

Espejos del conflicto y la violencia. Reflexiones desde el arte caucano

Sandra Patricia Navia Burbano¹

Resumen

En el macizo colombiano encontramos el departamento del Cauca, un territorio históricamente en disputa. Las conflictividades actuales se fijan por las condiciones agrestes de la topografía y se enuncian con las tensiones por la tenencia y uso de la tierra; la distribución de los recursos; el extractivismo; los cultivos ilícitos; el conflicto armado; las crisis partidistas y la lucha social. Durante las entreguerras del siglo XX, la violencia interpartidista edificó sujetos políticos organizados en movimientos sociales que visibilizaron la condición colonial; la guerra; la resistencia y el anhelo de paz, construyendo un lenguaje social que se permeó en la estética de la vanguardia caucana y que se proyecta todavía en algunas obras de artistas comprometidos con el territorio. Ximena Medina, Jesús Huertas y William Villota brindan un espejo multifocal donde convergen sus reflexiones sobre el territorio, la memoria y la violencia. Sus producciones plásticas en pintura, dibujo y escultura, son cercanas a la teoría social y crítica de Hannah Arendt, Jorge Oteiza y Gregorio Hernández de Alba.

Palabras Clave: Conflicto, Colectividad andina, Responsabilidad colectiva y Vanguardia enraizada caucana.

¹Maestra en Artes Plásticas de la Universidad del Cauca. Magister en Investigación en Sociología de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, investigadora independiente. FLACSO, Ecuador. Docente de la Universidad del Cauca. Popayán (Cauca), Colombia. Departamento de Educación y Pedagogía. - snavia@unicauca.edu.co

Espejos del conflicto y la violencia. Reflexiones desde el arte caucano

Introducción

En el macizo colombiano, entre las cordilleras central y occidental, encontramos un territorio históricamente en disputa. La posición geográfica, histórica y espacio temporal del Cauca hace de este territorio una cartografía de altos contrastes, expresada en todos los contextos sociales, económicos, políticos, demográficos y topográficos. Su geografía humana, por un lado, dibuja mestizos e indígenas a lo largo de las laderas de las cordilleras y en las cuencas hidrográficas, y por otro, ubica a afrodescendientes, negros y raizales a lo largo del litoral pacífico y en el valle del Patía, al sur del departamento. Según cifras oficiales del Ministerio de Comercio el contraste pluriétnico y pluricultural, sumado a los índices de ruralidad y desarrollo de actividades económicas estratificadas en pisos térmicos, hace del Cauca el segundo departamento con mayor desigualdad social, violencia e índice de pobreza.

Las conflictividades que se presentan en el territorio son diversas y se relacionan con el uso y tenencia de la tierra; la distribución de los recursos; el extractivismo; la minería ilegal; los cultivos ilícitos; el conflicto armado; las crisis partidistas y la lucha social. Durante la segunda mitad del Siglo XX, la violencia interpartidista colombiana edificó en el Cauca, sujetos políticos que visibilizaron la condición colonial; el *ethos* ancestral, la guerra; el anhelo de paz, la emancipación cultural y la búsqueda de un espíritu nuevo. Estas experiencias construyeron un nuevo lenguaje social que se permeó en la estética de la vanguardia enraizada caucana y se proyectó en los intelectuales comprometidos con el territorio. El pensamiento crítico enunciado por los enraizados, desplazó la centralidad del imaginario conservador delineado por intelectuales tradicionales y creó estructuras de agencia cultural para promover el intercambio de saberes y la lucha social.

La conciencia descentralizada y enraizada conceptualizó socialmente la realidad desde el teatro, la poesía, la literatura, la gráfica y la estética. Se influenció del socialismo latinoamericano, la etnografía, el indigenismo, la nueva historia, la memoria colectiva y la responsabilidad social; sus productos coexistieron con los de la intelectualidad conservadora y activaron desde la periferia un

nuevo lenguaje moderno cargado de identidad nacional y de lucha por la autonomía. Este lenguaje social, andino y abstracto detonó en los años cincuenta a nivel nacional e internacional gracias a la expansión de las redes intelectuales y aún se percibe en el ambiente social y cultural de la región.

Los enraizados Gregorio Hernández de Alba y Jorge Oteiza reflexionaron sobre la responsabilidad colectiva del científico social y del artista en la guerra. Dentro de esta misma línea, Hannah Arendt piensa el poder y la violencia como fenómenos opuestos. El poder tiene estructura colectiva y es frágil y la violencia es una fuerza individual atemporal que necesita instrumentos para materializarse. Arendt nos invita a ser responsables del futuro, mediante el desarrollo de una conciencia colectiva que instaure una posición crítica y política ante la violencia. Los artistas caucanos Ximena Medina; Jesús Huertas y William Villota son tres ejemplos de reflexión responsable frente al territorio, la violencia, el poder y las víctimas. Ellos parten de sus experiencias individuales y se acercan a pensamientos colectivos sobre el cuidado y sanación de los cuerpos y del paisaje.

