sobre la mesa. De fondo, un video con un molino, girando imparable, con un martilleo nervioso, grave, y permanente. Luego, de regreso al otro extremo, acariciando la mesa, por segundos caminando pesadamente hacia ese destino cruel del otro lado. Hacia una conciencia plena del final. O del inicio, el de la identificación, al ser la placa dental el método de reconocimiento del desaparecido.

En este ensamblaje, el contacto visual de la artista con los públicos y el transcurrir del tiempo en la mismidad, hacen manifiestos los múltiples interrogantes referidos al desconocimiento de las múltiples atrocidades cometidas en distintas zonas del país, a la frustración por conocer la identidad de las innumerables víctimas, al abandono de los cuerpos que no tienen dolientes, a la ausencia de miles que desaparecen sin dejar rastro.



Figura 12. María José Arjona. Tiempo medio (2013). Performance de duración prolongada con videoproyección en bucle y registro fotográfico diario de la sala (24:00 horas). Fuente: Universes in universe (2013). *María José Arjona. 43 SNA Medellín*. Recuperado de <https://universes.art/es/sna-colombia/2013-medellin/tour/museo-de-antioquia-1/maria-jose-arjona>

Las tres obras mencionadas también puede enunciar la continuidad de los excesos; la ampliación del desangramiento/mancha; la presencia ineludible del terror/horror; las distintas afectaciones/dolor de las víctimas y sobrevivientes; la impotencia para identificar a los autores intelectuales; y la pertinaz incapacidad/voluntad de alcanzar posibles soluciones efectivas. En conjunto, la artista probablemente indica que el solo hecho de recordar, lamentarse o denunciar, es insuficiente para detener la violencia política. Al tiempo, tal vez, alude a una tachadura premeditada de las huellas de los hechos atroces, a la eventual institucionalización de las estrategias de negación, distorsión, anestesia y olvido de los acontecimientos, producidos en medio de la necropolítica imperante.

En una similar apuesta política podemos incluir las obras de Doris Salcedo, quien ha alcanzado resonancias nacionales e internacionales con sus trabajos. La obra de esta artista ha efectuado una trayectoria que paulatinamente ha cobrado mayor relevancia, al conferir al arte que alude a los acontecimientos violentos un signo propio del arte contemporáneo colombiano.

Vástenos recordar las instalaciones emblemáticas por los objetos tomados de la cotidianidad, que fueron convertidos en el proceso creativo como señales testimoniales de la permanente presencia de la violencia. Con estos elementos Doris Salcedo construye una serie de instalaciones denominada *La casa viuda* (1992-1994). En sus obras, las puertas, muebles y objetos personales tal vez señalan de manera alegórica una especie de triple ausencia: vestigios de las construcciones destruidas, personas desaparecidas, familias y comunidades deshechas (Figura 13).



Figura 13. Doris Salcedo. *La casa viuda I*. (Detalle) Instalación 1992-1994. Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). *Doris Salcedo la casa viuda*. Chicago, 21 de febrero al 24 de mayo. Recuperado de https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/

A esta serie de Doris Salcedo corresponden las siguientes instalaciones: *La casa viuda I* (1992-1994), en la que el elemento principal es una puerta clausurada con su propio marco; sobre la cara frontal se encuentra adosada el fragmento de una pequeña mesa, que solo tiene las patas de frente; la mesita se encuentra recubierta con pedazos de tela blanca, con manchas de óxido/sangre, dispuestas en su frente, encima y parte posterior, dejando los flancos descubiertos.

Compone La casa viuda II (1993-1994) con dos elementos contrastantes en función y color: una puerta de madera clara y un segmento de una cómoda pequeña, enlucida con una pátina oscura, que ha sido vaciada en su interior; la superficie superior del mueble presenta el levantamiento del pigmento, semejante a una grieta longitudinal, próxima a la parte central.

