



Clamor de la Razón; *Iconomía*, Hiperbarroco y Transhistorias en la Obra de José Alejandro Restrepo

Rocío Romero Barragán



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 3.0. Spain License.**

UNIVERSITAT DE BARCELONA



Clamor de la Razón; *Iconomía*, Hiperbarroco y Transhistorias en la Obra de José Alejandro Restrepo.

ROCIO ROMERO BARRAGAN

Memoria de la Tesis de Doctorando en Historia del arte

UNIVERSITAT DE BARCELONA

Facultat de Geografia i Història/ Departament d'Història de l'Art

PROGRAMA DE DOCTORADO

Historia, Teoría y Crítica de las Artes

DRA. ANNA MARIA GUASCH

Directora de Tesis

Barcelona 2013

A las montañas del Quindío
A mi hijo Carlos José y a Karol Józef

Agradecimientos

Ofrezco mis sinceros agradecimientos al artista colombiano José Alejandro Restrepo por su colaboración con la investigación sobre su vida y obra; los videos, imágenes y comentarios otorgados por el artista fueron indispensables en este estudio. Así mismo a la Doctora Anna Maria Guasch, escritora, crítico de arte y profesora de la Universidad de Barcelona, por la dirección de esta investigación y la seriedad y pertinencia de sus comentarios y por todo su apoyo. A mis estudios anteriores en la historia del arte al lado del pintor colombiano, Felipe Arango Posada en Roma, maestro de quien aprendí tantas enseñanzas, al poeta Juan Eduardo Cirlot por ser una inspiración diaria, a Barcelona por forjar mi espíritu con su belleza de guerrero medieval, a la ciudad de Medellín por insistir en el apoyo a la cultura y al arte y por enseñarme a no desfallecer con su carácter de templanza a toda prueba, a la Galería *Valenzuela & Klenner*, en Bogotá, por su valiosa ayuda con material visual y literatura sobre el artista y a aquel filósofo que puedo llamar mi contemporáneo: Søren Kierkegaard, doscientos años después de su nacimiento, a Carlos José Benítez por su paciencia y cariño, al artista Andrés Joe Torres, por sus aportes tangibles e intangibles, Afranio Lozano un alma sumamente bondadosa que estuvo ahí en los momentos más difíciles y a las procelosas tormentas, por levantar las velas de mi embarcación y hacerla más resistente. Por último, siendo lo primero: al Altísimo, refugio y fortaleza de esta vida que le pertenece enteramente. Agradecimientos infinitos.

INDICE

| | |
|----------------------|---|
| Agradecimientos..... | 3 |
|----------------------|---|

INTRODUCCIÓN- ASPECTOS METODOLOGICOS.

| | |
|--|----|
| 1. Límites cronológicos, conceptuales y fuentes documentales..... | 10 |
| 2. Composición del trabajo. Módulos de la Tesis..... | 19 |
| 2.1. Primera Parte: esbozo biográfico de José Alejandro Restrepo, primeras obras e impacto en la escena cultural de su tiempo..... | 20 |
| 2.2. Segunda Parte: Etnografía y <i>Transhistorias</i> | 20 |
| 2.3. Tercera Parte: Hiperbarroco..... | 21 |
| 2.4. Cuarta Parte: <i>Iconomía</i> | 22 |
| 2.5. Quinta parte: Conclusiones, líneas de continuación del problema y últimas obras del artista..... | 25 |

PRIMERA PARTE

| | |
|---|----|
| 1. Esbozo biográfico e inicios en el arte de José Alejandro Restrepo..... | 25 |
| 1.1. La vida del artista..... | 28 |
| 1.2. Primeras obras: <i>¡Orestiada!</i> anagramas imagológicos..... | 33 |
| 2. Contexto histórico y artístico. Colombia en el teatro del arte..... | 36 |
| 3. Métodos artísticos de José Alejandro Restrepo..... | 48 |

SEGUNDA PARTE – ETNOGRAFIA Y TRANSHISTORIAS.

| | |
|--|----|
| 1. Viajeros y expedicionistas, Los inicios..... | 52 |
| 2. Viajes por la “Granada Nueva”: sueño abrupto de los Andes. Sobre las obras <i>Transhistoria</i> , <i>Paso del Quindío</i> , <i>Musa Paradisiaca</i> , <i>El Cocodrilo de Humboldt</i> ; la mirada del otro y la problemática de la narración y repetición de la historia..... | 57 |
| 2.1. Impacto artístico de los viajeros extranjeros en Colombia..... | 57 |
| 2.2. La dialéctica del ver, representar y nombrar..... | 64 |
| 2.3. Narraciones extra-ordinarias..... | 66 |
| 2.4. La Real expedición Botánica y sus efectos iconográficos..... | 68 |
| 2.4.1. Pienso luego contradigo..... | 74 |
| 2.4.2. Viajeros del siglo XIX, Visiones de colonización..... | 77 |

| | |
|--|-----|
| 3. <i>Tríptico Amazonas</i> , el hábito de colonizar, Historias de Piragua..... | 80 |
| 3.1. Nombrar la diferencia, el canon del pescador..... | 84 |
| 3.2. Cargueros: “ <i>Over the Montains in a “silla”</i> ”..... | 92 |
| 4. La Videocreación como diario de campo..... | 94 |
| 4.1. Quindío II. Cargueros de montaña y cargueros de historia(s)..... | 98 |
| 5. Sobre la escritura de la historia. Retórica, imagen y representación. Hipotiposis de la historia..... | 106 |
| 5.1. Hipotiposis o la imagen del caminante..... | 114 |
| 5.2. El Problema de las dos miradas y la narración..... | 118 |
| 5.3. Clamor de la Razón..... | 125 |
| 5.4. Razón y locura en Colombia..... | 130 |
| 6. Musa Paradisiaca. Clasificaciones, escrituras y exotismos. El problema de la representación..... | 134 |
| 6.1. Representar. Representación. De la palabra y más allá de ella..... | 135 |
| 6.2. Los giros simbólicos: nombrar es un problema de ubicuidad..... | 141 |
| 6.3. El amor de una vida. La musa de Restrepo; tensiones entre ver y representar..... | 153 |
| 6.4. Banano: un paraíso infernal, historia de violencia transhistórica..... | 154 |
| 6.5. El arte y la fisura: <i>Reproducción en curso</i> | 157 |
| 6.6. Clasificaciones: <i>El sentido de la palabra</i> Taxonomías..... | 167 |
| 6.7. Del universo de Linneo al universo de Restrepo..... | 178 |
| 6.8. Clasificación, dominación, domesticación..... | 182 |
| 7. América..... | 188 |
| 7.1. Rizomas en las clasificaciones. Descolonización taxonómica..... | 196 |
| 7.2. Panorama agrícola contemporáneo. Una persistencia histórica de dominio..... | 200 |
| 8. <i>El cocodrilo de Hegel no es el cocodrilo de Humboldt</i> | 207 |
| 8.1. Sopla el huracán del progreso sobre caracolas de no-tiempo..... | 216 |
| 8.2. <i>Erase una vez...un artista etnógrafo</i> | 218 |
| 9. Ojo por diente: Ojo con lo que ves..... | 224 |
| 10. Anexos: Mapas y grabados..... | 227 |

TERCERA PARTE- HIPERBARROCO.

| | |
|--|-----|
| 1. El Barroco histórico en José Alejandro Restrepo..... | 233 |
| 2. Retorno del Barroco..... | 242 |
| 2.1. Hiperbarroco y obras relacionadas, (breve descripción de obras)..... | 243 |
| 2.2. Los dioses encarnados. Contexto del barroco histórico en América..... | 248 |
| 3. Los Rostros del barroco..... | 250 |
| 3.1. El arsenal de la imagen en el orden de la Conquista de América..... | 254 |

| | |
|--|-----|
| 3.2.Colombia, Paraíso Barroco..... | 259 |
| 4. Retorica e imagen..... | 262 |
| 4.1.Conquista y Contraconquista. Dos movimientos..... | 267 |
| 4.2.El poder de la imagen..... | 270 |
| 4.3.Del Barroco <i>trentista al Barroco transhistórico</i> | 276 |
| 5. La fuerza del regreso..... | 282 |
| 6. Universo Reverso..... | 281 |
| 6.1.“Teofanías”a (r)mas benditas..... | 299 |
| 7. Martirologio..... | 303 |
| 7.1.Ojos que no ven, Hagiografías..... | 311 |
| 7.2.Cuerpo Mortificado, Cuerpo hiperbarroco..... | 331 |
| 8. Bosquecillo bosquiño, <i>Video, pasión y muerte</i> | 341 |
| 8.1.¿Quién es el Santo aquí?..... | 349 |
| 8.2. Estigmas, arqueología del cuerpo..... | 357 |
| 8.3. Cuerpos Gloriosos..... | 365 |
| 9. Santorales hiperbarrocos..... | 375 |
| 9.1. <i>Sueño dormido</i> de Job..... | 379 |
| 10. <i>Cuerpo Gramatical</i> | 396 |
| 11. Santa Muerte. Propedéutica de los santos elegidos..... | 405 |
| 12. El mártir en sentido contemporáneo..... | 419 |
| 13. Cuerpo, hacia una crítica de la forma pura..... | 428 |
| 13.1. Vero-icona, lo múltiple en la sustancia..... | 433 |
| 13.2. La cabeza..... | 440 |
| 13.3. Los senos, <i>ad pectus</i> | 456 |
| 13.4. La lengua..... | 468 |
| 13.5. Las orejas..... | 471 |
| 13.6. Los miembros..... | 473 |
| 13.7. <i>Dextera Domini</i> : la Mano de Dios..... | 478 |
| 13.8. El pie..... | 483 |
| 13.9. La manteca..... | 485 |
| 13.10. La carne. Caníbales..... | 486 |
| 13.11. El vientre..... | 489 |
| 13.12. La piel..... | 492 |
| 14. <i>Habeas Corpus, que tengas(un) cuerpo (para exponer)</i> | 498 |
| 14.1. <i>Que tengas un cuerpo (in)</i> | 504 |
| 14.2. <i>Para exponer (out)</i> | 512 |
| 14.3. No tocar..... | 514 |
| 14.4. <i>Corporosidad</i> | 519 |
| 14.5. <i>Pornotopías</i> | 522 |

| | |
|---|-----|
| 14.6. Caldo de picado o <i>picar para tamal</i> | 526 |
|---|-----|

CUARTA PARTE.

| | |
|--|-----|
| 1. <i>Iconomía</i> , de la economía del Padre a la economía de la imagen. | 532 |
| 1.1. <i>Rostrificar y desrostrificar</i> | 542 |
| 1.2. ¿Hay alguien allí? <i>Grado cero</i> de la imagen..... | 551 |
| 2. The Gaze..... | 559 |
| 3. Iconofilia, guardando imagen..... | 572 |
| 3.1. Simulacro, Teología política..... | 585 |
| 3.2. Iconoclastia, <i>Eliminar</i> | 606 |
| 3.3. Producción y distribución <i>iconómica</i> | 630 |

QUINTA PARTE

| | |
|--|-----|
| 1. Conclusiones..... | 642 |
| 1.1. <i>Esto no es Colombia</i> | 642 |
| 1.2. Mirarse a si mismo..... | 650 |
| 2. Variaciones, instalaciones y videos..... | 653 |
| 2.1. Como Circulos de agua..... | 653 |
| 2.2. <i>Variaciones sobre el Purgatorio</i> , ultimas obras..... | 659 |
| 2.3. <i>El Purgatorio, Versión Libre</i> | 662 |
| 2.4. Aparatos de Visión..... | 669 |
| 3. Restrepo: Del <i>Caballero de la fe</i> al <i>Caballero iconoclasta</i> | 673 |

QUINTA PARTE

| | |
|-----------------------------------|-----|
| Bibliografía..... | 680 |
| Libros..... | 680 |
| Archivo General de la Nación..... | 686 |
| Catálogos..... | 686 |
| Hemerografía..... | 687 |
| Prensa..... | 688 |
| Videografía..... | 688 |
| Webgrafía..... | 688 |

“Gracias quiero dar al divino
Laberinto de los efectos y las causas
Por la diversidad de las criaturas
Que forman este singular universo”
Jorge Luis Borges.

“La piadosa Verónica secó el sudor de Cristo
Con una preciosa tela de lino.
En recompensa la imagen de Cristo
Se quedó ahí,
y como la tela estaba doblada en cinco,
Ella poseyó cinco veces su imagen”
Søren Kierkegaard.

“Mira, nosotros sabemos lo que tu enseñas:
Que todas las cosas retornan eternamente, y nosotros con ellas,
Y que nosotros hemos existido ya
Infinitas veces, y todas las cosas con nosotros”
Friedrich Nietzsche.

“Lo que es, ya fue; lo que será es ya,
Y Dios vuelve a traer lo que pasó”
Eclesiastés, 15.

“Escribir, en nuestros días, se ha acercado infinitamente a su fuente.
Es decir, a ese rumor inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia,
cuando uno acerca un poco el oído, contra qué se resguarda uno
y al mismo tiempo a qué se dirige.
Como la bestia de Kafka, el lenguaje escucha ahora
en el fondo de su madriguera este rumor inevitable y creciente. ”
Michel Foucault

PRIMERA PARTE

INTRODUCCIÓN

Aspectos Metodológicos y Límites Conceptuales

“Hacer historia es pasarse horas
mirando estas imágenes y después,
De repente, contraponerlas, provocar una chispa”.

Jean Luc Godard¹

“Un pensamiento que fuese hasta el final de lo que puede la vida,
un pensamiento que llevase la vida hasta el final de lo que puede.

En lugar de un conocimiento que se opone a la vida, establecer un pensamiento que afirmaría la vida.
La vida sería la fuerza activa del pensamiento, pero el pensamiento el poder afirmativo de la vida (...) Pensar
significaría: descubrir, inventar nuevas posibilidades de vida”

Gilles Deleuze

1. Límites cronológicos y fuentes documentales.

José Alejandro Restrepo nació en París en 1959, vive y trabaja en Bogotá, Colombia, el país en el que se ubica su profusa escena histórico-artística. Su propuesta artística y cultural, tiene fuerte impacto en la escena nacional, dado su carácter de investigador meticuloso, paciente, riguroso a modo de *escriba medieval*, características que le convierten en un recio investigador de la historia, la medicina, la anatomía, la filosofía y la historia del arte, entre otros saberes cultivados en su arte y pretendidos por su curiosidad, y que desembocan en un arte *hipertextual* y transhistórico.

¹ Catalogo; *Habeas Corpus; que tengas (un) cuerpo (para exponer)*. Guía de Estudio, Museo de Arte del Curaduría de José Alejandro Restrepo y Jaime Borja Gómez, Banco de la República, 18 de marzo-22 de junio de 2010.

La práctica artística de Restrepo es tan densa y compleja que será necesario demostrar que aquella frase de Ernst Gombrich se cumple nuevamente en el escenario contemporáneo: “No existe realmente el arte, tan solo hay artistas”².

Desde esta perspectiva José Alejandro Restrepo es un *artista* en sentido estricto; el video, la fotografía y el grabado son solo componentes y características propias de su producción artística. También se debe rescatar su trabajo como músico, escenógrafo y criptógrafo. Un artista que indaga con una profundidad asombrosa el potencial de la imagen, del sonido y del teatro.

En cuanto al grabado, que puede ser considerado su primera pasión en las artes, tendrá una fuerte relación con el nuevo grabado contemporáneo: el de la cámara de video. El grabado es una impresión, una huella sobre materiales como la madera, el cobre o la piedra. Grabar es una palabra que viene del alemán “graben” que significa cavar, así que desde el punto de vista etimológico y semántico tiene una increíble similitud con el arte de Restrepo: el artista cava en las profundidades de la historia, en los abismos levantados sobre la escritura o labrados por el buril. José Alejandro Restrepo graba, al principio en madera y con técnicas tradicionales, después con cámara de video en mano y cava dentro de estas grietas trazadas y dibujadas por huellas que el persigue con fervor.

Los límites cronológicos son difíciles de demarcar desde el punto de vista teleológico. El tiempo en el arte de Restrepo es similar al tiempo concebido por Michel Foucault: "la época del cerca y el lejos, del lado a lado, de lo disperso" es un tiempo que rompe con las

² Gombrich, E.H (1998) *La Historia del Arte contada por E. Gombrich*, Editorial Debate, Madrid, Introducción: El arte y los artistas., p. 3.

sincronías y las diacronías propias de la historia. Sus investigaciones se dirigen a tiempos ancestrales, mirándolos de cerca, sumergido en las grietas y los silencios donde la historia no tiene lugar, ni tiempo. Para delimitar su puesta en escena artística hay que entender que su concepción sobre lo temporal siempre se fuga del *simple ahora*. Realiza lo que Hal Foster ha llamado una “acción diferida” un movimiento en el que el tiempo estudiado se afecta en la misma forma en que el observador/investigador lo hace en su movimiento.

Sus obras son complejos ensayos históricos, siempre hay un precedente que a su vez se escapa de la idea del origen. El origen se dispersa y solo queda la circunstancia, el indicio, la paradoja, la reflexión. Sus obras se decantan lentamente, se suceden como largas eras en las que el pensador encuentra silencios y espacios complejos que merecen ser reeditados.

Puede decirse que Restrepo y su compleja obra se suceden en dos ejes temporales: el primero es el *eje-duración*, donde se concibe un *Tiempo del teatro, tiempo-duración*, tiempo que se escapa de la sincronía, desperdigado tiempo *que sucede*. Este tiempo es el que nos presenta en sus *vídeocreaciones*. En ello podemos encontrar una concepción bergsoniana del tiempo, *un instante contenedor de Eras*, un tiempo kafkiano, dolorosa expurgación y catarsis de lo impensado.

El segundo eje reflexiona sobre el objeto de estudio en el arte de Restrepo de: *tiempo-historia*, ya que el artista representa una forma temporal e histórica divergente de la teleología judeo-cristiana, que concibe un orden lineal en la narración de los acontecimientos, el tiempo descrito por la obra de Restrepo es el tiempo repetitivo, siempre contemporáneo, en *acción diferida*, complejo, rizomático, paradójico, asíncrono. Un

tiempo de contrapunteo, de fuga, de micro historias enredadas en grietas y en cavernas de silencios presentidos, tiempo perifrástico, meta-histórico y *transhistórico*.

Esta concepción de una temporalidad elástica, que conecta lo óptico y lo histórico complejiza no solo sus obras, sus instalaciones y sus video instalaciones sino toda su existencia, asunto que determina en su vida, largas jornadas de trabajo; atrapando en su red de pescador, historias, relatos, imágenes, sonidos y extrañezas, siempre con la paciencia y la dialéctica del imperturbable pescador; la posibilidad de concebir dos tiempos entrecruzados, el tiempo de la escena y el tiempo de la historia son la quintaescencia de su arte.

Como bien lo ejemplifica la obra de Julio Cortázar, *Rayuela* (1963) hay tiempos paralelos que se encuentran en un pliegue de la existencia y el arte: “(...) Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que rehúsan apoyarse en la circunstancia, ser “modernos” en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos: sencillamente están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de figura, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que intenta o puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye,

los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre”³.

Por lo expuesto aquí, estudiar la obra de José Alejandro Restrepo es sumergirse en una investigación histórica, filosófica y artística que va desde las narraciones medievales y protocristianas, como su fascinación por Agustín de Hipona, de tal modo que el signo se forma y Restrepo y San Agustín discuten como auténticos contemporáneos. Esto se une a los estudios que ha realizado de los filósofos de la era posmoderna: Gilles Deleuze, Michel Foucault, Jacques Derrida, pensadores que ejercen una fuerte influencia en toda su obra.

De acuerdo a esto puede concebirse desde la teoría del arte, que la estética de Restrepo es un alambicado rizoma, demarcando las heterotopías foucaultianas que hacen irreductible la jerarquización de los problemas históricos o la concepción puramente lineal de los mismos.

Ya que este estudio seguirá las coordenadas históricas y *transhistóricas* que se leen en la “gramática” del arte de Restrepo, se buscarán posibles *los orígenes* de los problemas tratados de modo que se harán deslizamientos y conexiones entre diferentes temporalidades, realizando un estudio que describe un movimiento paraláctico y un tiempo rizomático y *transhitorico*.

Sobre las fuentes debe pensarse que se trata de un auténtico y profuso océano de información histórica, artística, filosófica, anatómica, que se debe navegar al estudiar un artista como José Alejandro Restrepo. De otro lado cabe la consideración sobre el hecho de

³ Cortázar, Julio (2001) *Rayuela*, Cátedra, Madrid., p. 116.

que existen estudios serios y profundos sobre su obra anterior al año 2000, siendo esa etapa, la que lo concentra en torno a la obra *Iconomía*, la menos abordada por historiadores y críticos de arte, por lo cual se considera esta investigación un estudio juicioso pertinente en la historiografía del arte colombiano.