El Cauca. Territorio de herencia ancestral y de contrastes topográficos y demográficos

El Cauca se sitúa en el suroccidente colombiano. Limita al norte con el Valle del Cauca y Tolima; al oriente con Huila y Caquetá; al Sur con Nariño y Putumayo y al occidente con el Océano Pacífico. Su condición geográfica lo ubica estratégicamente entre valles interandinos, cuencas hidrográficas, selvas y montañas. Por ello, el Cauca tiene conexiones con la Amazonía, el litoral pacífico, Ecuador y el interior del País. La diversidad geográfica establecida por variedad climática determina los paisajes biodiversos que establecen las condiciones socioeconómicas, ecosistémicas y poblacionales de las cinco regiones caucanas. El Cauca mide 29.308 km² y en sus 42 municipios tiene aproximadamente, según cifras del DANE proyectadas en el 2019, cerca de 1.415.333 habitantes. La población total se distribuye casi equitativamente entre mujeres (49,35%) y hombres (50,65%); de los cuales, el 61,5% se concentran en las zonas rurales y el 43% son indígenas y afrodescendientes, por lo tanto, es un departamento pluriétnico y pluricultural (Salinas Abdala, 2014:13-15).

La oficina de estudios económicos del Ministerio de Comercio, señala que el Cauca al ser uno de los departamentos con mayor ruralidad en el país, se ubica en el segundo puesto con mayor desigualdad social, violencia e índice de pobreza. Este impacto obedece a que en sus regiones fragmentadas entre sí, existen disputas internas entre autoridades oficiales e insurgentes por el poder territorial. Las actividades económicas del Cauca incluyen ganadería; agricultura; turismo; comercio; producción industrial, manufacturera, alimenticia y farmacéutica y explotación maderera y minera. Las actividades agrícolas dependen del piso térmico, en general, se cultiva caña, maíz, frijol, cebolla, plátano, papa, café, cacao y anís. La división regional determina la minería, según la localidad se extrae oro, plata, carbón, caliza, minerales preciosos, dolomita, cobre, cal, hierro y mármol (Oficina de Estudios económicos. Ministerio de Comercio, 2019).

La “fragmentación geográfica y vial va de la mano con la diversidad étnica y cultural y cobra especial relevancia en las dinámicas culturales, étnicas e interétnicas cuando se trata de confluencia de procesos sociales y políticos” (Salinas Abdala, 2014:16). La condición geográfica contrastante del Cauca dinamiza las prácticas culturales y determina los procesos políticos y sociales que presentan históricamente conflictos específicos. Un ejemplo del dinamismo cultural se observa desde el periodo prehispánico, donde el Cauca estuvo habitada por diversas comunidades indígenas. Jamundies, Paeces, Pubences, Pijaos, Andaquíes Calotos, Patias, Misaks, Totoroes, Guanacos, Sindaguas, Guachiconos, Caquionas, Papallactas, entre otros, desarrollaron su economía basada en la agricultura de pisos térmicos y edificaron sus culturas acorde a los retos impuestos por el territorio. “Como muestra del floreciente pasado cultural se destacan [...] sitios como San Agustín y Tierradentro” (Patiño & Hernández, 2014:55).

En los inicios del siglo XX, los fenómenos de modernización, modernidad y modernismo fluctuaron a lo largo del territorio colombiano. Los discursos nacionalistas impregnados de realidad social, de violencia y de sectarismos políticos se acompañaron de urbanismo, novedad intelectual y revolución educativa y sociocultural originando una serie de modernidades situadas. En el Cauca, el estudio de las culturas prehispánicas y las excavaciones arqueológicas en Tierradentro y San Agustín, cimentaron una vanguardia concretada gracias a la modernización de la República Liberal; la retoma hegemónica conservadora; el intento populista de Rojas Pinilla, y los primeros años del Frente Nacional. Los desarrollos y retrocesos socioculturales determinados por estas estancias, se conjugaron en el Cauca gracias a los discursos antropológicos; educativos;

estéticos; ideológicos e históricos. Así, las tensiones políticas interpartidistas nacionales, se reflejaron en la economía y cultura regional, creando disputas en las relaciones centro-periferia y desatando violencia generalizada, rural y urbana, hinchada salvajemente tras el 9 de abril de 1948 (Navia Burbano, 2019: 40-50).