Construyó La casa viuda III (1994) sobreponiendo parcialmente dos hojas de puerta sobre una pared. La superior se dispuso penetrando el cabecero de una cuna de madera, mientras el piecero fue montado a cierta distancia de la pieza central, condicionando la participación del público, cuando se ve obligado a percibir la obra desde el espacio que debiera ocupar el colchón, prácticamente sometiéndolo a hacer parte de la obra.

La casa viuda IV (1994) está elaborada con una puerta angosta en la que se observan cuatro pequeñas ventanas sin vidriería y cuyos vanos han sido recubiertos por fragmentos de cortinas pegadas a la superficie, mientras el panel inferior posee la madera completa. Dos segmentos del cabecero de una cuna fueron fijados en los largueros de la puerta.

Crea La casa viuda VI (1995) con dos puertas dispuestas en un ángulo de 90 grados, una colocada en sentido vertical y la otra sobre el piso. En la intersección interna de las dos puertas dispuso una silla con patas recortadas mirando a la puerta vertical; las patas posteriores semejan las costillas de un animal, curvadas hacia dentro; las anteriores se encuentran unidas a un tubo, dispuesto en forma semicurva, que posee una agarradera en la parte superior. Este elemento sirve para reforzar la conexión de ambas puertas.

Evidencian las situaciones que ocurren cuando las personas son desterradas a la fuerza y obligadas a abandonar las propiedades y los lugares de residencia, recurriendo a estrategias terroristas, basadas en amenazas personales o comunales, asesinatos selectivos, violaciones, torturas y masacres de poblaciones. En esencia, las casas trasmutadas en la serie de instalaciones se obstinan en mantener su presencia, a pesar de haber desaparecido múltiples veces. Estas inferencias se pueden relacionar con la afirmación realizada por Hal Foster (2004):

Estas huellas literales sugieren huellas simbólicas, recuerdos de la infancia, la familia y la comunidad: conjuran “el espacio cultural del hogar” como un lugar de inicios superados por finales, como un lugar acechado por a la ausencia. Por esta razón su trabajo suele asociarse con lo misterioso, es decir, con regreso de cosas familiares a las que ha hecho extraña la represión, y a veces sus...objetos de la familia y de espacios maternos si hacen en efecto *unheimlich* lo doméstico... “llevan las marcas de la historia escritas en el cuerpo social. (pág. 135)⁶

La resignificación de los objetos domésticos que Doris Salcedo emplea en sus trabajos son restos que también testimonian como el arrasamiento de los pueblos y los hogares, ocasionado por las masacres y tomas de poblados producidos por los grupos armados. Más allá de la destrucción material de las estructuras habitacionales, también reiteran el desastre social y familiar. Haciéndonos percibir la afectación de la violencia política en las dimensiones domésticas e íntimas de las poblaciones.

Emmanuel Levinas dice que la violencia no solo es matar o herir, sino que la violencia es impedirle a una persona que continúe con su vida, que sea lo que desea ser. Una persona tiene un determinado camino y un evento violento le impide continuar con

6. El termino *unheimlich* en alemán significa siniestro.

esa vida, le deforma la vida. Este es el aspecto de la violencia que más me interesa... Yo he estado entrevistando a niños huérfanos, no solo huérfanos de padres son seres que viven una orfandad de estado, de todo. (Herzog, 2004, págs. 149-155)

Las instalaciones creadas con la reutilización de los objetos domésticos pueden experimentarse como alegorías de la muerte y el sufrimiento de personas invisibilizadas, ya que en estos dispositivos es imposible identificar a alguien de manera particular. No obstante, con estas instalaciones, Doris Salcedo establece de manera figurada las relaciones que pueden existir entre los objetos con las emociones, las vivencias y las memorias del pueblo victimizado. Es decir, opera una transfiguración de los objetos y lugares comunes, “según la cual un objeto material (o artefacto) se dice obra de arte... en la medida en que es causada por un sentimiento o una emoción del autor, los cuales *expresa* de hecho” (Danto, 2002, págs. 27-28), convirtiéndolos en una serie de testimonial.