En los que respecta a los métodos de recolección de fuentes y clasificación de las misma, la dialéctica es también la del pescador, el historiador Edward Carr muestra la semejanza que hay entre un historiador y un pescador que se echa a la mar, elige la barca y los aparejos, luego de deslizarse en el plácido tapiz acuático, elige una sección del océano y allí se dispone a atrapar algunos peces⁴. Un historiador sabe, que muchos peces no entraran en su red aunque él así lo quiera, y que por más que lo intente solo unos cuantos serán el resultado de una magnífica madrugada de pesca. Así pues reconozco la gran cantidad de peces que saltaron de mi red y que nadan felices en el, aun ignoto océano elegido. A esos peces espero visitarlos en un tiempo posterior y a futuros investigadores auguro buena pesca en el océano restrepiano, considerando que se trata de una de los capítulos de la historia del arte colombiano más significativos y determinantes, resaltemos que hablamos del pionero de la Videocreación artística en Colombia.

Para lograr los objetivos propuestos, he seleccionado la trayectoria del presente itinerario, demarcando una trayectoria elíptica, como se ha explicado antes y recordando que la complejidad de lo transhistórico reside en que los objetos de estudio se ven afectados con las nuevas lecturas y las reediciones de la historia.

⁴ Carr, Edward (1987) *¿Qué es la historia?*, Cap 1: “El historiador y los hechos”, Editorial Ariel, S.A, Barcelona, 1987, pp. 55-86.

El estudio se encuentra dividido en tres grandes secciones que se hallan interconectadas (un término muy digno de Restrepo) a través de las reflexiones y los problemas históricos abordados por el artista, esta son: *Transhistorias*, capítulo que investiga las obras relacionadas con la narración histórica y la propuesta artística y científica de los viajeros extranjeros en Colombia, *Hiperbarroco*, aparte que profundiza sobre la estética propia del Barroco encontrando en ella persistencias y retornos así como un *método* de conocimiento, la tercera parte trata la obra *Iconomía*, empezada en el año 2.000 por el artista José Alejandro Restrepo y continuada en nuestros días, una obra que aborda la problemática propia de producción, circulación y consumo de imágenes en el contexto barroco-colonial e hiperbarroco- contemporáneo.

En cuanto a la introducción, se considera como la preparación del gran escenario donde se ubica la obra del artista, se dice que el buen actor solo entra en escena cuando ha preparado su escenario⁵, por lo cual se abordará la escena artística nacional y sus relaciones con la obra de José Alejandro Restrepo a la vez que se profundiza con el impacto de estas prácticas artísticas en la historia de Colombia.

En cuanto a ese marco histórico que envuelve, enmarca y alienta la obra del artista colombiano, tras determinar los contextos históricos en los que se configura la investigación sobre los fenómenos más críticos de nuestra historia, estudiaré el clima intelectual que soporta teóricamente el mundo y la época del nuestro artista. Dicho esto, los módulos de estudio seguirán el curso cronológico de las exposiciones, investigaciones y trabajos de Restrepo, teniendo en cuenta que sus obras se componen de regresos,

⁵ Dicho popular atribuido a Shakespeare.

repeticiones y variaciones, según se ha dicho en medio de ese contrapunteo que hay entre la mirada del artista y la historia (transhistórica) del arte y de la cultura. Esto indica la importancia de realizar un tejido entre el arte de José Alejandro Restrepo y otras escuelas, artistas y estéticas en la historia del arte.

Al final a modo de Apéndice se encontrará la larga e importante trayectoria del artista José Alejandro Restrepo, incluyendo catálogos de exposiciones, mapas necesarios para el estudio de sus obras y el vídeo *Iconomía*, con sus dos secciones: *Iconofilia e Iconoclastia*.

En lo que respecta al *estado del arte*, puede decirse que las más extensas investigaciones en el campo de la historia y la crítica del arte que se han hecho sobre la obra de José Alejandro Restrepo, abordan su trayectoria artística, sus campos de estudio y sus objetos, así como los marcos histórico-teóricos que resultan diferentes del estudio presente.

De las dos investigaciones que merecen ser resaltadas, la primera la hace el crítico de arte Santiago Rueda⁶, para la Universidad de Barcelona, su enfoque es político resaltando la importancia de sus obras en lo que respecta a los problemas de la narración histórica y concentrando el estudio en obras anteriores a aquello que hemos llamado *hiperbarroco*.

La segunda investigación está a cargo de la crítico de arte, Natalia Gutiérrez⁷, en este estudio se aborda lo que puede llamarse un estudio antropológico y etnológico sobre la obra de Restrepo, sus fuentes son estudios en estas áreas del conocimiento como los del francés Marc Augé, su monografía constituye una pieza de gran valor para el estudio de los

⁶ Rueda Fajardo, Santiago (2001) *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*, copia en computador, trabajo presentado en la Universitat de Barcelona para el programa de doctorado en historia, teoría y crítica de las artes.

⁷ Gutiérrez, Natalia (2000) *Cruces: Arte Artista: José Alejandro Restrepo*, Alcaldía Mayor, Bogotá., p. 85.

investigadores sobre el arte en Colombia y en particular sobre José Alejandro Restrepo, pues realiza la más profunda entrevista que puede encontrarse sobre toda su obra antes del año 2.000, época en la que el artista se enfoca en los problemas barrocos, hiperbarrocos e *iconómicos*, así mismo resalta la juiciosa catalogación de los trabajos del artista.

De ello se sigue que la presente investigación ha buscado y persistido en objetos últimos de investigación en la obra de Restrepo, ese es el caso del barroco y la repetición de la historia, puntos sobre los que la historia del arte en Colombia no ha ahondado satisfactoriamente.

Sobre la relación del artista José Alejandro Restrepo con los medios dedicados al arte, puede decirse que se encuentra una gran cantidad de artículos de periódicos y revistas, así como páginas en internet que abordan su obra, sin embargo sigue siendo notable la ausencia de trabajos más extensos.

En esto el presente estudio puede ser el inicio de una inmensa producción intelectual sobre la obra de Restrepo que puede hacerse en el futuro. Por último resalto el que tampoco se hayan realizado trabajos históricos sobre la larga producción artístico-científica en relación a los viajeros y en esto cabe anotar que dentro de la investigación iniciada en el siglo XVIII por los científicos de la ilustración europea se fue concibiendo una substancial producción de arte: grabados, ilustraciones, dibujos, bocetos y pinturas que deben entrar en la configuración y narración de la historia del arte nacional, sobre esta ausencia de estudios ha llamado la atención la artista y estudiosa Beatriz González, quien enseñó a José Alejandro Restrepo la inmensa producción de arte relacionado con la ciencia que se halla en los expedicionarios, las comisiones coreográficas y los aventureros. Estas enseñanzas impactaron formidablemente en la obra de Restrepo.

Por la pertinencia del estudio sobre viajeros se ha indagado en las fuentes primarias relacionadas con los diarios, cartas y dibujos de Alexander Von Humboldt, de la Real Expedición Botánica y otros documentos consultados en el Archivo General de la Nación ubicado en la ciudad de Bogotá, Colombia.

En cuanto a los métodos de trabajo del artista José Alejandro Restrepo puede decirse que estos demarcan la ruta del presente estudio, lo cual se considera ineludible en orden de la comprensión y claridad que puede hallarse en su obra y ya que no puede concebirse una cronología lineal y que como se ha dicho el tiempo y la metodología describen diferentes maniobras, puede decirse que Restrepo representa una suerte de trampa para el historicismo y en ese sentido para el historiador, su naturaleza asistemática concibe una línea de tiempo discontinua marcada por rupturas y abismos, cosa que afecta la metodología misma del estudio. Su anti-método por lo tanto será continuar desmantelando los signos de tiempos entretejidos y persistentes.

Este (anti) método consiste en lo que Karl Krauss describe como “abrir abismos en los lugares comunes”, potenciando estas analogías, convirtiéndolas en un teatro del absurdo no exento de cierta racionalidad y de un alto sentido de la proporción estética y del impacto del escenario teatral, asunto que impacta en el investigador quien se halla en dificultades para realizar cronologías precisas y trazar jerarquías inexorables. Dicho esto, se concluye que el investigador desde moverse dentro de las trampas colocadas por el artista.

Con estas precisiones se puede entrar a describir el estudio según los módulos de trabajo.

2. Composición del trabajo. Módulos de la Tesis.

2.1. Primera Parte: Delimitación del problema histórico-artístico, límites cronológicos, conceptuales y fuentes documentales, esbozo biográfico de José Alejandro Restrepo, primeras obras e impacto en la escena cultural de su tiempo. En este eje de trabajo se problematiza la cronología histórica y *transhistórica* del arte de José Alejandro Restrepo. Así mismo se vincula su producción artística en el escenario cultural nacional y se profundiza sobre su vida, los inicios de su arte, sus primeras exposiciones y sus innovaciones en el campo del arte, la cultura y la historia.

2.2. Segunda Parte, Etnografía y Transhistorias.

La segunda parte, busca resolver la hipótesis en torno a la persistencia y repetición de la historia, centrando estos trabajos en el desmantelamiento de la historia, sus formas de escritura y los impactos históricos de esa “escritura de la historia” que ha consolidado la dominación de Europa sobre Colombia desde la conquista hasta nuestros días y la relación existente entre la clasificación/narración y la dominación política y económica en el ejercicio del poder.

Este modulo estudia así mismo, las obras: *El cocodrilo de Humboldt no es cocodrilo de Hegel* de 1994 y *Ojo por diente* de 1994. Aquí la articulación con los problemas de la escritura de la historia y la persistencia de la misma son determinantes.

En estas obras, Restrepo profundiza en la mirada del otro, como problema antropológico y cultural, en los encuentros entre investigador y objeto de estudio y los cruces de miradas y discursos que hay en las diferentes posiciones frente a un problema histórico, cual es el caso del enfrentamiento entre la mirada sobre América de Friedrich Hegel y la del Barón Alexander Von Humboldt, estudioso de las tierras americanas e importante científico, dos

miradas radicalmente distintas a las que se sumará la mirada contemporánea de José Alejandro Restrepo. En la serie de *cargueros* se evidencia esta tensión que escribe una nueva historia cada vez que se acerca al problema.

El clamor de la razón se detiene en el problema relacionado con las prácticas artísticas contemporáneas en Colombia fuertemente imbuidas en la violencia, la irracionalidad y la absurdidad que atraviesa nuestra historia.

En la búsqueda de los orígenes, causas y respuestas al porque de todo aquello, Restrepo desentraña cuestiones históricas que insisten en la problemática de la escritura de la historia, la mirada del otro; verdad, mundo, realidad y pensamiento se entrelazan para determinar los inicios de una historia marcada por exotismos, fabulaciones, mistificaciones y paradojas que se evidencian en asuntos como: clasificaciones, denominaciones, analogías y diferencias. Desde Humboldt hasta nuestros días el conocimiento de nosotros mismos está enmarcado en ese pasado que nos señala desde una mirada típicamente europea. La historia nacional se vuelve a escribir en el arte de uno de sus hijos. Esta mirada será contrapuesta de modo dialectico a la mirada de los viajeros extranjeros y los expedicionistas en Colombia, que son uno de los episodios más prolíficos de la producción científica, literaria y artística del país.

2.1.Tercera Parte, Hiperbarroco.

El segundo módulo de trabajo ha sido titulado *Hiperbarroco*. Surge del barroco como fenómeno estético que tiene su llegada al territorio americano durante el siglo XVII principalmente. A partir de crónicas, relatos y estudios sobre la cuestión barroca, Restrepo encuentra formas transversales para hacer la reflexión sobre la persistencia del barroco en el mundo contemporáneo, las conexiones logradas son llevadas hasta la idea del

hiperbarroco; un barroco sustituido del origen, por el falso, *siendo este más falso que lo falso*⁸. Deconstrucción del *fenómeno barroco*, donde resalta la melancolía, el vacío, el horror y la sobre-exposición de la imagen en una verdadera puesta en escena apoteósica. En este eje de estudio se aborda el cuerpo como “escenario patético del sufrimiento, de la dispersión de los órganos, en partitura del adiós grabada en sangre y fuego sobre el cuerpo roto, en habitáculo herido del que quiso ser y nunca logro resolverse sino como fantasma efímero, como fugaz pasajero”⁹, según lo expresa el escritor José Luis Brea.

El sustituto hiperbarroco, Barroco simulacral, que se consolida en obra como: *Santorales, Vidas ejemplares, Santo Job, Verónica (Video Verónica), Santa Águeda, Santa Rita de Casia, San Bartolomé, San Antonio* junto a los problemas de exposición, sobre-exposición, pliegue y despliegue de: imagen, cuerpo, herida, duelo y éxtasis religioso.

José Alejandro Restrepo dice que el cuerpo es una “encrucijada” allí chocan “la historia, el mito, el arte y la violencia”¹⁰, En estas encrucijadas saltan las “chispas” de los entrecruzamientos y paradojas abordados por el artista con agudo tratamiento estético.

Finalmente se encontrará la curaduría de la exposición en el Museo del Banco de la República de Bogotá: *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)* Una grandiosa muestra de las *conexiones* y re-ediciones de esa historia de *persistencia barroca* que se presentó en marzo de 2010 de la capital de la república y que se conecta de modo rizomático con los demás problemas propios del cuerpo, la violencia y la exposición barroca.

2.4.Cuarta Parte, *Iconomía*.

⁸Considérese el simulacro siguiendo a Nietzsche *como la más alta potencia de lo falso*. En: Brea, José Luis (1991) *Las Auras Frías*, Anagrama, Barcelona., p. 56.

⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰ *Ibid.*, p.13.

El tercer modulo de trabajo es Iconomía; el artista ha sugerido que esta es la etapa que aparece en su obra como un puerto de feliz llegada después de la Odisea. *Iconomía* es la concentración en el problema inherente a la imagen (ikono), la mirada, la exposición y sobre exposición de la misma y sus problemas culturales y simbólicos (en tanto que signo) relacionados con el poder y con la configuración y circulación de su potencial en la sociedad que la produce.

José Luis Brea afirma que nuestro ojo se comporta como un “rendido adorador”¹¹ que convierte no solo los objetos religiosos sino las imágenes expuesta en fetiches; cualquiera que sea el canal mediático que transmite, ese es el poder de seducción que hace de nuestro tiempo un adorador de sombras, un iconódulo mas ávido de imagen que el que existió en la Edad Media, Bizancio o en la misma Mesopotamia y Persia; sociedades que mostraron de modo similar fervor por la imagen. Este Consumo de la imagen construida para el dominio del colectivo será uno de los puntos focales de en la obra de José Alejandro Restrepo, descubriendo los mecanismos detrás de cámaras que provocan esa teatralidad que mezcla los ámbitos teológicos, políticos y culturales de un modo profundo y complejo.

Jean Baudrillard, uno de los teóricos más sobresalientes del mundo contemporáneo es también una influencia en la obra de Restrepo, el filosofo francés dice al respecto de la apoteosis de la imagen contemporánea: “Vivimos en un universo frío, la calidez seductora, la pasión de un mundo encantado es sustituida por el éxtasis de las imágenes, por la pornografía de la información, por la frialdad obscena de un mundo desencantado. Ya no por el drama de la alienación, sino por la hipertrofia de la comunicación que,

¹¹Brea, *Op cit.*,p. 41.

paradojalmente, acaba con toda mirada, con toda imagen y, por cierto, con todo reconocimiento”¹².

Para Aristóteles el sentido más determinante del hombre es *ver*, San Agustín afirma que la mirada contiene el peligro del exceso, *la concupiscencia de la mirada*, que se destacará en el problema *barroco e hiperbarroco* con su estética persuasiva. *Ver y ser visto* constituye una misma tensión, según el filósofo de la apologística cristiana, Tertuliano.

Esta problemática será un asunto acogido por José Alejandro Restrepo como un fenómeno altamente contemporáneo que merece investigaciones más rigurosas que se reflejan en las diversas capas que componen las obras posteriores al año 2.000 y a *Iconomía*.

El escritor José Luis Brea afirma: “El arte nunca te devuelve la mirada”¹³ pero, en el caso en que lo haga la mirada es el vacío y la melancolía; de una parte, de otra un objeto que levita en el aire con sensación de pérdida y extravío; *desaturación* del la obra o *circulación* masiva, que provoca su enfriamiento. Regresos siniestros: *unheimlich*¹⁴, provocando chispas en un escenario teatral moderno en donde la circulación del mensaje a través de los medios de comunicación ha llegado a su momento más dramático.

En medio de la perdida y el regreso de algo que *no debía retornar*, está la obra y la *forma* en que José A Restrepo conecta y desconecta la historia con sus instalaciones y apuntes investigativos y el fenómeno Barroco: ahondando en problemas estéticos como: el del cuerpo volatizado, la desintegración, la superación hiperreal de la *realidad*, mirada

¹²Consultado en: <http://aevr.wordpress.com/2007/05/10/ baudrillard-alteridad-seducion-y-simulacro/> (Junio de 2010).

¹³ Brea, José Luis, *Op cit.*, p. 108.

¹⁴ Se entiende por *Unheimlich* todo aquello que debía permanecer en secreto oculto y que se pone de manifiesto (aparece lo que no debía aparecer). La frase es de Shelling y es usada por Sigmund Freud para responder a esa suerte de *epifanías macabras*.

calidoscópica, y antes que todo el “acto operativo” es decir esa naturaleza propia del barroco de plegar y complejizar la retórica y la estética en formas contorsionadas y fugadas.

2.5. Conclusiones, líneas de continuación del problema y últimas obras del artista:

En la parte final se abordan las últimas obras de José Alejandro Restrepo, la relación que tienen con la obra *Iconomía* (2.000) y las líneas de continuidad investigativa que tiene la producción artística y cultural de Restrepo, así mismo se acentúa la relevancia de las investigaciones en la crítica y la historia del arte en Colombia en lo que respecta al mundo contemporáneo y la pertinencia de los problemas estéticos abordados por el artista en el contexto histórico en que se suceden.

PRIMERA PARTE

1. Esbozo biográfico e inicios del arte de José Alejandro Restrepo.

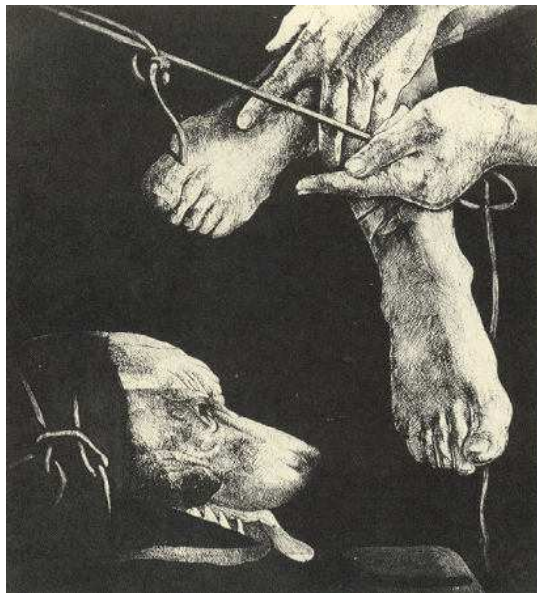
José Alejandro Restrepo ha encontrado en la experiencia de la vida su propio arte, no hay nada que no aprecie, no existe el más ínfimo movimiento del mundo y de la existencia que este artista subestime, en su potencial artístico y revelador. Pasó su infancia en Bogotá entre los telones del Teatro Colón, enamorado de la música, del sonido, del espacio, de la duración. De sus amigos, sus cofrades, sus maestros, las conversaciones diletantes y de sus pequeñas y grandes arqueologías ha salido un arte epigramático, concebido a la luz de los enigmas, de los errores, de los eslabones perdidos y encontrados, de lo incompleto, de lo paranoico.

Un artista simplemente complejo; con la gracia de su lado y el humor como amigo. Un iconoclasta *herético* y trasgresor, un artesano de la palabra, arqueólogo y pescador de imágenes deliciosas que saludan, dan los buenos días y se marchan seductoras y prometientes. Artista del fetiche, de la máscara del teatro-mundo, excéntrico pero frío como Pitágoras; sus verdades asombrarán por varios siglos, no solo por el lirismo y poetización de lo escabroso, como por sus rizomas coherentes y sus coordenadas *transhistóricas*.