La vanguardia enraizada caucana tuvo dos etapas, la formativa y la expresiva. La formativa se desarrolló entre 1932 y 1953. Se influenció de la migración de ideas e intelectuales y moldeó dos proyectos simultáneos, el ideológico y el estético, ejecutados por letrados alrededor de la *Universidad del Cauca*, el *Instituto Indigenista de Colombia*, del *Instituto Etnológico Nacional*, y la *Liga Indígena*. El proyecto ideológico se edificó por el despliegue del pensamiento socialista, arqueológico y antropológico; se fundamentó de la Nueva Historia y se proyectó en el Indigenismo Orgánico y en la movilización social. El proyecto estético adoptó la ideología enraizada y se apropió de la ontología, las ciencias sociales y las matemáticas para consolidar lenguajes estéticos de conciencia social y colectiva. La estética enraizada reconoció como fenómenos transculturales a los mitos andinos, el *ethos* ancestral y el folklore; insertándolos en el teatro, la poesía, la literatura y la gráfica. La etapa expresiva evolucionó desde 1950 hasta 1963, cuando alcanzó su expresión abstracta y social en el Realismo Social de Luis Ángel Rengifo y en el Abstraccionismo Geométrico de Edgar Negret. (Navia Burbano, 2019: 4-5).

Los intelectuales enraizados promovieron la lucha anti hispanista y criticaron sus productos culturales. Las acciones culturales, pedagógicas, antropológicas, etnográficas, estéticas, sociales y políticas de Gregorio Hernández de Alba, Antonio García, *La Trinca* y Jorge Oteiza, encabezaron el cambio sociocultural de la región; incentivaron la inclusión social de los sectores populares a la realidad nacional; emprendieron estrategias de autonomía y bienestar social y concibieron una nueva tradición estética y política materializada desde el indigenismo orgánico, la antropología, las ciencias sociales y la mitologización de la historia. El espíritu enraizado dilucidó un pensamiento dialéctico, ontológico y crítico que evolucionó a nuevas sensibilidades sociales y colectivas que respaldaron los conceptos de raza, memoria, tierra, historia y cultura (Navia Burbano, 2019: 5-7).

La conciencia enraizada, social, etnohistórica, estética y dialéctica está aún presente en el territorio. Se percibe en las investigaciones sociales y culturales y adquiere forma en la movilización social y en la acción colectiva de obreros, estudiantes, indígenas, afros y campesinos, quienes critican las formas de inequidad social, política, económica y cultural y denuncian la violencia ejercida por los grupos armados. El fenómeno del enraizamiento, exaltado durante la vanguardia de los años treinta y presente en la cultura caucana de hoy, reivindica la autonomía y el acceso a la tierra de las comunidades indígenas, afro y campesinas, quienes desde sus formas organizacionales manifiestan “su posición de independencia, asumiendo el costo de las agresiones y enfrentando los riesgos para la pervivencia de sus pueblos” (Defensoría del Pueblo, 2017 en González Posso, González Perafán y Espitia Cueca, 2018:15).

Los conflictos en el Cauca son históricos y frente a cada uno de ellos, en diferentes tiempos han surgido organizaciones sociales que alzan sus voces para defender sus derechos territoriales y culturales. Las comunidades campesinas mestizas del Cauca, por ejemplo, actualmente están organizadas para exigir nuevas reglamentaciones para el uso y distribución de la tierra. Estas exigencias están acompañadas por la restitución del reconocimiento de sus derechos y por la recuperación de su historia. Además, frente a los modos de producción capitalista expresados “principalmente en la expansión de los monocultivos de caña de azúcar, eucalipto y pino agenciada desde el sector empresarial, las comunidades campesinas proponen no solamente acceso a tierras y formalización de la propiedad, sino además la consolidación de distintas figuras territoriales, como [...] Zonas de Reserva Campesina [...] [y] los Territorios Agroalimentarios” (Rojas, 2015: 101-102).

Por su lado, “las comunidades negras, organizadas en Consejos comunitarios reconocidos en la Ley 70 de 1993, la cual les garantiza la conformación de territorios colectivos principalmente hacia la Costa Pacífica, [ellos] vienen exigiendo la conformación de territorios colectivos hacia los valles interandinos y Costa Caribe, donde hacen presencia organizativa y están constituidos legalmente”. Mientras que los indígenas, con sus múltiples organizaciones sociales que datan desde inicios del siglo XX y con su figura territorial de resguardo, han logrado ser amparados por el Convenio 169 de la OIT, la Ley 21 de 1991 y la Ley 1152 del 2007, y han conseguido el reconocimiento de sus comunidades étnicas (Rojas, 2015:102).

La movilización indígena se concentra en “la recuperación y la ratificación de títulos de resguardo de origen colonial y republicano, lo que ha propiciado la aparición de conceptos como territorios ancestrales o tradicionales [...] [y] ha llevado a que estas comunidades amplíen sus expectativas territoriales” (Rojas, 2015:102). Por lo tanto, la organización indígena ha reconstruido “su proceso ancestral en plena libertad a través de la participación efectiva de la comunidad” y a la fundamentación de un “proyecto colectivo en función de principios de vida (espiritualidad, reciprocidad, integralidad y uso respetuoso de la tierra) y de los principios organizativos de las comunidades (lucha por la unidad, el territorio, la cultura, la autonomía)” (CRIC, 2017 en González Posso, González Perafán, & Espitia Cueca, 2018:15).