Contrariamente, a obra reciente titulada *Vidas robadas* (2021) constituye la antítesis. En esta fotoinstalación aparecen las fotografías de 74 víctimas, sus nombres completos y los hechos que produjeron la muerte violenta, acaecida durante las protestas civiles de nuestro país entre el año 2019 y 2021 (Figura 14). La obra conmemora a

Dilan Mauricio Cruz Medina, 18 años | Julián Mauricio González Fory, 27 años | Marcela Zuñiga, 36 años | Lorwan Stiwen Mendoza Aya, 30 años | Andrés Felipe Rodríguez Ávila, 23 años | Christian Andrés Hurtado Meneces, 27 años | Freddy Alexander Mahecha Vásquez, 20 años | Anthony Gabriel Estrada Espinoza, 28 años | Julieth Ramírez Meza, 18 años | Angie Paola Baquero Rojas, 29 años | Germán Smyth Puentes Valero, 25 años | Jaider Alexander Fonseca Castillo, 17 años | Cristian Camilo Hernández Yara, 26 años | Javier Humberto Ordóñez Bermúdez, 43 años | Marcelo Agredo Inchima, 17 años | Cristian Alexis Moncayo Machado | Pol Stiven Sevillano Perea, 19 años | Michael David Reyes Pérez | Yarli Parra Banguera | Jeisson García, 13 años | Miguel Ángel Pinto Mona, 28 años | Dadimir Daza Correa | capitán Jesús Alberto Solano Beltrán, 34 años | Edwin Villa Escobar, 39 años | Heinar Alexander Lasso Chará | Evelio de Jesús Florez, 86 años | Jovita Osorio, 73 años | Rosemberg Douglas, 22 años | Brayan Fernando Niño Araque, 24 años | Jeferson Alexis Marín Morales, 33 años | Santiago Andrés Murillo Meneses, 19 años | Santiago Moreno Moreno, 23 años | Joan Nicolás García Guerrero, 27 años | Harold Antonio Rodríguez Mellizo | Cristian Arturo Hinojosa Murillo, 26 años | José Emilson Ambuila | Wenceslao Solis Sánchez | Kevin Anthony Agudelo Jiménez, 22 años | José Yesit Acevedo Santamaría, 59 años | Brahian Gabriel Rojas López, 26 años | Javier Alonso Uribe Díaz, 52 años | Pedro Benito Suárez Ariza, 62 años | Jairo Alberto Cuartas Herrán, 41 años | Dylan Fabriany Barbosa León, 27 años | Héctor Fabio Morales Henao, 24 años | Elvis Alfredo Vivas, 24 años | Daniel Alejandro Zapata, 20 años | Lucas Villa Vásquez, 37 años | Alison Meléndez, 17 años | Sebastián Quintero Munera, 29 años | John Alexander Yotengo, 21 años | Julio César Caicedo Salguero, 36 años | Angie Johana Valencia | Julián Erasmo Vallejo Cortes, 22 años | Cristian David Orozco Cardona, 23 años | y de otras 18 víctimas fatales cuyos casos se encuentran registrados y en proceso de investigación por parte de Cuestión Pública y/o Human Rights Watch. (Museo Nacional de Colombia, 2021).



Figura 14. Doris Salcedo. *Vidas robadas* (2021). (Detalle) Instalación fotográfica.

Fuente: Infobae (2021). “*Vidas Robadas*”, un espacio de arte en memoria de los jóvenes que han muerto en medio de las protestas en Colombia. Colprensa, 3 de junio. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/06/03/vidas-robadas-un-espacio-de-arte-en-memoria-de-los-jovenes-que-han-muerto-en-medio-de-las-protestas-en-colombia/>

Sobre la muestra, María Belén Sáez de Ibarra (Museo Nacional de Colombia, 2021) afirma:

A estas personas que caen asesinadas cuando desesperadamente gritan clamando justicia, ya se les había robado antes la vida. Porque han estado ausentes del proyecto humano, porque han sido despreciados y rechazados por quienes se reparten el botín que deja esta violencia incesante del conflicto colombiano.

