

*Viaje en el tiempo*

Eblin Joban Grueso Cuero

Code: 10020162013

Asesor

Henry Andrés Salazar

Máster en Gestión de proyectos artísticos y culturales, Universidad de La Rioja (Logroño -  
España)

Instituto Departamental de Bellas Artes

Facultad de Artes Visuales y Aplicadas

Artes Plásticas

Cali

2024

## Tabla de contenido

<b>Agradecimientos.</b>	<b>4</b>
<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>1. Tema de investigación</b>	<b>10</b>
<b>2. Problema plástico de investigación-creación</b>	<b>11</b>
2.1 Planteamiento del problema plástico de investigación-creación	11
<b>3. Objetivos</b>	<b>12</b>
Objetivo General	12
Objetivos Específicos	12
<b>4. Justificación</b>	<b>13</b>
<b>5. Antecedentes personales</b>	<b>17</b>
<b>6. Marco referencial</b>	<b>23</b>
6.1. <i>Performance</i> , Reconocimiento, (2019)	23
6.2. Por qué me voy, Integración Pacífica (2019)	26
6.3. Proyecto los BMR (Bamba, martillo y refilón) (2011 - 2019)	29
<b>7. Marco conceptual</b>	<b>32</b>
7.1 Cuerpo	32
7.2 <i>Performance</i>	33
7.3 Memoria encarnada	35
7.4 El recorrido	36
7.5 Entrar y salir	37
7.6. Los rituales de la muerte	38
7.6 Sonoridades	40
<b>8. Metodología</b>	<b>41</b>
<b>9. Abordajes de los ejercicios plásticos</b>	<b>46</b>
9.1 Instalación el Túnel	46

9.2 La Bitácora	47
9.3 Los Matachín	48
9.4 El Taller.	50
9.5 Serie El Dibujo	52
9.6 Picar la Peña	53
9.7 Retorno	55
<b>10. Propuesta de montaje</b>	<b>65</b>
10.1 El Montaje	65
10.2 Ryder de montaje	67
<b>Conclusión</b>	<b>68</b>
<b>Anexos</b>	<b>71</b>
<b>Lista de figuras</b>	<b>76</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>79</b>

## **Agradecimientos.**

### **Gracias Dios.**

A lo largo de mi formación como artista plástico, he tenido el apoyo y acompañamiento de muchas personas. Me place decir que este proyecto me deja sentimientos muy profundos de agradecimientos y de felicidad. Es el resultado de un proceso de colaboración y participación de familiares, amigo/as, compañero/as, en especial de mi Padre Herminsul Grueso, mi madre Ana Leiva Cuero, mis hermanos Adrián, Over, Elkin y Anny, mi abuelo Sebastián Grueso y mi pareja Mónica Restrepo.

Gratitud con mi asesor de trabajo de grado Henry Salazar por todo su apoyo, y con aquellas personas que aportaron desde sus conocimientos y sentimientos.

No me puedo olvidar de dejar aquí escrito con mucho cariño el nombre de gran parte de las personas que sumaron sus esfuerzos para que esto fuera posible. Es muy importante, porque aunque no fue un trabajo con un acento en la investigación colectiva; sin esa participación y sin el apoyo comunitario, no se hubiese logrado.

A los pica y cargueros de Santa María:

Marlon Montaña. Jainer Estacio. Julián Mina. Jhony Zúñiga. Bernardo Zúñiga. Efrén Sinisterra. Henry Torres. Félix María Carabalí. Gerónimo Hernández. Stéfano Castro. Willinton Sinisterra. Norman Venté. James García. Daniel Vidal. Jorge Carabalí. Darinson Bonilla. Aris Sinisterra. Melinson Canchimbo. Juan David Sinisterra. Joselito Venté. Luis Bonilla. Modesto Vidal. Jhonatan Estacio. Mayer Cuero. Luis Néider Hinestroza. Juan Carlos Mina. Néider Villa. Daniel Vidal. Adrián Grueso. Emerson Montaña. Estiven Vidal. Herney Bonilla. Reneth Grueso. Jhon Jairo Castro. Adolfo Grueso. Gerlin Noel Pinillos. Esteban Cuero. Miguel Ángel Sinisterra. Darwin Díaz.

A lo/as cámaras y sonido

David Paredes. María Alexandra Marín. Laura Puerta. Alejandro Martín. Vani Black. Margarita Cruz.

A los tío/as amigo/as y familiares que apoyaron económicamente, con equipos y gestión:

Cayetano Zúñiga. Tilson Grueso. Léider Hernández. Dacio Castro. Marco Polo. Yolanda Chois. Carlos Hoyos. Felipe Tirado. Ana Garzón. Carolina Charry. Sandrio Candido. Erika Florez. Alejandro Martín. Néstor Franco. Lin Calderón. Olga Eusse. Sally Mizrachi. César Torres. Nathalie Espitia. Miguel Anaconas. Nicolas Uribe Pantoja. Miguel Tejada S. Lorena Marín. Stephanie López B. Miguel Escobar. Juan Manuel Arango. Juan Melo. Paul Arias. Sofía Herrera. María Juliana Soto N. Hermanas Ramirez Mendoza (las brosititas). Leidy Piedrahita. Elkin Grueso. Darling Grueso. Lais Amanda Chalá. Griselda Zúñiga. Ester Grueso. Olivia Grueso. Gisela Díaz. Luis Fernando Hernández. Helena Hinestroza. Over Grueso. Bercei Castro. Lina Marcela Venté. Mélida Díaz. Merquiades Cuero. Diego Luis Venté. Leonardo Venté. Óscar Ocoró. Herney Montaña. Clara Lucía Grueso. José Vásquez.

A mis amigos del Colectivo La Guayunga: Romario Paz, María Eugenia Escobar y Carlos Arce.

A la Asociación Casa Cultural del Chontaduro de Cali, Valle del Cauca.

Al grupo musical, Raíces de Timbiquí:

Sabino Bonilla. John Deiby Sinisterra. Didier Ferney Venté. Luis Anyer Canchimbo. Delvis Carabalí. Jhonier Sinisterra.

Al Instituto Departamental de Bellas Artes.

Al grupo de Titirindeba.

A los cargueros. *Los del cuento*:

Estos jóvenes de buenaventura tienen como práctica esperar la llegada del barco para subirse rápidamente, buscar personas que traen cargas y ofrecer su ayuda. Se muestran solidarios, colaboradores, y cuando les preguntas “¿cuánto van a cobrar?”, dicen, despreocupados dejando en el ambiente la idea de que no será mucho: “¡tranquilo que ahora cuadrarnos!” Este fue mi caso. Siete de ellos participaron de la descarga del sarcófago de

Paña, lo que resultó en una extorsión. Después de bajar la escultura del barco y subirla al carro, pregunté “¿cuánto les debo?” Uno de ellos, delegado para “cuadrar”, respondió con un tranquilo acento y en la clave que suelen usar: “son *SEIS P*”, “¡seis qué!” dije, a lo que él respondió: “seiscientos mil”. Sin salir del asombro, permeado por una risa nerviosa, llamé a mi compañero de cámara David y a mi amigo Daniel, para que me ayudaran a solucionar la situación. En medio de discusiones y conversaciones, se llegó a un acuerdo, que resultó más costoso de lo que se había estipulado en el cronograma. Era importante quedar en buenos términos con esta banda, porque dicen que cuando no se les entrega el dinero, se llevan forzosamente otras cosas de valor que la persona tenga.

MUCHAS GRACIAS.

## **Introducción**

*No voy no voy*

*A la mina no voy (bis)*

*No quiero morir*

*Dentro de un socavón (bis)*

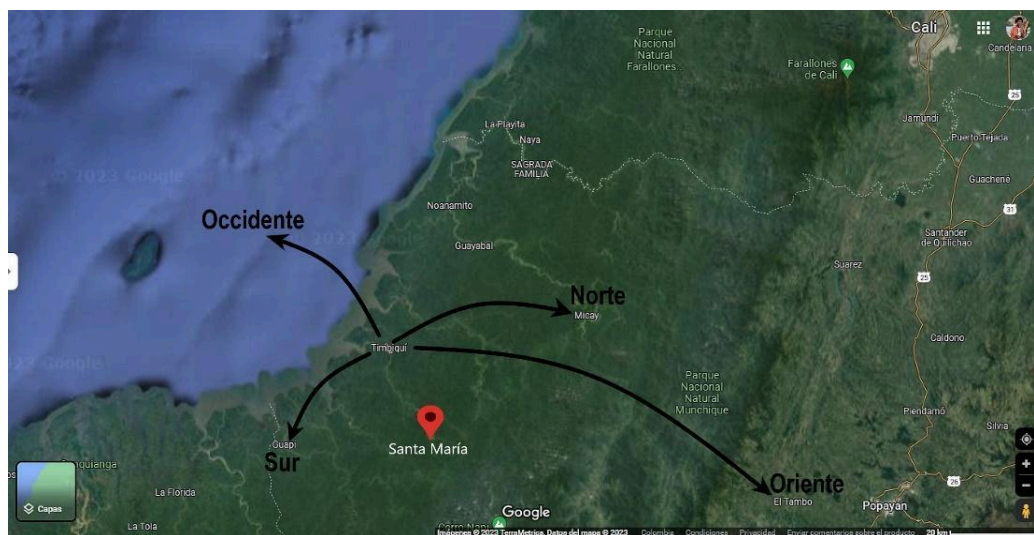
La manifestación implícita en la canción de Leonor González Mina [https://youtu.be/ZE9y\\_t poc-s](https://youtu.be/ZE9y_t poc-s) corresponde a un sentimiento general de sometimiento e injusticia. Son muchos cuerpos y muchas voces envueltos en esas líneas. Es la presencia de unos cuerpos negros del Pacífico colombiano, realizando actos cotidianos a partir de la resignificación y la puesta en escena de una historia vivida; con la intención de insinuar una memoria de resistencia ancestral que ha sido afectada por la colonialidad y por la política social: un racismo de Estado, una segregación histórica, una visión miope, una ausencia de planes y proyectos integrales e integradores desde hace años en Santa María de Timbiquí, que es donde se centra principalmente mi investigación, es la tierra que me vio crecer y a la cual pertenezco. Es un corregimiento del municipio de Timbiquí, a dos horas y media subiendo por el río Timbiquí, con lancha motor remo #75, 40, 30 ó 15. Es un pueblo de habitantes negros que ha estado atravesado por el foco de la explotación minera y que sigue padeciendo la opresión y la esclavitud.

### **Localización geográfica del municipio de Timbiquí Cauca.**

La información citada a continuación es tomada de un documento que me compartió Jesús Antonio Venté, oriundo de Santa María de Timbiquí, que lo obtuvo de los documentos que reposan en la Asamblea de Timbiquí por medio de un conocido. Se titula ACTIVIDAD MINERA DEL NEGRO DESDE EL SIGLO XVII HASTA NUESTROS DÍAS EN EL MUNICIPIO DE TIMBIQUÍ. Firmado por Mauro Tomás García. Apuntes de Albaro Mejía y Anales de la Asamblea del Cauca.

Timbiquí es una población y municipio de Colombia en la Costa pacífica del departamento del Cauca. Timbiquí Cauca cabecera se ubica a los 2° grados 45 minutos de latitud norte, y

77° grados 00 minutos de longitud al oeste de Greenwich. Tiene una altitud de 5 metros sobre el nivel del mar y una temperatura media de 28° grados centígrados, con una precipitación anual promedio de 300 mm. Dista de Popayán 100 km; limita por el Norte con López de Micay, por el Este con el Tambo, por el Sur con Guapi y por el Occidente océano pacífico. (García T. M, s/f. Pág. 1)



*Figura 1.* Indicaciones de Limitaciones del Municipio Timbiquí por el Norte, Este, Sur y Occidente – (2023)

Desde el campo del arte contemporáneo, este Trabajo de Grado busca dar cuenta de una historia familiar comunitaria en la que son evidentes las diferentes afectaciones ocasionadas por el peso de las estructuras de poder (grupos armados, empresarios mineros, el Estado, entre otros). Así pues, la memoria ancestral y sus prácticas de resistencia son abordadas aquí a través del performance, la escultura, la documentación, la instalación, el dibujo, el sonido y el canto. Detrás de algunas de esas prácticas tradicionales mineras se esconde un pasado oscuro que fue lo que permitió el abordaje de esta investigación.

Cada una de las piezas que componen este proyecto de investigación-creación fue realizada bajo procesos de reflexión y ejercicios de memoria a partir de la experiencia vivida en cuerpo y alma, como se dice coloquialmente, hasta el último momento. Era importante en este proceso de creación que aquello que ocurrió pudiese ocurrir de nuevo en otra dimensión, en esta ocasión con un sentido de transformación vivencial, como una manera de hablar del pasado en la experiencia presente. No para redundar en la historia sino para dar cuenta de la



poética que hay en los actos cotidianos a partir de la resignificación, desde un “enfoque diferencial de las comunidades negras respecto a la creación artística” (Almeida, 2018. Pág. 3). Con la alusión al enfoque diferencial no se pretende reducir el conocimiento ni la sabiduría de las comunidades negras. Al contrario, lo que se intenta es resaltar y mencionar que cada uno de los procesos creativos está atravesado por sus vivencias. Sus creaciones se mantienen vivas por la estrecha relación que hay con los materiales, la historia y el contexto.

Partiendo de lo expresado en el párrafo anterior, me parece pertinente pensar en las palabras de María Cándida Ferreira de Almeida, en su libro *Encajes ético, étnico y estético*, como parte del interés personal que alimenta mi motivación para hacer arte:

Por lo tanto, pensar un arte propio de las poblaciones negras requiere de un enfoque diferencial, dado que éstas comparten en su diáspora la imposición de una cultura hegemónica y su segregación no se genera únicamente a partir de su lengua, religión o costumbres, sino también por su color de piel. Aunque existen grupos relativamente aislados, como los palenques en Colombia y los quilombos en Brasil, la mayoría de la población afrodescendiente se encuentra en el seno de la sociedad. Sin embargo, en su lucha contra el racismo, muchos líderes de organizaciones negras, intelectuales orgánicos y artistas negros se ha propuesto fortalecer una tradición cultural diferenciada, basada en una religión distinta, en prácticas culturales y producciones estéticas propias, como factor de construcción y afirmación étnica. (Almeida M. C., 2018, pág. 3)

Desde que salí de Santa María, mis intereses artísticos han estado influenciados en gran medida por esto que menciona María Ferreira; por hacer visible mi cultura, fortalecer nuestras tradiciones, y dar cuenta de las costumbres propias, reapropiadas y resignificadas de nuestra comunidad. De tal forma que todas estas acciones ayuden a darle un lugar a nuestro territorio olvidado y retirado del centro de las grandes ciudades. El propósito es que no sean destruidos por los diferentes conflictos sociales en el país, y que cuando el Estado llegue sea para construir y no para destruir las vidas y costumbres de estas comunidades, como ha ocurrido en el pasar de los años.

## **1. Tema de investigación**

La memoria ancestral en algunas prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí, resignificada desde el arte contemporáneo.

## **2. Problema plástico de investigación-creación**

¿Cómo resignificar la memoria ancestral de algunas prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí desde el arte contemporáneo?

### **2.1 Planteamiento del problema plástico de investigación-creación**

La falta de reconocimiento y de memoria histórica de los pueblos negros del pacífico colombiano, en especial de Santa María de Timbiquí, ha significado la opresión, el abandono y el olvido de las tradiciones y los saberes ancestrales, la existencia social, cultural y política de un pueblo y sus comunidades. Aunque estas comunidades hayan resistido a estas dinámicas y reapropiado algunas prácticas para darle sentido a sus vidas desde los actos de supervivencia cotidiana, esto no quiere decir que los problemas se solucionaron. Las tareas heredadas desde mi padre, mi madre y mis abuelos, han permitido que mi cuerpo se presente como soporte para hablar de identidad, dejando al descubierto que muchas de estas tareas son producto de un proceso de esclavización.

### **3. Objetivos**

#### **Objetivo General**

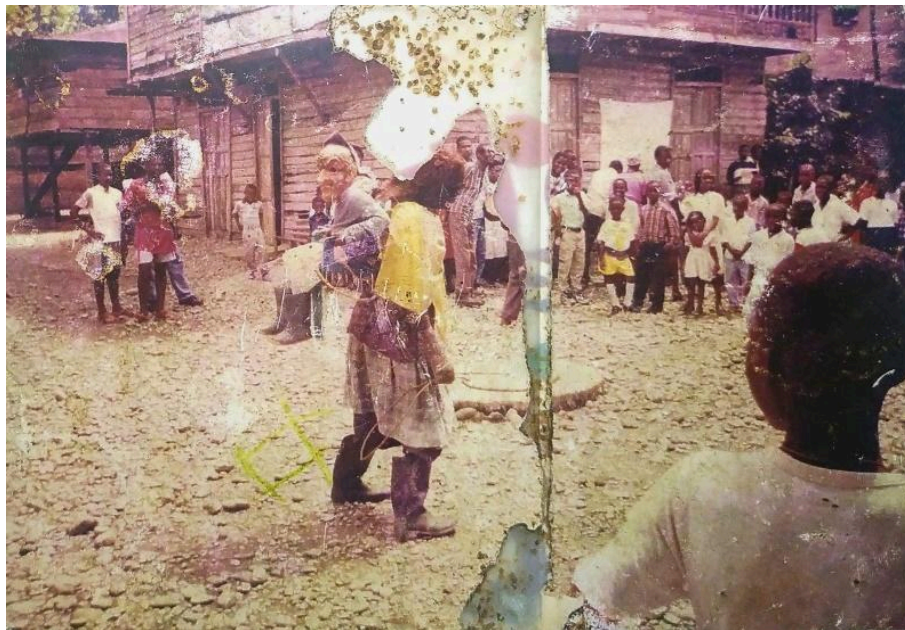
Resignificar la memoria ancestral de algunas prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí a través del *performance*, la escultura, el dibujo, la instalación y el canto.

#### **Objetivos Específicos**

- Resignificar la práctica de Picar Peña de los habitantes de Santa María de Timbiquí Cauca.
- Poner en tensión/tensionar dos contextos culturales diferentes (Cali y Santa María) donde estos /los cuerpos humanos negros /de las personas negras se movilizan.
- Construir metáforas visuales de la opresión en el pasado y el presente los cuerpos negros en el Pacífico colombiano.

