

---

## Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41352>

### **Sobre lo que podría ser una poética (s) (afro)diaspórica: Cuatro artistas colombianas**

*Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica:  
Quatro artistas colombianas*

*On what could be an (afro)diasporic poetics (s):  
Four Colombian artists*

Nohora Arrieta Fernández\*

<https://orcid.org/0000-0003-4951-5964>

RESUMEN: ¿Cuáles son los lenguajes y las formas que aparecen cuando ponemos juntas las propuestas visuales de cuatro artistas afrocolombianas?, ¿qué nos dice su práctica sobre lo que imaginamos como arte contemporáneo en América Latina?, ¿qué nos dice para los modos como pensamos la historia del arte o las discusiones en torno a ella? A partir de un diálogo con categorías del pensamiento afro-diásporico, este ensayo considera algunos proyectos visuales de Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) y Lyann Quartas (1990), y explora los modos de ser y hacer que activan sus universos poéticos.

Palabras clave: Arte contemporánea. Pensamiento afro-diásporico. Arte colombiano

RESUMO: Quais são as linguagens e formas que aparecem quando reunimos as propostas visuais de quatro artistas afro-colombianas, o que sua prática nos diz sobre o que imaginamos como arte contemporânea na América Latina, o que nos diz sobre as formas como pensamos a história da arte ou as discussões em torno dela? A partir de um diálogo com categorias do pensamento afro-diaspórico, este ensaio considera alguns projetos de Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) e Lyann Quartas (1990), e explora os modos de ser e fazer que ativam seus universos poéticos.

---

\* Nohora Arrieta Fernández es doctora en literatura latinoamericana y estudios culturales. Actualmente es profesora de la Universidad de California, Los Ángeles. Ha publicado ensayos y crónicas de arte en Contemporaryand, Artishock, Terremoto y otros medios, así como artículos en revistas académicas. Sus investigaciones han sido financiadas por Fulbright, Brasa, ACLS/Mellon Dissertation Completion. Su co-traducción al inglés de *Semantics of the World: the poetry of Rómulo Bustos Aguirre* fue publicada por New Mexico Press en el otoño de 2022. Email: [noharaarrieta@g.ucla.edu](mailto:noharaarrieta@g.ucla.edu)

Palavras-chave: Arte contemporânea. Pensamento afro-diaspórico. Arte colombiana

ABSTRACT: What are the languages and forms that appear when we put together the visual works of four Afro-Colombian artists? What does their practice say about what we imagine as contemporary art in Latin America? What does it say about the ways we conceive the history of art? Dialoguing with categories taken from Afro-diasporic thinking, this essay considers visual projects by Liliana Angulo (1974), María Méndez (1990), Astrid González Quintero (1990) and Lyann Quartas (1990) and explores the modos de ser y hacer activated in their poetic universes.

Keywords: Contemporary art. Afrodiasporic thought. Colombian Art

### Como citar este artigo:

Fernández, Nohora Arrieta. “Sobre o que poderia ser uma poética (s) (afro) diaspórica: Quatro artistas colombianas”. *Locus: Revista de História*, 29, n. 2 (2023): 133-151.

For nine nights we gather  
coffee mugs and white rum, with round bread  
to feed our dead and those that have travelled

from far. We come when the cusp  
of day reddens heaven, and there is  
no famine of tears, when the families wring out

their hearts like wet rags and hang them  
on old cedar slabs. We come  
with our heads dressed, with candles,

each face a twisted wick;  
to raise a song, to chant,  
flailing like shaken leaves

Millicent A. A. Graham. *The Gathering*

Una noche de finales de septiembre de 2022, la investigadora Beatriz Balanta abrigó con esa generosidad suya, amplia y profunda, una cena en su casa de San Fernando, en Cali. A la cena vinieron los artistas Carmenza Banguera, Eblin Grueso, Alexa Hidrobo, Jean Lucumí, Romario Paz, Laura Campaz y la curadora Yolanda Choís. No hablamos mucho de arte (lo que Beatriz habría

---

querido que hiciéramos), pero comimos, reímos, y se contaron historias de ríos, de sembrados y de pueblos pequeñitos a la orilla de un río en esa región profusa que es el Pacífico colombiano. Vuelvo a la cena en casa de Beatriz inspirada por la curadora brasileña Fabiana Lopes, quien en su ensayo para el catálogo de la Bienal de Mercosur de 2020<sup>1</sup> propone una poética del encuentro, *gathering* (en inglés), *ajuntamento* (en portugués) para pensar las estéticas de un grupo de artistas negras invitadas a la Bienal. Vuelvo a esa cena porque es desde el encuentro y desde la sala de Beatriz, desde dónde querría pensar en las prácticas visuales de las colombianas Liliana Angulo, María Méndez, Astrid González Quintero y Lyann Quartas.

La inquietud que estimula este ensayo es la de buscar modos posibles para nombrar la producción artística de cuatro mujeres que se reconocen a sí mismas como mujeres negras o afrodescendientes. ¿Cuáles son los lenguajes y las formas que aparecen cuando ponemos juntas (en *gathering*, *ajuntamento* o juntanza) las propuestas de Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas?, ¿qué nos dice su práctica sobre lo que imaginamos como arte contemporáneo en América Latina?, ¿qué nos dice para los modos como pensamos la historia del arte, para las discusiones en torno a ella?, ¿y qué significaría explorar estas preguntas *juntamente*?<sup>2</sup> Quiero emprender este ejercicio en diálogo con el pensamiento de Fabiana Lopes que, como verán, guía varias de las intuiciones que aquí me mueven, y con una tradición afro-díaspórica. Sin perder de vista que la producción de Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas se forma en la Colombia de principios del siglo XXI, sin obviar que Colombia es un centro vibrante de producción de pensamiento negro en el continente<sup>3</sup>, querría imaginar las estéticas de estas artistas como parte de las corrientes oceánicas, las del Atlántico y las del Pacífico, que nutren la diáspora africana en las Américas. Lo que quiero decir es que, aunque estoy hablando de artistas colombianas, pensarlas en términos afro-díaspóricos significa pensarlas más allá de la nación o de lo que sería una discusión sobre arte colombiano contemporáneo, aunque esa discusión también se pueda intuir desde aquí, desde este encuentro. No me interesa, tampoco, nombrar *una estética afrodescendiente* porque no creo que exista *una*, unívoca y solitaria. Lo que querría, más bien, es pensar en cuáles son las líneas de encuentro, de semejanza o dispersión en ese grupo que formarían, un poco arbitrariamente elegido, Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas. Qué es lo que surge cuando las vemos actuando en el terreno

---

<sup>1</sup> El título del ensayo es “Sobre gatherings, ajuntamentos e hábitos de assemblagem” (Lopes 2022). Lopes fue curadora adjunta de la Bienal junto a Igor Simões y Dorota Biczal. La curadora general fue Andrea Giunta.