Con ello queda demostrado que la necropolítica imperante del asesinato pausado y disimulado ha pasado a lo inmediato y descarado. Consideramos que Doris Salcedo ha propuesto con sus dispositivos “impedir que la amnesia colectiva olvidara la violencia imperante en Colombia”, construyendo advertencias sobre la violencia extendida y memoriales de solidaridad con sus prácticas artísticas; con este fin, no se limita a “mostrar la violencia”, sino que “realiza sugerencias para que el observador se reconozca, si no totalmente, por lo menos en algunos aspectos de su cotidianidad” (Pini, 2001, págs. 130-131). En palabras de Ivonne Pini (2001):

Su proyecto estético se basa en la convicción de que, para poder desarrollar una conciencia ética, debe usar la representación como tema político. Y, pese al medio tan específico con el que Salcedo trabaja, crea imágenes que le permiten apelar a la idea de sufrimiento, de muerte, no sólo en el espacio restringido donde se genera la investigación, sino proyectarlo a otras realidades que también han sufrido la pérdida, el dolor del desplazamiento, del duelo colectivo. (pág. 131)

Con ello nos invita a considerar los hechos que han producido múltiples heridas a lo largo de la historia y que no terminan de concluir. Al parecer, nos motiva a considerar las múltiples violencias acaecidas como un solo horror lacerante, donde los traumas sociales del pasado se juntan con los nuevos. Se trata de la actualización permanente de la violencia, como un eco nefasto que se propaga a través del tiempo, semejando un continuo retorno del horror.

4. Algunas conclusiones

Podemos considerar, en primera instancia, que los contenidos de las artistas colombianas contemporáneas parten de sus sensibilidades, experiencias, vivencias, indagaciones y posiciones, para plantear a los públicos serios cuestionamientos sobre problemáticas específicas de las mujeres que pueden ser abordajes personales, así como también abarcan realidades del contexto social nacional, continental y, en ocasiones, mundial. Con ello sus retóricas visuales no se confinan a un universo personal, a sus traumas o sufrimientos, sino que se expanden a los alegatos y reclamaciones de millones de mujeres en el mundo. Con esto, sus prácticas artísticas entran por derecho propio en el arte contemporáneo, en la medida que no son motivadas por algún proyecto sociopolítico o una ideología partidista, sin el respaldo de movimientos o manifiestos explícitos. Como prácticas artísticas de nuestro ahora, sus obras y proyectos buscan establecer conexiones con diferentes públicos para motivar la asunción de posturas ante las temáticas tratadas.

En segundo lugar, es notorio que sus modos de crear han marcado una ruptura contundente con las técnicas tradicionales de las artes visuales. Lo que aúna las obras de las artistas mencionadas son los gestos exploratorios, contestarios y críticos de los modos paradigmático del arte, como son el dibujo, la pintura, la escultura y el patrón consabido de la belleza. Las soluciones visuales que plantean son totalmente acordes con los dispositivos contemporáneos: fotografía, instalaciones, instalaciones fotográficas, videoinstalaciones, performances y sus activaciones. Con ello proponen a los diversos públicos otras maneras de ampliar la mirada, percibir, interactuar y completar con sus referentes artísticos/estéticos las piezas.

En síntesis, las artistas colombianas -con sus discursos y prácticas artísticas contemporáneas- han contribuido a acrecentar su visibilidad, al tiempo que se han hecho indispensables para la revisión y reorientación de lo que debería ser la sociedad y el arte colombiano. Sobre todo, en estos tiempos de compleja crisis social, cuando aún se transgreden derechos fundamentales, se presentan querellas y se producen cambios graduales, mientras que en el campo de la cultura aumenta el inconformismo y la resistencia contra el arte contemporáneo banal que aspira a imponer la economía globalizada.