#### 4. Justificación

El desconocimiento de los orígenes de las historias y aprendizajes de las prácticas de mi familia y de mi pueblo, me ha permitido indagar acerca de cómo algunas de las costumbres tradicionales heredadas desde mi padre y mi abuelo han sido modelos impuestos que están enmarcados en el régimen de la esclavitud. Esto de alguna manera marcó los saberes que son transmitidos desde este orden familiar masculino, pero que simultáneamente le han dado sentido a la vida, desde el acto de supervivencia cotidiana. En este contexto familiar, el cuerpo ha sido el primer lugar de resistencia frente a todas las acciones impuestas que hemos vivido, como parte del desarrollo de una cultura tradicional.



*Figura 2. El Bato Carguero<sup>1</sup>. Práctica Cultural inventada por Herminul Grueso en Santa María de Timbiquí. Foto de mi álbum familiar. (2001- 2003)*

He presenciado y vivido muchas de las acciones que obligan al cuerpo a resistir. Acciones que se han transferido de generación en generación. Desde muy pequeño veía, en mi comunidad, a los habitantes y a mis familiares practicar ciertos gestos, como cargar, carpintear, bailar, cantar, arar a mano la tierra, y canoar, que han conllevado a que estos se presenten como parte de mis referentes identitarios.

---

<sup>1</sup> Acto sorpresa (*performance*) de personaje disfrazado con prendas de vestir y máscara comercial para animar el seis de enero, día de los tres Reyes Magos, haciendo un recorrido por todo el pueblo.

Interpretar y traducir en arte las costumbres y prácticas tradicionales de mi comunidad como una forma de problematizar o visibilizar la cultura, ha significado la construcción de una relación entre arte y cultura que va más allá de la representación. Es un proceso en el que aparece el cuerpo para afirmar la vida, a través de diversos acontecimientos. No se busca unificar o aplanar la multiplicidad a la que nos debemos, y que es necesario defender. Es una reflexión sobre lo que significa hacer historia o pensar la historia. Como dice Elena Hinestroza, cantadora a la paz: *he sanado por medio del arte y construido memoria a través del arte.* (Hinestroza E., 2020. Entrevista realizada por Eblin Grueso)

El arte me ha permitido traer al presente una memoria del pasado que se pone en tensión con unos cuerpos que están presentes. Donde el cuerpo, como eje de todo un proceso creativo y constante, es una materia flexible en la que el tiempo ejerce un efecto, y desde ese efecto temporal pero también rítmico, nos vamos haciendo a las herramientas necesarias para plantear espacios de reflexión.

El *performance* me permite en algunas ocasiones traducir sutilmente estas historias, y es en ese sentido que me interesa trabajar sobre la memoria ancestral de prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí. Tomar la esencia de la acción y generar otra lectura, una lectura que no está subordinada a los aspectos canónicos de la belleza sino que se centra en una reflexión sobre lo que se ve y se siente.

La forma como se usaba el cuerpo para contar historias y tejer relaciones resultaba especial para mí. Mi padre solía involucrarme en sus actividades cotidianas culturales. Siempre me preguntaba por qué actuamos de cierta forma y con el cuerpo. Pero no conseguía una respuesta debido a que no se contaba ni se escribía sobre ello. Eso quizás porque la construcción de la vida viene de unos modelos esclavistas impuestos por organizaciones de control que se apoderaron del territorio y de las narrativas que desde el mundo occidental se imponen sobre nosotros. Era una memoria encarnada la que guardaba esas historias. Historias que se iban con el cuerpo. Siempre sentí que la vida y las costumbres de nosotros se ocultaban y no entendía por qué. Por el temor a ser desplazados o castigados por parte del conflicto interno armado que ha existido en la región. Entendí que éramos invisibles y que, si nos visitaban el Estado y las organizaciones capitalistas, era para destruir nuestras vidas. Acciones

a las que resistimos desde el cuerpo. Son sentimientos de tristeza, dolor y preocupación los que me mueven para construir plásticamente.

Sentir la falta de reconocimiento que la población afro del pacífico colombiano ha sufrido, me motiva a resignificar algunas situaciones de vida difíciles, que me he cuestionado desde lo vivido. Ha sido mi cuerpo un medio para hablar desde el arte, un cuerpo que está conectado con la memoria ancestral que llevo incorporada desde mi comunidad.

Para responder a estos intereses me parece pertinente poner en relación dos contextos culturales diferentes, como es el de Santa María y el de la ciudad de Cali. A través de la construcción y el desplazamiento de objetos fabricados en el territorio (S.M.), su documentación en imagen en movimiento y dibujo, poniendo el acento en el proceso y la acción directa en el espacio. Con el objetivo de generar empatía con el público para que pueda ver y sentir una cruda realidad que desde hace siglos ha existido: los actos de resistencia, la opresión y la invisibilidad de comunidades negras del pacífico colombiano. “Según la Secretaría de Desarrollo Territorial y Bienestar Social, Cali es una de las ciudades de Colombia con mayor número de población afro migrante de otros territorios” (Alcaldía de Cali, 2013). Pero así mismo ha sido ajena a la protección y al valor de sus vidas. Como dice Carlos Martiel, cubano *performer* del cuerpo, “ser un cuerpo negro es y será una lucha permanente; no porque lo determine uno sino porque el racismo es la base de las mayorías de las sociedades contemporáneas”. (Coco F., 2021).

Como un artista negro más, campesino y víctima de diferentes conflictos internos del país, me he parado entre la cultura afro y el arte para articular mi propia historia y darle imagen a algo que no ha tenido imagen, pero al mismo tiempo siendo crítico con ella. Esta actitud crítica la conecto con la manera en que Giorgio Agamben describe el ser contemporáneo a su tiempo: es consciente de su presente y de su tiempo, pero que guarda una cierta distancia para entenderlo y percibirlo mejor que el resto (Agamben, G. 2008. Pág. 1). Pasa por el análisis de una introspección vivencial; partiendo de los métodos, las costumbres tradicionales y las dinámicas territoriales. De la misma manera que lo hace Francia Márquez, vicepresidenta de Colombia, líder social y activista de Colombia, frente a la comprensión de su tiempo pasado y presente, para generar otra lectura. Por ejemplo, para mí las políticas que aparentan ser de desarrollo, que han llevado al campo desde que tengo conocimiento, han sido

un tiro en el pie para las mismas comunidades. Y como lo dice Alfredo Vanín en su libro *Las culturas fluviales del encantamiento*: “(...) no queremos decir que el desarrollo sea malo en sí, lo grave es la concepción que lo genera y el precio que deben pagar los grupos que siempre lo han hecho con su sudor y sangre” (2017, pág. 41). Con estas políticas no solo se pierde la vida sino los bienes territoriales. Proteger a las comunidades es proteger el medio ambiente, y viceversa.

La minería está ligada a la esclavitud, pero se ha actualizado en otras formas de extractivismo hoy, cuando revela cómo los procesos de esclavización han transmutado a otras dinámicas. Como se evidencia cuando el Estado hace presencia en ciertos territorios, para destruir las vidas de las personas más pobres y desviar su mirada frente a las acciones legales e ilegales de grupos armados, como las organizaciones empresariales y personas con poder económico, por ejemplo; los asesinatos extrajudiciales, llamados de forma coloquial, y muy fría, “falsos positivos. La destrucción de los cultivos agrícolas con veneno Glifosato por el intento de acabar con la mata de Coca etc. El extractivismo destruye las costumbres y las formas de vida. La gente de las comunidades se va adentrando con ignorancia a esas dinámicas económicas, ceden sus bienes territoriales a empresarios, pierden sus predios y esto produce desplazamientos.

Cuando un cuerpo es desplazado o se desplaza de su territorio a la ciudad, se produce en él un despojo de prácticas ancestrales, de costumbres y formas de vida. Adaptarse a un contexto diferente implica una transformación existencial, que pasa por el duelo, la resistencia y el olvido. Perder las costumbres es perder las formas de alimentarse, de dormir, de relacionarse con el espacio y del *buen vivir*; visto desde la tradición indígena, que en la cultura negra es el *vivir sabroso* que hoy nos recuerda tanto Francia Márquez. Nuestro vivir sabroso ha quedado en la memoria de lo que algún día fue. Nos destruyeron la tierra y con ella los cultivos. Hoy la esperanza está en el gramo de oro y en dejar todo tirado para ir a buscar una mejor “vida” a la ciudad, y después de un tiempo regresar a su tierra dentro de una caja de madera.



## 5. Antecedentes personales

La memoria ancestral y la manera como ésta se muestra, viene encarnada desde que era pequeño, es decir, mucho antes de entrar a estudiar. Siempre participé en manifestaciones artísticas de mi comunidad, en las que el principal elemento de expresión era el cuerpo. Nunca le llamamos *performance* a las acciones que hacíamos, sino que eran denominadas como sorpresas, disfraces, entre otras. Esas presentaciones en su mayoría iban acompañadas de objetos que nutrían de significado las acciones. Fue en Bellas Artes, a partir del tercer semestre en el Taller Tiempo, que empiezo a comprender que lo que hacíamos estaba enmarcado en las teorías y prácticas del *performance*. Desde ese momento, decidí darle voz a esa memoria personal que me inquietaba al recordar mi historia, y comencé a hablar sobre la vida y las costumbres de mi pueblo. Abordé el *performance* como vehículo de expresión de las prácticas y memoria ancestral de Santa María, y de mi propia historia. He recolectado y transportado materiales desde mi pueblo hasta la ciudad, para ponerlos en relación con otros espacios, elaborar esculturas o *performarlos*<sup>2</sup>. El interés por la escultura nace desde ese contexto familiar, en el que todo lo que se hacía era construido manualmente, como parte de los métodos de supervivencia cotidiana.

La manera como he hecho uso del *performance*; entendiendo el *performance* como un medio para contar historias, como acto de transferencia, cuerpo, objeto, objetos que son *performados* con el cuerpo, ha buscado hablar sobre cómo se resiste desde el cuerpo, como se recuerda, cómo se transfiere el conocimiento y cómo se problematiza la propia historia.

En los posteriores semestres, se fue consolidando esa intención de visibilizar mi pueblo, mi historia; visibilizar como acción de pronunciamiento, a través de sus prácticas ancestrales, por medio de praxis como el *performance*, la escultura, la instalación, el canto, el sonido, la gráfica y la fotografía.

Uno de los trabajos que relaciono con esta investigación es un *performance* que se llama *Resistiendo*, realizado en 2019. En él, reflexiono sobre el desplazamiento como acto de resistencia. A partir de un poema que se titula “Porque me voy” de Elena Hinestroza, que

---

<sup>2</sup> En las prácticas de *performance*, en vez de usar el verbo accionar se usa *performar*; se pueden *performar* objetos a través del cuerpo o viceversa. La *performance* es una práctica corporal, una forma de entender el mundo por medio de la expresión con el cuerpo o con objetos.

narra un acontecimiento que pone en evidencia el impacto que genera el desplazamiento forzado en distintos territorios, en específico el de Santa María de Timbiquí, Cauca. Inicio un recorrido desde mi casa en Cali, Marroquín III (Distrito de Aguablanca) hasta Bellas Artes, (Centenario) cargando un bulto de tierra en la espalda. Durante el recorrido la tierra va cayendo dejando un rastro de inicio a fin y el peso que soporta mi cuerpo se disuelve con el gesto de cantar.

### **Video performance *Resistiendo* (2018)**

Eblin Grueso (1994)



*Figura 3. Video-Performance* de 15:06 min. *Resistiendo*. Taller Exploración Plástica II -Contexto- Bellas Artes de Cali, (2018). Docentes, Fabio Melecio y Liliana Vergara. Fotograma de video. Elaboración propia. Cámara – María Eugenia Escobar y Jorge Carabalí.

Esta obra marca el inicio en mi trabajo sobre el desplazamiento y el recorrido de larga duración, al igual que la presencia del cuerpo afro en un acto de resistencia encarnado. El espacio y la aparición de otros cuerpos, que oscilan entre segundo y primer plano, se convierten en testigos de un acto desgarrador que en la presente realidad parece normalizarse. Creo que el cuerpo abre los discursos tradicionales a espacios más fértiles de discusión, redefinición y consenso. Y pienso que a través del cuerpo, que en algunas culturas negras han incorporado formas de luchas, de diálogos, con el canto, la oralidad, la presencia corporal, y los movimientos, lograremos hacer resistencia hacia un estado de intolerancia y miedo.

Esta performance muestra una relación directa con el trabajo de grado. Se inscribe en el desplazamiento, la resistencia y la memoria, como elementos que anteceden al proyecto de investigación, en el que se intenta desempolvar la historia a partir de la resignificación, para traerla al presente.



*Figura 4. Video-Performance* de 15:06 min. *Resistiendo*. Taller Exploración Plástica II -Contexto-Bellas Artes de Cali, (2018). Docentes, Fabio Melecio y Liliana Vergara. Fotograma de video. Elaboración propia. Cámara – María Eugenia Escobar y Jorge Carabalí. Link: <https://youtu.be/8oX5kRpRpAU>

Otra *performance* que realicé en la línea del uso del cuerpo a partir de una memoria personal y la resignificación, fue *El Bato*. Se trata de un personaje que lleva un traje hecho con materiales de la naturaleza e indumentaria campesina, como hojas secas, ramas, falda de tela, camisa de tela, una máscara de calabaza y unas botas pantaneras. Lo que hace es salir a pescar a las casas, tiendas de barrios en la ciudad, con el objetivo de recoger algo que la persona quiera compartir con los demás. Lo que *El Bato* recoge luego es repartido entre los habitantes del lugar.

El ritual del *Bato* en el contexto de Santa María se le delega a una persona en específico y se cambia de actor cuando éste muere o envejece. Lo que pretende este ritual en la comunidad es tomar como referencia un hecho histórico de la religión católica (el nacimiento del niño Jesús) y recoger alimentos para quienes lo necesitan, estableciendo una relación de solidaridad con el otro. En Santa María se hace este ritual el 6 de enero, pero la tradición ha ido cambiando por el apogeo del capitalismo en la cultura.

### **Performance *El Bato* (2018-2021)**

Eblin Grueso (1994)



*Figura 5. Performance, El Bato. Taller Exploración Plástica I – Bellas Artes de Cali, (2018). Docentes, Mónica Restrepo y Connie Gutiérrez. Fotograma de video. Registro, video-1280 x 720. Cámara – Michael Romario Paz y Carlos Arce.*

La *performance* busca poner en relación dos contextos culturales diferentes a partir de la resignificación del ritual del *Bato*, al hacerlo en el espacio público de la ciudad. También provocar al espectador de manera temporal, y generar una reflexión sobre lo vivido, sin que este cambie su posición ni su rol en la estructura social.



Figura 6. El Bato. Performance. Cali Valle – (2021). Fotograma de video. Registro, video-1920 x 1080. Cámara - Mónica Restrepo y Alejandro Martin. <https://youtu.be/8BKxG9Bxky>

Después de realizar esta *performance*, identifiqué la presencia de la figura paterna y materna en mis trabajos. Descubrí que la figura de mi padre se hacía más visible, y esto tiene que ver, en mi caso, con los roles machistas que se le impusieron a la mujer, relegando su participación en ciertas cosas. Analicé las posibles maneras de poner en relación mi cultura con otra, permitiendo así darles valor y otro significado a mis prácticas culturales desde la resignificación a partir del arte.

El contexto, el tiempo, el recorrido y el viaje, son elementos característicos en mis trabajos. Como se puede ver reflejado en la obra fotográfica *Cano-ando* (2019). Una pieza que nos sitúa en el campo de los actos de transferencias, vistos desde los estudios del *performance* de Diana Taylor, en el primer capítulo del libro *El archivo y el repertorio*. Ahí menciona que *los* “performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de la reiteración” (2003 pág. 3). Aquí se revelan las distintas maneras de remar en una canoa, provenientes de enseñanzas ancestrales que se transmiten de generación en generación entre los hombres de Santa María de Timbiquí. Cada uno va encontrando su propio estilo de bogar según las experiencias que va teniendo en el río.



## Fotografías, Cano-ando (2019)

Eblin Grueso (1994)



Figura 7. Fotografías. *Cano-ando*. Taller Exploración Plástica II – Bellas Artes de Cali, (2019). Elaboración propia

Seis fotografías tomadas en el río Cauca por Juanchito conforman la obra *Cano-ando*. Aprender a *canoar* es muy importante porque la canoa es el medio con el que se transportan los cuerpos y mercancías de un lugar a otro. Es un vehículo que en el contexto del Pacífico, si lo analizamos desde las dinámicas del capitalismo, nos acerca a estas preguntas: ¿quiénes transportan a quienes? ¿Qué es lo que se transporta? Son cuestionamientos que evocan imágenes del control político y económico, del sometimiento territorial de las prácticas esclavistas actualizadas.

Siguiendo la línea de lo anteriormente dicho, este trabajo me permitió ver que embarcarse es una acción de recorrido, que relaciono con la idea de entrar y salir de un contexto a otro. El entrar y salir como un hecho azaroso del tiempo, o en una metáfora de la vida y la muerte. Como se presiente al entrar en un socavón minero, así como al pasar por el mar en una lancha de transporte, donde las garantías de la vida dependen tan sólo de un instante en el tiempo y el espacio. Esta sensación de vida y muerte ha sido cargada por mi cuerpo desde muy pequeño. Que tiene sus indicios en algunas dinámicas del desarrollo comunitario y control territorial, tanto como en el abandono del estado. En el liderazgo social, en medio de un cruce de balas perpetrado por grupos armados etc.

## 6. Marco referencial

En este apartado he tomado una postura personal desde el proceso investigativo: referenciar en primera instancia artistas negros de diferentes lugares, pero fijando la mirada sobre todo en el territorio colombiano. Considero a estos artistas negros por la falta de referencias visibles a sus trabajos dentro del campo del arte, y porque soy partidario de que primero es bueno conocer su contexto para adentrarse en otro. Aquí, se muestran obras desde el campo del arte contemporáneo y la música.

### 6.1. *Performance, Reconocimiento, (2019)*

Carlos Martiel (1989) es un artista plástico cubano reconocido por su trabajo con el cuerpo y por “posicionarse como seguidor dentro de una narrativa performática inaugurada por Ana Mendieta y consolidada por Tania Bruguera” (Pichardo, 2017). Basa su trabajo sobre la crítica de las estructuras sociales y el sacrificio<sup>3</sup> del cuerpo para contar y traducir sus historias.