<sup>2</sup> Verá la lectora que en este corto ensayo uso más o menos libremente la noción de encuentro tal y como aparece en Lopes (*gathering* y *ajuntamento*). Sumo a esta la idea de juntanza, utilizada por los colectivos feministas en América Latina; y tomo del pensamiento haitiano la de *rasanblaj*. “*rasanblaj* (as an organizing principle, of sorts it is defined as assembly, compilation, enlisting, regrouping (of ideas, things, people, spirits. For example, fè yon *rasanblaj*, do a gathering, a ceremony, a protest)” (Alexander and Ulysse 2015).

<sup>3</sup> Sobre movimiento afrocolombiano y feminismos negros en Colombia, ver Vergara y Arboleda 2014; Laó-Montes 2016; Curiel 2007.

---

expandido de una tradición de pensamiento negro que imagina epistemologías posibles, modos de existir<sup>4</sup>.

Este ensayo es una tentativa, y como tentativa son más las preguntas que lo mueven que las *improbables* respuestas. Cuando Lopes, inspirada en Denise Ferreira da Silva y Barbara Christian, se pregunta por “la gama de posibilidades de saber, de hacer y de existir” (2020, 303) de lo que podría ser imaginado como una poética negra feminista, abre un espacio de pensamiento en el que quiero insistir. Primero, para indagar cómo esta producción colombiana contemporánea funciona a la luz del encuentro, *gathering*, *ajuntamento*, juntanza. Segundo, para explorar las otras formas *probables* “de saber, hacer y existir” que están siendo activadas en esa producción. ¿Cuáles son, cómo nombrarlas?, ¿qué es lo que significa que esta producción ocurra en medio de la expansión de una conciencia diásporica a nivel hemisférico?, ¿qué significa que acontezca en medio de esa otra conciencia sobre lo que algunos llaman la vida póstuma (*afterlive*) de la esclavitud o el *longue-durée* de la plantación, es decir, los modos como las estructuras heredadas del sistema esclavista continúan afectando y limitando las existencias negras?, ¿qué saberes, prácticas, conocimientos (nombrados u ocultos) cotidianos hacen posible existir y re-existir en medio del *longue-durée* de la plantación y cómo ese cotidiano sugiere unas formas y unas poéticas, es decir, unos modos de hacer y de saber? Si el encuentro propuesto por Lopes es una poética, ¿cómo ese encuentro, entendido en tanto *rasanblaj* (juntanza de ideas, seres y espíritus) aspira a un reagrupamiento permanente que insiste en la vida?

He dicho que Angulo, Méndez, González Quintero y Quartas forman un grupo arbitrariamente elegido. Sin embargo, toda elección da cuenta de una cierta afinidad ¿por qué ellas y no otras?<sup>5</sup>, ¿por qué elegir entre una escena cada vez más visible de artistas afro-descendientes en Colombia a estas cuatro y no a otras? Podría decir que me mueve por un lado la necesidad de pensar en obras que están siendo, en procesos que están ocurriendo en el momento en el que

---

<sup>4</sup> Lo que R. Kelley llama una imaginación radical afro, capaz de crear “una idea de liberación para todos, una idea de liberación para la humanidad y para la reconstrucción de las relaciones sociales” (2002, 137).

<sup>5</sup> Hay una escena de producción de artistas afrodescendientes en Colombia. Y no me refiero apenas a la cena en casa de Beatriz Balanta. En Artbo 2023, Laura Campaz curó la exposición “Las estrellas son negras”, en la que participaron Alexandra Idrobo, Carmenza Banguera, Eblin Grueso, Fabio Melecios, Liliana Angulo, Walter Caicedo y Yeison Riascos. Pero la exposición de Campaz es parte de una tradición de exhibiciones similares, entre las que habría que nombrar “Orika” (2022), curada por Adriana Castellanos Olmedo y Javier Mojica en el Festival Petronio Álvarez de 2023; “Mandinga sea” (2013), curada por Luz Adriana Maya y Raúl Cristancho; “Viaje sin mapa” (2006), curada por Raúl Cristancho y Mará Mercedes Angola. La labor de difusión de arte afrocolombiano, realizada por colectivos como Kitambo, fundado por Catherine Dunga y Marleen Palmaers, es paralela a la circulación de estos artistas en redes sociales y a las discusiones producto de un activismo negro. Mirar eso que acontece en el presente no debería obviar las prácticas que han ocurrido ininterrumpidamente y que merecen nuestra atención: ¿cómo imaginar esa escena que ahora vemos sin los trabajos de Liliana Angulo, Mercedes Angola, Fabio Melecios, Heriberto Cogollo y otros tantos nombres de artistas visuales afrodescendientes en Colombia que aún necesitamos nombrar? En la recolección y archivo de prácticas artísticas afro-colombianas es irremplazable el trabajo del colectivo de artistas afrodescendientes Aguaturbia.

---

escribo<sup>6</sup>, procesos aún no cerrados y a los que accedo por medio de las cuentas de las artistas en redes sociales, de las curadurías de colectivos como Kitambo o de las listas del Premio Arte Joven<sup>7</sup>. Nombrar una escena reciente supone nombrar lo que la antecede; la existencia de poéticas como las de Méndez, González Quintero y Quartas exige mirar a Angulo, reparar detenidamente en su trayectoria, referencia explícita o no para los otras tres, pues las tradiciones se van haciendo incluso cuando no las nombramos. Por otro, aunque no me interesa discutir esta producción como *estrictamente* colombiana, lo cierto es que las cuatro, juntas, re-trazan la geografía de un país. Angulo es de Bogotá, Méndez de Cartagena, Quartas de Cali y González Quintero de Medellín. Cuatro de los núcleos urbanos más importantes de Colombia, y representativos para la población afrodescendiente; por ser ciudades imaginadas como negras, el caso de Cartagena y Cali, o por ser lugares de acogida de población afro que llega desde otras regiones, como Bogotá y Medellín. Al re-trazar la geografía de ese país, las cuatro sugieren *oblicuamente* otras preguntas: ¿cómo es que tratándose del país con la segunda población afrodescendiente más alta de Sur América cuando se pregunta por la producción visual afrodescendiente en Colombia rara vez alguien menciona otro nombre que no sea el de Liliana Angulo?<sup>8</sup>, ¿cómo ese silencio insiste en una no-existencia?, ¿cómo es que no-existiendo, se existe?