Referencias

- Amnistía Internacional (2021). *Mi cuerpo mis derechos*. Londres: Recuperado de <https://www.amnesty.org/es/get-involved/my-body-my-rights/>
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Caracol radio (2018). *Una profesora se desnudó al frente de la Gobernación del Tolima*, 14/7/2018, 13:16 COT. Recuperado de https://caracol.com.co/emisora/2018/07/14/ibague/1531591968_417209.html
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (2009). *La Imagen-Tiempo: estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (2006). *Dar la muerte*. Barcelona: Paidós.
- Docplayer (2021). *¡Ábrete carne! Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual*. Recuperado de <https://docplayer.es/153402774-Abrete-carne-representaciones-del-cuerpo-frente-a-la-violencia-sexual.html>

- Foster, H. (2004). *Diseño y delito y otras diatribas*. Madrid: Akal.
- García García, L. (2022). *A...morfo*. Ibagué: Comunicación escrita, 12 de febrero del 2022.
- Girard, R. (2012). *El sacrificio*. Madrid: Encuentro.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Guash, A. (2007). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Herzog, H. (2004). *Cantos Cuentos Colombiano. Arte contemporáneo colombiano*. Zurich: Daros-Latinoamérica.
- Infobae (2021). "Vidas Robadas", un espacio de arte en memoria de los jóvenes que han muerto en medio de las protestas en Colombia. Colprensa, 3 de junio. Recuperado de <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/06/03/vidas-robadas-un-espacio-de-arte-en-memoria-de-los-jovenes-que-han-muerto-en-medio-de-las-protestas-en-colombia/>
- Lippard, L. (2004). *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Ministerio de cultura (2007). *12 Salones regionales de artistas*. Bogotá: Dirección de Artes del Ministerio de Cultura.
- Mirarte Galería (2018). *Claudia Ortiz Prieto artista plástica de Ibagué*. 23 de agosto. Recuperado de <https://www.mirartegaleria.com/2018/08/claudia-ortiz-prieto-artista-plastica.html>
- Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (2015). *Doris Salcedo la casa viuda*. Chicago, 21 de febrero al 24 de mayo. Recuperado de https://www3.mcchicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/
- Museo Nacional de Colombia (2021). *Fragmentos abre sus puertas con una acción de mejoría*. Bogotá, 1 de agosto de 2021. Recuperado de https://museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Vidas_Robadas.aspx
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Pini, I. (2001). *Fragmentos de memoria: los artistas latinoamericanos piensan el pasado*. Bogotá: Ediciones Uniandes-Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez, D. (2013). *Tiempo medio. María José Arjona. Una narración de Tiempo Medio el performance de larga duración de María José Arjona*. Bogotá: Revista Diners, septiembre 07 de 2013. Recuperado de https://revistadiners.com.co/arte-y-libros/6689_tiempo-medio-maria-jose-arjona/
- Rodríguez, M. (2012). *María José Arjona líneas de tiempo*. Revista Artnexus No. 83. Recuperado de <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d64000890cc21cf7c0a3180/83/maria-jose-arjona>
- Sáez de Ibarra, M. (2021). *Vidas Robadas. Acción de memoria por las personas asesinadas durante las protestas civiles en Colombia 2019-2021*. Bogotá. Museo Nacional de Colombia 1 al 27 de junio de 2021. Recuperado de http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/Vidas_Robadas.aspx
- Smith, T. (2012). *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Universes in universe* (2013). *María José Arjona. 43 SNA Medellín*. Recuperado de <https://universes.art/es/sna-colombia/2013-medellin/tour/museo-de-antioquia-1/maria-jose-arjona>
- Yepes Muñoz, R. (2015). *Lo que puede un cuerpo. María José Arjona*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Youtube (2018). *Intervención en espacio público*. 17 de julio. Recuperado de <https://youtube.com/watch?v=mmYz01o9D64&feature=share>
- Youtube (2018). *Hay que saberse infinito-María José Arjona*. Bogotá: MAMBO Museo de Arte Moderno de Bogotá. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sT-VeV40h1M>



Nombre de la obra: Amor...fo

Autora: Lilian Rocío García García

Año: 2014

Técnica: Fotograma videoinstalación. 4 m x 2 m. Video 5:40.

Fuente: Colección Lilian Rocío García García.