La discontinuidad de su arte, la edición de sus videos, la copia, la *repetición-variación* y el salto diferido, paraláctico lo convierten en un ser laberintico, amante de esos vericuetos por los que se fugaron los alquimistas en busca de la piedra filosofal. Desde el hoy ha visto el amanecer del mundo y sabe que quedan textos y contextos que recuperar y pensar.

Vivaz, incansable, su *arte brujeril* es santificado por el efecto de la *búsqueda*. En la imagen ve la copia, en la copia el engaño, en el engaño, la escritura, en la escritura el horror, el error y la prótesis mediática.

Reflexivo, elocuente, exhaustivo, riguroso, rodeado de ojos de Santa Lucía; santorales desmitificados y caníbales retóricos. Descolonizador de las artes, las ciencias y la imagen. Lo cómico, lo trágico, lo terrible y lo sutil se contraponen y se combinan. Cultivador de campos metodológicos. Sobre sus cavilaciones se alzan ojos que oyen, oídos que ven. El impacto de sus sacrificios, santorales y martirios ha exacerbado la pasión barroca e inaugurado un carnaval que bien puede extinguirse... *jamás*.



Juan Antonio Roda, *Amarraperros*, agua fuerte, agua tinta y punta seca, 1975.

Como se ha resaltado anteriormente se inicia en el grabado, al que considera un arte que en la historia no ha gozado una justa popularidad, sin embargo se fascina con la técnica del grabado, su estética que une lo pasado con lo contemporáneo. Se deja influir en sus inicios

por el artista Juan Antonio Roda (1921-2003) por su estética depurada y frágil, pero también esa atracción por los grabados lo sumerge en la búsqueda de imágenes en la historia de Colombia, en entrevista con Diego Garzón, dice: “mi interés por la historia tiene como punto de entrada mi fascinación por la obra gráfica. Me he topado con una serie de grabados del siglo XIX con un contenido muy interesante. Los expedicionarios estaban mostrando lo que ellos vieron y nosotros no podemos ver. Eso se unió a mi fascinación por Colombia, algo que se ha despertado desde que era niño, pues mi familia viajaba a lugares extraños, poco convencionales”¹⁵. Los componentes de su arte se ven en esas grandes pasiones que se forman en su infancia: el arte, la historia y Colombia. Desde entonces es uno de los artistas más fecundos del país, si hablamos de la escritura de la historia, José Alejandro ya ha escrito una de las páginas más importantes en la producción artística como iniciador de la videoinstalación y como investigador único en su campo.

1.1. La vida del artista.

José Alejandro Restrepo estudió en París en la *Ecole de Beaux Arts*, entre 1982 y 1985, luego de entrar en profundas contradicciones con el campo de la medicina¹⁶, saber que sin duda marcará el ritmo de sus obras. Allí en medio de una atmósfera de vitalidad intelectual conocerá a Michel Foucault; filósofo, historiador y arqueólogo de la palabra que será su más seria influencia. Foucault le muestra una ruta de intersticios, de sombras, de matices. Sin duda junto a Gilles Deleuze inicia y consolida sus primeras reflexiones que surcaran la filosofía de su arte.

¹⁵ Garzón, Diego (2005) *Otras voces, otro arte, Diez Conversaciones con Artistas Colombianos*, Ed Planeta, Bogotá., p. 99.

¹⁶ Particularmente con la psiquiatría, donde descubre la anti-psiquiatría, en su fascinación por la locura o lo que él llama en entrevista con Natalia Gutiérrez, *el coqueteo* con ella.



Maria Teresa Hicapié y José Alejandro Restrepo, *Parquedades: diseños de parques para actriz en vivo y música*, Video-performance, 1987.

En 1985 de regreso a Bogotá, trabaja con María Teresa Hincapié (1956-2008) quien se destaca como pionera de la performance en Colombia. La obra: *Parquedades, escenas de parque para una actriz, video y música*, presentada en el Teatro La Candelaria; donde se representa a la artista como una mujer con gabardina y tacones que se mueve en el espacio de un parque en medio de un bucólico taconeo monótono; errante con gesto de circunspección, entra en el juego de palabras que emergen de una grieta atestada de símbolos. El parque y las parquedades persiguen el gesto adusto que sugiere la palabra parquedad (parco). Se muestra así que el teatro es un asunto muy complejo para Restrepo; música-sonido, movimiento-espacio, duración-tiempo, palabra-lenguaje, interpretación-desambiguación; están en el entramado de sus primeros trabajos, al respecto el artista explica en entrevista a la *Revista Cambio 16*: “Yo le propuse a ella que hiciéramos una especie de puestas en lugar y tiempo de situaciones de parque. Estaba la mujer que espera a alguien que nunca llega, la mujer que no espera nada, acciones muy mínimas que se repetían y se repetían y se repetían como sacar un pintalabios de la cartera, pintarse los

labios y volverlo a meter, cerrar la cartera y así de nuevo, y todo esto estaba mediado por la imagen de video y con la producción de sonido. Después hicimos *'Intempestivos'*, en 1992, que ya está más interesado en la violencia y la violencia política, hay alguna insinuación de lo que podrían ser las conexiones míticas, místicas que todavía no veía muy claro, pero también había algo sobre la micropolítica, hicimos una escena sobre la violencia conyugal, eran trabajos muy experimentales no siempre acabados, ni del todo logrados, pero esa era su condición, ese era su estatus de experimentales. Y cuando encontré ese cubo escénico inmediatamente se dispararon una cantidad de proyectos y realizaciones que hicimos con ella en aquella época y que fueron para mí muy importantes y reveladoras de posibilidades de trabajos y de interacción del lenguaje de la plástica y de las artes vivas”¹⁷.

Estas primeras propuestas experimentales van consolidando su obra y configurando sus preferencias estéticas: sonidos, narraciones, problemáticas existenciales infinitas que se suman a grande problemas del ser, de la cultura y de lo social.

En 1988 presenta *Terebra*, su primera *videoinstalación*, presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, en la que cuestiona de nuevo el proceder de la psiquiatría. Recrea un tétrico espacio: la sala de operaciones de un hospital, dibuja sobre una sabana de lino blanco (el símbolo de la mortaja) líneas simulando la fisonomía del cráneo. El yodo y el almidón producen en la obra un color azul que maravilla a Restrepo, la imagen se anima bajo la presencia de un extraño olor producido en la reacción química. Su búsqueda alquímica ha desembocado así en la gran teatralidad que rodeará su obra. En el fondo de la escena el inicio de todo: pantallas de televisión con imágenes de la terebración editadas por

¹⁷ Revista Cambio 16, Alejandro Restrepo explora la iconografía católica asociada a la violencia nacional, 2 de noviembre de 2008, Bogotá.

el artista para evitar lo más crudo de la imagen, al mejor estilo de un iconoclasta pudoroso. Al final de la obra unos guantes abren el cráneo¹⁸ después de todo la locura se abre paso y los manuales de medicina del siglo XVIII se señalan como *tratados de tortura*. La medicina sufre así una deconstrucción dramática: “Al fondo tu veías un monitor de frente con los pies de un muerto fijos y, en la paredes de uno de los lados, un ojito de pescado por el que te asomabas y veías una recreación de un cuadro que siempre me ha impactado, me refiero a *La extracción de la Piedra de la Locura* de El Bosco”¹⁹ La imagen es una “*variación*” de la obra bosquiana representando a los amigos médicos de Restrepo con su bata blanca y el embudo de la locura en la cabeza.

Transpolarización del loco, del sano, del sanador. Los sonidos resultan escalofriantes: una sierra abriendo el cráneo, la habitación del alma como lo pensara Platón abriéndose como una carcasa abandonada por el ser: ver, mirar, oír ya aparecen en su primera videoinstalación en la estructura propia de su arte. Deconstrucciones además en las ciencias y el lenguaje que han estado allí desde el inicio de su trabajo. La “experiencia acústica de la vida” como señala Restrepo, es propia de sus lecturas literarias: James Joyce, Marcel Proust.

Escuchar lo que se ve y ver lo que se escucha es algo determinante desde sus comienzos en el mundo del arte: “... y precisamente a fuerza de ver, he acabado tratando de liberarme del objeto mirado y adentrarme más en el ojo, en el mecanismo de la visión. Terminé siendo entonces un poco “iconoclasta”. Además porque el bombardeo diario de imágenes las ha empobrecido al máximo o las ha vuelto extremadamente esteticista, usadas para producir

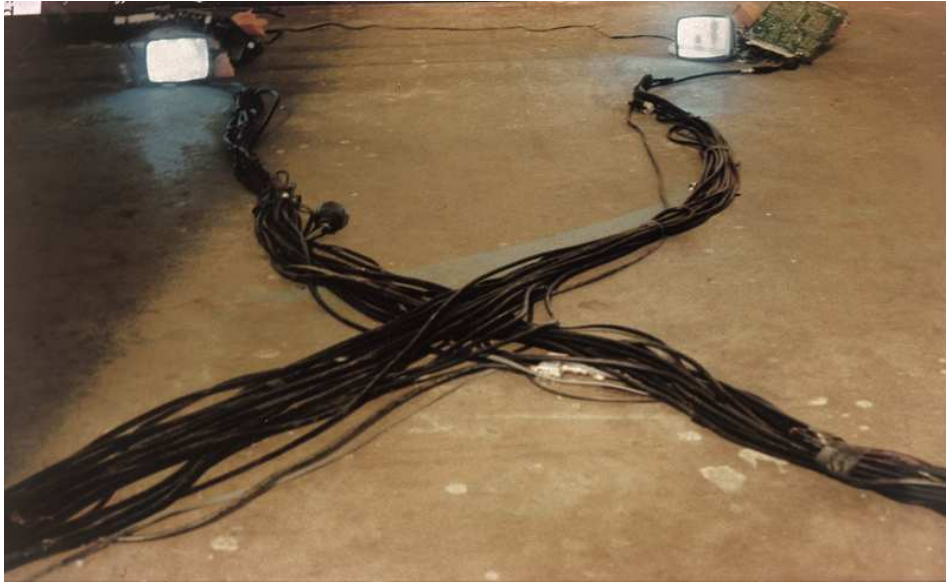
¹⁸ Ver: Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, 87.

¹⁹ *Ibidem*.

determinado efecto. Y lo más aberrante es que se han convertido en un medio solo de diversión. El arte como espectáculo. Algo que me parece aberrante en el arte es el uso de esos pequeños detalles premeditados que tratan de provocar en ti el estremecimiento, el suspiro “el sustico aquel” para que finalmente la burguesía se divierta porque esa es otra paradoja y es que el arte como espectáculo también ha sido asimilado”²⁰.

Esa iconoclastia irreverente y deambulante del mundo de la *narración de la historia* no abandonará su arte ni su vida. Para José Alejandro Restrepo hacer arte es similar a realizar la disección del cerebro (alma en Platón) de las cosas y de las retóricas; como un alquimista concentrado en las más extrañas pesquisas desata una energía creadora que se levanta sobre el mundo de la historia, es por esto que para el artista el conocimiento de la historia del arte es determinante, pero dicho conocimiento no corresponde a la escritura del poder y la administración del mismo, sino a ese que hay que arrancar a las entrañas de la tierra y que habita en *los quiasmas* (sobrecruzamientos) de esos problemas que han de concentrar su vida, en un ritual de *asepsia-contaminación* de la imagen: desentrañar de ella la *estética*, desencajar su lectura cultural y llevarla al teatro magnífico de un arte sobrepoblado de imágenes purgadas de su embrujo mediático.

²⁰ *Ibid.*, p. 89.



José Alejandro Restrepo, *Quiasma*, Video instalación, 2 DVDs / Dos monitores de 20" y dos monitores de 4. VK Galería.

1.2. Primeras obras: *¡Orestiada!* anagramas imagológicos.

En 1989 se presenta la obra *¡Orestiada!* Una video instalación con 6 monitores distribuidos con objetos como una cama con tablones de madera derruida por el tiempo a través del cual se asoma una pantalla con un hombre de mirada perdida atravesada por el silencio iluminada por el pálido fragor de una pequeña lámpara. Los martillos retumban retomando el carácter polisémico de la palabra: martillo, tanto del órgano del oído como aquel que golpea contra el yunque. Restrepo ha buscado a Oreste Sindici, compositor del Himno Nacional para descubrir detrás de su “historia de gloria” un telón de miserias: “Oreste Sindici nació en Roma en 1837. Llega a Colombia como tenor en una compañía de opera. En 1887 compone el himno nacional en “tempo di marcia”. Muere en la miseria

sembrando quina en una finca del Nilo (Cundinamarca)”²¹ En esta grieta de la historia aparece la contra-historia, las cartografías de lo impensado que persisten las preocupaciones propias del arte de Restrepo; “Así pues se nos presenta una historia de razones profundas, de coordenadas y referencias precisas, que no es otra cosa que una post-sincronización de los eventos. Así se escribe (se edita) la historia, la del recitativo, la de la narrativa lineal, la de la memoria”²² La “contramemoria” la “liberación del azar” y la reescritura siguiendo una trayectoria que recoge el olvido una parte de la obra, que como un problema de pliegues y de capas esconde también los asuntos semánticos y por lo tanto las resemantizaciones: el yunque-martillo del oído, los huesillos que componen uno de los sentidos mas complejizados por el artista (el otro es el ojo) con los golpes monótonos del yunque y el martillo de hierro. Retórica de la filosofía del martillo nietzscheana en la que los grandes ídolos caen de sus pedestales, desmoronándose su paradigma así como toda la narrativa histórica sobre la que fue construido al compás de la memoria y la contra-memoria.

²¹ Restrepo, José Alejandro, *Orestiada*, Video-Instalación; 6 monitores, 3 cintas de videotapes, objetos. Catálogo, 1989. Bogotá, p 8.

²² *Ibidem*.



José Alejandro Restrepo, *¡Orestiada!* Videoinstalación 1987, Tomado de: VK Galería.



José Alejandro Restrepo, *¡Orestiada!* 1987, Video installation, Variable measures, *Tomado de VK Galería.*

2. Contexto histórico y artístico. Colombia en el teatro del arte.

“Mientras en las sombras nocturnas
se pasean por los mismos caminos
donde un hombre como fruta madura se desangra”.
Juan Manuel Roca, *Luna de Ciegos*, 1991.

La nación colombiana es una construcción histórica que inició su camino como estado independiente en 1810. Doscientos años nos separan de la tarde de domingo en que los patriotas llevaron a cabo una pantomima cargada de rebeldía que concluirá con la independencia de España. Desde la conquista del territorio colombiano, iniciada en 1520, la violencia se ha encargado de ejercer su función de *partera de la historia*, como lo afirma Karl Marx.

En esta historia escrita siempre desde la misma perspectiva con pequeñas variaciones en lo que tiene que ver con el protagonismo de ciertos personajes y eventos se esconden fugas, “quiasmas” como diría Restrepo; lugares olvidados o enfriados a fuerza de ser exhibidos en la circulación mediática; Gilles Deleuze afirma que *siempre hay algo que huye*²³ lo cual nos lleva a la cuestión que anima todo el arte de Restrepo: que lo que huye ha estado siempre visible en el teatro-mundo, que no es un *algo metafórico*, ni poético, sino un *algo cotidiano*, eufórico y vigente desde entonces en los imaginarios colectivos y en los intersticios por donde se ha fugado esa historia inaudible pero conocida. Este contexto es el sitio (situación-ubicuidad) desde donde Restrepo despliega sus problemas imagológicos.

²³ Deleuze, Gilles (2006) *Diferencia y Repetición*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires, p.125.

Para José Alejandro Restrepo “el mito es un aparato de visión”²⁴ se manifiestan así los alcances de la “administración” de la imagen y de la exposición de la misma. El tiempo en el arte de Restrepo no es lineal, al respecto, el artista señala: “Estamos frente a una fuerza temporal, rara que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares extraños pero que están muy seguramente más cerca de una noción de eterno retorno que de flecha histórica”²⁵ Estos retornos son los que pueblan los portentosos archivos de Restrepo; imágenes de noticieros, plenarias del Senado de la República y otras grabaciones increíbles que se convierten en sus ediciones en textos delatores de los abismos, los cortes, las discontinuidades de una historia siempre fugada.

Del mundo colonial a la República hay un corredor de fantasmales presencias que retornan en la *edición* histórica del artista.

Los inicios son definitivos; La colonia, periodo posterior a la conquista va del siglo XVI al siglo XIX. En esta magnitud de tiempo parecen transcurrir tres siglos que en realidad representan 1 hora y 4 minutos de edición en el video. En un trabajo de re-interpretación de fuentes videográficas se pueden condensar perfectamente esos siglo realizando deslizamiento aun más lejanos; hacia el mundo medieval. Del siglo XIX que será recordado como una centuria cargada de guerras civiles (finalizará con la llamada Guerra de los Mil Días) al siglo XX se suceden persistencias de la historia o *transhistorias* que vuelven a la obra de Restrepo con la fuerza de nuevos significados, *si el caso no cambia*,

²⁴ Herkenhoff, Paulo. “El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo” En: *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, Bogotá, junio a septiembre de 2001., p.47.

²⁵ *Ibidem*.

*cambia la interpretación*²⁶. En el siglo XX se recrudece la guerra; desde 1948 con El Bogotazo y el origen de las guerrillas liberales hasta la década de los 70's con los inicios del narcotráfico y su posterior practica de terror deliberado.

Bajo este escenario se mueven problemas retóricos, ideológicos, históricos, étnicos, culturales, artísticos que Restrepo va trabajando a partir de un estudio de rigor sesudo. Paradojas saltan en el devenir de esta historia: nombrar, describir y conquistar van de la mano, representando la retorica del colonizador que vence sobre otro. Los indígenas quedan marginados de los discursos científicos y de los estudios en aéreas como la Botánica y la Taxonomía. Los grandes sabios quedan enfrentados al pensamiento descolonizador de Restrepo. El ocaso de los ídolos inicia quedándose un solo perteneciente mundo de las ciencias, ese será Alexander Von Humboldt.

En esta abigarrada historia de discursos, colonizaciones del conocimiento, domesticación a través del binomio: imagen-retorica y apoteosis de la imagen religiosa, persiste Restrepo descubriendo las fugas; no escapan a su estudio ni la música, ni la imagen, ni las ciencias naturales (por las que siente una evidente fascinación). El himno nacional no queda por fuera de su arte de fisuras y de engaños y ficciones construidas por la escritura de la historia; descubre así que el *¡Oh guerra inmarcesible!*²⁷ Es más preponderante que ese sonado párrafo que inunda de orgullo a muchos colombianos: *¡oh gloria inmarcesible!*

²⁶ Ver: Wittgenstein, Ludwig (1994) *Tractatus Logico-Philosophicus*; Atalaya, Buenos Aires.

²⁷ Ver la obra de José Alejandro Restrepo: *¡Orestiada!*, 1989, en esta obra Restrepo recoge los pasos del creador del himno nacional colombiano; se da a la búsqueda de la historia detrás de la conmemoración de los 100 años de la escritura de Oreste Sindici, a quien conoce en una charla sobre el tema. El redescubrimiento de la vida de este hombre ilustre le sumerge en nuevas paradojas. Así las cosas, el himno resalta en esa marea de choques en el que sobresale el olvido y la escritura simulacral de esa historia.

Debajo de esta historia nada un río de olvido, un Leteo que engulle cadáveres *perdonando* y *olvidando* y que conduce a un mar de paradojas.

Así las cosas, La historia de violencia, injusticia, corrupción y atraso insiste, persiste y regresa. De modo que los fenómenos históricos en los que resalta esta endémica violencia; que parecen cosa del pasado, son una repetición de la historia que se sucede en los ritos y en las representaciones tanto como en la realidad de la vida misma que una y otra vez se pone en cuestión. Los espectros que brotan de este teatro-mundo serán frecuentes en el arte de José Alejandro Restrepo; no cesan de despertar de la pesadilla y es así que un grandilocuente teatro de milagros y mortificaciones, de perdones y pecados purificados, de advocaciones macabras y plegarias de asesinos resaltarán en esa puesta en escena de imágenes reproducidas en una cinta y cubiertas por un *pentimento* infinito e infinitamente rico.

El arte en Colombia buscará y encontrará en esta serie de episodios macabros plagados de mitos santificados por las creencias más abigarradas; su fuente y su objeto de observación, *miradas* que de paso produce la *katharsis*²⁸ aristotélica en la que se expurga la tragedia y toman forma las conmiseraciones propias de la heroicidad; una suerte de *purificación* a través del arte que no sucede en Restrepo pero que ha sido pretendida en algunas prácticas artísticas de los últimos tiempos en Colombia.