\*\*\*

São muitos os segredos  
um dos fundamentais  
são as pontas  
aparadas frequentemente  
para  
manter  
o caimento  
camadas para cima  
de baixo  
definem o volume  
melhor  
pelo seu olhar eu sei  
você quer tocar a textura espiral  
enfiar os dedos nessa maciez  
mas

---

<sup>6</sup> Un no-cerramiento señalado por Lopes cuando mira la producción visual afro-brasileña (2015; 2016).

<sup>7</sup> Premio de artes visuales en Colombia, organizado por la Fundación Colsanitas y la Embajada de España en Colombia.

<sup>8</sup> En una entrevista con Sandra Montenegro (2021), Liliana Angulo se refiere al hecho de que siempre ha habido gente afrodescendiente en las artes y en la cultura en Colombia. El asunto, dice Angulo, es que durante mucho tiempo la producción de esa población ha sido leído como folclor. En sus ensayos Lopes señala un discurso de no-existencia similar respecto a una producción afro-brasileña (Lopes 2015; 2016; 2019).

tal vez  
antes:  
sim, precisa pedir  
não é exótico [...]  
Stephanie Borges. *Talvez precisemos de um nome para isso*

Al principio siempre el pelo. Afro, *dreadlocks*, trenzado, cepillado, alisado. Para Kobena Mercer, el cabello es un significante clave cuando se trata de la gente negra. Lo podrían atestiguar la campaña *Black is Beautiful* de los años sesenta en Estados Unidos, la estética de los *Black Panther*, del movimiento Rastafari, o las del movimiento negro brasileiro. Al principio, siempre el pelo. En ese ensayo clásico de Mercer, “Black Hair/Style Politics”, en el que el autor británico teoriza cómo el peinado de la gente negra es un artificio que “articula diversas “soluciones” estéticas a una serie de “problemas” creados por las ideologías raciales y racistas” (1987 34). En las imágenes del fotógrafo de Malí Mama Casset, en el que las señoras de la burguesía de Bamako posan divinamente ataviadas y mejor peinadas. O en las fotos en blanco y negro del nigeriano J. D Okhai Ojeikere: lo que se cifra en el pelo, lo que con él se dice. En Colombia, la discusión sobre el pelo afro se ha intensificado en la última década, en parte vigorizada por las redes sociales y el crecimiento de un nicho en torno al pelo “afro natural” que se nutren, claro, de años de lucha (a veces más silenciosa) de grupos activistas negros.

Liliana Angulo (Bogotá 1974) tiene un interés particular en el pelo. Una de sus primeras piezas, *Pelucas porteadoras* (1997), es una escultura hecha con *bombril*, una marca de estropajo de acero inoxidable y una expresión peyorativa para el cabello afro (“pelo bombril”) en varios países de América Latina<sup>9</sup>. Ya entrada la década de los dos mil, Angulo empieza a cambiar su acercamiento a ciertos temas, y de piezas como *Pelucas porteadoras* o *Negra menta* (2000), que insisten en la presentación del cuerpo negro en torno a los estereotipos e imaginarios a él asociados, pasa a crear proyectos colectivos (Giraldo 2014). Podría decirse que la práctica de Angulo migra de trabajos que interrogan las estructuras racistas de la sociedad colombiana, a proyectos que interrogan los modos como ciertos grupos producen conocimiento. Uno de esos proyectos es ¡Quieto Pelo!

En 2008 el Banco de la República de Quibdó<sup>10</sup> invitó a Angulo a realizar un proyecto en la ciudad. Interesada en la materialidad del cabello y en la historia asociada a él en las comunidades negras, Angulo propuso un taller con peinadoras de la región (Angulo 2008). Durante algunos meses, contactó y conversó con líderes culturales de la ciudad y peinadoras y convinieron en realizar

---

<sup>9</sup> Podríamos extendernos en menciones a piezas sobre el pelo. Las *Pelucas porteadoras* de Angulo fueron reelaboradas por Astrid González Quintero en la serie *Cultura negra citación a la obra de Liliana Angulo* (2016). Una de las performances más conocidas de la artista visual brasileña Priscila Rezende se titula *Bombril* (2010). Laura Campaz tiene unas instalaciones de tejido y cabello sintético (*Senderos encriptados*) que fueron expuestas en *Capilares*, exposición sobre el pelo curada por Valeria Montoya e Isabella Londoño en abril de 2023 en Bogotá.

<sup>10</sup> Capital del departamento del Chocó, con un 82% de población afrocolombiana.

---

un evento al que se invitaría a peinadoras, mujeres que peinan, y a “sabedoras”, mujeres u hombres que conocen las tradiciones y saberes y las transmiten<sup>11</sup>.

El día del evento, 27 de julio de 2008, hubo música, comida y quince peinadoras de diferentes barrios de Quibdó se congregaron para peinar a las mujeres, hombres, adolescentes que llegaron al Malecón del río Atrato. Angulo registró los peinados con fotografías, y mirando esas fotografías es imposible no reparar en la naturaleza escultórica de los peinados. Entendidos como esculturas, la elasticidad de los peinados señala la inversión que está en el título del proyecto. ¡Quieto pelo! traspone los significantes de la expresión “pelo quieto”, usada para apuntar la “dificultad” que (en un orden racista) es inherente al cabello de las personas negras; un pelo quieto (muerto), un pelo que no se puede peinar con facilidad o con el que no se puede maniobrar y por eso debe ser alisado. En ¡Quieto Pelo! el pelo afro insiste en su naturaleza movable, maleable, movediza. La obra dice ¡Quieto Pelo! no para “aquietar” el pelo, sino para enfatizar el carácter plástico de las esculturas/peinados que son hechas con él. Ese pelo es una materia viva de la que emergen “Crestas con rollos” (2008); una materia que, maniobrada con semillas y cintas, crea formas improbables que hablan del mundo que está a la mano, como en “Raíces de los manglares” (2009) u “Hoja seca” (2008), en la que la disposición de las trenzas simula las nervaduras de una hoja. El peinado/escultura es un artificio, un significante de destrezas adquiridas en la práctica; algo para ser visto y admirado y que, simultáneamente, enuncia unas gramáticas de lo cotidiano: en las imágenes de “peinados tradicionales” el cabello toma formas que no entorpecen las labores del día a día. La naturaleza escultórica del peinado atestiguada en la fotografía inscribe el trabajo de Angulo en una tradición diásporica con nombres como el J. D Okhai Ojeikere, ya mencionado aquí, y quien construyó un universo fotográfico en torno a los peinados de diferentes regiones de Nigeria.