La responsabilidad social, colectiva, espiritual e integral que mantienen todas las organizaciones sociales caucanas, proponen un ordenamiento territorial rural que construya identidades culturales y proyectos colectivos para la defensa del territorio, la cultura y la autonomía. Esta responsabilidad denuncia públicamente problemáticas internas, como la distribución inequitativa del ingreso; la contaminación de suelos y aguas; la poca inversión para la tecnificación de la producción artesanal y de la agricultura de pan coger; y la expansión de cultivos ilícito, entre otros. Por lo tanto, la responsabilidad colectiva y los enunciados políticos y sociales para restablecer la autonomía y la cultura, son expresiones enraizadas dialécticas, que, por un lado, fijan las características internas de las organizaciones, resguardos, consejos, juntas de acción comunal, asociaciones, zonas de reserva y sindicatos, y, por otro, expone a sus enunciadorees como principales víctimas sociales del conflicto.

La responsabilidad del artista y el científico social durante el conflicto. Breve Estudio sobre la producción de Ximena Medina, William Villota y Jesús Huertas.

Las deliberaciones sobre la responsabilidad social y humana en tiempos de barbarie son comunes en los contextos de posconflicto. Las reflexiones de Arendt sobre la responsabilidad abarcan casi toda su producción y son evocadas durante y posterior al totalitarismo y especialmente durante el Juicio de Eichmann. “Existe una responsabilidad por las cosas que uno ha hecho; a uno le pueden pedir cuentas por ello. Pero no existe algo así como el sentirse culpable por cosas que han

ocurrido sin que uno participase activamente en ellas” (Arendt 2007:151). Responsabilidad y Culpa, dos caras del conflicto que Arendt analiza para comprender lo político, lo moral, lo individual y lo colectivo. En tiempos de barbarie y violencia, es la responsabilidad colectiva la que debe estar presente en los contextos sociales, para liberar el trauma y construir el nuevo mundo. Por lo tanto, esa responsabilidad colectiva difiere de la responsabilidad personal que esta sobretodo ligada a la culpa. La culpa singulariza, la responsabilidad colectiva universaliza (Arendt 2007:51-55).

Existen cuatro tipos de responsabilidad, la individual, la vicaria, la moral y la política colectiva. La responsabilidad política es intersubjetiva y colectiva y obedece a la aceptación de la herencia, buena o mala, de nuestros predecesores. Esta responsabilidad política, puede presentarse cuando la comunidad entera asume los actos de uno de sus individuos o cuando se considera que la comunidad entera es responsable de un acto. En la Alemania de la posguerra, está responsabilidad política colectiva que hace responsable a todos de los actos violentos del fascismo, cobra importancia cuando noblemente se escuchan los gritos: “Todos somos culpables”. Arendt señala que el problema de este acto noble, es que al asumir la responsabilidad política de los actos atroces de los nazis se exculpa la barbarie. Por tanto, la responsabilidad política colectiva termina siendo anónima y cómplice; al paso del tiempo se convierte tolerante a los actos violentos y al terror (Arendt 2007:151-153).

La responsabilidad vicaria es la culpa que asumimos por los actos que no hemos realizado, es nuestra carga social por ser sujetos sociales y vivir en comunidad. “No hay ninguna norma moral, individual, personal de conducta que pueda excusarnos de la responsabilidad colectiva”. El reconocimiento de esta responsabilidad permitirá que los individuos desarrollemos las facultades de actuar y pensar y nos ayudará a reconstruir la comunidad que habitamos (Arendt 2007:158-159). En este sentido, el llamado de la filósofa es a reflexionar sobre los actos colectivos, especialmente los violentos, para actuar, imaginar y representar cualquier hecho contemplado. En otras palabras, Arendt nos invita a ser sujetos políticos enunciadores de verdades capaces de reconstruir la humanidad gracias a la conciencia crítica.

La conciencia crítica, estética y social de Gregorio Hernández de Alba y Jorge Oteiza enunció verdades políticas y socioculturales para buscar desde sus áreas de estudio una salida a la guerra. Los dos enraizados, invitan a construir desde el arte y las ciencias humanas un lenguaje colectivo, reconciliador, humanista, social y formador. Gregorio Hernández de Alba fue el primer etnólogo profesional colombiano, trabajó como antropólogo de la República liberal y fue uno de los fundadores del movimiento indigenista colombiano. Organizó el *Servicio Arqueológico Nacional*, el *Instituto Etnológico de la Universidad del Cauca*, gestó la *División de Asuntos Indígenas* y junto con Paul Rivet cofundó el *Instituto Etnológico Nacional* (Rodríguez Rojas, 2016:xvii). Gregorio investigó arqueológica y etnográficamente la región caucana desde los años treinta; estudió los indígenas ancestrales y actuales y rescató en sus teorías el colectivismo y el *ethos* ancestral como elementos esenciales para el estudio de la economía y la cultura de los pueblos (Navia Burbano 2019:87).