Beatriz González, Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, Juan Manuel Echavarría, Nadín Ospina, María Fernanda Cardozo o el mismo Alejandro Obregón (forjado como artista en Colombia) presentan preocupaciones estéticas relacionadas con la violencia, la imposición

²⁸ Aristóteles (2007) *Poética*; Gradifco, Buenos Aires.

cultural, la hibridación simbólica, la persistencia de la historia, el simulacro de la imagen y la denuncia que si bien difiere en el asunto estético no es sustancialmente distinto en el contenido y en la pregunta histórica. Los cambios se darán en relación a la estatización y alegorización de la violencia, el colonialismo o el racismo; en ese sentido las frecuencias varían con respecto a lo bello, lo siniestro o lo sublime. En el caso de Restrepo el asunto no es alegorización, como se verá de dichos asuntos, sino una franca descolonización de la historia, de la palabra, de la imagen. En palabras de Paulo Herkenhoff: “la producción de José Alejandro Restrepo constituye un distanciamiento estratégico del modelo cultural colombiano de producción de maravillamiento a partir del realismo fantástico, que pudiese confinarlo en el modelo de lo exótico o del mecanismo catártico a través de lo meramente trágico. Su arte establece contacto con la entropía social como proceso histórico, En ese sentido no le interesa la idea de “decadencia”. La historia no es sólo narrativa de lo irracional y de las intencionalidades recuperadas, sino precisamente la constitución de una racionalidad de otra cepa: el saber cómo territorio inestable”²⁹

El arte de José Alejandro Restrepo por su parte es un espejo multívoco que habita en un tiempo cíclico, dominado por el poder de la mirada, Herkenhoff afirma que Restrepo es un iconófago, un artista altamente crítico que ha descubierto en el problema de la mirada y de la imagen un “desorden” taxonómico tanto como una complicada maquinaria política, económica y cultural.

²⁹ Herkenhoff, Paulo, *Op cit.*, p 49.

Los símbolos, los héroes, las entrañas mismas de las imágenes consolidadas por la *Iconomía* quedan sujetos a la pesca juiciosa del artista; guerra de imágenes, transmutación de signos, transmigración del sentido.

Restrepo es un artista que ha motivado nuevas investigaciones por parte de historiadores, artistas y críticos de arte en Colombia, llevándolos hacia intensas reflexiones, descentradas de la escritura de la *historia oficial*, develando los absurdos de contenidos en esta *retorica*, y desentrañando las diferencias. Puede decirse que su trabajo hace importantes conexiones e interrelaciones entre la historia, la etnología, la botánica, la anatomía, la taxonomía, la gramática, la psicología, la teología y las artes. Esta interacción de hondo estudio e interconexión entre diversos saberes le convierte en un artista de gran complejidad discursiva y formal.

Una de las preocupaciones artísticas de Restrepo, que mantendrán en alto las velas en esta “odisea” hacia las tierras de su intrincado arte, es la estética del Barroco y dentro de ella los problemas filosóficos, históricos y culturales relacionados con el cuerpo, la imagen, la exposición, los mártires y santos, la construcción del martirio teológico, el poder, el discurso político, así como *la repetición*, *la variación* y la “gramática” de ser, imagen, cuerpo e historia.

Es por estas *causas* y fenómenos históricos estudiados con paciencia y dedicación similar a la del pescador³⁰, que Restrepo detiene su mirada ante el *barroco* persistente de la historia,

³⁰ Restrepo prefiere siguiendo a Doisneau la técnica del pescador antes que la del cazador. Ver: Herkenhoff, Paulo; *Op cit.*, p. 46.

el artista afirma: “ya decía San Agustín que la historia era un problema de gramática. Todo es cuestión de hacer una nueva edición”³¹.

Construir esta compleja edición es posible gracias a un atinado olfato arqueológico con el que consigue ahondar en las fuentes videográficas (por ejemplo televisivas) estableciendo cartografías inesperadas en donde se evidencia el tiempo cíclico.

En medio de estos problemas históricos y en medio de redivivas iniciativas de los artistas contemporáneos; entre ellos Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo, María Fernando Cardoso entre otros³² se sitúa históricamente el trabajo de José Alejandro Restrepo, un agudo investigador de esa realidad histórica y *transhistórica* y un ejercitador de la idea de un artista nómada, del artista etnógrafo o un caminante de verdades, un “francotirador” como señala Marcel Duchamp³³ sobre el papel de los artista; disparando con acierto para que el telón de la historia se abra y revele sus diversos pliegues y despliegues; sus antiguas tiranías, y su escenario saturado de *cadáveres exquisitos*.

Según José Roca, la década de 1960 en Colombia consolida una generación de artistas con una resuelta preocupación estética en el tema de la violencia, la historia y los lastres de nuestra condición de pobreza recrudescida como fruto de las asfixiantes políticas neocoloniales del capitalismo tardío:

³¹ *Revista Cambio 16*, 2 de Noviembre de 2008.

³² La Violencia en Colombia ha sido ampliamente trabajada en Colombia por artistas como Alejandro Obregón, Luis Caballero, Carlos Correa, Pedro Alcántara, Ignacio Gómez Jaramillo, Fernando Botero, entre muchos otros. El siglo XX representa una amplia y significativa producción artística en torno a la violencia política, bipartidista posterior al “Bogotazo” de 1948, no solo en la plástica sino también en el cine y las letras, puede decirse que esta generación de artistas expuso en sus obras esa insistencia en violencias ideológicas y violencias enmarcadas en la pobreza y el hambre. De la pintura Masacre 10 de abril de 1948 de Alejandro Obregón a la obra de Restrepo Musa Paradisiaca en 1997 hay un regreso sobre la problemática alrededor del vigor de la violencia histórica en Colombia. Véase: Medina, Alvaro (1999) *Arte y Violencia en Colombia* desde 1948, Museo de Arte Moderno de Bogotá; Mayo-Julio de 1999, p 27.

³³ *Revista Cambio 16*, Bogotá, 2 de noviembre de 2008.

“El tema de la violencia había sido tratado de manera aislada en el arte colombiano desde los años sesenta, pero en el último decenio ha devenido recurrente; en el caso de artistas como Beatriz González, Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Miguel Ángel Rojas o Juan Manuel Echavarría se ha convertido en un componente insoslayable de su propuesta artística. Pero el carácter de denuncia que aparecía en la distorsión expresionista de la pintura de los sesentas y en la gráfica política de la década de los setenta es abandonado y se privilegia una aproximación más sutil, alegórica y paradójicamente más “estética”³⁴.

La estetización de la violencia permite el avance sobre un campo minado de la historia de Colombia. José Alejandro Restrepo sobresale en la escena histórica y artística como un artista de lo real, entendido esto último como una realidad incómoda, desprovista de eufemismos y sofismas; desgarradora, desnuda, abierta como un espantoso telón de teatro. Cuando la escena hiere, resaltando como la lata en el océano al que hace referencia Jacques Lacan³⁵ metáfora de lo que lacera de modo sensible allí donde el yo está resguardado, custodiado por imágenes que amortiguan la crudeza de hecho, que existe en las más dolorosas y dolientes tragedias de Colombia. Desgarra *la pantalla tamiz* (Jacques Lacan), como suele hacerlo el artista que luego de mirar y *domar* la realidad y reflexionar sobre ella no puede huir; pues es sabido que quien mira el abismo se va haciendo uno; se va hundiendo *profundamente* en el.

³⁴ Roca, José. “Flora Necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas”. Columna de Arena. *Historia Natural y Política*. Fragmento de artículo publicado por *Revista Lápiz*, diciembre de 2001. Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/flora.html>. (Mayo de 2010).

³⁵ Al respecto ver: Foster, Hal(2001) *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid. p, 143.



Jim Amaral, *Secuestro*, 1996. Bronce.



Alfonso Quijano, *La Cosecha de Los Violentos*, Xilografía coloreada sobre papel, 1968, Colección Banco de la República.



María Fernanda Cardoso, *Corona funeraria*, 1990, flores plásticas, hierro, alambre y cinta
99 cm de diámetro, Colección Banco de la República, Bogotá.



Doris Salcedo. *Acción de duelo*, plaza de Bolívar, Bogotá, 3 de Julio de 2007. Esta plaza representa un *escenario de la historia*. (Inicios de la independencia 1810, Bogotazo, 1948 y la toma del Palacio de Justicia,

1985



Fernando Pertuz, *Armas de alimentación masiva "serie"*, 2012.



Beatriz González, *Mátenme a mí que yo ya viví*, óleo sobre lienzo, 1997.



Pedro José Figueroa, *Asesinato del Mariscal Antonio José Sucre en Berruecos*, 1836.

3. Métodos artísticos de José Alejandro Restrepo.

Las obras de José Alejandro Restrepo más que objetos amplificados son exuberantes escenarios de cátodos y circuitos eléctricos, son un *método* en sí mismas, por eso están siempre apoyadas por “apuntes” y por investigaciones y ensayos sobre los que ha trabajado por largo tiempo.

Al respecto el artista dice: “En realidad, lo importante es tener, como dicen en el Chocó, un *pensao*. Tener un *pensao* es una especie de pensamiento que dura, que te toma tiempo; es una cosa que se medita, que se rumia. Eso es un *pensao*. A los estudiantes intento prevenirlos para que no confíen demasiado en la idea, en el chispazo, en la ocurrencia. Esa es la palabra correcta, la ocurrencia que suele quedarse en el mero chistecito. Un *pensao* es más bien, una cosa que combina instituciones tuyas, experiencias anteriores y reflexiones de otras obras que has visto. Todo eso se va articulando, sin saberse cómo ni cuándo y se va consolidando en un proyecto”³⁶

De estos “*pensaos*” podría decirse que sale una investigación sobre la historia del arte colonial y por supuesto la idea de Barroco, perifrástico, persistente y redivivo en la circulación mediática contemporánea.

Estas investigaciones de largo aliento, pensadas y re-pensada son las que originan y desarrollan todas sus obras. Por eso, después del *youtube*, el placer del encuentro se perderá³⁷. La búsqueda ha terminado en el mismo sentido en que es inmediata y mediática.

³⁶ Granés, Carlos (2008) *La Revancha de la imaginación, Antropología de los procesos de creación*; Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid., p.123

³⁷ Conversaciones con el artista José Alejandro Restrepo, Agosto de 2012.

No hay un placer más grande para este artista que la búsqueda y la llamada por Foucault "arqueología del saber". Es por esto que su obra se convierte en un campo extenso de investigación en diversas áreas del conocimiento.

Ya que indaga en posibles heterotopías; desencaja las historias desmenuza los elementos, desplegando a si mismo las diversas capas que cubren fenómenos y discursos, como si se tratase de un *pentimento*; una pintura que oculta otra pintura bajo la que se agazapan muchos pliegues... *pliegue de pliegue*, exposición y sobre exposición de la cosa, problemas artísticos, anatómicos, éticos, religiosos, políticos en torno al cuerpo como corpus (cadáver) y lo que resalta en el título elegido para la presente investigación: repetición e insistencia, regreso de la historia, un regreso que convierte a la historia en *transhistórica*.

Regresos que además se presentan en dos casos; sobre el sitio donde ella ha sido escrita y sobre la insistencia de los imaginarios históricos que una vez construidos empiezan a emitir su ejercicio de poder a través del discurso. En esa mirada profundamente foucaultiana, Restrepo realiza desplazamientos que le permiten escribir una historia paradójica.

Escribe la historia desde su arte y al hacerlo los sujetos, las palabras y las cosas adquieren otra ubicación dentro del discurso histórico, la historia de los vencedores se aleja para descubrir el telón de la historia de los vencidos. Esta nueva *escritura de la historia* se enfrenta al riesgo de la tragedia aristotélica: perder el contacto con la realidad al mismo tiempo que se va más allá de ella. ¿O debe decirse que al acercarse demasiado a ese peligroso conocimiento de la verdad histórica o de la *verdad patética* asociada a la tragedia

como portadora de “sufrimiento” se corre este riesgo?³⁸ Ciertamente en Restrepo la escritura de la historia se muestra como el encuentro de historias increíbles que al ser conectadas presentan un discurso peligroso en el conocimiento mismo de los *efectos* de su *poder*.

Se atribuye al arte ese poder siempre excesivo de la delación, un poder que adquirió antes de ser “arte” cuando el artesano no era un artesano sino un sacerdote que invoca las fuerzas perpetuas del cosmos para sanar, para atraer la cosecha o para hacer exitosa la tarde de cacería. Restrepo: delator de la historia de “*dolor inmarcesible*” de la patria, *sacerdote* de esta tribu de contemporáneos rodeando sus catódicas marañas de cables *extramundanos*, danzante de las paredes que chorrean sangre, dolores detrás de los dolores, cuerpos abiertos al mismo compas de la historia, la historia en el quirófano y Quirón³⁹ prescindiendo la operación: escalpelo, circuitos corruptos se abren debajo de las tres cordilleras, gritos desgarran las membranas del cuerpo, piernas y brazos bajan con la corriente del río, madres recorren el monte del Calvario y reposan su doliente testa sobre las manos del cirujano en cuya palma quedan tres veces repetidas las imágenes de los muertos. Restrepo, cirujano, sacerdote milenario, *sanador-Quirón*, artista. Pero también; artista etnógrafo⁴⁰, rebelde interlocutor de tiempos pasados, Humboldt repetido.

³⁸ Aristóteles *Op. Cit.*, p. 21.

³⁹ Quirón en la mitología griega es hijo de Cronos y Filira, una oceánide de la que Cronos se enamora sin correspondencia; convertidos en Yegua y caballo a fuerza del rechazo de ella y la persecución de aquel, se concibe a Quirón; dios de las artes pero sobre todo de la sanación (sanación dolorosa según otras referencias; de ahí deriva la palabra quirófano) y la medicina. Esta relación planteada de modo algo literario entre Quirón y Restrepo es en realidad histórica dada la formación en medicina que tiene el artista. Como el dios griego Quirón comparten artes representativas y “curativas” pero también puede asociarse al dios de las artes de los indígenas colombianos; Nencatacoa quien igual que Quirón tiene poder sobre las artes y la sanación. Esta relación tiene por supuesto intención de conectar al artista con su juvenil formación con la escuela de medicina, donde manifiesta interés en la psiquiatría y con el tiempo en la anti psiquiatría.

⁴⁰ Véase, Foster, Hal (2001) *El Retorno de lo Real*, *Op cit.*, pp. 175-208.

SEGUNDA PARTE

ETNOGRAFIA Y TRANSHISTORIAS

1. Viajeros y expedicionistas, Los inicios.

“Precipitándose se la altura rocosa,
Saltando centellea agreste y gozosa”
J.P. Hamilton.



Alexander Von Humboldt *El Paso del Quindío*, 1801.

La vídeoinstalación que José Alejandro Restrepo ha llamado: *El paso del Quindío I* en 1992, proyecta imágenes de una travesía que marca el camino de la colonización de las montañas colombianas. Este viaje fue hecho por diferentes grabadores y dibujantes en el siglo XIX, una época que se considera la de mayor auge de viajeros extranjeros en Colombia. Max von Thielman, Alexander Von Humboldt y otros expedicionarios remontaron las cordilleras con las dificultades propias de su topografía. Sus relatos se contraponen unos a otros. José A Restrepo hace el mismo viaje que llevara por las cumbres

del Tolima y el Quindío a aquellos viajeros para corroborar historias y realizar una edición más verídica o más empírica que aquello que ha leído en los libros.

Para José Alejandro Restrepo la historia es un problema de *edición*. Esta nueva edición recoge videos, fotografías y diarios de campo que le permiten al artista adentrarse en un campo de estudio de modo itinerante. Este acceso al conocimiento que recuerda los métodos aristotélicos, en su escuela peripatética, permiten dilucidar no solo una nueva edición de aquella historia sino también las formas retóricas y artísticas con que los viajeros accedieron a tal naturaleza. Dicha historia siempre centellea como un hecho distante a los ojos del observador contemporáneo.

Restrepo regresa al sitio y toma sus propias impresiones. Esta actitud del artista ha demostrado su interés en la persistencia de la historia y en que los relatos históricos son siempre un problema de “escritura”. Walter Benjamin dice; “la historia está tan quieta que junta polvo”⁴¹.

La *sacudida del polvo de la historia*, que Restrepo realiza en este viaje es un movimiento paradójico y paraláctico, que hace el sujeto cuando pregunta al pasado teniéndolo por contemporáneo, se trata casi de un movimiento del “fantasma” del futuro que se empeña en retornar y que es reinterpretado por un artista nómada.

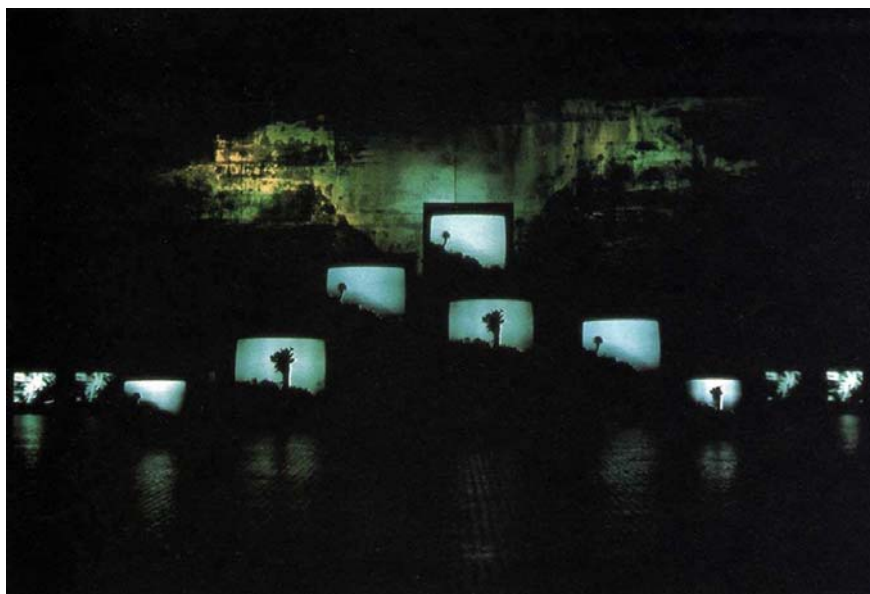
En una de las tesis sobre la filosofía de la historia, Benjamin afirma que la historia construye su lugar y su tiempo, no como una percepción homogénea, sino desde el “*tiempo-ahora*” un asunto que presupone el regreso de una historia con plena vigencia: “La

⁴¹ Benjamin, Walter (1973) *Tesis de filosofía de la Historia*, Editorial Taurus, Madrid, p. 11.

historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, “tiempo-ahora”. Así la antigua Roma fue para Robespierre un pasado cargado de “tiempo-ahora” que él hacía saltar del continuum de la historia. La Revolución francesa se extendió a sí misma como una Roma que retorna. Citaba a la Roma antigua igual que la moda cita un ropaje del pasado. La moda husmea lo actual dondequiera que lo actual se mueva en la jungla de otrora. Es un salto de tigre al pasado. Sólo tiene lugar en una arena en la que manda la clase dominante. El mismo salto bajo el cielo despejado de la historia es el salto dialéctico”⁴².

En esta aventura como *salto del tigre* en la jungla del pasado de los viajeros extranjeros por territorio colombiano, Restrepo identifica usos y culturas propias del mundo colonial y se percató de la importancia que tiene en todo este contexto el asunto de nombrar, clasificar y determinar en el uso de la palabra. Descentra a sí mismo conceptos y sujetos. Motivando una nueva lectura de aquella historia colonial, así mismo descubre un nuevo diario de viaje; el que provee en su nomadismo paraláctico, diálogo de tiempos encontrados en la jungla del *tiempo-ahora*, bajo el salto dialéctico de la historia.

⁴² *Ibid.*, p. 9-11.



José Alejandro Restrepo, *Serie paso del Quindío I*, 1992, tomado de VK Galería.

Es durante la colonia y la vida republicana que cientos de viajeros extranjeros recorrieron el país, clasificando y pintando todo lo que se ponía ante sus ojos asombrados. Muchos historiadores resaltan en estas expediciones el “verdadero” descubrimiento de la Nueva Granada, los expedicionarios que la encontraron detrás de la leyenda del perseguido “paraíso perdido fueron determinantes en esa idea de redescubrimiento.

El Barón Alexander Von Humboldt escribe en sus diarios: “Ningún gobierno europeo ha invertido sumas mayores para adelantar el conocimiento de las plantas que el gobierno español”⁴³ De estos relatos como *narraciones extraordinarias* y de sus imaginarios, representaciones y visiones saldrá la gran producción artística del colombiano José Alejandro Restrepo; quien investigará a fondo las paradojas que circulan en la escritura de

⁴³ Nieto, Mauricio (2000) *Remedios para el Imperio, historia natural y apropiación del nuevo mundo*; Instituto colombiano de antropología e historia., Bogotá. p.49.

estas historias. Conectando y entretrejiendo el universo de palabras y cosas que emergen de esa fantástica maraña cultural.