Ahora, si en cuanto artificio el peinado es un objeto/escultura, como entendemos la idea de objeto de arte, lo cierto es que la naturaleza de ese objeto/peinado es efímera. Existe apenas en la fotografía, pues después de dos o tres semanas el peinado desaparece e incluso si fuese repetido por la misma peinadora nunca será el mismo peinado. De este modo, ¡Quieto Pelo! insinúa una lectura que va más allá de la comprensión de la obra como objeto. Las fotografías documentan los peinados, pero los peinados están aconteciendo en el encuentro con música, comida, bailes en el malecón. Pensando con Lopes, habría que decir que la obra aquí es el encuentro, la juntanza en la que se peinan y circulan unos saberes sobre el peinado, se celebra un conocimiento que acontece

---

<sup>11</sup> Angulo (2008) cuenta que el grupo base de peinadoras estuvo compuesto por “Denny Mosquera, dueña de la “Sala de Belleza Denny”, Deirah Cuesta, peinadora muy joven que trabaja con Denny, Norma Palacios, Patricia Palacios y su sobrina Kendy, Disney Chaverra y Yorlenis Ramírez peinadoras del “Centro de Estética África” y Sonia Arroyo Lara”. Entre las sabedoras estuvieron Emilia Caicedo y Luz María Mayo.



en el día a día. No existe el museo o el espacio de la galería, el acontecimiento es el estar juntos<sup>12</sup>. La pieza es el estar juntos; la relación que se establece entre quien peina y quien es peinado, el tiempo del diálogo, del cuidado, de la confianza que se construye cuando una mano tensa un mechón de pelo y lo dobla sobre otro y aprieta más o menos dependiendo del gesto de dolor o no que intuye en el rostro que no ve, pero que siente. Ese estar juntos es, como el peinado en sí, efímero; y aunque efímero, está posibilitado por el intercambio de conocimientos que hacen posible que las tradiciones del peinado sigan siendo, un intercambio que es de larga duración, trans-temporal y que en el encuentro es testificado por la presencia de las y los sabedores.

¡Quieto Pelo! podría inscribirse en las vertientes del arte participativo o relacional descritas por Claire Bishop o Nicolas Bourriaud<sup>13</sup>. Sin embargo, emulando a Angulo y su quehacer colectivo, cabe preguntarse ¿qué significa pensar esta obra desde el marco de un pensamiento afro-diáspórico? En ese sentido, además del *gathering*, la juntanza, hay en ¡Quieto Pelo! algo que recuerda al quilombo o el palenque, comunidades organizadas por personas esclavizadas que huían de las plantaciones o de las múltiples formas que la esclavitud tomaba en la sociedad colonial. De acuerdo con la pensadora brasileña Beatriz Nascimento (1985), el quilombo no es solo un espacio histórico sino una categoría filosófica que permite pensar la experiencia negra en el tiempo. Así, ¡Quieto Pelo! podría ser imaginado como una suerte de palenque efímero en el que convergen conocimientos cotidianos. La metáfora del espacio, el palenque, que dibuja una geografía diáspórica, se intensifica si pensamos que con ¡Quieto Pelo! Angulo ha re-trazado un mapa de la diáspora pues el proyecto se ha realizado en otras ciudades negras de Colombia como Buenaventura, San Andrés, Medellín y Tumaco, y en el extranjero, en La Habana, Chicago y Brasilia.

\*\*\*

[...] No sé por qué cuando boga el olor a café  
por los amplios corredores de la casa,

mientras la nostalgia madura su túnica,  
el silencio es el único lenguaje de mi abuela [...]  
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

[...] Dicen que los gatos cazaban crepúsculos  
de sus manos.

Dicen que en el malecón de sus ojos  
se asomaban barcos oxidados. [...]  
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

---

<sup>12</sup> Hay una poética similar en los trabajos de la artista brasileña Ana Lira.

<sup>13</sup> De acuerdo con Bourriaud, el arte relacional es uno que “takes as its theoretical horizon the sphere of human interactions and its social context, rather than the assertion of an autonomous and private symbolic space” (2006, 160).

---



*Archivo de la brujería* de María Méndez (Cartagena, 1990) es un proyecto en el que convergen el encuentro, la pregunta por lo que es o podría ser un archivo, y prácticas cotidianas como la lectura del café. Para hablar del *Archivo de la brujería* de María Méndez, hay que saber que María ha rastreado a otras María Méndez en los archivos históricos, de México y Colombia, todas mujeres negras juzgadas por la inquisición en casos de brujería<sup>14</sup>. El quehacer estético (archivístico) de Méndez, bruja y artista como ella se presenta, pregunta por el archivo<sup>15</sup> a la vez que reelabora prácticas cotidianas que formulan modos particulares de saber y existir.

María Méndez describe el *Archivo de la brujería* como “un proyecto de largo aliento”, aún inacabado, formado de múltiples capas y que inició en 2020 con la *mesa de incertidumbres*, una instalación que presentó en su primer año del programa para artistas Soma, en Ciudad de México. La *mesa de incertidumbres* es una mesa rectangular de madera de tres metros de largo en la que la artista dispone una bibliografía personal. Méndez dice que “vomita” sobre la mesa (conversación con la artista 2023): libros, revistas, apuntes académicos, fragmentos de lectura, cuadernos de notas. La mesa “sostiene ideas”, los diálogos que nutren sus investigaciones; sean estas sobre el archivo, sobre comunidades afrodescendientes, sobre las otras María Méndez o la creación artística. Algunos de esos textos aparecen como una huella: el subrayado de una frase, recortes de palabras. Hay también en la mesa objetos que llaman a la acción: un sahumero o un encendedor de fuego. O amuletos: hojas secas guardadas en una caja de cartón blanco. La *mesa* es activada con una lectura de café. Méndez hierva el agua, prepara el café y lo sirve en pocillos blancos, orejados, como se acostumbra en el Caribe colombiano, como lo toman en su familia, como se toma entre vecinos. Después de tomarlo, esperan a que el café “se asiente” y Méndez lee a cada una de las asistentes los trazos del “guarrú”, que es como en Cartagena, la ciudad en que nació María, se les llama a los restos de café en las tazas. Los pocillos usados se suman a los objetos de la mesa para atestiguar que ésta no solo “sostiene ideas, sino que propicia el encuentro” (conversación con la artista 2023).