En *Lo indígena en el Siglo XX* (1943), Gregorio Hernández de Alba estudió el impacto que las culturas indígenas tienen sobre las teorías antropológicas y sociológicas y estableció mecanismos sociales y humanos para superar la violencia. “Ahora sobre el mundo, y callando las voces de la ciencia, truena la guerra. El mundo actual no quiere, como en el *Edda* antiguo, dar risa por risa, sino tan sólo, como lo dice el mismo poema, <<tener pensamientos falsos y devolver todo por mentira>>. ¿Qué va a suceder en el universo de las ciencias? ¿El hombre habrá caído tan abajo en sus odios y en su desesperanza como lo dijo Jorge Zalamea? [...] A pesar de la barbarie desencadenada por pueblos arbitrarios a cuya cabeza está Alemania; a pesar de los fusilamientos como el que acaba de hacerse público, de varios de mis colegas y maestros, en el Museo del Hombre en París, a quienes rindo un homenaje [...]; a pesar de lo que pueda venir, que no será el triunfo de la barbarie ni del despotismo, estas ciencias humanas renacerán muy fuertes [...] cuando cese la barbarie la humanidad que estudia levantará sus voces sin odio y sin vileza para dirigir la nueva era, mas humana, más justa, más social” (Hernández de Alba, 1943: 385-386).

El colectivismo de Hernández de Alba es un mecanismo de lucha social que combate la explotación capitalista disfrazada de nacionalismo, por lo tanto, durante y posterior al conflicto, la función del científico social, educado en el colectivismo, es levantar las voces de los silenciados para dirigir el conocimiento a una nueva era, humana, justa y social. Para ello, los

científicos sociales deben educarse y practicar los principios y responsabilidades de la colectividad. Trabajar en *minga*, distribuirse equitativamente el trabajo, respetar la religión, garantizar la democracia y luchar por reivindicación social y cultural de los grupos indígenas, afros, mestizos y campesinos (Navia Burbano 2019: 87-90).

El cambio social colectivo generado tras el conflicto, deberá abarcar la autonomía económica que solucionará los problemas específicos de las regiones azotadas por la guerra, en cuanto a la cultura, la organización de la sociedad, la educación, el desempleo, la repartición y uso de las tierras comunales (Navia Burbano 2019: 87-90). En otras palabras, el científico social deberá investigar y luchar por una equidad social a través de la salvaguarda de los pueblos indígenas. “Ya está claro, con la moderna interpretación de lo indígena, cómo es de admirable y apropiado todo esto que estamos destruyendo porque se deja al indio a su abandono, o porque se pretende educarlo y misionarlo con la tendencia exclusiva de quitar todo lo que en su vida es tradicional, hasta su propia lengua” (Hernández de Alba, 1943: 385-386).

La mitologización que propone Jorge Oteiza, surge de la mirada al *ethos* ancestral caucano. Jorge Oteiza fue un artista vasco y militante comunista, exiliado en Suramérica entre 1935 y 1947. Llegó a Colombia en compañía de su esposa por invitación de la Dirección de Extensión Cultural del Ministerio de Educación en 1942. La contratación de Oteiza se inscribía en el plan de consolidación de la cultura popular, para implementar procedimientos técnicos alfareros en las escuelas cerámicas. La *Escuela de Cerámica de Popayán* estaba inscrita dentro del programa cultural de la *Universidad del Cauca* y tenía como objetivo enseñar escultura en medios populares y artesanales y mejorar la tecnificación alfarera para evitar la toxicidad de las losas (Acilu Fernández y Biain Ugarte 2015:80 en Navia Burbano 2019: 60).

Oteiza habla siempre en su posición de migrante y de exiliado. Desde ahí observa el potencial de la cultura de América del Sur y relaciona su potencial creativo con la herencia ancestral de sus culturas originarias, Tierradentro y San Agustín. Durante la estancia en Popayán, Oteiza y su esposa visitaron las excavaciones arqueológicas del Alto Magdalena cuya experiencia la consigna en *La interpretación estética de la estatuaría Megalítica americana (1952)*. Este texto de corte hegeliano, escrito entre 1943 y 1952, por un lado, es un compendio filosófico, ontológico,

estético y geométrico de la cultura Agustiniiana donde recoge la importancia de la religión, la espiritualidad y el paisaje en la creación de mitos y la construcción de formas escultóricas. Por otro lado, es la base estética de su investigación escultórica sobre el vacío donde plantea las bases estético políticas de la responsabilidad del artista durante la conflictividad social.

La triada religión, estatuaria y paisaje es un ejemplo de invención divina creada en circunstancias socioculturales totalmente desamparadas., en un paisaje natural igual de extenso que el miedo existencial del hombre primitivo, cuya salida de salvación es la construcción de una estética ligada a su evolución religiosa. Según Oteiza, sólo un artista, “preparado espiritualmente para todos los viajes fuera de sí mismo, reinventa las estructuras de las cosas”. Por lo tanto, la responsabilidad del arte y del artista, es ser hijo de su tiempo y abrir el camino a nuevas experiencias cognitivas que péndula entre la individualidad y la universalidad. De esta manera, cada artista tiene entonces “la responsabilidad de dar razón y solución estética de él. Frente a Dios, el artista también se salva o muere eternamente” (Oteiza 1952:153 en Navia Burbano 2019:103-104).