Ahora bien, esta mirada a los tiempos de la conquista, colonia y República presenta una problemática diversa, la insistente paradoja que enmarca todo el estudio de la obra contemporánea de José Alejandro Restrepo sobre la repetición de la historia y en ella su preocupación estética y ética en que este pasado que ha insistido y persistido nos atraviesa de formas inimaginadas hasta ahora y la sin razón de un pasado de violencia y sometimiento que tampoco parece mudarse⁴⁴.

La historia se muestra como un problema de escritura pero también como *pesadilla de la que se quiere despertar*. Hay en todo esto historias insólitas marcadas con ironía y dolor por el flujo del destino. Un destino de tragedias que son puestas y expuestas en sus videoinstalaciones como detonantes de la creación de una conciencia histórica nacional. El fuerte carácter de rebelión que sobresale sobre su práctica artística puede ser percibido como un agudo discurso moral que es extraído de lo real. Su inmersión en los fangos de lo real es escalofriante como ella misma, sin mordaza y sin poética. Tan fría como los monitores que parpadean con un pasado atrapado por las grietas de nuestra memoria.

⁴⁴ Resalta en los escritos del gran botánico ilustrado Carlos Linneo, el papel que otorga a la ciencia y a la producción científica-investigativa en orden de mantener la defensa y la soberanía de un estado. Linneo escribe: "(...)Sin ciencia nuestras sardinas serían pescadas por extranjeros, nuestras minas explotadas por extranjeros y nuestras bibliotecas invadidas por los trabajos de extranjeros (...) Sin ciencia los demonios del bosque se encenderían en cada esquina oscura; duendes, monstruos, espíritus de los ríos, y los demás miembros de la banda de Lucifer vivirían entre nosotros como gatos pardos y la superstición, brujería, magia negra, rondarían entre nosotros como mosquitos" En: Nieto, Mauricio., *Op cit*, p. 51.

Al respecto cabe señalar que el ejercicio de dominio que agobia a Colombia, por parte de países extranjeros ha logrado dejar al descubierto la debilidad del Estado y de paso poner en riesgo su seguridad alimentaria y productiva. De todo ello se desprende una reflexión de nuestros días que bien puede considerarse grave y peligrosa. De paso se muestra la persistencia de un mundo medieval deambulando en el discurso del científico. Ciencia y demonios se baten en un torneo que pretende el combate medieval entre el bien y el mal. Nuestra colonia y nuestra república heredan también la fuerza que emana de la fiesta del temor de la Edad Media europea.

En cuanto al problema de la imagen y su manejo como objeto de poder, y lo que será el Barroco y su poderosa estética persuasiva, sirven a Restrepo para consolidar una crítica aguda de la producción de imaginarios e imagería de carácter moralizante durante toda nuestra historia. En la consolidación del sistema colonial durante el siglo XVI sobresalen las instituciones coloniales ligada al Virreinato y la Iglesia y su inmensa producción de imágenes que serán expuestas y sobre-expuestas como *Exemplum del hombre civilizado-cristiano* que se contrapone a la idea-imagen del caníbal y el salvaje. Esta apoteosis de la imagen se construye a la par de la hipotiposis de la historia. Como producto de esa historia retórica e iconológica; el temor crece al mismo ritmo que *la-fe*. El sistema colonial se sustentará ético y moralmente sobre un cristianismo de tinieblas anclado en las mareas fantásticas de la Edad Media y afianzando de paso una suerte de teología política en la que Iglesia y sistema político representan un mismo objeto dominador de todos los ámbitos culturales que enmarcan la sociedad de castas. El elemento cohesionador es y será el arte. Y su dominio será fundamental para el sometimiento y la dominación de la población, pero también es signo de la construcción de la imagen del otro y de lo desconocido. Los viajeros constituyen la mirada de ese mundo nuevo.

2. Viajes por la “Granada Nueva”: sueño abrupto de los Andes. Sobre las obras *Transhistoria, Paso del Quindío, Musa Paradisiaca, El Cocodrilo de Humboldt*; la mirada del otro y la problemática de la narración y repetición de la historia.

2.1. Impacto artístico de los viajeros extranjeros en Colombia.

"(...) las plantas interfieren en la historia moral y política del hombre;
si ciertamente la historia de los objetos naturales sólo
Se puede considerar como una descripción de la naturaleza,
No es menos cierto -según la definición de un pensador profundo-
Los mismos cambios de la naturaleza adquieren un carácter
Legítimamente histórico si ejercen influencia sobre los
Acontecimientos humanos."

Humboldt y Bonpland, Ideas para una geografía de las plantas, 1803.
“El trabajo del historiador es proporcionar una descripción precisa de aquello que nunca pasó”.
Jean Luc Godard en «Histoire(s) du cinéma»⁴⁵.

“El video no es sólo una forma de estar más cerca de la realidad,
son mil maneras de estar más allá.”
Jean Paul Fargier

⁴⁵ <http://www.universes-in-universe.de/columna/col150/index.htm> (consultado en septiembre, 2010).



José Alejandro Restrepo; *Musa Paradisiaca*, 1993 -1996.

José Alejandro Restrepo ha abordado desde diversos frentes el tema botánico y simbólico que resalta en él. Las exposiciones *América Equinocial*, *Musa Paradisiaca*, *El cocodrilo de Humbolt no es el cocodrilo de Hegel*, *El paso del Quindío I* y *El paso del Quindío II*; han profundizado en los valores histórico-étnicos y los signos generados por las miradas de los viajeros extranjeros por las tierras colombianas y las investigaciones en torno al territorio colombiano desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta entrado el siglo XX.

El paisaje dibujado y grabado por los artistas y científicos que se adentran en este descubrimiento, se tambalea entre el misterio derivado del exotismo “paradisiaco” y la geografía descomunal que poco a poco se ha ido descubriendo como un salvaje e inaccesible edén. Se debe señalar en ese sentido que si hubo un enemigo de los conquistadores en estas tierras fue la geografía y el clima. Selva tropical, cadenas montañosas, ríos bravíos y crecientes, animales salvajes, cocodrilos sigilosos llenos de

peligro. Semejante vorágine permitió de paso la formación de imaginarios colectivos que se traducen en imágenes salidas de las profundas fauces del infierno de Dante. Paraíso e infierno descomunal e inasible se debaten dialécticamente en esta visión y narración de las tierras de nuestra América y particularmente de Colombia, marcados por profundos contrastes entre miradas, exotismos, perplejidades y sorprendidas formas de acercamiento a lo desconocido. Los viajeros que se lanzaron a nuevas conquistas por América, Asia y África fueron numerosos, algunos de ellos sobrevivientes de naufragios como 33333 las peregrinaciones de estos “Ulises” modernos fueron extensas y fragosas como se ve verá en la obra de Restrepo. El artista hará parte de los viajeros, en una intención de corroborar historias y contrastar relatos sobre cuadros de vegetación, pueblos, costumbres y geografía colombianos pasando por semejante experiencia. Sus trabajos serán grabados en video; una historia que se cuenta “estando allí” y con la posibilidad de estar de mil maneras. Humboldt no habría despreciado el poder de la imagen grabada.

Alexander Von Humboldt es una de las más sobresalientes figuras en el paradigma del viajero aventurero científico que se adentra en lo desconocido a favor de las ciencias. Por eso es recordado como pionero de los estudios sobre geografía. Su espíritu romántico de talante prusiano se formó a la luz de Kant, Schiller y Bach. Promovió las exploraciones de cronistas y misioneros europeos en América. Estudio también los trabajos de los hermanos Reclus, de Depons y Boussingauld pero sobre todo de D’Orbigny sobre los que se basan los viajeros ilustrados del siglo XIX.⁴⁶ En carta a su hermano Wilhem Von Humdolt manifiesta el fervor por esta parte del mundo:

⁴⁶ *Viajeros extranjeros en Colombia, Siglo XIX* (1970), Carvajal, Cali, p.12.

“No dejaré de repetirte cuán feliz me encuentro en esta parte del mundo, cuyo clima me he habituado de tal manera que me parece que jamás he habitado en Europa. No existe quizás en todo el universo un país donde se pueda vivir de una manera más agradable y tranquila que en las colonias españolas que recorro hace quince meses. La naturaleza es rica, variada, inmensa y majestuosa, sobre toda expresión”.⁴⁷

Junto a las arduas, extenuantes y odiseicas jornadas de estos sabios-aventureros, viajaron dibujantes y artistas que a manera de fotógrafos (grabadores) dejaron la imagen de las tierras recorridas para la posteridad. Plantas observadas en el Orinoco, ríos que abren pendientes rocosas, remansos de paz inaudita es lo que nos dejan los “relatos de viajeros” por las tierras de Colombia.



Viaje de Humboldt por el Orinoco. *Planta Mimosa*, una de las especies observadas y clasificadas en la zona.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

“La violencia de la corriente que se encontraba crecida- Escribe en sus diarios Humboldt- y arremetía poderosa, nos detuvo 45 días en el Magdalena. Durante este lapso nos hallamos entre bosques poco habitados. En una extensión de 40 millas francesas no es posible encontrar ninguna casa o habitación humana. No agrego nada más sobre el peligro de las cataratas, de los mosquitos, de las tempestades y tormentas, que duran casi ininterrumpidamente e incendian el firmamento entero noche por noche; he descrito todo esto detalladamente en una multitud de otras cartas”.⁴⁸

Geografía, historia, etnografía, simbolismo y arte caminan juntos en la investigación que se erige como una de las más importantes etapas de Restrepo. Este tejido sobresale en su ciencia tanto como en sus maravillas, pues a medida que se conocía el territorio y se hacían las clasificaciones de sus riquezas naturales se adentraba en el conocimiento casi mítico y sagrado de Colombia. El Barón de Humboldt, Gaspar Teodoro Mollien, Augusto Lemoyne, entre otros muchos expedicionarios amantes de lo desconocido se adentraron por las tierras del Orinoco y las agrestes pendientes del Quindío. Recorrieron caminos de herradura que se abrieron a fuerza de hombres durante la penetración española hacia el centro de la Nueva Granada y de vuelta como salida al Caribe desde el centro del país.

A usanza de la época los *caballeros decentes* eran transportados a lomo de hombre por cargueros que perviven del mismo modo que las costumbres. La geografía colombiana es una de las razones para que las diferentes regiones que componen el mapa político presenten diferencias culturales e incluso idiomáticas descomunales. Ese, como he dicho antes, fue uno de los grandes inconvenientes que tuvieron los colonizadores en su

⁴⁸ *Ibid.*, p. 50.

pretensión de conquista temprana, cosa que sobresale en las investigaciones de Restrepo. Esto sugiere de paso que muchas zonas quedaron sin “conquistar”. Esas tierras selváticas se convirtieron de paso en la guarida de indígenas forajidos y otros personajes de castas que buscaron en lo espeso del trópico su refugio. No permitieron la aculturización de sus familias ni aldeas.

El conocimiento geográfico y taxonómico de la Nueva Granada fue concomitante con el conocimiento de sí mismos que tuvieron los neogranadinos y el proceso de independencia de la nación. En ese sentido fue fundamental en la construcción de identidad y la búsqueda de modernización el que la nación y sus intelectuales escudriñaran en estos conocimientos desde finales de la época colonial; como lo señala el historiador Hans Joachim König.⁴⁹ Por todo esto la Expedición Botánica, los trabajos de Humboldt y otros investigadores contribuyeron al descubrimiento de lo que tomará el nombre de *patria*. De modo que la madre patria era una nación con mucho océano de por medio.

A medida que se conoce el territorio se da una suerte de desciframiento cuya eficacia simbólica se traduce en palabras como; familia, patria, ciudadano, tiranía. La palabra tiranía no surge en el vocabulario del neogranadino ilustre hasta el siglo XVII⁵⁰ marcando en ella un acento peyorativo de lo malsano a sí mismo y a la patria, una especie de enemigo de la patria. El nacionalismo por lo tanto camina de la mano del conocimiento geográfico y en eso las expediciones de viajeros y las preocupaciones de los botánicos en la clasificación suponen un elemento ineludible y magnífico.

⁴⁹ König, Hans Joachim (1988) *En el Camino hacia la Nación*; Banco de La República, Bogotá.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 295.

“Tal vez el verdadero descubrimiento de América se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando las expediciones científicas recorrieron el territorio del nuevo mundo. Ya no era la codicia del oro ni el afán evangelizador lo que motivaba a adentrarse en los ignotos parajes. Eran ojos de científicos que escrutaban la geografía”.⁵¹

Ahora bien, el problema de cómo se escribe lo que se ve y como se clasifica también preocupa a Restrepo por lo que se ha mencionado antes; el interés en encontrar los orígenes de las imágenes que tenemos sobre el mundo y la forma en que estas son “narradas” en la historia, dice Restrepo: “*quien hace la historia, quien la escribe, como se representa*”.⁵² Y en ese sentido cómo se configura la narración histórica recreando el *yo vi*⁵³ de modo que resulte cercano a su primera realidad. Después de las interpretaciones los equívocos y los mitos empiezan.

“La mayoría de los viajeros europeos del siglo pasado tenían esa rara condición de ser científicos y artistas al mismo tiempo. Fueron ellos los primeros en dedicarse a inventariar el Nuevo Mundo, tarea centrada en el problema de ver y representar”.⁵⁴

⁵¹ Mejía Arango, Juan Luis, “Hombre Naturaleza y paisaje en la Antioquia del siglo XIX” En: *Transhistorias; historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Banco de la República, Bogotá, 2001.,p. 5.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Al respecto es importante señalar que es Herodoto, quien escribía *in situ* sobre las culturas visitadas. Sus narraciones se tambalean entre la verdad fidedigna y la fantasía.

⁵⁴ Restrepo, José Alejandro; *Musa Paradisiaca*, Galería Valenzuela-Klenner. Bogotá, 1994.

2.2.La dialéctica del ver, representar y nombrar.

La problemática entre *ver* y *representar* está hondamente arraigada a la construcción de la identidad colombiana o a la eventual deformación de la misma. La imagen es todo lo que es el mundo cuando puede ser conceptualizado.

Lo que está más allá de la palabra, está más allá del mundo según Ludwig Wittgenstein⁵⁵. Puedo decir rojo y el rojo no connotar sangre sino un partido político o la pasión del corazón o el mar rojo que cruzaron los judíos siguiendo el bastón de Moisés.

Aun así entre la realidad y el mito o lo que los racionalistas conciben como real, es decir lo racional según Hegel, está el rojo *eo ipso*. Rojo sin ser nada más que la palabra. Si se muestra un corazón rojo al objeto de amor este significa eso mismo: la fuerza de los sentimientos, si el amante en cambio entrega un corazón sangrante a su enamorada, se trata de un maniático que transgrede la norma. Si el amante le dice a su amada que ella posee su hígado, ella va a sentir el ánimo agotado; pero los egipcios ubicaron el amor en el hígado y la razón entendida como *sentido* en el corazón. Lo cierto es que entre ver y representar media la cultura, la historia, la etnografía, la geografía y hasta el ser en tanto que ser, pues se trata de universos de cierto modo inconmensurables según como se mire y todo ello siguiendo el pensamiento de Kierkegaard que supone la paradójica situación (ubicación) del individuo; entre la historia, la cultura y lo inmediato (general) y la eternidad (más allá del particular).

⁵⁵ Wittgenstein, Ludwig; (1994) *Tractatus lógico-philosophicus*; *Op cit.*, p. 145.

Esa tensión en la dicotomía *ver-representar* atraviesa la marea del arte en José Alejandro Restrepo. Cuando Alexander Von Humboldt recorrió América realizó cuidadosos dibujos con prolijos detalles de lo que veía, maravillado por supuesto ante lo que se erigía frente a sus ojos de expedicionista, pero al volver a Europa continuaba los dibujos según el recuerdo. Hay una distancia considerable entre el dibujo *in situ* y el que hace la memoria⁵⁶. Allí hay dos historias, estas diferencias que parecen menores son grandes para Restrepo y es por eso que las resalta encontrando las *diferencias*. Del mismo modo el recuerdo cae en una suerte de “idealidad”:

“El recuerdo, propiamente, representa la idealidad y, en cuanto tal, entraña un esfuerzo y una responsabilidad muy distinta de la de la indiferente memoria. El recuerdo trata de mantener la continuidad de lo eterno en la vida del hombre, asegurándole una existencia temporal que discurra *uno tenore*, como una respiración acompasada e inefable en su unidad. De este modo se evita que la lengua tenga que expresar miméticamente el cotilleo de una vida interior ajetreada y dispersa en multitud de cosas”.⁵⁷

La visión de los viajeros del siglo XIX se halla inmersa en esa idealidad romántica que desplaza la realidad por el todo único; lo sublime, lo inabarcable lo perpetuo inaccesible se contraponen en esa mirada de la “indiferente memoria” de la que habla Kierkegaard, en la que resalta la inmortalidad y la belleza siempre más allá del hombre y de la ciencia⁵⁸. En la

⁵⁶ Restrepo, José Alejandro, *Paso del Quindío*, Video instalación, 1992.

⁵⁷ Kierkegaard, Søren (1976); *In vino veritas*, Editorial Guadarrama, Madrid., p. 21.

⁵⁸ Muchos estudiosos se han preguntado porqué Humboldt no aparece en las páginas de la historia del arte, especialmente en Colombia. Sus estudios siempre están entremezclados: el mundo científico y el artístico se compenetran: Ritter dice que Humboldt “se vuelve hacia la naturaleza en presencia del peligro de que el espíritu pueda ser derrotado. Habla de las inquietudes sobre la pérdida de un goce libre de la naturaleza bajo el influjo de la comprensión pensante o del conocimiento científico”, según este autor: “Estaba convencido, y así lo manifiesta a su hermano Guillermo, que “todo cuanto tiende a reproducir la verdad de la naturaleza da

realidad histórica la belleza no está exenta de las visiones trágicas atraídas por el sistema colonial que con el tiempo se ha afianzado en un mundo neocolonial.

*El mundo es todo lo que es mi mundo*⁵⁹ dice Wittgenstein, el límite de mi mundo es el límite de mi lenguaje. El yo da sentido al mundo. De modo que aquello que en otro no es nada, en mi es todo. El cocodrilo de Humboldt con sus veinticinco pies de longitud, no es el inocuo cocodrilo de Hegel que no inspira en los hombres ni tan solo un aspaviento. La diferencia entre uno y otro que surge como *mediación* es la experiencia. Hegel nunca vio un cocodrilo americano⁶⁰.

2.3. Narraciones extra-ordinarias.

Se ha mencionado ya que José Alejandro Restrepo es pionero de la videoinstalación en Colombia. Como estudiante de medicina se vio atraído por las interconexiones e interdiscipliniedades, entre artes y ciencias, siempre imbuido en un carácter crítico contra las formas de poder y burocracia, marcado continuamente por su talante crítico que se ha agudizado con el paso del tiempo. En sus estudios en París en la *École de Beaux Arts* se acercó al grabado⁶¹, considerado un arte menor por sus colegas. Aquello que a otros artistas parecía anticuado cobraba vigor en sus intereses.

nueva vida al lenguaje". En su texto sobre el paisaje llegó a la conclusión de que "sólo los grandes artistas pueden dar la naturaleza en su inmensidad y su verdad". Ver: Gonzales, Beatriz, *Credencial Historia, Viaje de Humboldt, 200 años. Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje*. Febrero de 2000. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2000/122escuela.htm> (consultado en Noviembre de 2010).

⁵⁹ Wittgenstein, Ludwig, *Op cit.*, p.15.

⁶⁰ Sobre el cocodrilo de Hegel se volverá más adelante con profundidad.

⁶¹ Restrepo es uno de los pocos artistas colombianos que se han dejado cautivar por esta práctica artística, según el crítico de arte Álvaro Medina en el siglo XIX ningún artista colombiano se dedicó a esta técnica.

El tiempo que percibe el artista se asemeja al tiempo histórico de Walter Benjamín. Centrado en su tiempo-nómada, *camina* en medio de sus divagaciones, sueña con los tiempos anteriores a él.

De modo que el grabado no podía ser un amigo anacrónico para un “ángel” arrastrado desde el paraíso,⁶² sino *su-contemporáneo*. Junto a este interés estudia la obra de Gary Hill, Bill Viola, Nam June Paik y Joseph Beuys. Encuentra similitudes entre el grabado y el video, dice al respecto: “La imagen video es un grabado de 525 líneas por imagen, 30 veces por segundo”⁶³ y de acuerdo con esto Restrepo nota que la palabra *grabar* en español es usada del mismo modo para referirse al acto de grabado en plancha o cobre como para registrar en una cinta electromagnética.⁶⁴

Los viajeros en Colombia en las postrimerías del siglo XVIII y el siglo XIX constituyeron la mayor fuente histórica de conocimiento sobre la nación.