Es quizá el interés por expandir el encuentro, por llevarlo más allá del espacio expositivo, el que impulsa la pieza *libro de archivo*. ¿Cómo hacer para que la *mesa de incertidumbres* trascienda el

---

<sup>14</sup> El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición fue fundado en 1478 por los Reyes Católicos con el fin de atacar todo aquello que no entrara dentro de los parámetros del catolicismo. En 1569 se crearon los tribunales de Lima y México y en 1610 el de Cartagena de Indias. Hay una extensa bibliografía sobre hechicería en Cartagena de indias durante la inquisición, ver Molina Bautista (2022).

<sup>15</sup> El crítico nigeriano Okwui Enwezor (2008) señaló que el arte contemporáneo se interesa casi de manera obsesiva por el archivo con el fin de proponer una reflexión histórica del pasado; el artista deviene no pocas veces archivista, curador, historiador. El archivo colonial se ha convertido en centro de variadas investigaciones estéticas en Brasil y el Caribe; así aparece en las obras de la dominicana Joiri Minaya o las brasileñas Rosana Paulino y Gê Viana. Liliana Angulo, en su proyecto *Un caso de reparación*, indaga sobre la invisibilización de personas esclavizadas en los archivos de la *Expedición Botánica*. Para una discusión sobre el archivo colonial, ver Trouillot (1995) y Hartman (2008).

---

cuarto en el que fue expuesta en Ciudad de México? Méndez responde reproduciendo, fotocopiando, tomando notas de los objetos que están en la *mesa*. Coloca las fotocopias y anotaciones en sobres de plástico, las anilla y las convierte en el *libro de archivo*, un artefacto con el que visita instituciones como el Museo de arqueología de Galapa, en Colombia, y a amistades que, en medio de la conversación, suman referencias, datos, intuiciones. El *libro de archivo* es un archivo vivo; reproduce documentos y objetos de la *mesa de incertidumbres* y, simultáneamente, se va transformando con las anotaciones, adicciones, de los viajes y encuentros.

El segundo año de Soma, Méndez presenta *sobremesa de archivo*. Para la *sobremesa*, prepara una comida, hierva de nuevo café e invita a un grupo de artistas a una conversación en torno a los significados del proceso creativo. Mientras comen pudines preparados por Méndez y beben café, las asistentes interactúan con el *libro de archivo* y con algunos de los objetos de la *mesa de incertidumbres*. Leen, dibujan, anotan, copian páginas del *libro de archivo*. Con esas lecturas, nuevas hojas intervenidas y fotocopiadas, Méndez crea el *libro de interpretación*, un libro-objeto con hojas de acetato.

El *libro de interpretación* es una capa que se suma al *libro de archivo*. Los dos objetos se originan en medio de los encuentros propiciados por la *mesa de incertidumbres* y la *sobremesa de archivos*. Como artista, Méndez promueve espacios que posibilitan la creación de un archivo vivo. Frente al archivo inquisitorial en el que ha encontrado a las otras María Méndez, un archivo custodiado y protegido, el archivo de Méndez es abierto, acontece y se nutre colectivamente; invita a imaginar, por ejemplo, un libro futuro que interprete al *libro de interpretación* (y uno que interprete a ese y así hasta el infinito). Como bruja, Méndez usa la toma y lectura del café como práctica (cotidiana) que, en el encuentro, activa la re-creación del archivo, la posibilidad de nuevos archivos.

En los encuentros propiciados por Méndez, el archivo vivo es alimentado por la lectura del café, reprimida en el archivo tradicional. En el encuentro, las María Méndez sofocadas en el archivo institucional pasan a dirigir y estimular la creación de un archivo abierto. En el encuentro, se materializan relaciones y prácticas que en el archivo oficial quisieron ser silenciadas. En el encuentro, leer el café, como práctica ligada al cotidiano de ciertos grupos, se convierte en lo que Lopes llama un “recordar en el presente gestos entendidos históricamente como subversivos y radicales” (2020, 307). Pareciera que, tal y como las juntas de brujería perseguidas por la inquisición española en el siglo XVII, el *Archivo de la brujería* es una junta de piezas, de objetos diversos y personas que se encuentran para tomar y leer el café, hablar de procesos creativos, de adivinación y, creando archivos, imaginar futuros posibles.



Fig. 1: María Méndez, 2021, *Mesa de incertidumbres*. Foto de @documentaciondearte (cortesía de la artista)



Fig.2: María Méndez, 2022, *Sobremesa de archivo*. Foto de @documentaciondearte (cortesía de la artista)

\*\*\*

El *Archivo de la brujería* de Méndez materializa prácticas liminales que fueron usadas para crear caminos de huida y que permitieron la supervivencia de ciertos grupos (Casamayor-Cisneros,

Odette 2022)<sup>16</sup>. El encuentro entorno al café insinúa aquel otro, prohibido, de la junta de brujas con sus ceremonias de magia y adivinación, a la vez que crea un espacio en el que circulan saberes, formas de existir. A mediados de los setenta, la ensayista cubano-jamaicana Sylvia Wynter y el poeta de Barbados Kamau Brathwaite publican, apenas con cuatro años de diferencia, dos ensayos que matizan los modos como hasta entonces se estudió la plantación en el Caribe. En “Novel and History, Plot and Plantation” (1971) de Wynter, y en “Caribbean Man in Space and Time” (1975) de Brathwaite, la plantación es, además de un sistema de explotación de sujetos negros, un lugar en el que ese mismo sujeto, haciendo frente a la explotación, consigue crear contra-discursos, prácticas que producen saberes. Frente a la plantación, la experiencia negra insiste en la contra-plantación. Los cantos, danzas y la infinita producción cultural parida por los esclavizados y las culturas creolizadas es lo que Brathwaite entiende como “inner plantation” (1975, 6). No muy distante de Brathwaite, Wynter describe el “plot” (1971, 100), pequeñas porciones de tierra en que los esclavizados siembran sus alimentos, como un gesto contra la superestructura de la plantación. Los cantos, las danzas, las prácticas de siembra y conocimientos de la tierra son parte del arsenal que hace posible la formación de comunidades cimarronas, de palenques y quilombos, que insisten en la huida de la plantación y la hacienda y desgastan, a los pocos, el sistema esclavista en las Américas (Moura 1988). En medio del *longue-durée* de la plantación o la vida póstuma de la esclavitud, manifiesta en los modos de explotación del capitalismo neoliberal, en la industria carcelaria, en el exterminio de comunidades negras e indígenas, son las prácticas contra-plantación<sup>17</sup>, históricamente aprendidas, las que continúan haciendo posible la supervivencia, a la vez que posibilitan cimarronajes contemporáneos (Ferdinand 2022). Trenzar el cabello, leer el café, cuidar la huerta.