Las ideas de responsabilidad estética son retomadas en *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la Posguerra* (1944), donde Oteiza debate sobre la necesidad de construir un arte nuevo en tiempos de violencia a partir de la mitologización del arte y la cultura. El artista vasco, reprocha fuertemente el nacionalismo americanista y los demás discursos culturales de la época, pues estos impiden la edificación de una cultura nueva universal enunciada desde el continente Americano. Para Oteiza, la responsabilidad colectiva sobre la nueva creación estética deberá estar cargada de mecánicas espirituales y universales de la historia y de lo social, sumado a un reconocimiento individual de su propia historia (Navia Burbano 2019:4).

La experiencia vivida con las guerras europeas hacen que Oteiza declare la necesidad imperiosa de construir un arte universal no europeo, alejado de los totalitarismos o de la ideas de un “<<Un arte para la paz>>, [o] (...) de <<Un arte para la victoria>>”, pues estos extremos unifican la propaganda con lo artístico. Para Oteiza, el arte universal debe ser colectivo y es la única salida al conflicto bélico mundial. El arte universal exige creadores espirituales, equilibrados, dialécticos y ontológicos, capaces de debe mantener nexos con la colectividad y con los artistas de su

generación. Por lo tanto, estos nuevos creadores deben estar educados en filosofía, religión, ciencias, economía, matemáticas, geometría, historia y arte, para que sean capaces de transformar ideales; movilizar sociedades; gestar nuevos estados espirituales; fundar lenguajes estéticos propios y crear nuevos mitos. (Oteiza 1944: 79-81 en Navia Burbano 2019: 99-105).

“Hoy se lucha únicamente para ganar la guerra”, se dejan las artes de un lado o se hacen enunciados vacíos y decadentes sobre la creación artística. Es por eso, que, Oteiza llama a los artistas de su generación que han vivido el tiempo de la guerra y la posguerra con algún sentido de responsabilidad, para que revisen todas las concepciones artísticas y desde ahí determinen su postura en la creación de una nueva cultura social, espiritual, colectiva, universal y humana (Oteiza 1944:91-92). Los artistas que convoco para este texto, son egresados de la Universidad del Cauca; los tres provienen de diferentes regiones del departamento y los tres asumen los actos violentos de sus territorios con una responsabilidad colectiva enfocada a la creación estética, el reconocimiento de su identidad campesina o ancestral; la sanación y recuperación del territorio y la exaltación de una espiritualidad que les permite simbolizar la violencia ejercida sobre sus coterráneos. Ximena Medina, Jesús Huertas y William Villota brindan un espejo multifocal donde convergen sus reflexiones sobre el territorio, la identidad cultural, la memoria colectiva, la responsabilidad colectiva y la violencia.

Ximena Medina es una artista plástica que trabaja dibujo, pintura, instalación y escultura pensada en términos y composiciones pictóricas. Su línea de investigación plástica estudia los afectos que suscitan las relaciones entre cotidianidad, sujeto y entorno. “En la instalación, indago el espacio para reflexionar sobre la línea, el color y el soporte. Mis objetos estéticos fusionan procesos, estructuras metálicas, tejido en crochet y bordado. En la pintura, mediante adiciones y sustracciones de materiales y soportes, proporciono textura, color y materialidad a las obras trazando las múltiples relaciones que mantienen los sujetos, campesinos, con el paisaje. Me interesa el carácter dicotómico de los sujetos en acciones de habitar, deshabitar y transformar activa y pasivamente el espacio natural” (Medina, 2019).

Paisajes remendados (2019) es una serie de 13 piezas realizadas con pigmentos, capas de tela, retazos, veladuras, transparencias, texturas, empastados, bordado, tejido, zurcido, dibujo y línea.

Esta pensada en juegos dialécticos equilibrados que sugieren relaciones entre lo lleno y lo vacío, la mancha y la línea, cerca y lejos, interior y exterior. Para Medina la acción de repasar el paisaje pintado con dibujo e hilos, determina una acción reparadora de un territorio herido y dañado por el conflicto espacio temporal, el abuso de la tierra, la marginalización del campesino y extractivismo. “Remendar es corregir, reforzar, curar y recomponer “heridas textiles” de difícil reparación. Tejer es unir una cosa con otra, creando lazos y entramados. De esta manera, remendar y tejer los paisajes pintados, constituye una acción plástica, femenina y espiritual de curar las heridas sociales, culturales y ambientales en las que la tierra, el campesino y el departamento del Cauca se ha conflictuado” (Medina, 2019).