Como menciona el escritor, Juan Luis Mejía, podría decirse que se trata de un *verdadero descubrimiento*. En las conexiones e interrelaciones que encuentra José Alejandro Restrepo entre la historia y el arte y en el problema de la representación y de la interpretación se propone, una *repetición* del viaje de Humboldt con cámara en mano. Su propósito, pues no se trata de un único móvil expreso además con anterioridad, es recorrer la misma ruta de los viajeros por Colombia, entre ellos el ilustre y carismático Barón de Humboldt y deambular por los agrestes anatomías de Colombia para contrastar visiones y atrapar signos.

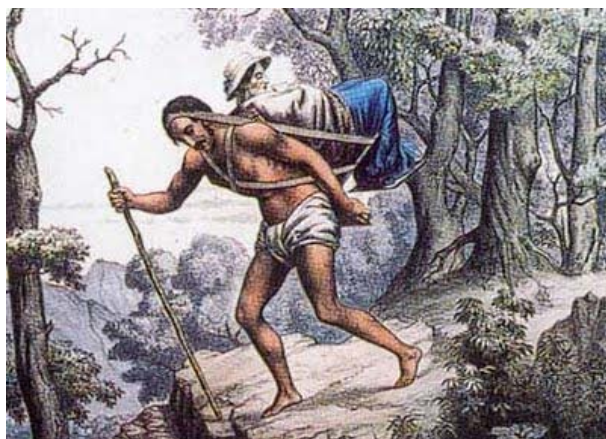
⁶² Benjamin, Walter, *Op cit*, p 6.

⁶³ Restrepo, José Alejandro, *Transhistorias*, *Op cit.*, p.5.

⁶⁴ *Ibidem*.

2.4. La Real expedición Botánica y sus efectos iconográficos.

“Colombia es un árbol dorado, que da frutos venenosos”
Léon Gauthier, viajero extranjero, siglo XIX.



Ramón Torres Méndez. *Carguero de las montañas de Sonsón (Estado de Antioquia)*.

La Expedición Botánica es un hito en las investigaciones científicas que se realizaron en el siglo XVIII en América, promovidas por la monarquía española de la Casa Borbón.

En 1783 Don José Celestino Mutis reunió un diligente equipo de trabajo que documentara y dibujara la flora americana. El imaginario histórico empieza a construirse en este tiempo referido a la Botánica y su exotismo legendario. Mutis pedía que los dibujantes crearan una lámina que pudiera “sustituir a la realidad”.⁶⁵ Esa imagen sustituta de la realidad nos pone frente al simulacro del que habla Jean Baudrillard; ocultamiento de la primera realidad o una verdad mas verdadera que lo verdadero.⁶⁶ Este gesto intencional de Mutis de clasificar a su manera la flora de la Nueva Granada se encuentra íntimamente ligado con la escritura de la historia. Realidad y fantasía de nuevo en relación dialéctica y problemática; “La lámina

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Baudrillard, Jean, “La Precesión de los Simulacros”, En: Wallis, Brian (ed) (2001) *Arte después de la modernidad*, Editorial Akal, Madrid.

que saliere de mis manos no necesitará nuevos retoques de mis sucesores y cualquier Botánico en Europa hallará representados los finísimos caracteres de la fructificación, que es el abecedario de la ciencia, sin necesidad de venir a reconocerlos en su suelo nativo”.⁶⁷

Estas palabras del Sabio Mutis citadas por Eugenio Barney Cabrera en la obra: *Historia del arte colombiano. Pintores y dibujantes de la expedición Botánica*⁶⁸ reflejan la incidencia de la por una parte de la escritura (gramática) de la historia y por otra la magnitud de las empresas descomunales y juiciosas que emprendieron Mutis, Humboldt, Linneo y Saffray, entre otros muchos.

Los efectos iconográficos que se suceden como fruto de este redescubrimiento de la Nueva Granada no han sido abordados con el esmero que merecen. Por un lado la clasificación de las nuevas especies en la Expedición Botánica provocó el desarrollo de artistas ligados al conocimiento científico, quienes fueron los encargados de realizar los dibujos y pinturas que constituyen hoy una fuente histórica del periodo colonial de gran valor y por otra parte, sus innovaciones permitieron que en ese reconocimiento se grabaran las primeras imágenes de Colombia, de sus costumbres, sus gentes, sus paisajes.

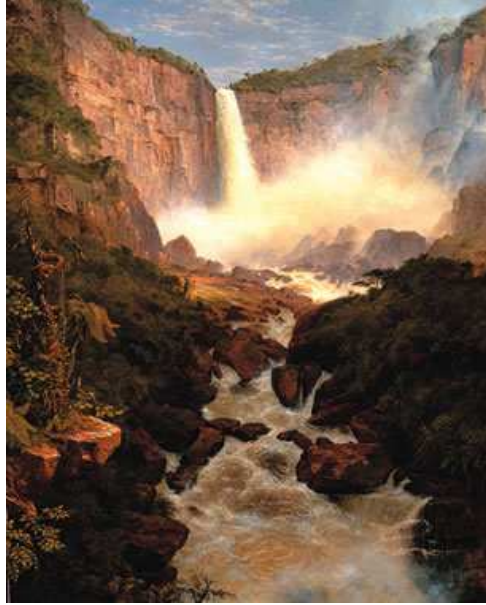
⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibidem.*



Edwin Church, *Escena en el Río Magdalena*, 1853.

Fueron los siglos XIX y XX para Colombia y el resto de Latinoamérica, tiempos que ejercieron fascinación y expectación sobre los viajeros norteamericanos y europeos. Desde el Barón de Humboldt, pasando por personalidades como la del pintor Louis Gros, hijo del afamado pintor del neoclasicismo francés, Antoine-Jean Gros, quien fuera retratista de Napoleón, hasta el magnífico pintor norteamericano Frederic Edwin Church, se puede contar con una pléyade de artistas que impulsados por el espíritu de su tiempo entremezclado con el romanticismo, el racionalismo y el empirismo, emprendieron la valiosa tarea de adentrarse en las entrañas de Colombia y América documentando paisajes, costumbres, arquitecturas e historias que constituyen una de las más prolíficas fuentes históricas y artísticas de este continente. Se debe resaltar que dentro de esta magra producción de arte y ciencia es poco lo que se ha compilado y estudiado para los campos de la historia y específicamente la historia del arte.



Frederic Edwin Church, *Salto del Tequendama*, 1853.

En los últimos años, el trabajo de Pablo Navas Sáenz de Santa María: *El Viaje de Frederic Edwin Church*,⁶⁹ se muestra como una valiosa pieza para la construcción de una historia del arte en Colombia, uno de los pocos trabajos que profundiza en este tipo de investigaciones. Dadas las consecuencias en la memoria histórica que puede perderse, este trabajo pretende acentuar la importancia que tienen los estudios artísticos sobre los Viajeros por Colombia. En su momento conformaron segmentos indispensables de clasificación de estudios científicos, botánicos y geográficos, sin embargo, la historia del arte no está exenta de incidir en todo lo que respecta a la historia. No se trata de un telón de fondo de la historia misma; el arte participa en los procesos históricos del mismo modo que los individuos y la producción material y espiritual de la humanidad. En ese orden de ideas, existe numerosa producción histórica sobre viajeros extranjeros pero dentro de ella escasea la referencia a

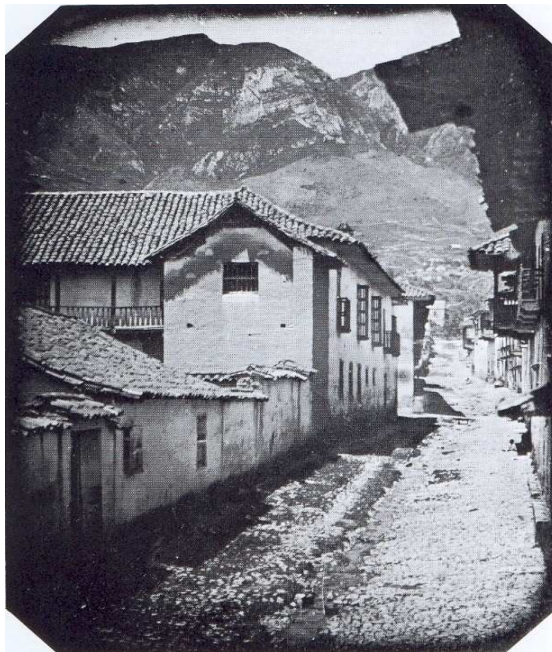
⁶⁹ Navas Sanz de Santamaría, Pedro (2010) *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador*, de abril a octubre de 1853, Villegas Editores, Bogotá.

estudios histórico-artísticos que deben empezar a formar parte, como señala en un ensayo citado en el presente escrito la pintora y crítica de arte Beatriz González.

Poco se sabe o se ha estudiado del Humboldt artista, sin embargo es justo verlo como un pintor de gran talento. En Colombia es casi desconocido el nombre de Frederic Edwin Church y ello constituye una fractura en la memoria histórica nacional dado el peso no solo de una las figuras más solidas de la historia del arte norteamericana, sino también por la bella y juiciosa producción de pintura y bocetos que Church realizó en Colombia.

Resaltemos otros viajeros que dejan piezas de gran valor para la historia del arte colombiano: Albert Berg comisionado por Humboldt para pintar el paisaje que enmarca la obra “Physiognomy of tropical vegetation in South América”, Gauthier quien realizo una exposición de su obra en Bogotá en 1853 preocupándose ante todo por el costumbrismo, Henry Prince y Carmelo Fernández miembros de la Comisión Corográfica en 1853, Edward Mark, Auguste Le Moyne, Joseph Brown, Jean Baptiste Louis Gros, León Gautier, David Castello, entre muchos más. De todo esto insistamos en hechos históricos de gran peso dentro de la historia del arte: La pintura de Church y la llegada del Barón Gros, hijo del reconocido pintor francés que inicia la práctica de la fotografía, del daguerrotipo, descubierto en 1839 en Bogotá. Su fotografía del Observatorio Nacional es considerada la fotografía más antigua de Colombia. Ello constituye un hecho vigoroso, pues es Bogotá uno de los lugares donde se inicia la práctica del daguerrotipo. Las obras del Barón de Gros se expusieron en Paris, en el año 1840 estos trabajos son testimonio de la fascinación de Gros por los paisajes colombianos. Sus óleos y fotografías son uno de los documentos más valiosos en la construcción de nuestra historia del arte y en particular de la fotografía. De

todo esto persiste uno de los hechos más sobresalientes de la obra y el estudio de José Alejandro Restrepo; antes que sus investigaciones incursionaran en el campo de la historia y sobre todo de la *repetición de la historia*, existía un mundo entero que había sido casi inexplorado para artistas, historiadores o curadores de arte. Uno más de sus aciertos a la hora de hacer de sí mismo un artista etnógrafo y un productor de cultura y de conocimiento para su país y su época.



Louis Gros, *Calle del Observatorio*, 1842, Bogotá

2.4.1. Pienso luego contradigo...



José Celestino Mutis y Nicolás Cortés. *Pasiflora adenopona*, Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada. 1783. Biblioteca del Real Jardín Botánico. Madrid, España.⁷⁰

De modo que establecer diferencias entre experiencia y representación se convierten para Restrepo en la más importante tarea de un artista que no concibe la obra de arte *Quid divinum* sino desde la inescrutable investigación y la búsqueda de lo real o aquello que se constituye como tal (su fenómeno) La dialéctica entre las narraciones de los expedicionistas y la experiencia del artista no tardan en manifestarse: “Acabo de recorrer una vez más el paso del Quindío. Debo decir que definitivamente la descripción de Von Thielman está demasiado lejos de la realidad”.⁷¹ Escribe Restrepo en su “diario de campo” del paso del Quindío, que da por resultado la video-instalación “El paso del Quindío I” de 1992.

⁷⁰ Tomado de: http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/botanical-exp_det.htm (revisado el 22 de Octubre de 2010).

⁷¹ Restrepo, José Alejandro; “Diarios” En: *Transhistórias*, *Op cit*, p 12.



José Alejandro Restrepo; *Paso del Quindío II*, Fotografía de video 52 x 82 cm, 2004, Tomado de VK Galería.

A su vez Von Thielman se contrapone a los relatos de Humboldt: “La representación pictórica del paso del Quindío con seguridad Humboldt la hizo basándose en sus recuerdos, dado que no corresponde en absoluto con la situación real”.⁷² En 1810 Humboldt critica a Koch por las mismas razones así: “En su representación del paso del Quindío, Koch dio rienda suelta a su imaginación sin ceñirse adecuadamente a mis bosquejos”.⁷³ En el trabajo de investigación de Restrepo resalta una nueva crítica estética al problema de la representación hecha Joseph Anton Koch en carta a Humboldt: “El grabado que hizo Duttenhofer del paso del Quindío no capta enteramente el espíritu de mi dibujo (...) no termina de satisfacerme por su excesiva estilización”.⁷⁴

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibidem.*

⁷⁴ *Ibidem.*

La representación entendida como la tensión entre el ver y el interpretar (narración) cae en un campo anfibológico, la realidad se dispersa en los sujetos que la tuvieron de frente. Ninguno de ellos manifiesta ningún acuerdo. Es aquí cuando la investigación se plantea realizar la misma ruta.

Los relatos de viajeros al análisis del artista resaltan como construcciones históricas con ricos relatos de fauna, flora, costumbres, y valores sociales. Esta expedición e investigación pone al artista muy cerca del etnógrafo. Caminar: el diario de un caminante, de un artista como Bartolomé Esteban Murillo que deambulaba por Sevilla su ciudad natal con la pasión de un enamorado, sus obras son los relatos del transeúnte. Caminar como Michelangelo Merisi da Caravaggio por Roma, ciudad de pendencieros jugadores que saltan de las mesas enmohecidas de las tabernas a los lienzos donde quedará exaltada para siempre la humanidad de lo divino. Caminar...“*se camina como se escribe, dialéctica del vagabudeo*”⁷⁵

⁷⁵ Gómez, Pedro Pablo (ed) (2007), *De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*; universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá. p 30.

2.4.2. Viajeros del siglo XIX, Visiones de colonización.

“El paisaje en alguna parte de los Andes es grandioso y de indescriptible belleza”

Edwin Church



Friedrich Georg Weistch, *Humboldt y Bonpland en el Volcán del Chimborazo*, 1810, Libros raros y Manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Este paso es conocido en el país por su gran dificultad. Incluso durante la modernidad los viajeros que lo pasan con vehículo, encuentran extenuante su ascenso, en mis recuerdos de infancia está *grabada* esta “travesía” y en mi memoria persiste el júbilo de mi padre cada vez que coronaba la pendiente llamada “el paso de la línea”. La belleza del sitio es singular, único en la naturaleza, el paso del caminante por este sitio debe ser una experiencia conmovedora, si ella es hecha como “vagabundeo” como travesía, tal como lo hicieron los viajeros del siglo XIX. Humboldt deja sus recuerdos en lo que constituye uno de los más importantes relatos de viajeros de la historiografía colombiana:

“La Cordillera de los Andes se parte en el reino de Nueva-Granada, entre 2° 30 ´ y 5° 15´ de latitud boreal, en tres cadenas paralelas; y de ellas, solo las dos laterales están cubiertas á grandes alturas de arenisca y otras formaciones secundarias. Separa la cadena oriental de las llanuras del Rio Meta el Valle del Magdalena, y en su pendiente occidental se encuentran los puentes naturales de Icononzo. La Suma Paz y Chingasa son sus más elevadas cimas, aunque ninguna llega á la región de las nieves perpetuas”.⁷⁶



Auguste Le Moyne, *del diario ilustrado*; 1828.

⁷⁶ Humboldt, Alexander; *Sitios de las cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas de América*. En: Biblioteca Virtual Luis Ángel Arango. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/sitios/sitios0.htm> (Consultado en Octubre de 2010).



Volcanes de aire de Turbaco, de los viajes de Alexander Humboldt por Colombia.⁷⁷



José Alejandro Restrepo, *Diario de viajes*, 1992.⁷⁸

⁷⁷ Tomado de Humboldt, Alexander, *Op cit.*

⁷⁸ Ver video en enlace:

http://www.ladiferencia.org/aec/index.php?option=com_content&view=article&id=2056:diario-de-viajes-y-viajeros&Itemid=212 (video 1992) (consultado en Octubre de 2010).

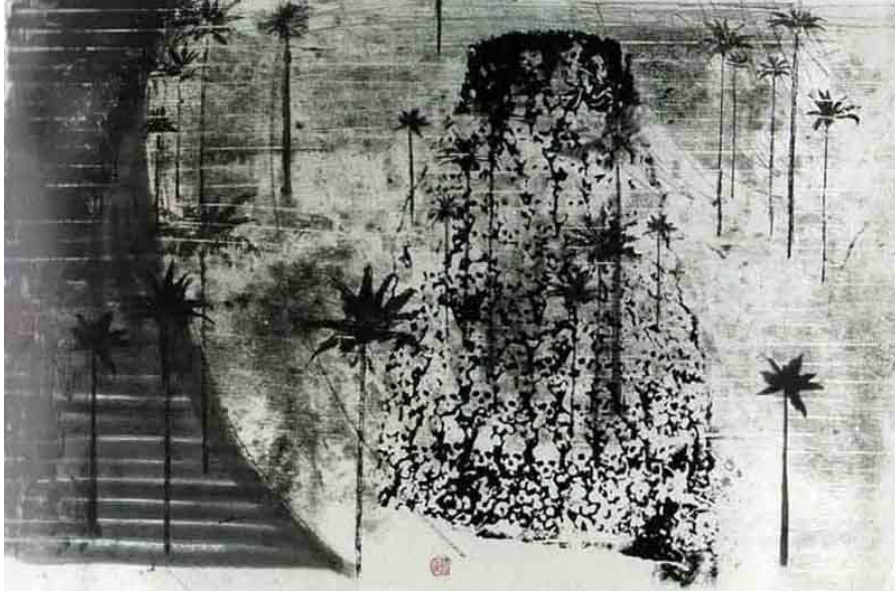
3. *Tríptico Amazonas*, el hábito de colonizar. Historias de Piragua.

La vídeoinstalación, *Tríptico Amazonas* del año 1994 de José Alejandro Restrepo es anterior a la obra *El Paso del Quindío*. En ella se advierte ya la tensión histórica y etnológica del otro. La mirada del colonialista y el exotismo propio de la visión colonizadora como empresa civilizatoria de herencia ilustrada, moderna y hegeliana.⁷⁹ La fractura del proyecto conquistador y civilizador es evidente. Restrepo se adentra en las selvas amazónicas para descubrir el telón de esa historia:

“Me fui a un pueblito indígena caminando con un guía, 6 horas entre el barro y quedé extenuado. Decidí volver en piragüita (...) Me sentía tranquilo y extasiado con la experiencia, pero la belleza no termina ahí. Fijé mi atención un instante en su acción de remar y comienzo a ver que tenía una camiseta y en la espalda la imagen del político que gesticulaba con el movimiento de los brazos ¡Que imagen! Sintetizaba la torpeza del blanco tratando de alienar a la gente con sus discursos y éste boga con esa elegancia y pericia atravesando el Amazonas y mirando de frente al río y la selva”.⁸⁰

⁷⁹ Los discursos posmodernos señalan la mirada de la descolonización, se sacude del hegelianismo filisteista en procura de la narración histórica del otro desde si mismo. Puede decirse que esta es una fisura considerable con respecto al pensamiento moderno europeo.

⁸⁰ Gutiérrez, Natalia., *Op cit.*, p.102.