\*\*\*

[...] Y así como el útero cósmico,

---

<sup>16</sup> Aquí y en lo que sigue, entiendo cotidiano y práctica del modo que lo hace Tina Camp: “the quotidian must be understood as a practice rather than an act/ion. The quotidian as a practice honed by the dispossessed in the struggle to create possibility within the constraints of everyday” (2017, 4).

<sup>17</sup> Y aquí debo insistir en que, cuando me refiero a la plantación, lo estoy haciendo en un modo conceptual y no estrictamente histórico. Es decir, distingo entre la plantación en términos históricos, entendida como un sistema económico y cultural determinante para lugares como el Caribe antillano o Brasil, y la plantación como un concepto migratorio. Esta noción conceptual de la plantación se refiere tanto al entramado del complejo esclavista que en lugares como Colombia se manifestó principalmente con un sistema diferente, la hacienda, como a aquello que se llama el *longue durée* de la plantación, es decir, el modo como las violencias heredadas de la plantación mutan y se manifiestan en la industria carcelaria, el acceso restringido a servicios básicos o la violencia policial a lo largo de todas las geografías de la diáspora africana en las Américas. Tal uso conceptual de la plantación hace eco, asimismo, de una frase repetida por los activistas brasileños para señalar la violencia del estado contra la población afrobrasileña: “O Brasil é uma grande plantação”. Es importante esta distinción en el marco de este ensayo porque en esa geografía múltiple que es el Caribe, el Caribe continental colombiano es considerado, en términos históricos, un espacio *por fuera* de la plantación. Ver Abello Vives (2015).

---



llevamos dentro filamentos de órbitas planetarias  
frecuencias de partículas y energías atómicas.  
somos continente y contenido.  
Somos células, neuronas, hormonas,  
somos alquimia, medicina y curación,  
somos naturaleza infinita,  
somos pasajeros del viaje, firmamento que camina... [...]   
Ashanti Dinah Orozco. *Las semillas del Muntú*

En un mundo que todavía no se recompone de su trauma global más reciente, quizá no es un detalle menor anotar que el proyecto *Hablar a plantas* (2020) de Astrid González Quintero (Medellín, 1990) comenzó en medio de la pandemia del COVID 19. Tampoco es un detalle menor parafrasear a González Quintero quien, al presentar el proyecto recuerda que el departamento del Chocó recibió asistencia tardía del gobierno colombiano durante la pandemia (González Quintero 2020). Los chocoanos, acostumbrados al olvido nacional, hicieron lo que siempre han hecho: recurrir a lo que saben. *Hablar a plantas* quizá tiene su origen en un recuerdo íntimo y cotidiano: una adolescente que mira a su abuelo curar a los vecinos del barrio con ruda, suelda con suelda, eucalipto y sauco. Un abuelo que sabe que lidiar con plantas y hablar a plantas es, en el Pacífico colombiano, un modo de saber y existir. En *Hablar a plantas*, González Quintero construye una poética multimedial en la que transita por el video, la instalación, la escultura, el dibujo y la fotografía.

En *El secreto del zángano*, la exposición que agrupó las piezas de *Hablar a plantas* y fue presentada en Bogotá en diciembre de 2022, hay tres videos: “Hablar a plantas 1”, “Hablar a plantas 2” y “Dale señor el descanso eterno”; tres fotografías; una escultura, “La capa del zángano”; y una instalación, “Jardín de germinados”, construida con 50 plantas sembradas por González Quintero y acompañadas por un dibujo de las fases de la luna. Quien visitó la exposición, encontró tres fotografías realizadas en el Chocó. En una, la selva y el río: la selva verdísima, el río de aguas marrones y el cielo gris encapotado; en la otra, el rostro de una mujer negra de edad avanzada en un primerísimo plano: los cabellos plateados, el rostro tallado por las arrugas; y en la tercera, un brazo negro de mujer (las uñas pintadas de color plata) que sostiene tres hojitas, fuera de foco hay una planta de hojas grandes sobre la que se dibuja el brazo. Las fotografías evocan un lugar y una relación: el Pacífico colombiano y lo que allí han aprendido esas mujeres de las plantas. El video “Hablar a plantas 1” insiste en la relación, y en su gramática de cuidados: una mujer negra, vestida de blanco, acaricia las plantas y las besa. La instalación “Jardín de germinados” es un gesto hacia la selva retratada en las fotografías; la mujer que siembra las 50 plantas, como las mujeres de la foto, insiste en una práctica. Y allí están las plantas en vertical, colgando del techo de la galería y extendiéndose suavemente en el suelo o los dibujos de las fases de la luna que indican cómo ese

---

monte recto lentamente diseñado responde, como el otro, a ciclos naturales. Pero este jardín no es la selva y las plantas que González Quintero eligió germinar para su instalación no son las plantas que germinaron sus abuelos. Si hay aquí un cotidiano entendido como práctica, esa práctica no es traspuesta al espacio de la galería. No es un calco. Es la creación de un gesto. González Quintero no está haciendo antropología, lo suyo es un gesto poético. Una poética que está hecha de síntesis: la línea recta en la que crecen los germinados, la geometría natural que reproducen los dibujos, la parquedad de los elementos de las fotografías. Una poética que no dice más de lo que debe ser dicho. Eso, porque toda poética lidia con el silencio, pero también por el tipo de relación al que alude *esta* poética.

Cuando hablamos de un universo estético que apunta a prácticas o conocimientos que en el espacio en el que fueron creados aseguraron una supervivencia (sea en medio de la huida cimarrona o una pandemia), vale la pena preguntar por el lugar que tiene en la obra aquello que no se dice o que se nombra de un modo oblicuo. La escultura “La capa del zángano” es una capa negra hecha con tela impermeable de dos metros de altura y un metro de diámetro. Los zánganos son personas que poseen conocimientos considerados mágicos en el Pacífico colombiano. El zángano es aludido con esa capa que señala algo que no es del todo develado. Esta gestualidad encriptada se repite en el video “Dale señor el descanso eterno”, en el que un hombre negro vestido con una sotana blanca mueve las manos en un movimiento difícil de definir o en “Hablar a plantas 2”, donde la mujer de quien solo vemos el brazo en la fotografía sostiene tres hojas pequeñas mientras pronuncia un rezo inteligible. El gesto poético de González Quintero ensaya una ética que, al lidiar con ciertos modos de saber y existir, apuesta por una opacidad: ni todo tiene que ser dicho o nombrado o revelado. Esa opacidad anuncia (y me permito aquí la casi contradicción) la existencia de una práctica (hablar a plantas, lidiar con plantas) que relabora un encuentro que convoca a hombres, plantas, animales, presencias, conocimientos nombrados y no nombrados<sup>18</sup>.