*Figura 8. Reconocimiento. 11º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Antiguo Colegio de San Ildefonso, CDMX, México. con Krhistina Giles y Hugo Arellanes. Foto: Alexei Taylor.*

---

<sup>3</sup> No es la ofrenda que se hace a una divinidad para sacrificar, sino el sacrificio del propio cuerpo, es el cuerpo en sí mismo la ofrenda y divinidad.

Un bloque de concreto en forma de ataúd, fue la base para la *performance* Reconocimiento, que presentó Carlos Martiel en el patio trasero del Antiguo Colegio de San Ildefonso. Primero, varios trabajadores del recinto cargaron el féretro de cemento hasta el patio, en este caso sin dejar que el público observase el traslado, pues aún no tenían acceso al espacio. Una vez colocado el sarcófago boca abajo, la gente pudo acceder al área donde ya se encontraban una mujer y un hombre golpeando con un mazo uno de sus lados. Los asistentes se ubicaron a cierta distancia del bloque y después de más de diez minutos, las personas que golpeaban abrieron un extremo en el que se comenzaron a ver los pies de Martiel. Lentamente el artista salió del cajón completamente desnudo y se paró unos minutos frente a los espectadores, para luego caminar hacia una de las salas del recinto cultural. (Notimex, 2019)

“La acción de Carlos Martiel para algunos parecía la lucha entre la vida y la muerte o el esfuerzo por sobrevivir, mientras que para él significaba la falta de reconocimiento que como memoria sufre la población negra en México”. (Notimex , 2019)



*Figura 9 y 10. Reconocimiento. 11° Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Antiguo Colegio de San Ildefonso, CDMX, México (2019). con Krhistina Giles y Hugo Arellanes. Foto: Alexei Taylor.*



El sacrificio del cuerpo es un fuerte y constante en la mayoría de los trabajos de Carlos Martiel, que se relacionan con el dolor. En mi trabajo es un esfuerzo “controlado” desde una visión diferente. Mientras que Martiel lleva el cuerpo al límite, yo me pregunto por el valor de la vida en cada uno de mis actos, a pesar de los riesgos. Mi sacrificio es el equilibrio de energías y situaciones que pongo en cada acción que realizo con el peligro de no herir mi cuerpo. Al igual que Martiel, en algunas *performances* busco poner en tensión mi cuerpo con otros cuerpos que habitan en lugares diferentes.

Esta obra de Martiel amerita una importancia con relación al proyecto *Viaje en el tiempo*, ya que estos traumas que carga una persona negra no son productos de una conversación álgida, sino de muchos años de intentos de borramientos. La memoria ancestral tanto para Carlos como para mí es un baúl lleno de historias empolvadas que es necesario desempolvar para sacar a la luz. El cuerpo le ha permitido a Carlos y a mí de una manera efectiva criticar, reflexionar, o señalar problemáticas de vida que nos interpelan y que tienen raíz en el hecho de ser negro. Este cuerpo que resiste ha aceptado su fragilidad como parte de la condición humana, entendiéndose dentro de una sociedad que estigmatiza al negro, pero que también es vulnerable ante ella.

En los actos de *performance* cada artista decide la forma en que presenta su cuerpo ante el público para traducir algo. Por el lado de Martiel opta por mostrar su cuerpo desnudo en algunas acciones ante el espectador. Porque la desnudez para él es una forma de liberación, “es quitar filtros, jerarquías de poder, prejuicios en relación al cuerpo propio y al de otros” (Martiel, 2017). En mi caso, suelo usar vestimentas cotidianas que hacen referencia a mi contexto cultural. Como una camisilla esqueleto y una pantaloneta negra, entre otras. Me interesa del trabajo de Martiel el uso del cuerpo, la forma como *performa* los materiales con el cuerpo y los temas inscritos en sus acciones. Encuentro relaciones directas mencionadas anteriormente con mi propuesta desde lo plástico, la puesta en escena y el tiempo en que se desarrolla la acción.



Figura 11. *Performance, La Pesca*. Fotograma de video. Taller Exploración Plástica I – Bellas Artes de Cali (2018). Docentes, Mónica Restrepo y Connie Gutiérrez.

## 6.2. Por qué me voy, (Integración Pacífica, 2019)

Elena Hinestroza Venté (1965) es líder social de Colombia, cantadora de la paz, Mayora<sup>4</sup> cultural y reconocida por ser una mujer que, a través de la música y la memoria tradicional, transforma el dolor que produce el desplazamiento forzado; el desarraigo (separar a alguien del lugar o medio donde se ha criado, o cortar los vínculos afectivos que tiene con ellos), porque es como desprenderle todo desde adentro y desde afuera a una persona de su territorio, en un sentido vital para quienes la escuchan. En su trabajo combina música, poesía, danza, saberes ancestrales y teatro, representando las vivencias de muchas mujeres, incluida la suya, que tuvieron que dejar sus territorios por causa del conflicto armado en el Pacífico colombiano.

A través de la música, la oralidad, el teatro y el *performance*, Elena Hinestroza denuncia y pone en evidencia el olvido estatal de las comunidades, la violencia estructural sobre los pueblos negros del Pacífico colombiano y su lucha por la construcción de paz. “A kilómetros de su Timbiquí natal, late fuerte el corazón de una mujer que encontró en la

---

<sup>4</sup> En el contexto ancestral, hace referencia a un conjunto de saberes y prácticas que guardan las mujeres negras mayores en las comunidades negras.

música, en su cultura negra, la mejor forma de repararse, tras sufrir las más duras formas de violencia y la embestida de una guerra que la expulsó de su tierra”. (Oswaldo Páez. El País, 2017)

*Por qué me voy* es una canción y un poema a la vez, que Elena Hinestroza compone junto a su grupo de música tradicional del Pacífico colombiano Integración Pacífica. Se pregona a ritmo de currulao y con la marimba de fondo. Aquí relata la salida de su tierra natal (Timbiquí, Cauca), desplazada por el conflicto armado; siendo ésta una manera de repararse.

*“Por qué me voy, por qué me voooooy.*

*Por qué me voy, adiós pueeeees.*

*Cómo late el reloj acelerando el tiempo, latió mi corazón una mañana, la cual me tocó abandonar mi tierra, la que nunca pensé que abandonaba. Yo miraba las nubes pasajeras, escuchaba las aves en la montaña, pero el temor, el miedo me vencía, sentí que ya mi vida fracasaba. Empecé un largo viaje sin saber a dónde ir y dónde estaba, el vaivén de las olas me dormía, la angustia y el dolor me despertaba*

*Me da dolooooor, me da doloooooor,.*

*Me da dolooooor, oh adiós pueeeees.*

*Es muy triste vivir lo que he vivido, es muy triste llorar lo que he llorado, es muy triste sentir lo que he sentido, pero más triste es dejar lo que he dejado. Atracó el barco en la bahía de Buenaventura, cogí mi maletica bajo el brazo, y empecé a caminar sin rumbo fijo, sentí el corazón hecho pedazos. Cansada de caminar sin rumbo fijo, sin saber a dónde ir y en dónde estaba, me paré a descansar en una esquina, recordando ese ambiente que extrañaba. De repente miré una casa grande, donde muchas personas se asomaban, y de ahí, y de ahí escuché un sonido, un sonido agradable que mi corazón llenaba, era la marimba, era la marimba y el bongo que escuchaba, el cumuno, el guasá, y las voces cantoras, borraron la tristeza de mi alma y dije así:*

*Me liberé, me libereeee,*

*Me libereeee, oh adiós pueeeees” ...*

<https://youtu.be/M0kgCn4ieIY>

El tiempo en este proyecto, al igual que en el canto de Elena Hinestroza, es interrumpido para tratar de contar o mostrar la historia de una forma mucho más sintética; pero el cuerpo y la memoria corporal viven el tiempo en su máximo esplendor, sin cortes ni filtros.



Figura 12. Danza, Por qué me voy. Fotograma de video. Programa de Artistas en Bulevar del Río – Cali (2018). Integración Pacífica y Jóvenes bailando por la paz. Elaboración propia.

Elena Hinestroza es una Mayora en Cali; gestora de espacios y actos culturales para que los jóvenes del Pacífico no pierdan la conexión con sus tradiciones y su memoria. “El papel de la mujer, como lo menciona María Cándida Ferreira de Almeida en su libro *Encajes Ético, Étnico y Estético* en ese sistema esclavista es matrifocal: siendo cultura y estructura. Hombre y mujer son separados por los tipos de trabajos y terminó en manos de las mujeres el reconstruir las formas anteriores de cultura, como la manutención de la comida, la religión y el liderazgo”. (Ferreira de Almeida, 2017. Pág. 4.)

En lo anterior se inscribe la importancia de Elena Hinestroza en mi trabajo. A pesar de ser un proyecto que no escapa de la imagen masculina, evoca el valor de la mujer invisibilizado en la lucha antiesclavista y el papel que asumió como cabeza de hogar para preservar la unidad familiar. Es significativo lo que ella sigue haciendo hoy desde otro lugar del mundo que no es su tierra que la vio nacer.

### 6.3 Proyecto los BMR (Bamba, martillo y refilón) (2011 - 2019)

Fabio Melecio Palacios (1975) es un artista colombiano de Barbacoas, Nariño. Sus trabajos sugieren un cuestionamiento crítico y político partiendo de lo cotidiano, haciendo énfasis en ciertas prácticas laborales relacionadas con lo contractual, la construcción de país, el territorio, la interculturalidad y el paisaje urbano.



*Figura 13. Instalación y performance. Proyecto los BMR, (Bamba, Martillo y Refilón, 2019) Museo de Arte Miguel Urrutia de Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe.*

La obra *BMR* es una instalación de machetes colgados del techo a 1,70 centímetros del piso, muy cerca de la cabeza del espectador. Fue presentada en 2011 en la sala de la Galería Santa Fe, en Bogotá. Esta instalación consta de 582 machetes de tres categorías: uno se llama Bamba, otro Martillo y Refilón; se activa con un *performance* que realiza el padre de Melecio, dos de sus amigos corteros de caña que afilan sus machetes en el lugar, y por la presencia de los espectadores al entrar y poner en tensión sus cuerpos con los machetes colgados que apuntan hacia sus cabezas (Rosas, J. F. P. (2021)

Los machetes están suspendidos de forma que cuando las personas entran se sientan amenazadas por ellos. Que sientan que están dentro de algo que los abrumba, que el cuerpo es frágil ante ello y al mismo tiempo se perciba que es algo real y no una ficción.





*Figura 14.* Instalación y *performance*. Proyecto los BMR, (Bamba, Martillo y Refilón) (2011) Galería Santa Fe Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe.



*Figura 15.* Instalación y *performance*. Proyecto los *BMR*, (Bamba, Martillo y Refilón) (2011) Galería Santa Fe Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe.

Según el artista “esta obra es como el cierre de todo un ciclo que hubo en su vida frente a varios componentes desde la crianza, desde su formación como artista y también desde ese carácter que de alguna manera quería involucrar en sus obras o en sus trabajos, que tenía que ver con lo social, de denunciar en cierta medida esa situación cultural y política que estaban pasando algunas personas, en este caso los trabajadores o los corteros de la caña con

ese asunto del contrato, con las empresas del monocultivo y del trabajo heredado de alguna manera. Poner en práctica las costumbres y lo que se practica en ciertas familias” (Banrepcultural, 2019).

Encuentro una relación empática y metodológica con el hacer de Fabio Melecio, en el que presenta a su padre como eje principal de una exploración a partir de la memoria personal, que está inscrita en los métodos de supervivencia cotidiana desde un aspecto paterno y que a partir de la resignificación traduce en arte una labor que vio realizar por mucho tiempo a su padre y de la que él ha hecho parte. Todos estos aspectos se relacionan con mi propuesta, desde la figura del padre, desde la resignificación de una práctica laboral, y por la manera como se problematiza la propia historia, dejando al descubierto la situación sociocultural y política que pasan las personas que practican estas labores.

Fabio es un artista que resignifica constantemente los materiales que usa, transformando lo que le rodea para darle un nuevo sentido a través de la mirada plástica en la que vincula procesos históricos, familiares y culturales. Su trabajo no se puede definir en una pieza o una técnica puntual, abarca escultura, performance, pintura, dibujo. Aquí hay profundas relaciones con mi trabajo sobre los intereses temáticos y en el hacer particular.

## 7. Marco conceptual

Me pregunté en el proceso: ¿De dónde vienen los conceptos?, a lo que respondí, de un contexto particular, de su relación con el proyecto de investigación-creación, en lo temático, lo teórico, metodológico y plástico. De una visión general que se agudiza en lo particular para aclarar cómo los entiendo y cómo me relaciono con ellos. De esta forma, espero ofrecer más claridad en la lectura y análisis del proyecto.

### 7.1 Cuerpo

La dimensión de este concepto, en lo que a mí concierne dentro del trabajo como artista, es amplia. Entendiendo el cuerpo como una totalidad que se construye a partir de muchos otros cuerpos: el de la materia, de la voz, la piel, la fuerza, el espíritu, entre otros. Estas integraciones de cuerpos son las que me permiten construir las imágenes, las memorias y las metáforas de la violencia a través del *performabce*.

La relevancia de este concepto está atravesada por todo el proyecto. Pasa porque logro identificar la relación entre cuerpo, espacio y tiempo, y porque mi cuerpo está inmerso en cada una de las acciones plásticas. En el proceso de creación, el cuerpo actúa a la vez como traductor y contenedor. Como menciona María José Arjona: “desde la perspectiva de la traducción, el cuerpo transita del trazado coreográfico a lo instalativo; y desde la memoria, se convierte en un dispositivo capaz de reescribir y archivar esa realidad social, política, ambiental y cultural” (María José Arjona, 2018)

En el diccionario de filosofía, Ferrater Mora, se entiende por cuerpo:

(1) Un objeto físico que posee propiedades sensibles, o que posee tales propiedades que causan en los seres humanos y, en general, en los organismos biológicos, impresiones, o estímulos, o ambas cosas. (2) La materia orgánica que constituye el hombre y los animales. 3) Específicamente, la materia orgánica que constituye el hombre, el llamado “cuerpo humano” (Diccionario Filosófico, s/f. Párr 48 )

Desde los griegos, se ha considerado la noción de cuerpo en los tres sentidos antes mencionados. A veces se ha subrayado la acepción 3), pero el interés por «el cuerpo» en



cuanto «mi cuerpo» se ha abierto paso especialmente en la época contemporánea. (Diccionario Ferrater Mora, sf)

Considero que es nuestro cuerpo el primer lugar donde acontece la vida; es nuestra casa, es nuestra frontera y es al mismo tiempo un ente que da cuenta de la realidad social y cultural de un contexto en específico. Peggy Phelan menciona en un estudio de *Performance* y políticas de acontecimiento que:

El cuerpo deviene tiempo y es el propio cuerpo el relato como exposición de su tiempo de duración en (una) acción, en que esta deviene significativa y no medio de algo otro como un significado. Entonces, la posibilidad discursiva del cuerpo como acción: va más allá del síntoma y la metáfora. El cuerpo contiene a la performance y la performance expone el cuerpo como duración, en donde la duración es la resistencia del cuerpo con su propia carnalidad. (Mauricio Barría Jara, 2011. Pág. 7)

El cuerpo como territorio ético individual y colectivo se abre a través de su expresión y por medio de la creación artística, a procesos creativos que movilizan aspectos profundos de la memoria individual y colectiva, hacia una búsqueda de reparación en el ámbito de la esfera íntima y la ética compartida, por medio de la experiencia histórica en un ejercicio de reconocimiento y autoconocimiento.

## **7.2 Performance**

El concepto de *performance* resulta muy relevante en este proyecto porque desde los estudios del mismo se abarcan otros conceptos que me interesa desarrollar en la investigación, como el de actos de transferencias. En el capítulo Actos de transferencia, del libro El archivo y el repertorio: de la académica y teórica de los estudios hemisféricos del Performance Diana Taylor, nos menciona que:

Los performances operan como actos vitales de transferencia al transmitir saber social, memoria y un sentido de identidad a través de la reiteración, o lo que Richard Schechner ha llamado “conducta dos veces repetida”. En un nivel, “Performance” constituye el objeto de análisis de los estudios de performances, eso es, las diversas prácticas y eventos-danza, teatro,

rituales, protestas políticas y entierros, que implican comportamientos teatrales, ensayados o conductas convencionales/apropiadas para eventos. (Taylor, D. 2003, p. 35)

Desde mi perspectiva, pienso que Taylor nos introduce en el concepto de *performance* como actos de transferencia con la necesidad de esclarecer las implicaciones que se desenvuelven en la transmisión frente a cómo el cuerpo interioriza y desarrolla esos actos, dándonos a entender también que el acto de transferencia es una continuidad del conocimiento. Por otra parte, enfatiza en el olvido y el borrar, que nos lleva a pensar en la resignificación y reapropiación de una práctica o un modelo externo.

El *performance* llegó a mí como un puente, que conecta mi memoria personal con mi memoria ancestral. Es un medio existencial que me permite tejer una relación entre arte y cultura afro. Tiene lugar y tiempo designado en un espacio, me permite comprender el mundo a través de mi historia en relación con los demás. Desde la contemporaneidad, me permite dialogar sobre verdades históricas, que están ocultas en lo más profundo de la condición humana. Verdades que solo pueden ser transmitidas desde la ritualización del cuerpo. El *performance* constituye un gesto de desenlace y ruptura, con la realidad que me ha tocado vivir, construida desde la mentira, la violencia, la opresión, la desigualdad, y que se está desmoronando frente a nuestros ojos.

Replicar a partir de la resignificación algunas prácticas, *performarlas*, transportar materiales y mis historias desde mi pueblo Santa María de Timbiquí hasta otra ciudad, en este caso Cali, es una forma de visibilizar mi cultura y poner en relación dos contextos culturales diferentes, Así mismo como sucede con mi cuerpo al entrar y salir de un lugar a otro. Por otro lado, ver desde un orden familiar jerárquico cómo los métodos que se empleaban conmigo para que aprendiese a sobrevivir en el campo han detonado inquietudes sobre la transferencia de ellos, y cómo se siguen perpetuando desde los haceres cotidianos.