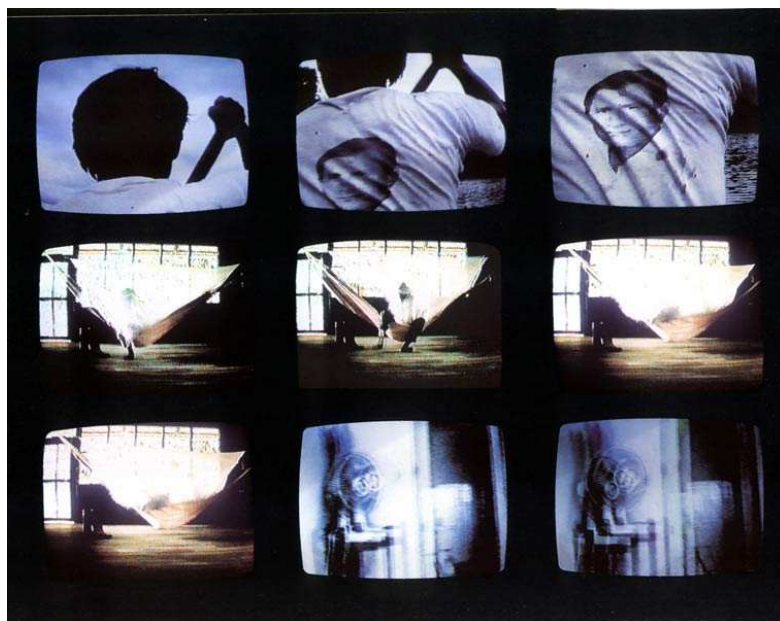


José Alejandro Restrepo, *América Equinocial*, xilografía, lápiz, vinilo, papel, 1992. Tomado de VK Galería.

Este recorrido por el Amazonas da por resultado un video que presenta Restrepo como fondo de la conferencia Ante América:

“(...) monté como audio, el discurso del político modificado para hacerlo más incomprensible y recalcar el choque”⁸¹.

⁸¹ *Ibidem*.



José Alejandro Restrepo, *Trípico Amazonas*; foto fija, videoinstalación. 1994.



La video Instalación de Restrepo mezcla sonidos e imágenes del indígena remando por el Amazonas, al movimiento lo acompaña la imagen del político en la parte de atrás de la camisa del remero. De fondo el típico discurso al que los políticos en Colombia nos han

acostumbrado, un silencio y al final la risa del indígena. Como una mordedura en la retórica del discurso de siempre que no cambia ni el agua, ni el Amazonas, ni al remero. El tiempo persistente cesa y todo vuelve a comenzar. Dice Restrepo: “Todo esto tiene componentes de tipo político. Me gusta encontrar los puntos flacos, las contradicciones, los intersticios donde se rompe la lógica. En esta obra en la espalda del remero aparece la figura de un político con su discurso, las dos fuerzas de la dialéctica, la lucha permanente, un poder que se impone a través de la mentira o la demagogia. Hay una resistencia que pasa por una serie de valores. Esa pieza enmarca muy bien ese problema. Los mismo con el carguero *El Paso del Quindío*, son figuras que se escapan al flujo original de la historia. Con el remero, por ejemplo, voy bajando por el río Amazonas cuando de pronto veo eso enfrente de mí. Es algo que dice cosas por sí solas y que yo estoy ahí para capotirlas, como si me estuvieran esperando”.⁸² Sobre esta posible latencia de las cosas en frente del artista, Restrepo menciona que siempre está con una cámara por si aparecen: “Siempre voy con la cámara porque si hay muchas cosas abiertas al azar, a los encuentros. Respecto al azar hay muchas posibilidades. El azar también en alguna medida se puede provocar en ciertos términos, y lo importante es tener los sentidos alerta para aceptar sus regalos, porque de verdad son regalos. El problema es que uno cuando no los capta al vuelo, se van para siempre”.⁸³

Contar esta historia desde la piragua con los rítmicos movimientos del guía empieza por la encrucijada histórica de Colombia y termina por la razón de nuevo clamando al cielo. De un lado desaparecen los exotismos y melancolías propias del investigador y el etnógrafo fascinado ante las dificultades del viaje e intentado sistematizar su experiencia en un diario

⁸² *Ibid.*, p.103.

⁸³ *Ibidem.*

de campo que mantenga una distancia prudente entre él y su objeto de estudio. Por el otro reaparecen elocuentes historias de olvido y pobreza como factibilidades que dependen al mismo tiempo del ojo que mira. Un observador ve el fracaso del colonizador y su discurso “alienante” como lo señala Restrepo, fracaso que supone la preeminencia de la cultura permeada por la historia del blanco. Otro observador ve el fracaso del colonizado, olvidado e incomprendido por la historia y por el progreso bate los remos del mismo modo que si quisiera sacudirse de su “lamentable” condición incivilizada.

De las dos visiones Restrepo está en el medio tensionado la narración de la historia que surge como mediación entre el objeto y la realidad. Hay ojos que se sorprenden de que los hombres de nuestro tiempo sobrevivan sin tecnología y hay otros que se sorprenden de que sobrevivan quienes la tienen como acceso al mundo y al “conocimiento”.

3.1|. Nombrar la diferencia, el canon del pescador.

Si bien se ha resaltado de muchas maneras que la historia es gramática (San Agustín) he aquí la versión de la Restrepo. Los viajeros del siglo XIX resaltaron la naturaleza desde el mundo del que ellos provenían. Humboldt no recordaba haber vivido en Europa si bien la dicha se explayaba de modo tranquilo en todo su espíritu durante la permanencia en las colonias españolas. El hábito de habitar en lo inconmensurable es propio de su espíritu romántico.

El historiador Thomas McEvilley recuerda que Duchamp considera el “gusto” una cuestión ligada al “habito”: “Los cánones del gusto, tal como los ven la etimología y la filosofía, deben considerarse no como principios cósmicos eternos, sino como transitorias

formaciones culturales del habito”⁸⁴ De modo que cuando Charles Saffray, médico y botánico francés y explorador de la Nueva Granada que escribe su viaje en 1869⁸⁵ ve a los hombres de la *Granada Nueva* como escultóricos hombres griegos, según lo afirma José Roca, no habla de lo que ve, sino de su gusto, habito europeo de ver según el canon praxiteliano.⁸⁶

A finales del siglo XVIII y tras el triunfo de la Revolución Francesa y el posterior avance de Napoleón Bonaparte el neoclasicismo será la escuela predominante en el mundo artístico. Cobran relevancia los “paisajes heroicos”, los héroes de la antigüedad, el civismo, el patriotismo y la virtud⁸⁷. El paisaje refleja la belleza y al bondad del paisaje escabroso y cierto arrobamiento para quien lo contempla. La exaltación de la moral y el carácter civilizatorio del arte resalta en los lienzos magníficos de Jean Louis David, Pierre Peyron, Anne Louis Girodet, Jean Auguste Ingres y Antoine Jean Gros pintor de Napoleón cuyo hermano realizo viajes por Méjico, Venezuela y Colombia. Los viajeros eran reconocidos en Europa y frecuentes visitantes de las páginas de los periódicos que se convertían en parte del mundo cultural, posterior a la revolución francesa, que empujaba el mundo de la empresa editorial como consecuencia de la ilustración, el enciclopedismo y la revolución

⁸⁴ McEvelley, Thomas (2007); *De la ruptura al cul de sac, arte en la segunda mitad de siglo XX*; Editorial Akal, Madrid, p. 107.

⁸⁵ *Viajeros extranjeros en Colombia, Op cit.*, pp. 171-198.

⁸⁶ Al respecto se debe resaltar que las corrientes pictóricas en las que se apoyan los viajeros extranjeros incluyendo a Humboldt son las de “el paisaje Heroico” en la que siguiendo la intención neoclásica europea se mira “un área del terreno como él imagina que es Grecia”. Beatriz Gonzales en ensayo citado, menciona como Goethe considera un paisaje heroico como “uno en el cual una raza de hombres de pocas necesidades y nobles principios parece vivir (en el aparecen) "campos alternados, rocas y bosques, colinas interrumpidas y altas montañas; viviendas sin comodidades pero respetables; torres y fortalezas [...] ningún trazo de campo o jardín cultivado, aquí y allá un rebaño de ovejas que indica la más antigua y básica explotación del suelo". Beatriz Gonzales relaciona la forma en que cobran sentido las interpretaciones de Koch y otros pintores y grabadores, sobre el Paso del Quindío. Ver: Beatriz Gonzales; *Viaje de Humboldt 200 años*, 2000. Biblioteca Luis Ángel Arango.

⁸⁷ Crow, Thomas (2001), “Clasicismo y Romanticismo” y “Patriotismo y virtud: De David al joven Ingres”, En: *Historia Critica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid., pp. 15-53.

industrial. La pintura en Inglaterra y Francia buscaba la insondable fuerza del paisaje y el misticismo que emana de su poderío en las obras de pintores como William Mallord Turner; Beatriz Gonzales afirma: “Los pintores románticos ingleses y alemanes experimentaban un sentimiento de la naturaleza que la relacionaba con Dios. Soñaban y pintaban precipicios insondables, abismos, costumbres primitivas, sin saber que Humboldt ya los había contemplado, pues eran realidad en los Andes, en las selvas colombianas y en las ruinas prehispánicas. En tales vistas de la naturaleza, el hombre aparece casi siempre pequeño, de espaldas, dispuesto a contemplar la grandiosidad de la naturaleza. Las obras de Caspar David Friedrich (1774-1840) fueron la inspiración de la teoría del paisaje alemán de Carl Gustav Carus (1798-1840) y de la reflexión sobre el contemplar. Ante los cuadros de Friedrich, un espectador contempla el contemplar”.⁸⁸ En el ensayo de Beatriz Gonzales se clasifican tres tipos de viajeros:



Charles Saffray, *indien passant le Cauca a la nage* (indio pasando el Cauca a nado).

⁸⁸ Gonzáles, Beatriz, *Op cit.*

Los primeros, aquellos que fueron elegidos por Humboldt con instrucciones estrictas como Luis de Rieux quien se embarcó con Humboldt en la Habana (Cuba) y pintó los volcanes de Turbaco y el médico y dibujante Désire Roulin quien fue nombrado por Humboldt para dirigir la misión científica que culminó con la fundación del Museo Nacional de Colombia en 1822 por solicitud de Simón Bolívar. La elección de los sitios, la factura y la composición de los dibujantes, artistas y científicos fue de Humboldt. Los segundos son artistas que habían leído las obras de Humboldt y alentados por estas publicaciones y por las expediciones que Europa adelantaba en el mundo conocido. Estos artistas contribuyeron al conocimiento iniciado por Humboldt y su equipo. Resalta en este grupo Frederic Edwin Church (1826-1900) pintor norteamericano que quiso perseguir la ruta de Humboldt anotando los hospedajes donde este había pernoctado. En esta segunda tipología de viajeros Gonzales incluye a Gros, hermano del archifamoso pintor de Napoleón. El tercer grupo de viajeros se nutre de los artistas que fueron contratados para hacer crónicas dada la gran popularidad de la que gozó el ánimo aventurero de Humboldt. Un último grupo estaría compuesto por viajeros sin interés científico sino empresarial y político, mineros como Joseph Brown e incluso viajeros espías como Isaac Hulton “y otros más eran mercaderes, agiotistas y hasta "cazadores" de especies naturales (...) Todos ellos, en una u otra forma, se apoyaban en la trayectoria del sabio alemán”.⁸⁹

El impacto de la “escuela de arte” que inicia Humboldt en el dibujo de paisaje es determinante en la historia de Colombia, González advierte la consecuencia de semejante obra y resalta el que en ella no se de la debida consideración dentro de la “historia del arte” que se escribe en el país; otro problema de gramática la de historia que incluye en este caso

⁸⁹ *Ibid.*

a la Alemania (Prusia) de la época, cuyos críticos rechazaban la pintura al aire libre y los bocetos al óleo; “Si su nombre no figura en la historia del arte europeo, en la de América debería ser un capítulo imprescindible”⁹⁰ señala acertadamente una de las más sobresalientes figuras del arte nacional: Beatriz Gonzales en cuya conclusión se lee el impacto de semejante “escritura de la historia”:

“La escuela de Humboldt es una escuela de paisajistas que está soportada, como las verdaderas escuelas, en sus planteamientos filosóficos. Sus seguidores fueron los pintores viajeros y sus difusores, los grabadores europeos. A la lista de pintores viajeros han de añadirse los pintores de paisaje y costumbres de los países por donde transito. En Colombia, José María Espinosa con su salto del Tequendama, José Manuel Groot con el Paisaje de Choachi, Ramón Torres Méndez con el Mulero Antioqueño enmarcado en una corona de follaje, Luis Gracia Hevia con sus cuadros de peces, Manuel Dositeo Carvajal con sus paisajes, José María Domínguez Roche con sus cuadros de costumbres y los pintores de la comisión corográfica Carmelo Fernández, Enrique Price Y Manuel María Paz se pueden adscribir a esa escuela de ⁹¹paisaje. En el siglo XIX, la escuela de Humboldt significó en el país una alternativa a la actitud científica inspirada por la Expedición Botánica y una negación de la pintura de la época colonial”.⁹²

E José Alejandro Restrepo tendríamos un cuarto tipo de viajero y un nuevo canon o hábito de nombrar así como una nueva norma del gusto. El viajero transhistórico, transgresor que

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibidem.*

⁹² *Ibidem.*

se sienta al borde de estas historias para cruzar y provocar chispas, el hábito de nombrar lo impensado y la norma de un gusto por la búsqueda más que el encuentro.



Alexander Von Humboldt, *Salto del Tequendama*. Libros raros y manuscritos, Biblioteca Luis Ángel Arango.

La mirada transversal bien puede multiplicarse: la del pintor que respira el sitio no es la misma de la que escucha un relato o recuerda de memoria, se mira de frente aquel paisaje en el que “el espíritu queda destruido” de frente al peligro y allí donde la naturaleza se manifiesta con su inmensa verdad.

"el paisaje es un estado de ánimo" habría que decir que también es un sistema de creencias como lo constituye la religión en la que se convirtió en el romanticismo. Para Humboldt, el artista debía estar de frente a aquello que conmueve el espíritu de la ciencia y la aventura. En ese sentido no puede dejarse de lado el “gusto” definido como hábito por Duchamp.

El siglo XIX, menciona en un ensayo similar la artista Beatriz Gonzales: “transformó las concepciones populares de la pintura de paisajes y de la naturaleza misma; Dios y la verdad podrán ser encontrados en lo profundo del bosque o en el cambio de luz de un día nublado. El pintor podía trabajar ahora no de la imaginación, ni de la memoria sino de la observación”.⁹³ Esto constituye por supuesto no solo el estado de ánimo dialécticamente representado entre el observador-pintor y el paisaje, sino el estado del ánimo de la historia en cuya estructura se avisan los imperialismos como superación del mercantilismo y la ciudad industrial que riñe y marca una hendidura con respecto al paisaje natural que se presenta ahora como amenazado por la modernidad. ¿Acaso no lo advierte nuestro querido Emilio en la obra de Rousseau? Y más tarde Marx: Lo solido se evapora en el aire.



Alexander Von Humboldt, *Vues des cordilleres et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris, 1810

⁹³ Gonzales, Beatriz, “La Estética del Viajero” En: Torres Méndez, Ramón; *América, confrontación de miradas*. Ver: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/conmi/conmi02.htm> (Consultado en Noviembre de 2010).

A este sistema que provoca la estética del viajante y del científico aventurero que parece menos un flemático calculante y mucho más un amante deslumbrado ante el poder de la ciencia y la naturaleza, lo llama telaraña de condiciones “favorables dentro de la historia” Thomas McEvelley: “El ejercicio del sistema estético de hábitos sobre obras de arte exquisitamente expresivas de ese mismo sistema produce una agradable sensación de reconocimiento, identificación y confirmación. La forma del hábito estético cambiará según cambie la telaraña de condiciones que lo contiene”⁹⁴ dicho esto se sugiere así que los viajeros extranjeros clasificaron, representaron y narraron la historia que deviene de su “telaraña de hábitos”. El buen hábito del artista nómada José Alejandro Restrepo es pararse sobre la extrañeza y preguntar si hay alguien en casa que se percate del modo en que el arte puede revolucionar su propio tiempo⁹⁵ al tiempo en que pone el mundo “patas arriba y hecho trizas”⁹⁶ espejo revelador del teatro-mundo, transparencia de tránsitos históricos, nomadismo del sentido. Un vaivén de narraciones en corto circuito y las imágenes parpadeantes de un mundo “catódico” que en la recepción de la obra (*dianoia*)⁹⁷ producen el efecto del choque. Transhistorias, tránsito de tiempos, regreso de la historia y persistencia. Alienación política, neocolonialismo, expoliación y violencia, trans-curren,

⁹⁴ McEvelley, *Op cit.*, p.107.

⁹⁵ La cartografía y los conocimientos que dejaron entre otros estudiosos Humboldt y Bonpland alimentó, como se dijo anteriormente la causa independentista, el conocimiento geográfico de la Nueva Granada dejó por resultado la certeza de una patria en sentido *físico* que liberar (así como la conciencia sobre su inmensa riqueza natural), el concepto de nación se escribía al tiempo que el de territorio. Del mismo modo el arte de Restrepo representa una voz de rebelión frente al neocolonialismo y el imperialismo, las condiciones históricas que él resalta sugieren el despertar de la conciencia de los colombianos frente aquello que debe ser cambiado de modo dialéctico. Muestra la contradicción y en ella por supuesto se vislumbra la posibilidad como accionar de la historia. Entiende así que el hombre y la nación son construcciones históricas en tanto esto se allega a la comprensión de los colombianos y se vislumbra un cambio necesario. La crítica, la contradicción y la negación nunca surgen como condición *per se* sino como telón de fondo de cambios revolucionarios.

⁹⁶ Thomas Mc Evilley, *Ibidem*.

⁹⁷ Aristóteles, *Poética.*, *Op cit.*

trans-portan, trans-mutan, trans-figuran desde la conquista hasta nuestros días; la telaraña de Restrepo no es la telaraña de Humboldt.

3.2.Cargueros: “*Over the Montains in a “silla”*”.



“Siendo pocas las personas acomodadas que tienen habito de andar a pie en estos climas y por caminos tan difíciles durante diez y nueve o veinte días seguidos, se hacen llevar en sillas que se colocan los hombres a la espalda, pues el paso del Quindú⁹⁸ uno permite caminar montados en mulos. Se oye decir que en este país “andar en carguero” como quien dice ir a caballo, sin que por esto se crea humillante el oficio de carguero; debiendo notarse que los que a el se dedican no son indios sino mestizos, y a veces blancos. Más aun sorprende oír como estos hombres, desnudos y ocupados en cosa tan desagradable a

⁹⁸ *Viajeros Extranjeros en Colombia, Op cit*, p 25. La transcripción es fiel al relato que aparece en el original de carta de Humboldt enviada a su hermano Wilhem Von Humboldt.

nuestros ojos, disputan en medio del bosque porque el uno rehúsa dar al otro, que pretende tener más blanca piel, el título de Don o Su Merced. Los cargueros conducen 6 y 7 arrobas (75 a 88 kilos) y algunos muy robustos hasta nueve. A penas concibe como escogen voluntariamente este oficio los jóvenes más fuertes de las montañas, sin que sean parte a detenerlos la enorme fatiga que les ocasiona una marcha por este país montuoso, de ocho horas diarias, ni los destrozos que hace en sus espaldas la ruda faena cual si fueran bestias, ni la crueldad con que algunos viajeros los abandonan en la selva si por desgracia enferman, ni la modesta ganancia que obtienen de este trabajo, que llega a 240 ó 280 reales. Sólo el gusto de una vida errante, que se goza de cierta independencia, explica la preferencia de esta ocupación respecto de la sedentaria y monótona de las ciudades”.

Los viajeros extranjeros han provocado una especie de verdadero descubrimiento de la nación y de nuestra América, las expediciones iniciadas con el favor de la corona española por Alexander Von Humboldt incitan en Europa y Norteamérica, la investigación de este territorio para adentrarse en su estudio. Las noticias de los viajes de Humboldt eran bien conocidas en Europa, pero el arte que quedaba como resultado de ellas no. Sin ser aceptado por la academia y la crítica, esta parte queda en el olvido, un asunto agazapado de la historia del arte que retorna con vigor en un artista de nuestro tiempo, guiado por su instinto y la ferviente pasión por la aventura y el “azar” José Alejandro Restrepo recorrió Colombia con el olfato del investigador, la paciencia del pescador y la astucia del cazador.⁹⁹

⁹⁹ Sobre estos detalles se volverá más adelante. Restrepo recuerda haber viajado desde niño junto a su padre. Es con él con quien empieza a sentir una franca pasión por la aventura, los destinos frecuentados no eran los comunes, sino los más interesantes a nivel antropológico e histórico. Me entusiasma que mi caso es similar, mis padres frecuentaban también los sitios más inesperados y escabrosos, como el padre de Restrepo, el mío; prefería siempre destinos aventureros con el lema “a bordo” de “*aventura es aventura*”. De todo aquello tengo recuerdos muy frescos, incluyendo en estos el paso del Quindío, como uno de los más esplendidos.