Los paisajes y sujetos caracterizados en la obra de Ximena Medina, son extraídos de el Tambo-Cauca. “Considero al campesino caucano como símbolo de resistencia frente a las condiciones contrastantes que se debaten entre economías y espacios sociales lícitos e ilícitos” (Medina, 2019). Sin juzgar y asumiendo su responsabilidad colectiva con el territorio caucano, Medina reconoce que la marginalización y precariedad del campesinado lo obliga a desarrollar un trabajo agrario cargado de explotación y monocultivos de uso lícito e ilícito. Sin embargo, las economías ilícitas soportan condiciones sociales más complicadas, que incrementan “la corrupción y la violencia, deteriora la tierra, contamina las fuentes hídricas y pone en riesgo cultivos lícitos aledaños, debido a las fumigaciones de control. Esto genera daños irreparables al campo y a sus habitantes” (Medina, 2019).

William Villota es un pintor que indaga sobre las relaciones entre individuo, territorio, identidad y memoria. Le interesan las composiciones contrastantes que evoquen reflexiones sobre la vida y la muerte. Villota reflexiona sobre la temporalidad del cuerpo objeto en el territorio. Su trabajo tiene una revisión exhaustiva de la memoria ancestral, identitaria, colectiva y fotográfica. Su pintura, casi hiperrealista, cuestiona el carácter individual del sujeto y sus afectos universales y colectivos. La serie *Tierra* (2014-2019) es un grupo de pinturas en gran formato realizado con pigmentos naturales extraídos de suelos caucanos. Las pinturas retratan espacios anónimos de violencia. “Escenarios rurales o campesinos, que se han vuelto espacios recurrentes donde se desenvuelve la violencia. La peculiaridad de las cosas hechas por el hombre sean objetos, construcciones o demás que podemos ver en estos horizontes, hablan de la singularidad de una

vida, y esa singularidad se vuelve signo, en este caso de una problemática que durante muchos años ha perjudicado a esta parte de la población colombiana menos favorecida” (Villota, 2019).

Desde una poética onírica, muy sintonizada con las teorías imaginativas, ontológicas y epistemológicas de Gaston Bachelard, Villota retoma los elementos agua y tierra para representar sus afectos y ubicarlos en nuevos contextos espacio temporales. Las escenas tranquilas y sutiles elaboradas por Villota sugieren una suerte de materialidad histórica que encarnan la realidad misma, es decir, los escenarios aparentemente abandonados al ser retratados con tierra y agua, sugieren escenarios reales y simbólicos al mismo tiempo. La “organicidad abarca todo y la simetría de lo temporal y artificial, se blanda; son paredes de barro y bahareque, es el tono cálido del polvo, la suavidad del barro, es mi origen, mi legado ancestral. Uno que nace, vive, sobrevive y muere, pero que subsiste por encima de toda circunstancia” (Villota, 2019).

La relación poética entre agua, tierra, paisaje e individuo determina en Villota, un reconocimiento histórico de su pasado y brinda una ubicación histórica de su territorio. El agua y la tierra dejan de ser materiales orgánicos, para evolucionar en los lienzos a una esencia colectiva, biológica y espiritual que une al artista con su comunidad. “Es la tierra un ADN en todas las cosas, un cuerpo en forma residual, donde vislumbro un brote futuro de una nueva vida, es un testimonio, una anécdota, un pasado, un presente” (Villota, 2019). Villota pinta espacios polémicos reales como una forma de superar las guerras, territoriales, ancestrales, históricas y personales. Sus pinturas señalan el paso de la violencia, el tiempo, las economías ilícitas y la muerte, y en contraste, los cuerpos objetos descubren la luz, el vacío, el futuro, la resurrección y la vida.

Jesús Huertas es un escultor que reflexiona sobre la ruina, la memoria colectiva, la muerte y la violencia. Sus enunciados políticos, filosóficos y artísticos provienen de múltiples lecturas y principalmente de las amenazas que sufren los territorios periféricos. El Proyecto Alborada recoge una multiplicidad de actos violentos recopilados a través de testimonios de sobrevivientes y de descripciones literarias sobre la violencia en Colombia y Latinoamérica. El proyecto está compuesto por fotografías, objeto intervenido, ensamblajes, instalación y escultura, donde el artista dialoga sobre la herida, el dolor, la identidad, la violencia y el cuerpo a través de recorridos ontológicos que nacen de la individualidad del artista y que viajan a lo universal, para transformarse en luz y en sanación.

“Una de las principales motivaciones que me llevaron a pensar sobre la luz, se debe a lo que ella evoca como pensamiento y espíritu en épocas de oscuridad, y no por lo que atañe inmediatamente a teorías científicas, pues la memoria individual y más aún colectiva que es la que abordaremos en esta parte del proyecto ¡no es lineal! Debido a ello las investigaciones en esta primera etapa se buscó ahondar en las partes más oscuras de la memoria que desbordan en un cúmulo de experiencias, testimonios, que hablan desde las preocupaciones que nacen con respecto a estéticas de la muerte y violencia en nuestro país, seguidamente de los efectos secundarios como es el caso del dolor, la ausencia, el miedo, la fragilidad de la vida - las cosas, la destrucción, la ruina, y por consiguiente las heridas imborrables de nuestra memoria, que de hecho giran alrededor de este proyecto como faro que ilumina un camino recorrido en medio de la guerra” (Huertas, 2019).