### **7.3 Memoria encarnada**

El diccionario filosófico (Rosental-Iudin) define el concepto de memoria como la “conservación, por parte del sujeto, de los resultados obtenidos en su interacción con el mundo, de modo que ello permita reproducir y utilizar tales resultados, reelaborarlos y unirlos

en sistemas; conjuntos de modelos psíquicos de la realidad construidos por un sujeto dado. (Diccionario Filosófico, s/f. Pág 310)

En una conversación del año 2022 que tuve sobre memoria ancestral con Elena Hinestroza, la cantadora de la paz me dijo: la memoria es la que guarda todas las historias, sucesos que han pasado en la ancestralidad, es decir en la época de nuestros antepasados. Lo que pasó cuando existía mi abuela, traer las historias, hacer memoria de ellas, están en nuestras raíces y no se pueden dejar morir. La memoria teje el pensamiento a partir de los recuerdos, cuando contamos nuestras historias al mismo tiempo estamos haciendo memoria. La memoria es una cosa recíproca, mutual, que se produce a la vez entre varias personas y que perdura en el tiempo.

La memoria es una reconstrucción del pasado, de la visión del mundo y de la misma memoria. Dice Simón Njami<sup>5</sup>, es un campo de ruinas al que algunos vuelven, para rescatar ruinas que no les pertenecen y apropiarse de ellas: no hay que verla como “el pasado”, es una memoria viva y todos lidian con ella (Njami, 2019). Esa memoria viva que agrega ópticas y valores nuevos al pasado y al presente, se potencia en la colectividad (memoria colectiva), porque contiene datos que son transmitidos de forma tradicional.

La importancia de la memoria aquí radica en la comprensión y complejidad de la misma. No se trata de la apropiación de un pasado o de una historia ajena, sino de entender su propia historia sin dejar de lado lo colectivo y contarla. Para mí la memoria ancestral es una memoria encarnada que guarda las historias ancestrales. Hay una memoria personal o transpersonal que nos es dada desde el vientre de la madre, y otra que se acumula durante nuestro proceso de vida pero que muere con nosotros. La memoria ancestral se transmite a través de nuestra descendencia y se ve reflejada en lo que hacemos si somos conscientes de ello, esta memoria perdura en el tiempo. En mi trabajo la memoria se construye por medio de objetos, del cuerpo, de largas caminatas en espacios públicos, de acciones colectivas, de la resignificación de mis prácticas ancestrales y del canto.

---

<sup>5</sup> Simon Njami (Lausana Suiza) es curador independiente, profesor, crítico de arte y novelista residente en París. Estudió letras, leyes y filosofía en La Sorbonne.

## 7.4 El recorrido

La RAE, lo define como **1.** Acción y efecto de recorrer, **2.** Espacio que ha recorrido, recorre o ha de recorrer alguien o algo.

En el gesto de andar, se condensan acciones mediadas por la presencia física de los cuerpos humanos, dejando entrever una transformación del lugar y de su significado, al ser atravesado por estos cuerpos. Recorrer los caminos, los ríos, y las carreteras; andar a pie por la naturaleza, por las calles de la ciudad. Caminar por horas, haciendo pausas, marcando puntos de descanso o dejándose llevar por la intuición agónica del cansancio del cuerpo, es una práctica que contiene varias posibilidades. María José Arbeláez Grundmann menciona en su investigación sobre los artistas caminantes Richard Long y Hamish Fulton, que “mientras se realiza la caminata se expone a cada momento, a la sorpresa, al riesgo. Cada instante es un momento nuevo y particular que le permite al caminante ir elaborando una geografía de lo real en su transitar”. (Arbeláez Grundmann, 2011, pág. 51)

En mi trabajo, el acto de recorrer se convirtió en un medio para la creación artística. He podido reconocer la potencia que hay en los recorridos; la realización de un trayecto atravesado por el tiempo y el espacio, la angustia y el desgaste físico de los cuerpos deviene en forma estética dentro de las Artes Plásticas. Porque en el andar se construye un nuevo relato o se carga de sentido el gesto<sup>6</sup> a partir de la experiencia que atraviesa y constituye tanto al actor como al espectador. Este acto promueve otras formas de abrirse al mundo y a la naturaleza, que permite encontrar significados más profundos de la vida.

El interés por unir vida y arte a través de estos gestos es producto del valor de la experiencia real, cuando la vida toma prioridad sobre el arte y el arte es un develador de la misma. La experiencia en estas largas caminatas es también colectiva, aunque haya una transformación interna individual, el sentir se extiende hacia lo colectivo y se construye de tal forma una memoria colectiva. No es casualidad la presencia del recorrido en mi trabajo; esto está conectado con mi memoria ancestral y personal desde lo vivido. Gracias a esa memoria corporal, la experimentación en artes deviene quizás en una forma poética o estética.

---

<sup>6</sup> El gesto, desde la visión del colectivo Mapa Teatro, es un verbo que me parece completo para referirse a la obra de arte y por ello lo uso en mi trabajo. Rolf Abderhalden y Adriana Urrea, en un conversatorio realizado en Lugar a Dudas <https://acortar.link/vTzvt0> se refieren a la importancia del verbo en infinitivo; gestar, obrar y que se quedan ahí como una acción con miles de posibilidades, no tiene un tiempo definido. No hay presente, pasado, futuro.

## 7.5 Entrar y salir

Entrar y salir son dos acciones comunes que en mi trabajo se vuelven un concepto, a partir del análisis de prácticas cotidianas alrededor de la relación entre la vida y la muerte. Esta noción personal sobre el acto de entrar y salir, se inscribe en otra forma de entender la presencia del cuerpo humano al entrar en un lugar o espacio y salir del mismo. Algunas acciones en las que se manifiesta esta tensión y fragilidad del cuerpo frente a la vida y la muerte, están relacionadas con el ejercicio de entrar y salir de un socavón minero, o de entrar y salir de un vehículo fluvial o terrestre. Estos ejercicios y desplazamientos también se han convertido en metodologías del trabajo, al transportar materiales para construir piezas y al viajar para recabar o desempolvar información. Entrar y salir del contexto me ha permitido identificar elementos desde afuera, que se relacionan con otros lugares, estableciendo analogías entre ellos o poniéndolos en tensión entre Santa María de Timbiquí, Cauca y Cali Valle del Cauca. De la misma manera, el tomar distancia del territorio de estudio me permite percibir elementos que están implícitos en mis creaciones plásticas, como la elaboración de piezas a gran escala y la reiterada presencia del cuerpo humano.



*Figura 16.* Viaje Timbiquí - Buenaventura. Captura de video HD. Elaboración propia. 2019.

## 7.6. Los rituales de la muerte

La idiosincrasia del culto a la muerte que cada civilización rinde a ese fenómeno natural, hace parte de las estrategias simbólicas que controlan las relaciones entre las personas

y su cultura, al promover la cohesión grupal. La muerte ha preocupado desde siempre al ser humano y esa preocupación ha suscitado su aceptación y valoración para la celebración de los rituales fúnebres. “Se ritualiza el acto de morir para hacerlo más comprensible, así como para regular las relaciones de los grupos que participan en dichos actos, consagrándolos como seres socio-culturalmente simbólicos que se mueven en dos universos distintos: lo profano (la tierra) y lo sagrado (el cielo)”. (Torres, 2006, p. 2).

Si bien es cierto que la muerte es el destino irremediable de cada persona, no es menos cierto que la amenaza de ser alcanzados por esta preocupa y atormenta a muchas personas por igual. “La relación vida – muerte constituye una expresión muy significativa del tributo que se le rinde a la vida” (p. 11). La importancia de este análisis sobre los rituales de la muerte en el proyecto, radica en mostrar que a través de estas prácticas se representan métodos de vida de una comunidad. Es oportuno mencionar que no es posible abarcar aquí todo lo que implica este fenómeno que caracteriza a cada sociedad en particular. Sería una gran ambición intentar hacer una descripción total de las distintas prácticas mortuorias que se realizan. Por eso me centraré en algunos de los rituales de la muerte de Santa María de Timbiquí, Cauca.

Aceptar la muerte no es una tarea fácil. Esa dificultad de aceptación propicia rituales que sostienen la continuidad de la existencia, así sea en la memoria. Hay ritos de la muerte que mutan por los conflictos internos que viven los pueblos aislados en algunas regiones. Los desplazamientos productos de la guerra, han propiciado la separación de familias en distintas zonas del país, creando unas prácticas de *entrar y salir*, a veces de cuerpos vivos o en ocasiones muertos.

Las ceremonias de la muerte en las comunidades negras del Pacífico colombiano tienen cimiento en las herencias ancestrales que se han transmitido de generación en generación. La muerte en Santa María no representa el fin; es la apertura de una puerta a otro mundo desconocido que trasciende más allá de lo terrenal. La negación a la no existencia está influenciada por la religión católica, con la creencia de que la vida no termina con la muerte, sino que continúa en otro plano.

Vestir un salón con mantas blancas para una velación, cantar alabos a los muertos, movilizarse en grupo, y transportar los cuerpos muertos: son prácticas que se construyen a partir de la vida cotidiana de una comunidad. Estas comunidades sepultan o sepultaban a sus muertos en sus tierras. Las dinámicas del conflicto armado interno no solo han provocado los

desplazamientos de muchos cuerpos, sino que ha dejado al descubierto lo que Achille Mbembe define en su teoría sobre la necropolítica—inspirada en la obra de Foucault— como el poder de dar vida o muerte sobre los gobernados. “Mbembe sugiere que los regímenes políticos actuales obedecen al esquema de hacer morir y dejar vivir” (Mbembe A, 2020. Pág, 14).

Vida y muerte son dos entes que se confrontan entre sí. Cuando un hijo de Santa María refugiado en las ciudades pierde la vida, es transportado por las agitadas olas del mar Pacífico en botes junto a los cuerpos vivos que se movilizan. Estos son también enviados a las ciudades donde se encuentra la mayor parte de sus dolientes refugiados; entre ellas Cali, que es una de las más habitadas por poblaciones desplazadas de distintos lugares del Pacífico colombiano. Esta práctica se da en ambas vías, tanto de la ciudad hacia el campo como del campo a la ciudad.



*Figura 17.* Muelle de Buenaventura. Transporte de un cadáver de Cali a Timbiquí Cauca por el mar en lancha Bote. Foto: Eblin Grueso. 2023

## **7.6 Sonoridades**

Así como arrastra y horada, el río como un torrente sanguíneo también fecunda, distribuyendo nutrientes al penetrar la tierra que lo circunda; las sombras de la vegetación sobre su cambiante

superficie, así lo atestiguan. A medida que avanza con una sonoridad a veces calmada y en ocasiones rugientes, este poderoso cuerpo de agua integra los sedimentos que llegan desde sus orillas: entre ellos los troncos de árboles caídos y también los de aquellos aniquilados por la maquinaria deforestadora. Los sonidos de estos últimos al retumbar sobre el agua denuncian a los responsables de su desplome (Malagón, 2018).

Sensación producida en el órgano del oído por el movimiento vibratorio de los cuerpos, así define la RAE el sonido.

Para algunas comunidades del Pacífico colombiano, el río es un cuerpo que tiene vida propia, sus torrentes de aguas avanzan a veces con una sonoridad calma y en ocasiones más rugientes. Este cuerpo poderoso de agua no se queda con nada que no le pertenezca. Ha sido víctima y testigo de los diferentes conflictos del país<sup>7</sup>. Los cuerpos asesinados que se han arrojado sobre él los ha vomitado a tierra o represas, para que sean retirados. Su sonido cambia cuando es alterado por otras materias de árboles, embarcaciones, o por la influencia de otros cuerpos como aves, insectos, perros, y seres humanos.

Aquí en este proyecto el sonido está pensado naturalmente, como sonido de ambiente. Que varía y se genera algunas alteraciones para provocar en el espectador una sensación como la que se tiene al entrar en un socavón cerca del río, impresión que nos hace pensar en la muerte, en la asfixia y en otras angustias corporales. Es el sonido del río, del pico, de la Chicharra, del perro, de los pasos, de la ciudad, de los cuerpos humanos, entre otros. Los sonidos que se conjugan en la sala para generar una inquietud sobre lo que se ve y se escucha.

El ritmo que hay en las prácticas laborales, los compases que se crean a través de la repetición y las vibraciones en las materialidades, despertaron la construcción armónica de los cantos libertarios y fúnebres de los pueblos tradicionales del pacífico colombiano. Estos elementos son los que componen el sonido de las piezas sonoras en este Proyecto. El canto tradicional es un canto que sale desde las entrañas del cuerpo, no es un canto lírico profesional, es la encarnación y liberación de muchos sentimientos reprimidos.

---

<sup>7</sup> <https://n9.cl/jrpxt>



## 8. Metodología

La manera como he ido conociendo los métodos, las historias y prácticas de mi pueblo y de mi familia, ha sido por medio de las vivencias, relatos orales, videoconferencias y textos de autores que han escrito sobre el territorio del Pacífico colombiano. Estos han sido los componentes para crear las obras que presentaré en este trabajo de grado, que son:

–El túnel (instalación a la entrada de la sala) oscuro y en su interior un sonido de ambiente natural, que intenta conectar con la experiencia sonora y del tacto visual que se tiene al entrar en algunos socavones mineros.

La documentación en video de dos *performances*: **Picar la peña**: una práctica laboral realizada por mi abuelo, mi papá y yo, uno después del otro, para hacer énfasis en los actos de transferencia de tradiciones ancestrales y de procesos de esclavización que se esconden detrás. **Retorno**: el desentierro de un sarcófago de peña por muchos hombres negros de Sta María de Timbiquí a través de la práctica picar peña, para transportarlo desde Santa María hasta la ciudad de Cali, y hacerles ver a las personas que se está transportando un muerto.

El registro de un ritual de Santa María que se llama los Matachines, que da cuenta de los procesos de resignificación de prácticas esclavistas y opresoras.

El registro en video de mi persona trabajando en el sótano de la Casa Obeso, cortando los listones para la instalación del túnel.

Una serie de dibujos de personas trabajando, de objetos buscados. Un conjunto al que he denominado **Bitácora** que está compuesto de: registro y entrevista en video, objetos, elementos naturales, dibujos.

Me he apropiado de mi historia, desprendiéndome un poco de la figura de víctima, para comprenderla, reconocerla y contarla a partir de la resignificación desde el arte. Aceptar que pertenezco a una comunidad negra invisibilizada, valorando el potencial de saberes culturales, entender la desigualdad social y conocer mi historia personal.

Lo que hago en primera instancia es viajar a Santa María, porque me interesa el lugar y el recorrido en el trabajo. Conversar con mis padres, abuelos, tíos, mayoras y mayores<sup>8</sup> sobre los métodos que empleaban con nosotros para que aprendiéramos a sobrevivir en el campo. A partir de estas conversaciones los problematizo, con la intención de llevarlos al espectador y generar por medio de lo que ve y siente, algún tipo de reflexión. Me valgo del boceto, el dibujo, la fotografía, la escultura, la instalación, el sonido, la voz y el trabajo de campo para reconstruir las historias en posibles imágenes; así como del trabajo con el cuerpo, la documentación y el performance para contarla. Me interesa del performance la presencia en la vida cotidiana y las posibilidades de *performar* con materiales, como lo nombró Sergio Andrade, teórico y bailarín brasileño en un taller que tomé, con el Semillero de Performance de Bellas Artes, en noviembre del 2019. Aquí se explica que *performar* - así mismo por medio de - con - mis - materiales está ligado al uso de ciertos objetos con el cuerpo o por el cuerpo.

El modo de operar ha sido vital en mi trabajo. Transportar historias y materiales desde otro lugar. Viajar hasta el lugar de estudio. Estudiar los lugares haciendo recorridos *a priori* y *a posteriori*, y participar en otras disciplinas del conocimiento, como la música, la danza, el teatro etc.

La fluida y confiable relación con mis padres me ha permitido lograr muchas cosas. A ellos les he pedido enviarme materiales, consultar ciertos datos y ayudarme a ir produciendo piezas que necesito con instrucciones enviadas en fotos, audios y llamadas por WhatsApp. Mi familia en general ha sido mi super equipo de trabajo. Para realizar la acción de Picar la Peña, antes de viajar, le pedí a mi padre visitar los lugares donde hubiese peña, que investigara los diferentes tipos de peña que había; así nos daríamos cuenta cuál era la más indicada para lo que tenía pensado hacer.

Enviar algo de Timbiquí implica toda una gestión, buscar a una persona conocida, responsable. Por ello mi padre se esmeraba en empacar y marcar bien las cosas que le pedía. Los tipos de peña que envió mi padre estarán dispuestos en la bitácora dentro de la sala con sus nombres.

---

<sup>8</sup> En el Pacífico colombiano la expresión mayoras, al igual que cantoras, está asociada al saber ancestral. Es decir, se les llama así a las adultas y adultos sabias/os que representan el conocimiento ancestral.



*Figura 18.* Algunos tipos de peña que se encuentran en Santa María. Foto: Eblin Grueso 2022.

En mis realizaciones, es muy importante el trabajo colectivo, la presencia de otros cuerpos participando en el proyecto, no desde un punto de vista exótico, sino desde un aspecto familiar afectivo que nos involucra a todos en una misma historia, y que de alguna manera la hemos vivido.



*Figura 19.* Viaje con Cargueros, mis padres y motoristas a Corozal de Timbiquí, Cauca. Foto: Eblin Grueso- 2019.

La relación colectiva comunitaria fue lo que permitió que se pudiera lograr la *performance Retorno*, que fue la pieza más difícil del proyecto. Amparado en el concepto de

colaboración, entendido en Santa María como una forma de ayudar sin pago, pero con un buen trato al trabajador, con hidratación, desayuno o almuerzo.