También Lyann Quartas (Cali 1992) lidia y habla con plantas. “Riegos de martes y jueves de amor” (2019) es una *performance* de Quartas en el río La Buitrera, al sur de Cali. En el video (4, 15’) que registra la *performance*, Quartas se lava el cuerpo desnudo con un manojo de plantas y flores amarillas. Está sentada sobre una roca. Tiene los ojos cerrados. Los pétalos amarillos se le adhieren a las piernas y los brazos, mientras repite el gesto de deslizar el manojo, mojado en el agua del río, por el cuerpo. El registro del baño está intercalado con imágenes fijas: la espalda desnuda; el cuerpo abrazado a sí mismo sobre una cama de flores; las ondas del río atravesadas por la luz del sol. No

---

<sup>18</sup> Sobre opacidad y arte caribeño y brasileño contemporáneo, ver Arrieta Fernández (2021).

---

hay sonido. Hacia el final del video, Quartas se acuesta en posición fetal, la cabeza recostada en una piedra. En la última imagen, el cuerpo se abraza a sí mismo sobre una cama de flores.

Querría reparar en la suavidad, el cuidado que irradia la *performance* de Quartas. Mirando el video, no hay cómo obviar que ese cuerpo que se abraza a sí mismo, que se baña a sí mismo, es el cuerpo desnudo de una mujer negra e indígena que habita un espacio, Cali, una ciudad que recibe población desplazada de la región del Pacífico colombiano; una población que, empujada a los márgenes, ve cómo las violencias que los sacaron del campo se repiten y mutan en la ciudad. En el desplazamiento, saberes y prácticas traídos de lugares como el Chocó (registrado en las fotografías de González Quintero) se reconfiguran en el espacio urbano. En la *performance* de Quartas, el cuerpo cuida de sí mismo, se recompone, y para hacerlo la pieza elabora este baño-ritual. Comentando sobre “Riegos de martes y jueves de amor”, Quartas dice que la idea del baño nace de conversaciones e intercambios que ocurren en un contexto urbano. “Construimos nuestros propios rituales”, dice (conversación con la artista 2023). Y con esa suavidad, con el ritmo pausado con el que desliza el manojito de plantas sobre sí mismo, el cuerpo que se baña, que se cuida, pretende (colocado en posición fetal) una suerte de comunión, un encuentro, consigo mismo y con el río, con el monte. Eso, en medio de las fuerzas que insisten en aniquilarlo.

Los proyectos con plantas de González Quintero y Quartas me hacen pensar (con entonaciones diferentes) en un *rasanblaj*, un encuentro que es una reorganización, tal y como es imaginado en el pensamiento haitiano, como reconstrucción en la que existir significa *ser* en un espacio en el que también *son* plantas, animales, presencias, conocimientos nombrados y no nombrados. Si en González Quintero ese *rasanblaj* está anunciado en los silencios y el nivel simbólico de opacidad en el que funcionan ciertas piezas (no todo debe ser dicho), en Quartas el *rasanblaj* aparece en la *performance* que reelabora unos conocimientos traídos de los territorios pero que ya no son los mismos (“creamos nuestros propios rituales”) y que tiene como fin crear una posibilidad de recomposición del cuerpo (atravesado por la ciudad) en el baño: recomponer, reconstruirse, es imaginar que es posible fundirse con el río, con las plantas, con el agua que corre. La práctica vale incluso como posibilidad.





Fig. 3: Astrid González Quintero, 2022, Imagen de la exhibición *El secreto del zángano* (cortesía de la artista)

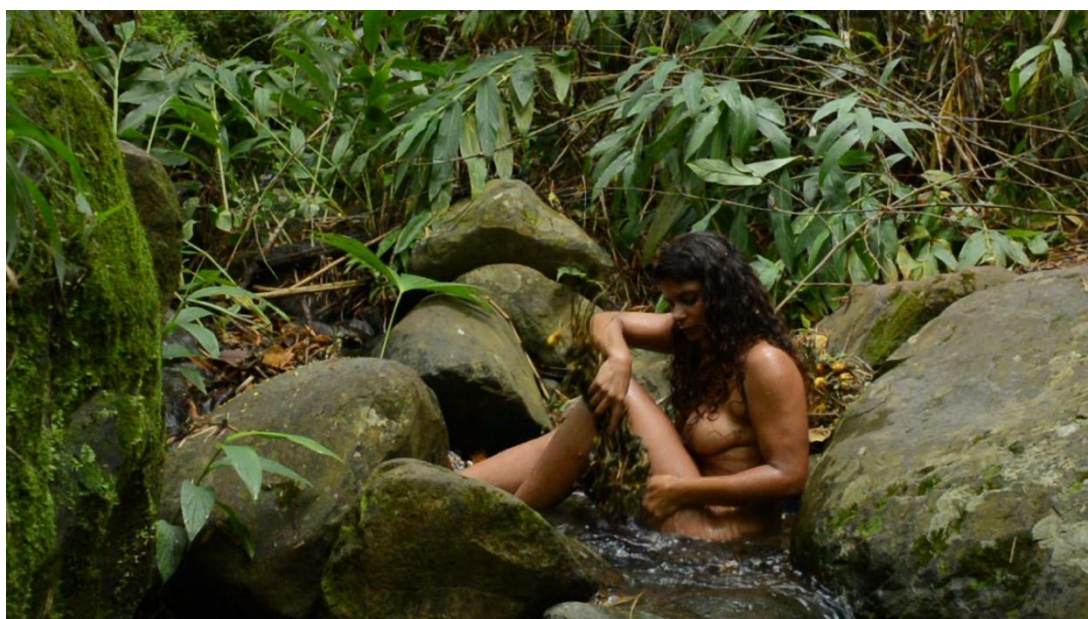


Fig. 4: Lyann Quartas, 2019-2020, imagen del video-performance “Riegos de martes y jueves de amor” (cortesía de la artista)

\*\*\*

¿Qué modos de saber y existir emergen cuando colocamos, como parecen estar haciendo estas artistas, una experiencia cimarrona (fundada en cotidianos que se imaginan en la huida de la plantación o de las violencias de ella heredadas) como experiencia originaria, como horizonte de comprensión? Si la gestualidad de un cotidiano, una práctica cotidiana, supone unos modos de