El interés de Huertas por la reconstrucción de la historia; por la identificación individual y colectiva de los sobrevivientes; por la descripción topográfica del relieve bélico y por la recopilación poética y simbólica de la literatura de guerra, es minuciosa y respetuosa. El artista recolecta y clasifica objetos mortuorios, como lápidas, ruinas de edificaciones hostigadas por metralletas, oasis de arreglos funerarios y flores de cementerio para recrear los horrores de la guerra donde colectiva y potencialmente todos somos víctimas. Sin embargo, a Huertas le interesa la superación del horror de la barbarie a través del silencio simbólico que aliviana el alma. “Las aproximaciones al cementerio permitieron profundizar en el silencio del otro de una forma directa y real, al mismo tiempo localizar y focalizar los medios expresivos para transmitir el dolor de quienes han sufrido los atropellos de las violencias y la guerra, en términos más exactos “darle la palabra al silencio” como afirma el filósofo Galo Bilbao” (Huertas, 2019).

Para concluir, Ximena Medina, William Villota y Jesús Huertas son ejemplos de artistas caucanos, que, tal y como señala Hannah Arendt, cumplen con la misión de reflexionar desde la responsabilidad colectiva sobre los actos violentos ejercidos sobre sus territorios. Sus enunciados simbólicos, metafóricos, conceptuales y técnicos evidencian los mecanismos de violencia, la ausencia y el dolor del paisaje, de los cuerpos y de los sobrevivientes invisibilizados por la barbarie. En esta misma línea, la obra de estos tres artistas es atemporal y cumple con la función

social solicitada por el enraizado Gregorio Hernández de Alba, pues los tres, en sus obras reconstruyen su identidad histórica en la medida en que comprenden e interiorizan la colectividad de sus entornos. Por último, es importante señalar como el lenguaje estético y plástico alcanzado por estos tres artistas, obedece a los enunciados de Jorge Oteiza. Los tres abordan las dicotomías como fenómenos ontológicos y poéticos para materializar las meditaciones espirituales que ellos tienen del paisaje, del sujeto, de la sanación y del arte.

Bibliografía

- Arendt, Hannah 2007 “Primera Parte: Responsabilidad” En *Responsabilidad y Juicio* (España: Paidós)
- González Posso, Camilo; González Perafán, Leonardo y Espitia Cueca, Carlos 2018 Informe Especial. Cauca y Nariño. Crisis de seguridad en el posacuerdo. Diciembre 2018. (Bogotá: Indepaz. Instituto de Estudios para el Desarrollo y la Paz)
- Hernández de Alba, Gregorio 1943 “La interpretación de lo indígena en el siglo XX” *Revista de las Indias* (Bogotá) Vol 16, No 50
- Huertas, Jesús 2019 Proyecto La Alborada. Portafolio de Artista (Popayán)
- Medina, Ximena 2019 Portafolio de Artista (Popayán)
- Navia Burbano, Sandra Patricia 2019 “Modernidad en Popayán: Debates estéticos, políticos y etnográficos que transformaron la dimensión cultural del territorio caucano. 1930-1953” Tesis de Maestría en Sociología. (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO, Ecuador)
- Oficina de Estudios económicos. Ministerio de Comercio 2019 Perfiles económicos departamentales. Perfil del departamento del Cauca (Bogotá: Ministerio de Comercio. Presidencia de la República de Colombia)
- Oteiza, Jorge 1952 Interpretación de la estatuaria megalítica americana (Madrid: Ediciones Cultura Hispánica)
- Oteiza, Jorge 1944 “Carta a los artistas de América: Sobre el arte nuevo en la post-guerra” *Revista de la Universidad del Cauca* (Popayán) No 5
- Patiño, Diógenes y Hernández, Martha 2014 “Capítulo 3. Pueblos prehispánicos del Macizo Colombiano” En Faust, Franz (Coord.) *Estudios de Cultura e Historia Andina. Hacia Hatun Yanamarca. Historia del Macizo Colombiano* (Popayán: Cabildo Mayor Pueblo Yanacona)

- Rojas, Esneider 2015 “El movimiento campesino en el Cauca: organización y lucha territorial por el reconocimiento como sujeto de derechos” *Revista Controversia* 205
- Rodríguez Rojas, Jenny Marcela (Editora) 2016, Gregorio Hernández de Alba (1904-1973): su contribución al pensamiento indigenista y antropológico colombiano (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia)
- Salinas Abdala, Yamile 2014 Cauca. Análisis de conflictividades y construcción de paz (Bogotá: PNUD Programa de las Naciones Unidas para el desarrollo)
- Villota, William 2019 Portafolio de Artista (Popayán)