Cuando los cuerpos son separados e individualizados, pierden su potencial de intercambio familiar afectivo; no hay lugar para la intersubjetividad porque al volverlo singular no se le permite la posibilidad de transferencia ni de diálogos, lo aísla de su colectividad. Por esto y otras razones mencionadas a lo largo del texto; el proyecto de investigación–creación tiene como objetivo resignificar la memoria ancestral de algunas prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí; como la de *Picar la Peña*<sup>9</sup> y la de cargar palancas para un socavón minero<sup>10</sup>. Santa María es un corregimiento que ha sido sometido a la explotación minera de oro, platino plata, y al control político gubernamental, es un manejo político negligente y corrupto, en el que se negocia de maneras corruptas con las compañías mineras esclavistas en el pasado y extractivistas en el presente. Es pertinente hablar de esos cuerpos que heredan oficios y que detonan cosas; es decir, acciones reales como la opresión y la esclavización; que desde la metáfora y la poética son traducidas en arte. Esta esclavización está relacionada con la historia pasada, pero es vista en el presente desde una perspectiva vivencial, como la mira Mauro Tomás García (sin fecha), en la que coincidimos que:

Para los pueblos del litoral Pacífico colombiano y en especial el municipio de Timbiquí, el proceso de esclavización no terminó en 1851, año en que supuestamente fue abolida la esclavitud, no, recurrentemente y en el marco de una estructura socioeconómica racista, con patrón inequitativo y explotador, simplemente se cambió de forma privilegiando lo legal, construido por los victimarios y no lo justo. No se puede aceptar como casualidad que, en los últimos cuatro episodios de destrucción de equipos de trabajo para explotación minera, anteriormente referenciados, ordenados por el gobierno nacional solo se destruyeron, selectivamente los elementos de propiedad de los nativos negros y no los de los mestizos considerados representantes de foráneos de rango superior económico y político que ni siquiera conocen nuestro territorio y ostentan “permisos de exploración”. (García T. M, sin fecha, pág. 9)

---

<sup>9</sup> Picar la peña es una práctica artesanal para encontrar oro en la ribera del río; con un pico se va tajando la peña hasta que se encuentra la veta de oro. Esta práctica está enmarcada en la transferencia y herencia de labores ancestrales de la comunidad de Santa María de Timbiquí, Cauca.

<sup>10</sup> En el contexto minero de socavones, se suelen cortar árboles para hacer estacas que ayuden a sostener la tierra, formando como una especie de arquitectura de túnel que soporta el peso de la misma.

Esta visión alrededor de la vida de un tiempo pasado y presente en términos metodológicos, se ha generado a través de las experiencias vividas, la indagación sobre las dinámicas territoriales, la escucha de conferencias mientras dibujo y las conversaciones con autores de otros campos de la investigación.

Me nutro de las formas de operar de diferentes artistas para tomar elementos que ayuden a potenciar mi trabajo. En este caso desde aspectos técnicos audiovisuales, me he fijado en la manera como Sharon Lockhart, una fotógrafa y cineasta estadounidense, pone su cámara ante trabajadores realizando prácticas del cotidiano. Como en su obra *Doble marea* (2009) en la que Lockhart detiene su cámara ante una de las recolectoras de almejas, que todavía trabajan en la costa del estado de Maine (EEUU). Registrando su actividad durante los dos momentos en que la lleva a cabo, coincidiendo con la marea, que a su vez se produce con la salida y la puesta del sol. (Borges, 2012). La fijación de la cámara como un ente que da nociones de vigilancia, el encuadre, plano y el tiempo, son elementos que me interesan de su trabajo. La manera de operar de Lockhart me brindó herramientas para registrar la acción de *Picar la Peña*, en la que la cámara se detiene para capturar ese momento en el que mi abuelo, mi papá y yo realizamos la misma labor, haciendo referencia a los actos de transferencia.

Todo este proyecto de grado está atravesado por algo que Boris Groys, en un capítulo del libro *Arte en la era de la biopolítica* (2008), llama “De la obra de arte a la documentación del arte”. La documentación del arte en mi trabajo como aspecto metodológico tiene un rol muy importante. Apoyado en la teoría de Groys, la documentación no es en sí la obra de arte en este caso, sino que hago uso de la documentación de arte para mostrar algo que no se puede presentar de otra manera (2002, p.p. 1-5). Es decir, lo que se muestra en la sala es el registro de las performances que son realizadas por fuera de la misma en otros lugares, la materia que queda de la acción y otras piezas que hacen parte de toda la composición. Se podría decir que esta muestra es una instalación, por lo que contiene elementos que se vinculan al concepto de la instalación. Sin embargo, prefiero no encasillarla en el género *instalativo* y dejarla como una muestra artística que vincula varios géneros como la escultura, el registro en video, el sonido, el dibujo, la fotografía y la instalación.

## 9. Abordajes de los ejercicios plásticos

### 9.1 Instalación El Túnel

Para ingresar a ver la muestra hay que atravesar un túnel pintado de negro, un pasaje con poca luz, construido en madera, de un metro sesenta centímetros de alto por noventa centímetros de ancho, y aproximadamente quince metros de profundidad. Dentro de este hay un sonido de ambiente conformado por pasos en el agua, en las hojas secas, torrentes de agua fuertes y calmas, gotas de agua al caer, cantos de chicharra y de otras especies.

Para acceder a la exposición quiero proponer una experiencia; pensar en la entrada al espacio es importante. Es parte de lo que comprende el acto de entrar y salir. Esta acción puede provocar en el cuerpo muchas sensaciones, dependiendo el espacio: miedo, soledad, angustia, curiosidad, inseguridad entre otras. Las reducidas medidas del túnel, responden un poco a las dificultades del cuerpo para atravesar en la realidad este tipo de espacios. Entrar y salir es una acción que he reflexionado desde el ejercicio corporal. Me doy cuenta de que en ello hay una tensión que puede estar conectada con el temor a la muerte, que no es ajena al ser humano. Hay lugares donde se hace más presente ese sentimiento de inexistencia.

En los túneles mineros que pasan por debajo de la tierra, se puede tener muy de cerca esa impresión al entrar. Pero además de ello hay otros tipos de sensaciones que se exploran dentro de un socavón. En medio de la oscuridad se puede percibir el silencio, y los sentidos abren paso a la escucha de otro tipo de sonidos; se pueden ver otras imágenes o sentir cosas diferentes. Es importante mencionar que no todos los cuerpos y no en todos los espacios donde se presenta la tensión entre entrar y salir se tiene la misma sensación. Se puede generar temor pero también alegría, curiosidad, tristeza. Pero lo que sí es cierto, es que no es muy común tener un sentimiento de felicidad dentro de un socavón minero bajo tierra. Por esta razón, aunque un túnel dentro de una universidad no genere tanto “peligro”, traigo desde otro lugar este dispositivo para intentar conectar con esa experiencia vivida.

## 9.2 La Bitácora

La bitácora como lugar de reflexión, búsquedas, anotaciones y bosquejos.

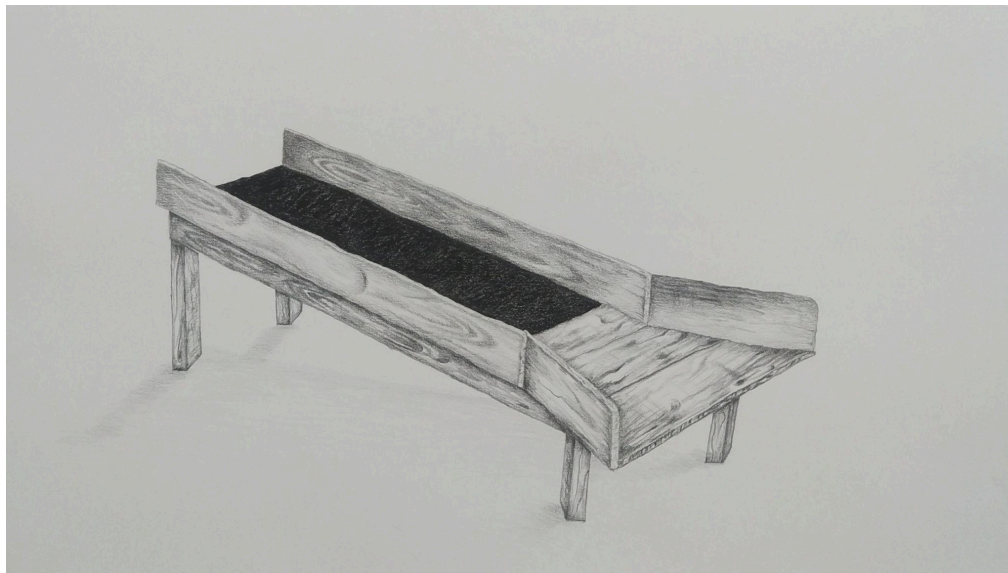
Un modelo viejo de canalón de madera por donde pasaba la tierra que echábamos para que mi abuela y mi mamá la movieran cuando trabajamos en la mina, separando las rocas más grandes y dejando solo la arena junto al oro, se ha convertido en mi bitácora. Bitácora que no guarda ahora oro sino escritos; el video de una práctica tradicional, entrevistas y objetos que tienen relación con esa práctica de buscar oro.

En la bitácora aparecen dos pantallas. Una con una entrevista que le realicé a mi tío Cayetano Zúñiga sobre la historia de la minería en Santa María. Y fue curioso porque en esa entrevista hubo momentos en que me dijo casi susurrando “¡le voy a contar esto, pero no grabe!, ¡porque de ello no se habla!” Para mí, son datos importantes que pienso que no comprometen la vida de nadie. Si salieran todos a la luz se reconocerían más los derechos de las comunidades (y las violencias ejercidas), pero ese ha sido parte del temor infundado para lograr la impunidad. La otra pantalla contiene el registro en video de una práctica tradicional que se llama los Matachín, que explico más adelante. Una clasificación de diferentes tipos de peña traídos de Santa María. Unas reflexiones escritas acompañadas de unos bocetos realizados a lápiz del trabajo dentro de una libreta. Unas hojas secas y verdes del árbol de Guayacán que se pueden oler y tocar. Una lámpara pequeña de minería antigua, y un cuaderno estilo diccionario que define el uso de algunas palabras en Santa María.

Los objetos que encontramos en la bitácora estarán a disposición del público para que los puedan tocar y analizar, porque eso permite accionar este dispositivo, que en su esencia natural cumple casi que la misma función de guardar algo para que luego sea hallado.

Según la RAE una bitácora, en América, es un cuaderno o libro donde se registran los datos o hechos más relevantes en relación con una actividad. Una bitácora puede cobrar muchos sentidos dependiendo del lugar que se le dé; puede ser una libreta o se puede convertir en otro dispositivo que contenga información.

Haciendo un análisis simbólico, buscar oro es como buscar información oculta sobre historias que no se cuentan y que se han querido borrar. Esta historia que aborda el proyecto es una de ellas.



*Figura 20.* Boceto a lápiz del canalón como bitácora de madera. Elaboración propia 2023

### **9.3 Los Matachín**

Se trata de un registro en video de un ritual realizado en Santa María el seis de enero del año 2022. Aquí se ve a muchas personas realizar diferentes acciones, que se unen en un mismo canto, una/os bailan, otra/os hacen gestos de labor y cada persona está disfrazada de una forma particular. Luego hacen un recorrido por la calle principal del pueblo hasta llegar a la iglesia, y al final del ritual son despedidas por la comunidad con bombo y canto mientras retornan a su territorio. Este ritual se hace con la celebración de Reyes.

Vestidos/as de harapos, unas/os con la cara tiznada, otras embadurnadas de barro, unas/os con hojas secas, y algunos usan máscaras. Llevan ollas, cadenas, armas, herramientas de trabajo entre otras. A través del baile y el canto incorporan la canción “A la mina” de Leonor González Mina, dándole un giro rítmico y de versos para referirse a la esclavitud minera en un tono de rechazo y descontento con esa práctica sobre sus cuerpos: *No voy no voy, a la mina voy. No quiero morir dentro de un socavón.* Porque lo que se esconde en el



fondo del ritual de los Matachines en Santa María es un proceso de esclavización y de opresión.

El día de Reyes en Santa María, como costumbre del catolicismo, comienza con la conversación entre el rey Herodes y los tres Reyes Magos que iban camino a Belén de Judea para ver al niño Jesús que había nacido. Con ironía, Herodes les dijo que le avisaran cuando lo hallaran para él también irlo a adorar. Acto seguido, Herodes mandó asesinar todos los niños que nacieran en esas fechas, de tal forma que cayera Jesús, pero no fue posible, porque ante una revelación en sueños los Reyes se enteraron de sus intenciones. De ahí nacería el concepto de los Santos Inocentes (Credencial, 2016).

Ante la orden de Herodes, se dice que sacerdotes y miembros del clérigo autorizaron todo tipo de comportamientos y transgresiones sociales, algo que me parece muy interesante del contexto de Reyes, porque me permite analizar el surgimiento de los Matachines en Santa María. Eso quiere decir que surge con el acto de aprovechar la oportunidad para pronunciarse a través de metáforas con el cuerpo y hacer visible una problemática social. Esta forma de construir imágenes con el cuerpo es común en mi trabajo. Por ello presento este registro.



*Figura 21.* Fiesta de los Matachines en Santa María de Timbiquí, Cauca. Captura de video. Registro: Eblin Grueso (2022)

Matachín fue, en principio, el nombre de un personaje de espectáculos callejeros. Debería efectuar algún tipo de baile estrambótico, vestido de manera ridícula y empuñando una espada, pues suele parecer como un valentón. (Credencial, 2016)

#### **9.4 El Taller.**

El taller es un registro en video de uno de mis espacios de trabajo. Se muestran algunos momentos cuando estoy construyendo piezas del proyecto. Este video se exhibe en un televisor dentro de la galería, sin sonido, combinándose con el sonido ambiente del espacio. Tuve muchos espacios como taller, pero me llamó la atención el de la Casa Obeso Mejía de Cali<sup>11</sup>. Tras una conversación con Carlos Hoyos Bucheli y Felipe Tirado, trabajadores del Museo La Tertulia, me prestaron una bodega en el sótano de esa casa.

En una habitación con mucha humedad, igual que en los socavones mineros, armé una estantería de madera para poner las herramientas; le puse una puerta con candado y guardé las cosas allí. En el sótano construí el túnel de madera que permite el acceso a la galería de exposiciones, y la bitácora donde se encuentran varios elementos que mencioné anteriormente. Fue como construir un túnel dentro de otro túnel.

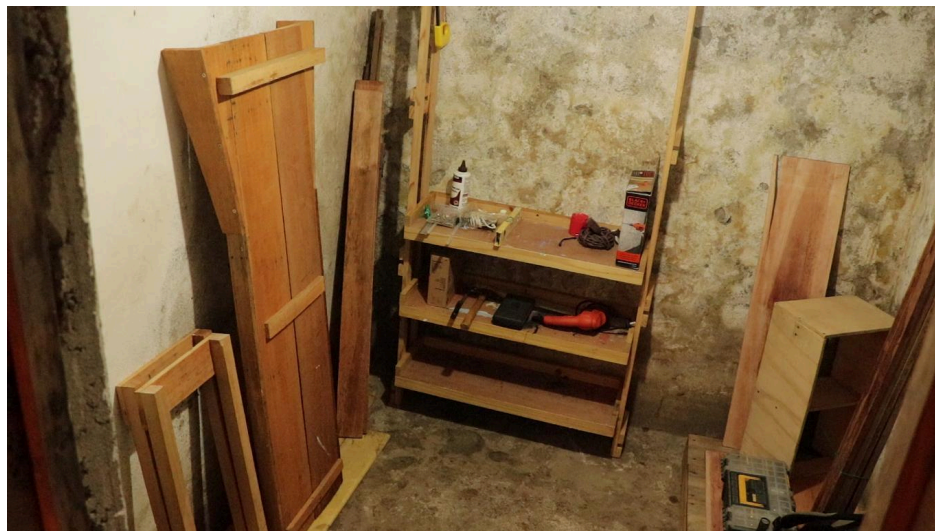
El primer día de trabajo, Norberto, un funcionario de servicios varios de la casa Obeso me dijo, “*Shampion*”, porque así nos decimos, “tenga cuidado que allí abajo hay culebras”. Esto de entrada generó una tensión en mí, diferente a la del socavón bajo tierra pero que se activaba cada vez que entraba en ese espacio. Ahí dentro me preguntaba cuál es el precio que uno decide pagar por construir una imagen. Además, la postura del cuerpo dentro del sótano de la Obeso era muy parecida a la que se adopta en un socavón minero, siempre tocaba andar semi agachado y resultaba incomodo porque luego dolía la espalda o no se alcanzaba a ver el peligro de arriba.

El sótano de la casa Obeso tiene muchas historias ocultas que ameritarían un proyecto de investigación. Pero con lo que me quiero quedar es con la relación espacio-tiempo que

---

<sup>11</sup> Espacio cultural que hace parte de las instalaciones del museo La Tertulia. Fue una casa familiar del “Cali viejo”, que perteneció al señor Antonio Obeso y a su esposa Luz Mejía. Desde el 2015, se convirtió en una extensión del Museo la Tertulia hasta finales del 2023 cuando la fundación Obeso Mejía pasó hacerse cargo.

pude hacer con mi trabajo, y con los rumores de algunas personas que decían que allí abajo vivían los empleados de servicio doméstico de esa casa; que sus dormitorios eran extremadamente pequeños y dormían en condiciones inhumanas. Esto me llamó mucho la atención porque era evidente que ahí hubo dinámicas de esclavización. Darme cuenta de que estaba construyendo parte de mi obra en otro “socavón”, alrededor de otros procesos de opresión, fue sorprendente.



*Figura 22.* Taller de trabajo en el sótano de la casa Obeso Mejía. Captura de video: Elaboración propia, 2023

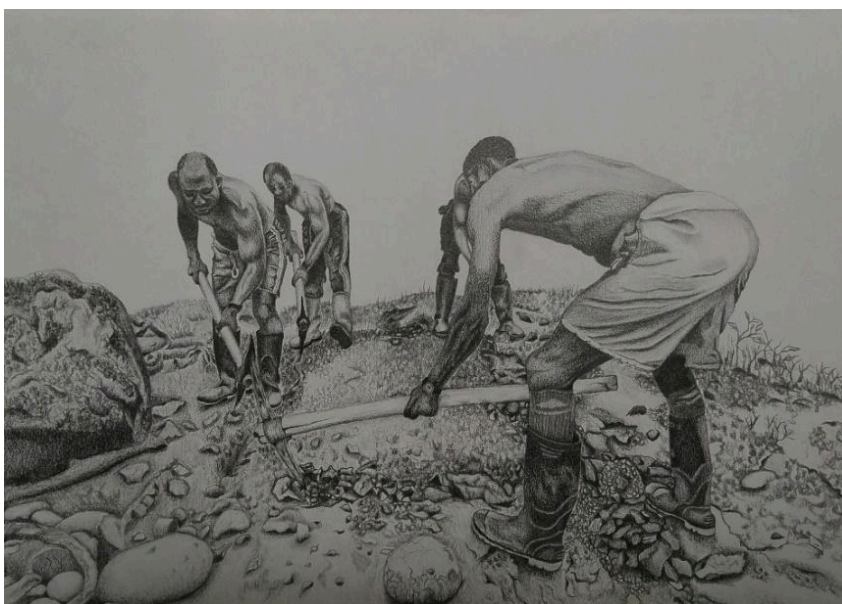
Como ejercicio de registro y vigilancia, mientras construía el túnel en el sótano de la casa Obeso, una cámara puesta en varios ángulos grababa mis movimientos. Este sentido vigilante está relacionado con la vigilancia que se les ponía a los trabajadores esclavizados.