---

experimentar y sentir el mundo, ¿cuáles son los lenguajes que surgen para nombrar esos modos de experimentar y sentir? La insistencia que hay en la propuesta de algunas de estas artistas en el encuentro parece una insistencia en el proceso, en el estar y, por ende, en lo inacabado (imaginemos lo que eso significa en el estado actual del capitalismo neoliberal). El tiempo del proceso es un tiempo lento o un tiempo que siempre está siendo. El tiempo del peinado contra el tiempo de la plantación, el tiempo de la siembra contra el tiempo de la producción, el tiempo de tomar el café para sentarse e imaginar juntos el futuro contra el tiempo de tomarse el café para producir en el presente. Parece pura abstracción, pero en varias de sus presentaciones Liliana Angulo insiste en que las luchas de la gente del Pacífico colombiano son luchas que defienden, en últimas, un modo de existencia que es reconocido, por este propio mundo en el que estamos, como anticapitalista, un modo de existencia que es un continuo *rasanblaj*, recomposición. Cerraré entonces con una nota optimista (y hasta ingenua, si ustedes quieren; y que, quizá, le pide demasiado a una obra de arte): imaginar que hay en la práctica de estas artistas, como entendidas en el horizonte de una imaginación radical afro, algo que insiste en hacernos pensar en ejercicios de libertad (esa palabra tan frágil para la gente negra en las Américas); ejercicios de libertad, procesos que se originan en ciertos cotidianos y prácticas, y que pretenden imaginar una libertad para todos. Porque quizá es en la recomposición de los modos de conocer, saber, hacer, existir, dónde se encuentre la semilla para una *cierta* liberación.

## Referencias bibliográficas

Abello Vives, Alberto. 2015. *La isla encallada. El caribe colombiano en el archipiélago del Caribe*. Siglo del hombre editores.

Alexander Jaqui and Gina Ulysse. 2015. "Groundings on *Rasanblaj* with M. Jacqui Alexander". En *Emisférica* (12): <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-121-caribbean-rasanblaj/12-1-essays/e-121-essay-alexander-interview-with-gina.html>

Angulo, Liliana. 2008. "¡Quieto Pelo!": <https://www.banrepcultural.org/proyectos/afrocolombianidad/quieto-pelo-proyecto-artistico-de-liliana-angulo>

Angulo, Liliana. 2021. "Entrevista con Sandra Montenegro": <https://www.instagram.com/p/CWglc2TJeaK/>

Arrieta Fernández, Nohora. 2021. *Poéticas amargas: estéticas y políticas de la plantación de azúcar en Brasil y el Caribe (1990-2018)*. Tesis de doctorado, Georgetown University.

Bourriaud, Nicolas. 2006. "Relational Aesthetics". En *Participation*, editado por Claire Bishop. Whitechapel Ventures Limited.

- Brathwaite, Kamau. 1975. "Caribbean Man in Space and Time". *Savacou* 11/12: 1-11.
- Campt, Tina. 2017. *Listening to Images*. Durham and London: Duke University Press.
- Casamayor-Cisneros, Odette. 2022. "Birthing Ourselves. Black womanhood and epistemological marronage in Latin American and Caribbean Literatures". En *The Routledge Companion to Twentieth and Twentieth-First Century Latin American Literary and Cultural Forms*, editado por Guillermina de Ferrari y Mariano Siskind, 309-319. Londres: Routledge.
- Curiel, Ochy. 2007. "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista". *Nómadas* 26: 92-101.
- Enwezor, Okwui. 2008. "Archive Fever: Photography between History and Monument". En *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, 11-51. New York: International Center of Photography.
- Ferdinand, Malcolm. 2022. *Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World*. Durham and London: Duke University Press.
- Giraldo Escobar, Sol Astrid. 2014. *Retratos en Blanco y Afro*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- González Quintero, Astrid. "Hablar a plantas", página de artista: <https://astridgonzalezartista.weebly.com/hablar-a-plantas.html>
- Hartman, Saidiya. 2008. "Venus in Two Acts." *Small axe: a journal of criticism* 12.2: 1-14.
- Kelley, Robin D. G. 2002. *Freedom Dreams: the Black Radical Imagination*. Boston: Beacon Press
- Laó-Montes, Agustín. 2026. "Afro-Latin American Feminisms at the Cutting Edge of Emerging Political-Epistemic Movement". *Meridians:feminism, race, transnationalism* 14, 2: 1-24.
- Lopes, Fabiana y Alexandre Araujo Bispo. 2015. "Presenças: a performance negra como corpo político". *Harper's Bazaar Art*: 106-112.
- Lopes, Fabiana. 2016. "Território silenciado, território minado: contranarrativas na produção de artistas afro-brasileiros contemporâneos". En *Territórios: artistas afrodescendentes no acervo da Pinacoteca*. São Paulo: Pinacoteca do Estado.
- Lopes, Fabiana. 2019. "Black Performance in Brazil: Hidden stories and the rough vibrancy of now." *Nka. Journal of Contemporary African Art* 44: 64-76.
- Lopes, Fabiana. 2020. "Sobre Gatherings, Ajuntamentos e Hábitos de Assemblagem". En *Femininos, visualidades, ações e afetos*, 302-312. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul.
- Méndez, María. 2023. Entrevista con la artista
- Molina-Bautista, Angélica-María. 2022. "Yo te conjuro por san Pedro...". Prácticas mágicas y vida cotidiana en mujeres de origen africano en la Inquisición de Cartagena durante el siglo XVII". *Historia y Sociedad*, 43: 250-277.
- Moura, Clóvis. 1988 (1959). *Rebeliões da Senzala* (1959). Porto Alegre: Mercado Aberto.
-

Nascimento, Beatriz. 1985. “O conceito de quilombo e a resistencia cultural negra”. *Afrodiaspora: Revista do mundo negro*. 6-7: 41-49.

Quartas, Lyann. Portafolio de artista.

Trouillot, Michel. 1985. *Silencing the past. Power and the production of history*. Boston: Beacon Press.

Vergara, A. y Arboleda, K. 2014. “Feminismo afrodiaspórico. Una agenda emergente del feminismo negro en Colombia”. *Universitas Humanística* 78: 109-134.

Wynter, Sylvia. 1971. “Novel and History. Plot and Plantation”. *Savacou* 5: 95-102.

Recibido el 11 de agosto de 2023

Aprobado el 28 de septiembre de 2023