### **9.5 Serie El Dibujo**

Es una serie de dibujos (bocetos) de diferentes tamaños; son en blanco y negro, a lápiz sobre papel y en la pared, y se muestran en la sala; son imágenes de personas, un tronco de árbol, embarcaciones, espacios y objetos. La mayoría se encuentra a la izquierda de la entrada habilitada, pegados sobre unos soportes de madera. El dibujo del mapa de recorrido de Santa María a Cali, está hecho sobre la pared de un pasillo de la sala.

El dibujo y el boceto como ese camino que nos lleva al destino, en el trabajo le he dado un trato especial. Hace parte del ejercicio plástico y es un complemento del proyecto de investigación–creación. Este trato viene principalmente de mi relación con el dibujo. Desde pequeño he tenido mucha afinidad con el dibujo, lo cual fue el principal motivo para entrar a estudiar la carrera de Artes Plásticas. Por ello, considero que la presencia del dibujo en esta investigación, me permite de alguna manera cerrar un ciclo sobre mis intereses de aprendizajes dentro de la académica.

La forma como comprendí el dibujo desde un principio fue muy concreta. En mis creaciones el boceto se termina convirtiendo en un dibujo, aunque un boceto es un dibujo. Pero a lo que me refiero es que no es solo la línea mano alzada o un bosquejo de algo; sino la imagen “concreta” de eso que se quiere representar. Es la luz, la sombra, los tonos oscuros, la sensación de la materia y la composición que aparece en cada uno de mis bocetos. Desde esa perspectiva, hago énfasis en la idea del boceto como dibujo, permitiendo que ellos se muestren como una pieza que integran la muestra del proyecto.



*Figura 23.* Boceto a lápiz sobre papel blanco Durex. Picando Peña: Elaboración propia 2020

Los dibujos se muestran sin enmarcar, desprotegidos del polvo y de las personas, así cómo se disponen algunos objetos en una vivienda o lugar de trabajo en el campo; por

ejemplo, en una repisa, una tira de madera, en un horcón,<sup>12</sup> etc. Estos serán montados en estacas construidas con madera de guayacán y caimitillo, que eran los árboles que hacían cortar los franceses a sus esclavos nativos negros de Santa María de Timbiquí, para presionar la tierra dentro del socavón y evitar derrumbes. Son árboles resistentes, como la resistencia que se producía en los cuerpos alrededor de la lucha por la vida. Hoy desde la metáfora esta madera llega a la sala de exposiciones transportada de Santa María para sostener cuerpos y materiales que están representados en el papel.

## **9.6 Picar la Peña**

Picar la peña es una acción performática que se realizó en Santa María de Timbiquí, y está registrada en video. El registro es lo que se presenta en la sala proyectado a gran escala. Aquí se muestra a tres personas: mi abuelo, mi papá y yo; uno después del otro picando peña, que es una práctica tradicional de buscar oro y sacarle provecho a la tierra.

Esta práctica artesanal fue impuesta por una compañía francesa minera a comienzos del siglo XX (THE NEW TIMBIQUÍ GOLD MINES LTD), y fue reapropiada por la comunidad como método para sobrevivir en el campo. Consiste en ir tajando la peña con un pico hasta que se encuentra la veta de oro.

La pregunta por la procedencia de esas prácticas tradicionales fue lo que detonó esta acción. Entender que los actos de transferencia pueden promover una continuidad de los modelos esclavistas. Mi cuerpo nunca se sintió cómodo con esta labor, siempre me sentí obligado, no disfrutaba de un saber ancestral sincero. Por ello he revivido esa memoria con el propósito de producir en el espectador una inquietud frente a lo que percibe y escucha; algo que pasa por el hecho de reflejar que es una acción fuerte que el cuerpo resiste, que se desgasta, y que se pierde en la búsqueda de un metal precioso que no sabe si al final va a encontrar.

El pico en el suelo frente a la pared de peña se muestra como el principal protagonista en el espacio, (una herramienta de trabajo), después mi abuelo, mi papá y yo. Principalmente mi abuelo, enfrentándose al gran muro de peña con el pico para tajarlo, luego de 5 minutos entra mi papá y toma el pico para seguir en la misma acción y finalmente yo, uno después del otro a

---

<sup>12</sup> Palo grande que contiene una Y o que es hecha por el carpintero en uno de sus extremos. Este se utiliza para sostener otro listón, plataforma o base que vaya a estar elevada.



orillas del río Timbiquí. Los trajes de cada personaje están pensados para combinar con el espacio y la luz, al igual que los cuerpos sin camisas, con la intención de no ocultar los detalles físicos que refleja esa fuerte labor corporal.

El sonido natural del río con el canto de los pájaros, grillos, y ladridos de perro, son elementos que se inscriben en la intención de la propuesta, junto con el sonido que produce el pico al ser arrojado a la pared de peña. Este último sonido tiene alteraciones de volúmenes en cada golpe que se origina por los personajes.

Por mucho tiempo, he oído el sonido de la pica que chuzca, que raspa, que busca, que desgasta, del cuerpo que resiste, del maltrato laboral, y de los gritos incesantes de dolor. Estos sonidos han conformado un continuo íntimo de historias difíciles de contar, memorias tristes y dolorosas de un tiempo vivido y difícil de callar. El ruido brutal del pico y la gestualidad del cuerpo, son elementos fuertes que oímos y vemos, pero también son algo más que ello. Son metáforas de la violencia que se esconde detrás de esta práctica.

Del video registro del performance *Picar la peña* tengo, hay un plano general y un primer plano que dura 15 minutos. Hay dos movimientos de cámara. Todo lo que vemos está organizado en función de la cámara: el tiempo, la luz, el encuadre, hacen parte de la decisión de composición.

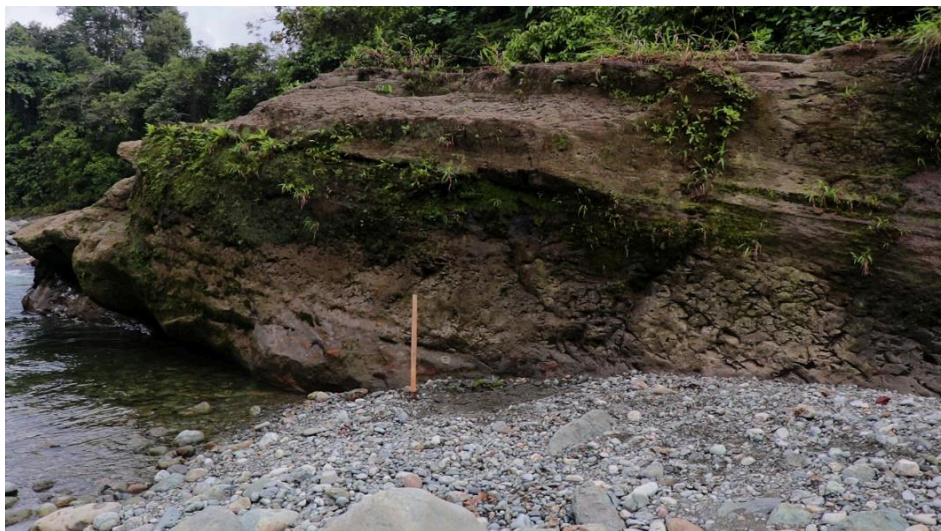


Figura 24. Performance, *Picar la Peña*. Captura de video HD. Elaboración propia 2020



Figura 25. *Performance* Picar la Peña. Captura de vídeo HD. Elaboración propia 2020

### 9.7 Retorno

Para la última pieza, pienso en la importancia del recorrido, el desplazamiento y el transportar materiales desde mi pueblo a otros lugares. Así como también se transporta al cuerpo humano en diferentes estados; vivo, enfermo, muerto, etc. Esto me permite hacer una analogía alrededor de la tensión que se genera entre el entrar y salir, tanto del territorio como de otros espacios en los que el cuerpo está presente, por ejemplo: en los socavones mineros. Una vez una persona entra en un socavón nadie le garantiza salir con vida y tal vez ni reconocerlo.

Así nace *Retorno*, una acción *performática* que viaja en el tiempo, desempolvando la historia para hablar del pasado y el presente de unos cuerpos negros invisibilizados en Santa María de Timbiquí, Cauca. Se trata de un ataúd esculpido de la peña, de la misma donde se hacen los socavones para la mina y de donde se saca el oro, de la misma peña que está compuesto el lecho del río. Este ataúd hueco, es usado para transportar un cuerpo desde las profundidades de la tierra de Santa María hasta Cali, haciendo el viaje que hacen los muertos cuando regresan de Cali a Santa María, pero a la inversa: de Santa María a Cali. La peña en sí misma, como material posee muchas capas, no sólo se conecta con nuestro presente minero y nuestro pasado esclavista, sino mucho más atrás, desde los inicios del tiempo, en que esta

formación rocosa se hizo. La peña podría leerse como un material que acumula en sí misma capas de tiempo. Sacar un ataúd de peña es como sacar a un muerto que lleva enterrado desde tiempos inmemoriales para llevarlo en un viaje hasta nuestro presente, hasta donde estamos hoy, los habitantes de Santa María, en Cali, específicamente en el distrito de Aguablanca y en el barrio Marroquín 3, adonde han llegado la mayoría de paisanos y donde se ha construido un centro cultural Casa Cultural del Chontaduro para salvaguardar nuestras tradiciones. En esta casa cultural se desarrollan actividades como: el Carnaval de la luz, Encuentro de territorios, Festival de la niñez, La fiesta retro Escuela Socio-Política entre Mujeres, El festival de las diversidades, Encuentro de las juventudes populares. etc.

Unos hombres negros con sus herramientas de trabajo al hombro se muestran bajando por el camino que da la salida a una orilla del río Timbiquí. Al llegar al espacio, descargan sus herramientas para ponerse en actitud de trabajo. Se quitan la camisa y se quedan en pantalón largo con sus botas pantaneras. Luego toman el pico y comienzan a picar sobre la superficie de la peña en la que ellos se encuentran de pie. Habían tomado la medida de un rectángulo de dos metros de largo por sesenta centímetros de ancho para guiarse. Con el pico moldeando esa línea picaban sin detenerse. Mientras se hace más profunda la excavación de peña alrededor de esa demarcación, lo que va apareciendo es un bloque de roca de peña que reflejaba la figura de un sarcófago. El gesto de desenterrar, relacionado con el acto de desempolvar la historia, duró seis días desde las ocho de la mañana hasta las doce del mediodía. Cada día asistían personas diferentes y en ocasiones algunos repetían. Fueron mis tíos, amigos y viejos excompañeros de colegio los que participaron.

Desenterrar un sarcófago implica desde la acción poética y metafórica traer un cuerpo pasado al presente, y este cuerpo nos cuenta o nos recuerda una historia que se ha intentado borrar. Es el rastro en opacidad que en algunos casos tiende a instaurar un camino hacia el no-retorno; que no impida la construcción de memoria colectiva, los procesos de reparación integral de los pueblos abandonados por el Estado y los desafíos por lograr la sanación y la reivindicación.





*Figura 26. Performance Retorno. Captura de video. Orilla del río Timbiquí. Elaboración propia 2022*

Desde el punto de vista teológico, el discurso sobre la muerte tiene algunas dificultades, en cuanto a una realidad que atañe a Dios. La teología ha realizado algunos estudios sobre la muerte, pero la complejidad del problema que implica la muerte no se resolvió como el de la vida en el catolicismo. El cuerpo que contiene la muerte, en el catolicismo, se ha tratado como un parásito; no importa el cuerpo ni la muerte, lo que importa es el grado de fe para lograr la vida eterna (Noemi, 2007). La muerte ha sido algo distante y ajeno a Dios. En la Biblia la muerte se asemeja a lejanía y ausencia de Dios. La muerte no fue creada por Dios; por el contrario, Dios creó la vida, al hombre vivo. Pero la teología de la muerte de Dios constituye un discurso moderno, en el sentido más amplio del término; es decir, asume una problemática de la experiencia de realidad que hace al hombre moderno y, más concretamente, de la muerte como sin sentido<sup>13</sup>. Hablar de vida implica, sí o sí, referirse a la muerte y viceversa. Esta complejidad sobre la muerte no es un asunto que podamos resolver aquí, pero es traída a colación para mencionar que los rituales de la muerte en el pacífico son una invención de un pensamiento católico con la naturaleza de la vida espiritual de las comunidades en cada una de sus regiones. El hecho de la muerte se conoce por experiencia ajena y vista desde el exterior. El enfrentamiento con la realidad del cuerpo sin vida y vacío, constituye el sentido del ritual en lo terrenal. Al igual que imaginar una vida

---

<sup>13</sup> Para profundizar en el tema, se puede leer *Morir en Occidente* (Ariès, Philippe); *El Evangelio de Juan*, y *La muerte: el hombre ante Dios*.

después de la muerte, bajo la creencia de la resurrección de Jesús, ha significado el trato diferente y los acontecimientos de rituales con los cuerpos muertos en muchas culturas negras.

Luego de desenterrar el sarcófago, doce hombres lo suben a una camilla de madera con la intención de transportarlo desde Santa María hasta la ciudad de Cali. Son muchas las personas desplazadas de sus territorios y otras que emigran huyendo de la violencia del conflicto armado. Se pone como destino a Cali porque es el lugar al que llegué con mi maleta en el hombro hasta la casa de mi tía Judith Grueso, en busca de oportunidades. Pero también porque el retorno es una constante de muchos momentos. Retornamos con vida a visitar a nuestros familiares a Timbiquí, Cauca, y se retornan a los cuerpos muertos que pertenecen a ese lugar para enterrarlos allá, o viceversa.



*Figura 27. Performance Retorno. Captura de video HD. Santa María. Elaboración propia 2022*

Cómo no ser atravesado por la logística o el embarque y la fantasía en la bodega a la que se refieren Stefano Harney y Fred Moten en su libro *los Abajocomunes*. Dice Stefano & Moten: “la logística fue siempre el transporte de la esclavitud, del trabajo no ‘libre’. Haber sido embarcado es haber sido movido por otros, con otros.”(Moten, 2017, págs. 139-146)

Mover el ataúd de las entrañas de la tierra hacia otro lugar significó despertar muchas memorias y objetos. Mover una comunidad en general. Se movió mucha gente en Santa

María, Buenaventura y en Cali; se hizo mucha logística para crear una imagen, para evocar una imagen. En ese sentido, esta acción difiere mucho del trabajo del esclavo y del capital. Hacer un gran esfuerzo solo para lograr una imagen, es fantasear.

Es mi cuerpo que es transportado dentro de un sarcófago, desde Santa María por tierra, río, mar y carretera; apoyándose en medios de transportes como lancha, barco y carros hasta la ciudad de Cali. Dos lanchas de motor remo que me prestó mi tío Tilson Grueso, fueron el medio en el que se bajó el ataúd de peña y los cargueros junto a mi padre, mi madre y Vercelli. En total éramos catorce personas con destino a Corozal de Timbiquí donde se encontraba el barco VALOIS MAR MC01-07-05, que llevaría el sarcófago hasta Buenaventura.



*Figura 28. Performance Retorno. Bajando por el río Timbiquí. Captura de video HD. Cámara: David Paredes. 2023*

Con David Paredes, que hacía de cámara número uno en esta travesía, nos subimos al barco rumbo al puerto de Buenaventura. Catorce horas desde las cinco de la tarde hasta las siete de la mañana tuvieron que pasar para que arribáramos al muelle.





Figura 29. Performance *Retorno*. Viaje por el mar en el barco Timbiquí-Buenaventura. Captura de video HD. Cámara: David Paredes 2023

Allí nos ayudaron a descargar el sarcófago, la banda de *los del cuento*, de quienes hablo en los agradecimientos de este documento. En una camioneta del padre de un amigo de David Paredes, subimos el sarcófago para llevarlo hasta la ciudad de Cali. David se subió de parrillero a la moto de mi amigo Daniel Vidal para grabar el recorrido del carro hasta las afueras de Buenaventura. Tres horas nos separaban de la terminal de transporte de Cali, a donde llegaría la escultura para continuar la caminata por las calles de la ciudad. La terminal de Cali es el punto por donde entran y salen la mayoría de los migrantes y desplazados de otras zonas del Pacífico colombiano.

No es una ficción; es la experiencia viva de viajar en el tiempo. El movimiento es un continuo del tiempo y de la vida en sí misma. El vaivén de las olas parecía ser los arrullos de alabaos<sup>14</sup> que se les cantan a los muertos, porque se piensa que aun después de muerto se sigue escuchando. Los golpes de las olas sobre las láminas de hierro del barco traspasaba las paredes de peña, provocando en mí un ir y venir entre el presente y el pasado, en ese juego a la muerte dentro de un sarcófago.

---

<sup>14</sup> Los alabaos son cantos tradicionales que desde distintas zonas del Pacífico colombiano crean un puente entre los muertos que se van y los vivos que se quedan. Estos reúnen a una gran cantidad de personas en torno a la muerte de un ser querido; varían de mensaje de acuerdo a la edad del muerto, los cantos cuentan historias narradas por una voz líder y un coro que responden las personas que acompañan.



Figura 30. *Performance* Retorno. Viaje, Buenaventura Cali. Captura de video HD. Cámara: David Paredes 2023

En Cali este bloque de peña es cargado por sus calles en los hombros de personas negras, que se turnaban por el desgaste físico y por el peso que soportaba su cuerpo. Desde el terminal de transporte, cerca de la rotonda sobre la avenida tercera norte, acompañados por muchas personas que asistieron a la caminata, los cargueros se dirigieron al Distrito de Agua Blanca. Con ellos también se hace un canto en dos versiones: Bunde y Alabao, liderado por Elkin Grueso en la primera y el público que hacía la segunda y tercera. La canción es una versión de “A la mina” de Leonor González Mina. Para esta *performance* le agrego un matiz al canto: es el tono de alabao, para que contraste con la historia entre los vivos y los muertos.

Bajaron por la calle veinticinco norte para tomar el sendero peatonal de la carrera octava, pasando por la base aérea hasta encontrarse con la Avenida Ciudad de Cali; ésta nos llevaría rumbo a Marroquín III, a la Asociación Casa Cultural del Chontaduro. Allí descargan el sarcófago para que Adrián Grueso, con un pico, rompa un agujero por donde pudiera salir mi cuerpo. Un cuerpo que visibiliza y que refleja la falta de reconocimiento que como memoria ha sufrido la población negra del Pacífico o la lucha entre la vida y la muerte.



*Figura 31.* Retorno. Registro del recorrido desde el terminal de transporte de Cali hasta la Casa del Chontaduro. PH: Margarita Cruz 2023

Al salir del sarcófago sentí que era escapar de la muerte, a esa que tanto jugué. Mucha gente me esperaba y quizás estaba naciendo de nuevo. Me reencontré con amigos, familiares y con la tía Elena Hinestroza, con quien tuve un diálogo profundo sobre el más allá:

Vengo de las ruinas de la memoria, donde se encuentran empolvados los fósiles del mar y los secretos que conducen hacia la inmortalidad. A la luz de la oscuridad donde la esperanza vale más que el tiempo y no es verdad que el tiempo valga oro. Allí me encontré con mi abuela, que, con su retumbante voz, despertaba colibríes y murciélagos sobre los cimientos de la espiritualidad, cantaba, cantaba y cantaba. ¿Tía recuerda usted la oración que le enseñó su abuela para protegerse cuando salía de la casa?

Sí, sí, sobrino. Recuerdo muchas historias que mi abuelita me contaba. En un rincón de la sala mi abuelita se sentaba, arriscaba sus polleras cruzaba sus piernas largas, prendía un grande tabaco, pa entro su llamarada, sin sacarlo de la boca mil historias nos contaba. Una de esas eran las minas, los socavones que picaban peña donde los jefes los dueños eran los franceses. La compañía francesa trajo acá este mecanismo para trabajar la mina. Y nos decía mi abuela, ¡si esos socavones hablaran qué no nos diría! cuántos muertos, cuántos abusos. Sobrino, mi abuela nos decía que, de esos socavones, salieron muchas mujeres preñadas, abusadas; muuuchas historias para contar, y me alegra que hoy usted esté desenterrando tooda esa memoria pendiente, gracias sobrino.



En el plano ancestral, se han sacrificado muchas vidas para proteger a las indefensas. No es un espíritu, es un cuerpo vivo que siente, que resiste, que no muere en el acto de ser borrado. Que resuena, que se camufla y espera una señal de luz, que traspasa las grietas de los muros, por donde se penetre la voz para poder decir: ¡todavía estamos vivos!, ¡todavía estamos vivos!, ¡todavía estamos vivos!... <https://youtu.be/6TbFzmbXkjc>

¡Todavía estamos vivos! exclaman todas las personas que se encuentran en el espacio. Sus voces son reemplazadas por el sonido de la marimba que introduce la agrupación musical Raíces de Timbiquí, interpretando la canción *Pacífico*, de Herencia de Timbiquí, que cuenta un poco sobre el trabajo de hogar de la mujer y el hombre en el campo.

Al tiempo que se desarrollaba toda la acción *performática* desde el terminal de Cali, a las afueras de la Casa del Chontaduro, se preparaba un sancocho para compartir con todas las personas que asistieron al encuentro. Este gesto comunitario hace parte del rol que ha tenido la mujer en la construcción y lucha por mantener la unidad familiar. Hace parte de las dinámicas machistas, pero si no fuera por la mujer esa unidad familiar no existiría. La preparación de la comida estuvo a cargo de mi prima Ester Grueso, Berkys Grueso, Griselda Zúñiga, Olivia Grueso, Yennia Gisela Díaz, Lais Amanda Chala, Clara Lucía Grueso, que ayudó con la limpieza, Over Grueso, que trajo la leña, y Luis Fernando Hernández, que armó el fogón.



*Performance Retorno*. Recorrido hacia la Casa del Chontaduro. PH: Laura Puerta 2023



*Figura 32. Retorno. Almuerzo comunitario en la Casa del Chontaduro. PH: Margarita Cruz 2023*

Todas estas personas son familiares de Santa María de Timbiquí, con las que solo tengo palabras de agradecimiento.

Cada una de las acciones fue registrada por amigo/as que me ayudaron, que menciono en los agradecimientos. Este registro hace parte de la categoría registro de seguimiento de una acción, más no de un plan de rodaje pensado para una película, en el que se define cada detalle, se ensaya y se toman días para rodar. Las instrucciones impartidas fueron muy pocas: hacer planos generales, primeros planos y planos de detalles. En el proceso, permitir el espacio para que el azar y lo inesperado sucedan o se reconozcan, es parte de la dinámica. Ahí hay una potencia de la imagen que siento que cuando está todo premeditado se escapa.



## 10. Propuesta de montaje

### 10.1 El Montaje

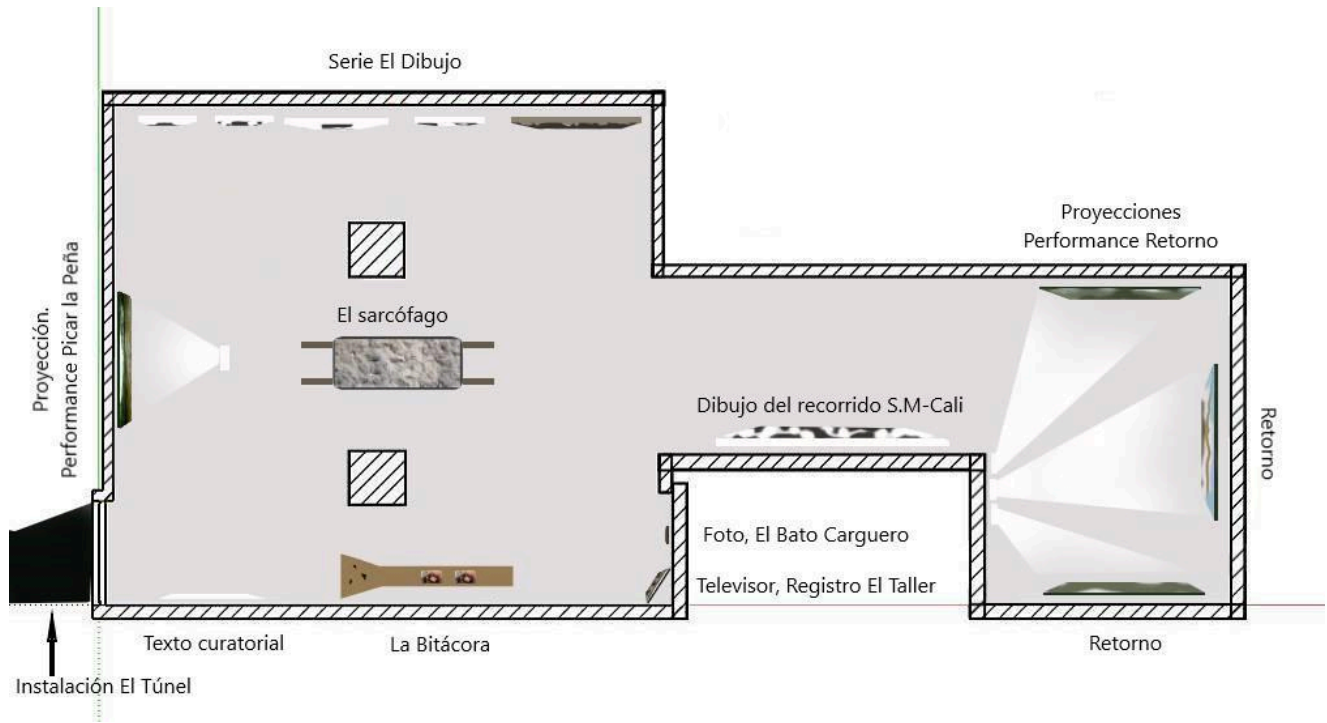
El proyecto está diseñado para ser presentado en un espacio donde se pueda controlar la luz, perforar paredes y adecuar el sonido. El montaje de las piezas corresponde a formas cotidianas de ubicar los objetos en casas campesinas y a otras dinámicas modernas de instalación de dispositivos electrónicos (video proyector, televisor, etc.).

Principalmente, se pensó montar en la Casa del Chontaduro (casa cultural del barrio Marroquín III de Cali) pero por las condiciones del lugar se optó por la segunda opción, la sala de exposiciones de Bellas Artes. La Casa del Chontaduro resultaba significativa, por su relación estrecha con el territorio del Pacífico, al ser una casa construida por víctimas desplazadas por los diferentes conflictos internos de sus comunidades. También por estar ubicada en una zona de la ciudad con mayor población afrodescendientes, y además es el barrio donde he vivido buena parte de mis años en esta ciudad, ejecutando y participando de diferentes eventos. Sin embargo, la sala de exposiciones de Bellas Artes de Cali juega un papel importante desde el punto de vista del espacio convencional y las dinámicas del cubo blanco, bajo la idea de lo que se ha considerado arte, y que ha significado la exclusión o poca inclusión de procesos artísticos de otros grupos poblacionales. No pretendo entrar en la discusión sobre qué es arte y qué no es arte, sino que busco mostrar y visibilizar otras maneras de hacer o entender, desde mi perspectiva el arte contemporáneo, a partir de la relación entre cultura negra y arte. Y al mismo tiempo, intento llegar a un público que desconoce otras realidades del país.

Lo primero que nos encontramos es un túnel semi oscuro con un sonido natural del río en su interior, que hay que atravesar para llegar a otro espacio más amplio (la sala de exposiciones). El túnel está instalado en el pasillo que conecta la sala alterna con la sala de exposiciones de la Institución. Luego, a la derecha, está el texto curatorial sobre la pared. Enseguida la bitácora que es un canalón hecho en madera; está compuesta de apuntes, una entrevista en video, el registro en video de los matachines, algunos tipos de peñas, hojas de guayacán y una lamparita antigua de minería; el sonido de estos videos se escucha por medio

de audífonos. Seguido de la bitácora en la parte superior de la pared, colgado en una esquina, se encuentra un televisor que reproduce el registro en video sin sonido de mi persona trabajando en el taller. El montaje del televisor está pensado tal y como se instalan pantallas y cámaras de vigilancia en la mayoría de los lugares. Después del televisor, sobre la pared a la altura de la vista, está una fotografía enmarcada en madera; es de mi álbum familiar que da cuenta de mi presencia en los actos culturales con mi padre (el Bato Carguero). Al lado izquierdo, está la serie de dibujos de personas, objetos, herramientas, embarcaciones, espacios, entre otras cosas. Están montados sobre unas estacas traídas de Santa María; son de árbol de guayacán y caimitillo, su forma de montaje tiene que ver con la manera de disponer los objetos y otros elementos en algunas casas campesinas de madera, en Timbiquí. Más hacia la izquierda se encuentra la proyección del registro en video de la *performance* Picar la peña; la imagen proyectada es a gran escala, cerca del piso, para que tenga una relación más directa con los cuerpos humanos presentes. Partiendo del instrumento de trabajo la Batea, que tiene una figura cóncava, decidí construir dos cúpulas de madera que me permitieran explorar el sonido de las dos acciones *performáticas* (Picar la peña y Retorno) dentro de la galería. Están colgadas del techo y dentro de ellas hay un parlante que al emitir sonido rebota en la madera y cae como la lluvia sobre la cabeza de los espectadores, logrando direccionar el sonido y así separarlo entre las proyecciones para que no se choquen los sonidos. En el centro de la galería, está el sarcófago de peña, lo que quedó después de realizar la acción de *Retorno*. Al fondo de la sala se encuentra el registro en video del *performance Retorno*, montado en tres proyecciones. Este registro se dividió en tres momentos: primero la extracción del sarcófago de peña y su carga hasta el río; segundo, bajarlo por el río, pasar por el mar y subir por la carretera hasta Cali; por último, cargar el ataúd en Cali desde el terminal de transporte hasta la Casa Cultural del Chontaduro, en Marroquín III, donde acontece el final del *performance*. Con esta proyección se termina el recorrido del trabajo en la sala de exposiciones.

## 10.2 Ryder de montaje.



## Conclusión

La pregunta sobre cómo resignificar la memoria ancestral de algunas prácticas de resistencia del pueblo afrodescendiente de Santa María de Timbiquí desde el arte contemporáneo, me permitió abarcar algunas reflexiones. Una de ellas tuvo que ver con captar la urgencia del momento presente por el que estamos atravesando para desempolvar la historia, exigiendo un grado de conciencia que me llevó a encontrar serios cuestionamientos dentro del ámbito familiar, para entender de qué forma la identidad se configura bajo ciertos modelos del escenario doméstico.

Cuestionar los modelos y prácticas ancestrales no significó un intento de borramiento de la historia o de olvido; es decir, que aunque se reconoce en ellas un pasado esclavista, no es motivo de olvido sino de comprensión, porque a partir de la reapropiación por mi comunidad negra le permitieron darle sentido a la vida. Así como de aprender y descubrir desde la investigación, que detrás de estas, se esconden imágenes poéticas y metáforas potentes. Abordar el cuerpo en primera instancia como uno de los principales detonantes para desarrollar esta investigación, me llevó a descubrir los medios de creación plástica que guardaban una estrecha relación con el proyecto, la presencia del performance en los actos comunitarios de Santa María, la necesidad del registro en video de un acontecimiento que comparte muchas experiencias en diferentes momentos, la construcción de objetos a gran escala, el dibujo como un camino previo al recorrido y el canto liberador. Reafirmo que me gusta trabajar con otros y que somos una comunidad habituada a hacer arte.

Otra de las reflexiones está relacionada con la importancia del ritual, y aquí quiero resonar con Byung Chul Han en su libro *La desaparición de los rituales* (2019). Dice Chul Han que:

En los actos rituales participan también los sentimientos. Pero su sujeto no es el individuo aislado en sí mismo. Por ejemplo, en el rito funerario el duelo representa un sentimiento objetivo, un sentimiento colectivo. Es impersonal. Los sentimientos colectivos no tienen nada que ver con la psicología individual. En el rito funerario el auténtico sujeto del duelo es la comunidad. La comunidad se impone a sí misma el duelo ante la experiencia de la pérdida. Estos sentimientos colectivos consolidan a la comunidad. (Han, 2019, pág. 24)

Los rituales no son una mercancía. Carecen del consumo mediático que satisface al cuerpo de esta manera. A ello se refiere Byung Chun Han y coincide con él. “En el marco ritual las cosas no se consumen ni se gastan, se *usan*. Por eso pueden llegar a hacerse *antiguas*” (Han, 2019, pág. 24) Los rituales generan comunidad. Su esencia está en la profunda atención. Parafraseando a Han, la desaparición del ritual tiene que ver con la pérdida de lo simbólico, con la fantasiosa idea de que la repetición tiene que ofrecer algo nuevo, porque de lo contrario produce aburrimiento (Han, 2019, pág. 24). Abordar el ritual como comunidad, como proceso de incorporación y como praxis simbólica, permitió que personas diversas (de mi comunidad y de otras) vivieran cada una experiencias diferentes.

Estas diferentes experiencias que se viven de la obra varían según los diferentes públicos: desde la gente que cavó el ataúd, la gente que lo transportó, la gente que vivió el performance de caminar por Cali transportando el ataúd, la gente que vio la exposición. Son distintos tipos de experiencias y cada una de ellas son experiencias estéticas del arte. Esto es lo que permite también, por un lado, la acción, pero también el entender todo ese proceso como parte del trabajo, como la acción en sí misma, y también permite la documentación, porque sin la documentación la experiencia en sala sería distinta. Por ejemplo, solo la escultura puesta en el espacio sería otra experiencia. Son cantidades de experiencias, no todos tienen la misma, muchas personas vivieron la obra diferente, y esto es muy valioso, es un gran encuentro entender que el arte no es solo para vivirlo dentro del espacio del museo, dentro del espacio de la sala de exposición, sino como se vive en la calle, con la comunidad, en compañía, en el río. Todas esas experiencias, el compartir el hacer la escultura con otros, el documentar su construcción y tomar como algo importante su recorrido; tomar eso como un acontecimiento, que todo ello sea parte.

Los dibujos son imágenes previas, pero son apuntes; imágenes que son importantes dentro de esa configuración de imágenes que se van construyendo. Por eso es importante el uso de la documentación, porque la documentación abre el espacio para otras experiencias, para otras futuras obras. Por ejemplo, hacer una película con la documentación en video que quedó. El proyecto está compuesto por tantos testimonios de una realidad viva, que la herramienta del cine nos permitiría construir un relato en detalle de todo lo sucedido y de

otras cosas que no se contaron. Anécdotas, conversaciones extrañas y muchos tropiezos que a mi parecer en el *performance* tienen más control que en el cine de narración. Una película que no es la película de unos cuerpos que llevan un objeto de un lado de A a B, sino que es también el viaje hacia una memoria de una comunidad, una memoria que está en el cuerpo, y cómo esa memoria se vuelve visible, se encarna, se rescata, se vive hoy. Por eso la película va más allá de ese recorrido: se vuelve una metáfora de la memoria, de desenterrar la memoria y hacer con el cuerpo, ejecutando acciones con el cuerpo.

La brecha que abre la performatividad, el usar, activar las obras. compartir esa experiencia y que otros tengan otra experiencia estética en otro lugar, otro espacio. Se desarma el discurso de la primacía objetual, y ese salto lo permite la documentación, el *performance*, la vida misma.

## Anexos

Definición e interpretación de algunas palabras y frases coloquiales que son comunes en Santa María de Timbiquí, en el ámbito laboral y tradicional.

**Batea artesanal.** Bandeja redonda y cóncava de madera que sirve para buscar oro; es una herramienta de trabajo especialmente de poblaciones campesinas.

**Canalón.** Trampa de madera o de metal con forma de canaleta, que se usa en minería para atrapar minerales pesados como oro, a través de un proceso de clasificación de la tierra que pasa por ella, mientras el agua expulsa rocas y objetos más livianos fuera del canalón.

**Canoa.** Embarcación estrecha, de una sola pieza, que se maneja con remo (canalete y palanca), que tiene una proa en ambas puntas. Familiar del potrillo (las mismas características, pero con diferencia en su tamaño).

**Embarcarse.** Subirse con o sin objetos en una canoa, un Potrillo, una Lancha, un Barco o en algún tipo de embarcación acuática cóncava.

**Horcón.** Palo de madera principalmente guayacán, labrado de forma cuadrada que sostiene una viga y cumple la función de columna en una construcción arquitectónica. (2) Columnas de madera con las que se hacen las casas en el campo.

**Manguiao.** De la labor minera. Acción de revolver y recoger la tierra con las manos hacia una Batea, un Canalón o un recipiente; separando la tierra más delgada de las rocas para buscar el oro en ella.

**Picar la Peña.** Es una práctica tradicional que consiste en ir desgastando con un pico, un muro o bloque de peña también conocida como *roca arcillosa*. Esta práctica se usa para buscar oro por medio de túneles horizontales y verticales que se excavan en la tierra. “Son una clase de rocas sedimentarias clásticas granulares, entre las que se incluyen arcillolitas, fangolitas, limolitas, lutitas, esquistos arcillosos y pizarras. La mayoría de las partículas que

componen estas rocas son menores que 1/16 de milímetro (0,1 mm) y resultan demasiado pequeñas para estudiarlas fácilmente en el campo” (Rocas arcillosas, 2023)

**Playar.** Acción que consiste en hacer circular el agua generando un remolino dentro de una batea (herramienta de trabajo artesanal). Esta acción se realiza en orillas del río, en busca de oro. La palabra *playar* se construye a través de la activación de este dispositivo artesanal batea en una playa del río, riachuelo, o quebrada.

**Socavón minero.** Túnel de dos metros y diez centímetros de alto, por un metro veinte centímetros de ancho, que se excava con un pico (herramienta de trabajo) por debajo de la tierra, en busca de oro.

**Sorpresas.** Acciones colectivas o individuales que integra el uso de algunos materiales con el cuerpo para construir imágenes que buscan comunicar o contar historias. Estas acciones nacen desde la idea de lo fortuito, con la intención de activar e influenciar la participación de un público distraído, pero que está familiarizado con este tipo de prácticas tradicionales, (performance).

**Tajar o labrar.** Desgastar un material a través del ejercicio de quitar capas del mismo, con la intención de reducir su tamaño o de penetrarlo.

**Tajo abierto.** Terreno abierto, libre de maquinaria y árboles de gran tamaño, en el que se pueden realizar labores artesanales como por ejemplo playar con una batea.



### Proceso de construcción y conservación del sarcófago. Picar la peña detrás de cámara

Fue un proceso largo que decidí no mostrar en la sala. A mi padre y a mí nos tomó un mes, después del trabajo con los piqueros, ahuecar y estabilizar la roca peña porque es demasiado frágil y se hacía imposible construir el sarcófago.



*Figura 33. Performance Retorno. Ahuecando con mi padre el sarcófago en Santa María, río Timbiquí. Captura de video. Elaboración propia, 2023*



*Figura 34. Performance Retorno. Achicando el hueco donde estaba el sarcófago, en Santa María de Timbiquí. Foto: Herminsul, Grueso 2023*





*Figura 35. Performance Retorno. Rancho y espacio para protegerse de la lluvia y el sol en la construcción del sarcófago. Santa María. Captura de vídeo HD. Elaboración propia, 2023*

### **Trabajo de grabación de sonido y video.**



*Figura 36. Grabando sonido del río. Santa María de Timbiquí: Foto: Hermínsul Grueso, 2023*



*Figura 37. Performance Retorno. Grabación de video en el mar. Timbiquí - Buenaventura. Foto: Eblin Grueso, 2023*



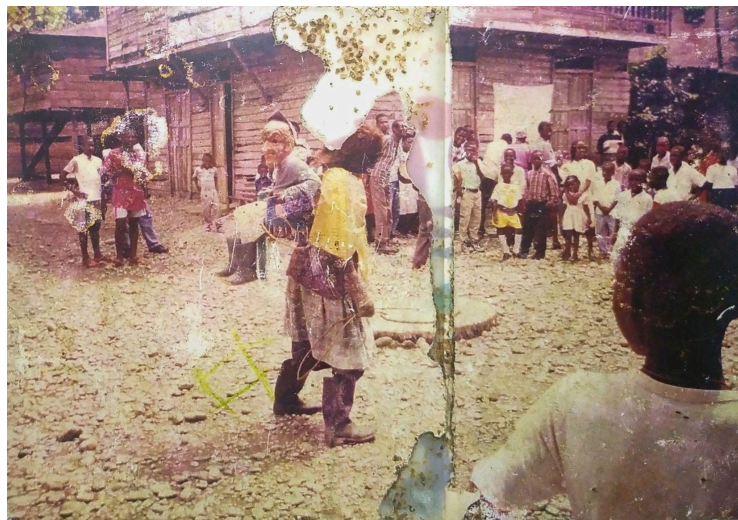
*Figura 38.. Dibujando imagen de mi abuelo picando peña. Foto: Mónica Restrepo, 2023*





*Figura 39.* Puliendo cúpula de madera construida por mi padre: Foto: Wilson Cadena, 2024

### **El Bato Carguero (Herminsul Grueso y Eblin Grueso) 2001 - 2003**



Esta foto que está en la justificación del proyecto, tiene una carga simbólica muy potente que deja el camino abierto para otras creaciones artísticas. Mi padre, desde su ingenuidad o desde la memoria encarnada, diría, inventó este ritual lúdico, que pone en evidencia una práctica esclavista histórica. Es inevitable no pensar en Piel negra, máscaras blancas de Frantz Fan. Me puso una máscara blanca y el llevaba una negra. Conmigo en su espalda recorría todo el pueblo saltando y bailando, hasta subir a la iglesia el seis de enero, día de los tres Reyes Magos.

## Lista de figuras

	Pág.
<i>Figura 1.</i> Indicaciones de Limitaciones del Municipio de Timbiquí por el Norte, Este, Sur y Occidente – (2023).....	11
<i>Figura 2.</i> <i>El Bato Carguero</i> . Práctica Cultural inventada por Hermínsul Grueso en Santa María de Timbiquí. Foto del álbum familiar. (2001).....	16
<i>Figura 3.</i> <i>Video-Performance</i> de 15:06 min. <i>Resistiendo</i> . Taller Exploración Plástica II -Contexto- Bellas Artes de Cali, (2018). Fabio Melecio y Liliana Vergara. Fotograma de video. Elaboración propia. Cámara – María Eugenia Escobar y Jorge Carabalí.....	21
<i>Figura 4.</i> <i>Video-Performance</i> de 15:06 min. <i>Resistiendo</i> . Taller Exploración Plástica II -Contexto- Bellas Artes de Cali, (2018). Fabio Melecio y Liliana Vergara. Fotograma de video. Elaboración propia. Cámara – María Eugenia Escobar y Jorge Carabalí. Enlace: <a href="https://youtu.be/8oX5kRpRpAU">https://youtu.be/8oX5kRpRpAU</a> .....	22
<i>Figura 5.</i> <i>Performance, El Bato</i> . Taller Exploración Plástica 1 – Bellas Artes de Cali, (2018). Mónica Restrepo y Connie Gutiérrez. Fotograma de video. Registro, video-1280 x 720. Cámara – Michael Romario Paz y Carlos Arce.....	23
<i>Figura 6.</i> <i>El Bato</i> . <i>Performance</i> . Cali Valle – (2021). Fotograma de video. Registro, video-1920 x 1080. Cámara - Mónica Restrepo y Alejandro Martín. <a href="https://youtu.be/8BKxG9Bxky">https://youtu.be/8BKxG9Bxky</a> .....	24
<i>Figura 7.</i> Fotografías. <i>Cano-ando</i> . Taller Exploración Plástica II – Bellas Artes de Cali, (2019). Elaboración propia.....	25
<i>Figura 8.</i> <i>Reconocimiento</i> . 11º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Antiguo Colegio de San Ildefonso, CDMX, México. con Krhistina Giles y Hugo Arellanes. Foto: Alexei Taylor.....	26
<i>Figura 9 y 10.</i> <i>Reconocimiento</i> . 11º Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, Antiguo Colegio de San Ildefonso, CDMX, México (2019). con Krhistina Giles y Hugo Arellanes. Foto: Alexei Taylor.....	27
<i>Figura 11.</i> <i>Performance, La Pesca</i> . Fotograma de video. Taller Exploración Plástica 1 – Bellas Artes de Cali (2018). Mónica Restrepo y Connie Gutiérrez. Camara: Jéscica Campo.....	29
<i>Figura 12.</i> <i>Danza, Por qué me voy</i> . Fotograma de video. Programa de Artistas en Bulevar del Río – Cali (2018). Integración Pacífica y Jóvenes bailando por la paz. Elaboración propia.....	31
<i>Figura 13.</i> Instalación y performance. Proyecto los BMR, (Bamba, Martillo y Refilón) (2019) Museo de Arte Miguel Urrutia, Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe...32	
<i>Figura 14.</i> Instalación y performance. Proyecto los BMR, (Bamba, Martillo y Refilón) (2011) Galería Santa Fe Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe.....	33

<i>Figura 15.</i> Instalación y performance. Proyecto los <i>BMR</i> , (Bamba, Martillo y Refilón) (2011) Galería Santa Fe Bogotá. Foto tomada de la página web de la Galería Santa Fe.....	33
<i>Figura 16.</i> Viaje Timbiquí – Buenaventura, Fragmento de video. Elaboración propia (2019).....	40
<i>Figura 17.</i> Muelle de Buenaventura. Transporte de un cadáver de Cali a Timbiquí, Cauca, por el mar en lancha Bote. Foro: Eblin Grueso.....	42
<i>Figura 18.</i> Algunos tipos de peña que se encuentran en Santa María. Foto: Eblin Grueso (2022) .....	46
<i>Figura 19.</i> Viaje con Cargueros, mis padres y motoristas a Corozal de Timbiquí, Cauca. Foto: Elaboración propia (2019).....	46
<i>Figura 20.</i> Boceto a lápiz del canalón de madera como bitácora. Elaboración propia (2023).....	51
<i>Figura 21.</i> Fiesta de los Matachines en Santa María de Timbiquí, Cauca. Captura de video HD. Registro: Eblin Grueso 2022.....	52
<i>Figura 22.</i> Taller de trabajo en el sótano de la casa Obeso Mejía, Cali. Captura de video HD. Elaboración propia (2023).....	54
<i>Figura 23.</i> Boceto, lápiz grafito sobre papel blanco Durex. Elaboración propia (2020).....	55
<i>Figura 24.</i> Performance, Picar la Peña. Captura de video HD. Elaboración propia (2020).....	57
<i>Figura 25.</i> Performance, Picar la Peña. Captura de video HD. Elaboración propia (2020).....	58
<i>Figura 26.</i> Performance <i>Retorno</i> . Captura de video. Orilla del río Timbiquí. Elaboración propia (2022).....	60
<i>Figura 27.</i> Performance <i>Retorno</i> . Captura de video HD. Santa María. Elaboración propia (2022).....	61
<i>Figura 28.</i> Performance <i>Retorno</i> . Viaje por el río Timbiquí hasta llegar al mar. Captura de video HD. Cámara: David Paredes (2023).....	62
<i>Figura 29.</i> Performance <i>Retorno</i> . Viaje por el mar en el barco Timbiquí-Buenaventura. Captura de video HD. Cámara: David Paredes (2023).....	63
<i>Figura 30.</i> Performance <i>Retorno</i> . Vía Buenaventura - Cali. Captura de video HD. Cámara David Paredes (2023).....	64
<i>Figura 31.</i> Performance <i>Retorno</i> . Registro del recorrido desde la Terminal de transportes de Cali hasta la Casa del Chontaduro. PH: Margarita Cruz (2023).....	65
<i>Figura 32.</i> Performance <i>Retorno</i> . Almuerzo comunitario en la Casa del Chontaduro. PH: Margarita Cruz (2023).....	66
<i>Figura 33.</i> Performance <i>Retorno</i> . Ahuecando con mi padre el sarcófago en Santa María, río Timbiquí. Captura de video. Elaboración propia (2023).....	75

<i>Figura 34.</i> Performance Retorno. Achicando el hueco donde estaba el sarcófago en Santa María de Timbiquí. Foto: Hermínsul Grueso (2023).....	75
<i>Figura 35.</i> Performance Retorno. Rancho y espacio para protegerse de la lluvia y el sol en la construcción del sarcófago. Santa María. Captura de video HD. Elaboración propia. (2023).....	76
<i>Figura 36.</i> Grabando sonido del río. Santa María de Timbiquí. Foto: Hermínsul Grueso. (2023).....	76
<i>Figura 37.</i> Performance <i>Retorno</i> . Grabación de video en el mar. Timbiquí - Buenaventura. Foto: Eblin Grueso (2023).....	77
<i>Figura 38.</i> Dibujando imagen de mi abuelo picando peña. Foto: Mónica Restrepo, 2023.....	77
<i>Figura 39.</i> Puliendo cúpula de madera construida por mi padre: Foto: Wilson Cadena, 2024...	78



## Bibliografía y webgrafías.

- ADEH TV. (16 de noviembre de 2020). La última página 121: La desaparición de los rituales. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=u5HILI0-WHM>
- Almeida, M. C. (2018). Encajes ético, étnico y estético. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Alveláez Gundmann, M. J. (2011). Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de Los Artistas Caminantes: Richard Long y Hamish Fulton. Recuperado de: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/6226>
- Banrepcultural. (17 de junio de 2019). Entrevista | *El artista Fabio Melecio Palacios habla sobre su obra Bamba, martillo y refilón*. Obtenido de Archivo de video. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=DoHhw\\_LsO24](https://www.youtube.com/watch?v=DoHhw_LsO24)
- Centro Virtual Isaacs. (23 de Octubre de 20213). Michael Taussig. Antropología - ConversanDos: Arte y Cultura. Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=NCmoGha1e4c&t=2210s>
- Diccionario Ferrater Mora. (sf). *Diccionario de Filosofía*. Obtenido de <https://www.diccionariodefilosofia.es/es/diccionario/1/934-cuerpo.html>
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid España: Ediciones Akal.
- Gómez, P. A. (19 de junio de 2017). *Elena Hinestroza, la cantadora de la paz*. Obtenido de El País: <https://www.elpais.com.co/proceso-de-paz/la-cantadora-de-la-paz.html>
- Han, B. C. (2020). *La desaparición de los rituales: una topología del presente*. Herder Editorial.
- José Arjona M. (25 de septiembre 2018). *El cuerpo traductor*. Arteflora. Recuperado de: <http://arteflora.org/eventos/el-cuerpo-traductorseminario-con-maria-jose-arjona/>
- Malagón, M. M. (9 de 11 de 2018). *Rio por asalto*. Obtenido de Clemencia Echeverri: <https://www.clemenciaecheverri.com/rio-por-asalto-violencia-naturaleza/>

Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra: ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Ned ediciones.

Njami, S. (9 de 5 de 2019). "La gente del arte y cultura está en una fase perezosa". Obtenido de Semana:  
<https://www.semana.com/arte/articulo/la-gente-del-arte-y-cultura-esta-en-una-fase-perezosa-simon-njami/75414/>

Noemi, J. (2007). *Vida y muerte: una reflexión teológico-fundamental*. Obtenido de Scielo:  
[https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0049-34492007000100004](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492007000100004)

Notimex. (16 de junio de 2019). *Plano informativo*. Obtenido de  
<https://planoinformativo.com/665959/aceptacion-o-la-lucha-entre-vida-y-muerte-dialogan-en-reconocimiento>

Opazo, M. (2005). *Olvido de arena*. Obtenido de:  
[https://meopazoc.wordpress.com/2012/12/14/2005\\_olvido-de-arena/#\\_ftnref](https://meopazoc.wordpress.com/2012/12/14/2005_olvido-de-arena/#_ftnref)

Pichardo, F. (29 de 05 de 2017). *Vice*. Obtenido de  
<https://www.vice.com/es/article/paejwy/carlos-martiel-hace-sacrificios-con-su-cuerpo-para-criticar-el-mundo>

Pineda, F. V. (1985). *La muerte: el hombre ante dios*. Obtenido de Core:  
<https://core.ac.uk/download/pdf/83557986.pdf>

Plano Informativo . (16 de junio de 2016). *Aceptación o la lucha entre vida y muerte dialogan en "Reconocimiento"*. Obtenido de Olano Informativo :  
<https://planoinformativo.com/665959/aceptacion-o-la-lucha-entre-vida-y-muerte-dialogan-en-reconocimiento>

REVISTA Credencial. (diciembre de 2016). Obtenido de LA METAMORFOSIS DEL MATACHÍN, ENTRE RITUAL UNIVERSAL Y ACTO LIBERADOR:  
<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/la-metamorfosis-del-matachin-entre-ritual-universal-y-acto-liberador>

Rosas, J. F. P. (2021). “Bamba, martillo y refilón”, un análisis de las violencias del derecho desde el performance artístico de Fabio Melecio Palacios. *Revista Via Iuris*. Obtenido de <https://www.redalyc.org/journal/2739/273972249006/html/>

Wikipedia. (2023) Artículo sobre Rocas arcillosas. (31 de diciembre de 2023). Obtenido de Wikipedia, la enciclopedia libre: [https://es.wikipedia.org/wiki/Rocas\\_arcillosas](https://es.wikipedia.org/wiki/Rocas_arcillosas)

Taussig, M. (2013). *Mi Museo de la Cocaína*. Popayán: Universidad del Cauca.

Teatro, M. (2022 - 2023). *Mapa Teatro: laboratorio de la imaginación social, 40 años*. Museo Miguel Urrutia. Banco de la República (Bogotá)

Torres, D. (12 de 2006). Los rituales funerarios como estrategias simbólicas que regulan las relaciones entre las personas y las culturas\*. Obtenido de Scielo:  
[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1317-58152006000200008#:~:text=Los%20rituales%20funerarios%20se%20conciben,sacrificios%20humanos%20entre%20otros%20y](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152006000200008#:~:text=Los%20rituales%20funerarios%20se%20conciben,sacrificios%20humanos%20entre%20otros%20y)

Unida, S. B. (1960). *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento. Bogotá Colombia*.