A. Neuville *Carguero del Quindío*, sin fecha.

El Paso del Quindío de 1992 repite y regresa sobre los pasos que recoge Restrepo de los viajeros del siglo XIX por Colombia. Sigue así la ruta de Humboldt con su cámara de video. Este trabajo da por resultado uno de los más importantes análisis sobre la historia (como disciplina) y sobre los hechos y la narración de la misma. ¿Quién escribe la historia? Restrepo se propone escribir su propio viaje en la práctica del arte al que le endilga su franco poder de revelación de la verdad. Siguiendo del mismo modo el pensamiento foucaultiano¹⁰⁰, Restrepo crean interconexiones o lo que en su lenguaje artístico aparece frecuentemente como cruces y choques, *transversalidades* de la historia y del arte con otras

Sobre la entrevista que concede a Natalia Gutiérrez ver la obra citada anteriormente de la mencionada crítica de arte).

¹⁰⁰ Al respecto ver: Foucault, Michel (1970) *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México.

disciplinas. Un artista etnógrafo¹⁰¹ que se encuentra en la obra del historiador norteamericano Hal Foster realizando giros etnográficos y adentrándose en el territorio del otro para pensar el mundo desde su “alteridad”. Este asunto como se ve ha sido una de las mayores fuerzas y potencias del arte de Restrepo. En entrevista con Natalia Gutiérrez dice sobre la experiencia del Paso del Quindío en 1992:

“Mi interés por los viajeros tal vez comienza con los innumerables viajes de chiquito por todo el país a los lugares más raros. Mi papa, nunca nos llevaba a los sitios turísticos convencionales. ¡Vamos a la Guajira, decía, al Cabo de la Vela, al Choco! O a Tierradentro. Por eso amo la naturaleza. Todo empezó a mezclarse porque me encontré con los relatos de los cronistas y con los viajes del siglo XIX, sus texturas las encuentro muy parecidas a las de la pantalla del televisor. Leí los diarios de Humboldt y comencé a hacer sus viajes. Principalmente un recorrido: el paso del Quindío. Es un camino que sube a las montañas de la Cordillera Central desde Ibagué hasta Salento¹⁰². Cuando bajas llegas a Cartago en el norte de Valle. Reconstruí el viaje por primera vez en la Galería del Colombo Americano en pleno centro de Bogotá. Mucha gente me comentó del choque de la calle con este lugar creado”.¹⁰³

Se trata de una video instalación de 11 monitores de televisión de diferentes tamaños, a blanco y negro¹⁰⁴ las imágenes son de la vegetación del lugar, frailejones en movimiento y de fondo un grabado de gran formato de la serie de Humboldt. Como siempre el sonido es uno de los más importantes efectos de sus obras, en la entrevista mencionada con Gutiérrez

¹⁰¹ Foster, Hal, *Op cit*, pp. 176-207.

¹⁰² Se incluye mapa en los anexos.

¹⁰³ Gutiérrez, Natalia., *Op cit.*, p.94.

¹⁰⁴ Restrepo prefiere el blanco y negro ha mencionado al director de cine alemán Wim Wenders quien dice que el blanco y negro *reproduce la realidad*.

resalta el que un amigo suyo¹⁰⁵, uno de los mejores chelistas que él haya escuchado ha creado “nada más que 4 notas”¹⁰⁶ para dar fondo a la obra.

Del *paso del Quindío* queda el video, grabados, fotos de video, notas de diario del caminante. Un trabajo que tuvo cuatro años de maduración, José Alejandro Restrepo considera que el arte debe decantarse, una idea se queda fija y luego el tiempo la termina dándole forma y contenido, se trata de un autentico *pensao*.

4. La Videocreación como diario de campo.

Acerca de la vídeocreación, Restrepo dice: “Es crear un espacio –tiempo. Pero también es una gramática de revelaciones entre los objetos reales, virtuales, las energías, las tensiones que se suceden en el tiempo. Tiene que ver entonces con problemas de tipo musical como ritmo, tensiones y pausas” y agrega sobre su aprecio por la práctica artística en la que se ha convertido en uno de los más importantes exponentes en el mundo del arte contemporáneo: “Si, me encanta, porque es un espacio muy amplio que me ha permitido excluirme poco a poco de lo que no me interesa y también encontrarme en la esencia de las cosas que si me interesan. Me permitió en un comienzo excluirme de las de las artes plásticas en el sentido convencional. Luego, escoger dentro de las vertientes de la instalación. Hay una que está más cerca de la escultura, como la obra de Beuys, pero hay otra vertiente que viene del teatro donde hay cierto tipo de decisiones que es necesario tomar a nivel espacio, de iluminación, de ciertos énfasis en las relaciones entre los objetos y las tensiones con el

¹⁰⁵ Se trata de Eduardo Valenzuela, músico chileno.

¹⁰⁶ Gutiérrez, Natalia. *Op cit.*, p. 94.

público. Me siento bien en esa vertiente, porque el video puede usarse en su esencia, que es el tiempo-imagen-sonido.¹⁰⁷

Restrepo ha dicho que la *historia es un problema de montaje*¹⁰⁸ “Lo que se volvió fascinante para mi es mirar quien escribe la historia y como se escribe. Me interesa señalar ciertos problemas de representación, de la lectura de la historia. Mirar como los exploradores vinieron a Colombia, leer sus diarios y redescubrir cosas. La reelaboración de la historia es una especie de montaje, como diría Walter Benjamin. Es un “montaje” casi como en el cine”.¹⁰⁹

La historia como discurso de poder, la historia como ficción no como relatos fidedignos de lo que aconteció o de la conocida *Res Rerum Gestarum*, un manto de duda sobre la historia que los historiadores en la academia han cuestionado por años, ¿Donde está la verdad si es un problema de gramática, según San Agustín? La historia en José Alejandro Restrepo se plantea como reelaboración de la que está escrita en los libros de los viajeros; una historia que no progresa¹¹⁰, que no contiene el perfecto concepto de la evolución, ni de un espíritu de libertad buscando encarnar en la entropía del tiempo físico. La historia insistente anquilosada en islotes de tiempo que resuenan en su carga de pasado-presente-futuro, al ritmo del teatro, un islote de no-tiempo, interrupción de la narración y de la fuerza del “progreso” del que habla Hegel y al que se refiere Walter Benjamin como un huracán que sopla desde el paraíso, empujando al *ángel de la historia* con su idea de *progreso*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.96.

¹⁰⁸ José A Restrepo encuentra una relación intrincada en la escritura de la historia entre Agustín de Hipona y el video; en ambos es un problema de cortar y pegar, de montaje, de edición.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.107.

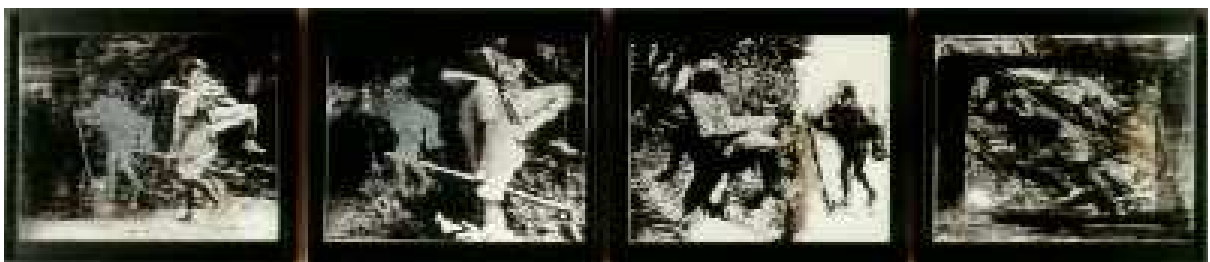
¹¹⁰ En Hegel el concepto de evolución y progreso están inscritos en la historia y su devenir como tal. En la historia universal solo Grecia ha consolidado el fin que persigue la historia; la libertad del espíritu. Ver: Hegel, Georg Friedrich (1989) *Lecciones sobre la filosofía de la historia (I)*. Altaya, Barcelona.

4.1. *Quindío II* Cargueros de montaña y cargueros de historia(s).

Regresando sobre el paso de Quindío, queda la serie II. Tejido de pintura, grabado, fotografía, música. Notas de un caminante. Este video es sobre el segundo viaje de Restrepo al Quindío y luego al Chocó aquí conoce los nuevos cargueros, personajes históricos y *transhistóricos* que aun parpadean en los islotes de historia perdida de

Colombia. El carguero no solo lleva personas a sus espaldas, sino encerres, cajas y naturalmente el asiento recostado sobre su espalda tambaleándose por entre los entresijos de las montañas abismales, pavorosas. Allí en la Serranía del Baudó vive aun gente dedicada a este oficio. La historia de Restrepo es esta, contada a Natalia Gutiérrez en sus entrevistas:

“Me importa señalar lo transhistórico. Ciertas figuras que aparecen en los grabados del siglo XIX como el carguero y el indígena cubriéndose con la hoja de la lluvia, despertaban en mí una mirada indignada de la relación amo esclavo. Pero, por otro lado, sentía una fascinación hacia esos mismo personajes”.



José Alejandro Restrepo, *Quindío II*, Xilografía sobre fotografía, 4 piezas, 54x48 cm.

Recordemos que el mismo Humboldt no advierte ninguna señal de menosprecio en el oficio del carguero. Prosigue Restrepo:

“En uno de los viajes que hice al Chocó hace muchísimo tiempo un periodista me dijo que conocía un sitio donde todavía había cargueros. Para encontrarlo hay que embarcarse en Quibdó, bajar por el río Atrato, desviarse por el río Quito hasta llegar a las estribaciones de la serranía del Baudó. Ahí está la casa de Avelino. Hace ese viaje fue como cumplir un viejo sueño que era llegar al pacífico por tierra (...) esa zona es un tapón, solo con dos o tres caminos. El paso de la serranía dura unas 5 horas con buen tiempo. Remontando el río Baudó hasta llegar a Pizarro y te demoras unas 10 o 12 horas más, de las 10 o 12 que te toma desde Quibdó. Conocer a Avelino me confirmó finalmente que la relación amo y esclavo es muy relativa. Aquel que tiene el poder cree que lo tiene pero finalmente es un efecto de perspectiva. Avelino era un tipo autónomo e independiente. Que podía cargar a alguien o no cargarlo, podía cobrarle o no cobrarle. Se daba el lujo de beber 8 días y dejar de trabajar y se murió de viejo”.¹¹¹

Humboldt de hecho menciona en sus diarios cómo los cargueros del Chocó, Ibagué y Medellín protestaron cuando se quisieron emplear para estos fines las mulas:

“(...)Es tan grande el número de los jóvenes que llevan este oficio de bestia de carga, que a veces se cuentan filas de cincuenta y sesenta en el camino. Cuando los españoles intentaron hacer practicables estos caminos a los mulos estos senderos de Nare y Antioquia, los

¹¹¹ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p.74.

cargueros protestaron de la mejora, y el gobierno tuvo la debilidad de ceder a la reclamación”.¹¹²

La pericia de los cargueros impresiona a ambos viajeros, contemporáneos, pues en el viaje realizado se sentaron juntos en el mismo desfiladero uno mira desde el siglo XIX, el otro le guiña el ojo desde el XXI. Al respecto dice Humboldt:

“La persona que va en la silla de los cargueros ha de permanecer inmóvil horas enteras, so pena de caer ambos con mas peligros aun que los naturales; porque atraviesa el carguero los puntos más escarpados, fiado de su destreza, o el torrente en un pequeño madero. Son, sin embargo, raros los accidentes, y los que ocurren se atribuyen a la imprudencia de los viajeros que asustados saltan a tierra desde la silla”.¹¹³

Restrepo se refiere así a la pericia de Avelino:

“Pero sobre todo como tú ves el trabajo que hacía, caminar por unos precipicios enormes, con una persona totalmente desamparada, sentada en una silla a sus espaldas, te das cuenta que el poder lo tuvo, lo tiene y lo ha tenido siempre, el que está abajo no el que está encima. Los que tienen el poder tienen una ilusión de poder, pero éste tiene muchas manifestaciones. Tu puedes no tener el poder económico, pero puede tenerlo si llevas una persona encima y de pronto decides tirarla por un precipicio. Tienes todo el poder sobre esa vida”.¹¹⁴

¹¹² *Viajeros extranjeros en Colombia, Op cit.*, p.26.

¹¹³ *Ibid.*, p. 26.

¹¹⁴ Gutiérrez, *Op cit.*, p. 74.

El poder en ambos relatos es del carguero, la débil presencia del que va encima parece más peligrosa y la imagen de la historia narrada da un giro dialéctico; la contradicción salta. El carguero no es el esclavo y el amo no es el que lleva cargado. Dialéctica conflictiva del amo y el esclavo arraigada en el devenir histórico de una nación colonial y neocolonial, desde los dos flancos temporales desde donde se apunta. El carguero de Humboldt es el carguero de Restrepo.



José Alejandro Restrepo, Paso del Quindío II, 1999, Tomado de VK Galería.



José Alejandro Restrepo, De la Videoinstalación, *Quindío II*, 1999.



José Alejandro Restrepo, *Quindío II*, 1999.





Carguero del Quindío. Dibujo de Ferdinandus.



Cargueros. Tomado de Viaje por la República de
Colombia, por G.T. Mollien, 1823.

5. Sobre la escritura de la historia. Retorica, imagen y representación. Hipotiposis de la historia.

“Deben los príncipes no tener mal satisfechos a los historiadores
porque su pluma entierra vivos y desentierra muertos en la escritura.
Bueno o mal sujeto que se le fie.
Queda en testimonio de el y de la inteligencia y voluntad del que ha escrito.
Luis Cabrera de Córdoba
De historia para entenderla y escribirla, 1611¹¹⁵

Hay una fuerza de gravedad que cohesionan todo el problema artístico de Restrepo y es en parte la pregunta por la historia y de paso la forma en que se construye el discurso, como un montaje, como un tejido que depende *de otro*. Este otro se considera así mismo otro punto de conexión no solo de la historia como problema de narración y su relación con lo real, sino como asunto conflictivo y evidente objeto de estudio que resalta en toda la propuesta artística de uno de los mejores productores de cultura de los últimos días: José Alejandro Restrepo.

Miradas del otro. El carguero de Humboldt, romántico prusiano que cruza las cordilleras y en esa apertura nos enseña un nuevo mundo, no solo a quienes así lo vemos desde el futuro sino a los patriotas que en esa fuente de conocimiento bebieron para justificar su alza y rebelión contra la corona española; no es el mismo carguero de Restrepo.

Este último, dueño de su destino, ha escogido por oficio el paso por el desfiladero y en esa afirmación de su voluntad hay ya una contradicción con respecto al poder (salto dialectico cualitativo).

De quien es el esclavo que carga al amo y de paso si es el amo quien controla la situación como sujeto de poder; pues como descubre en su travesía José Alejandro Restrepo; el amo

¹¹⁵ Borja, Jaime (2002) *Los indios Medievales de Fray Pedro de Aguado, Construcción del idolatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, p. 93, Ed. CEJA, Bogotá, p. 94.

es el carguero, es quien tiene en manos el control (y la voluntad) ante la frágil situación del despavorido visitante que recostado en la silla de su espalda contempla la profunda exhalación de un paisaje abismal que se cierne peligroso sobre sus temores.

De modo que antes que todo, se debe considerar la escritura de la historia y la invención del discurso historiográfico, que marcará no solo la problemática en torno a los viajeros del siglo XIX que apasionan a Restrepo, sino también la configuración del barroco y su amplificación dentro del contexto neogranadino y posterior persistencia en las formas culturales y en el lenguaje que nos fusiona e inscribe en la cultura.

¿Qué es la historia? Es una construcción, un montaje, un discurso. De muchas formas depende del *punto de vista* del escritor de la historia. El historiador Jaime Borja menciona de modo sorprendente cómo el verdadero triunfo de la conquista de América fue la “instauración de un imaginario. Indios, salvajes y furibundos misioneros fervorosos, épicos conquistadores y una tierra indómita se constituyeron en los protagonistas de una historia que aun hoy, vive y se revive entre el juego de su escritura y su lectura”.¹¹⁶ En ese sentido se acentúa la fuerza de la escritura de la historia ligada al los triunfos materiales de los pueblos que conquistan, el caso es similar para la empresa espiritual y comercial de Las Cruzadas después del siglo XI. La Europa ensimismada se asoma a un mundo desconocido y enfrenta un enemigo que hasta ahora solo se advierte como intuición.

El contacto histórico desemboca en la narración y la representación del Islam como el enemigo que se opone a la cristiandad. Empieza lo que según Thomas McEvelley fue instaurado desde las cruzadas; la elaboración de la narración y representación de la historia

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 93.

logocéntrica que erige a Europa en un “*topos Uranus*” de la fuerza emanada por esa “maestra de vida”¹¹⁷ que es la historia y que será continuada hasta Hegel: “De manera que la actitud moderna final, que cristalizó en el siglo XVIII pero encontró su articulación definitiva en las obras de Hegel a comienzos del siglo XIX era esta: que era la cultura europea la que verdaderamente encarnaba los universales de la calidad; otras culturas, aunque inconscientemente afanándose por conseguir estos universales, los habían perdido, y la cultura occidental, mediante el colonialismo y el imperialismo, estaba arrastrando a estos pueblos rezagados al reino de los universales, a cualquier coste”.¹¹⁸

El asunto historiográfico toma así connotaciones mucho más generales y afianzadas en la historiografía cuyo destino es según Borja, la consolidación de un imaginario que se instaure en la historia desde la narración y la retórica. Así pues uno es el paso del Quindío y otro el paso del Quindío de Humboldt cuya colosal descripción crea la imagen de un mundo descomunal, exótico, propio de la cosmovisión romántica. La creación de imágenes (consolidación del imaginario) sería el fin último de la construcción histórica. En ese orden de ideas; la narración, descripción y forma retórica de la escritura de la historia se amalgama a la formación de la imagen histórica. Es este perdigón el que salta de la forma continua en que se ha escrito la historia desde la conquista de América y los imaginarios que se fusionaron y consolidaron junto con esta visión; en toda la obra del artista colombiano.

Humboldt se conmueve ante un trabajo de duras condiciones como el del carguero, Restrepo se conmueve del pobre que lleva cargado. Humboldt describe lo que otro

¹¹⁷ Borja, Jaime, *Op cit*, p. 94.

¹¹⁸ McEvelley, Thomas, *Op cit*, p. 196.

proscribe. Restrepo describe su paso del Quindío con el acento sobre: “la descripción de Von Thielman está demasiado lejos de la realidad”¹¹⁹ Max Von Thielman a su vez anota que Humboldt se ciñe al recuerdo pues la aventura “no corresponde en absoluto a la situación real”.¹²⁰ Restrepo escribe la historia del paso del Quindío I y II, con esta propuesta de video instalación que teje, contrapone y transmigra las técnicas artísticas; xilografía, fotografía y video, del mismo modo en que transmigran las narraciones históricas y las representaciones. ¿La palabra representa un objeto real? El límite del lenguaje, dice Wittgenstein es el límite de mi mundo.¹²¹ La construcción del lenguaje de Restrepo es así mismo su-mundo. Palabras de ese mundo: otro, colonizador, conquista, viajero, historia, transhistoria, lenguaje, representación. Cuando Joyce en su obra “El Ulises”¹²² lleva las palabras más allá de las enseñadas por la cultura; descentra su mundo, mundo donde viven jóvenes con cabellos *roblepalido* y la cresta del mar es *verdemoco*¹²³ mundo de sonidos ambulantes, mundo de imbricaciones de la palabra más allá de ella misma.

Restrepo hace esto mismo con la historia. No es real ni objetiva, su sujeto se escabulle del estudio etnológico o histórico en el sentido en que siempre está más allá del narrador. Es una construcción de la cultura y como construcción de la cultura y problema de lenguaje debe ser llamada a esta instancia: *Transhistoria*. Una historia que persiste, insiste y revive. Historia que conecta y desconecta, historia-rizoma, historia-multiforme, historia-parallax,

¹¹⁹ Roca, José; *Transhistorias*, *Op cit.*, p. 6.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Wittgenstein, Ludwig (2003) *Tractatus logico-philosophicus*, *Op cit.*, p. 23.

¹²² Joyce, James (2009) *Ulises*, debolsillo, Bogotá.

¹²³ *Ibid.*, p. 96.

historia-poliedro, historia heterotópica. Esta historia de Restrepo reconoce los derroteros por los que se asoma la mirada, la descripción y la retórica.

Siguiendo con la historicidad que tiene ese agudo problema de la historia como problema de gramática, de retórica y de alegorías e imágenes¹²⁴, pues como menciona Borja; “Expansión y narración marcharon al mismo compás”¹²⁵ se marcarán las líneas consecuentes con la formación del asunto de una historia como formación de imágenes representativas.

“Crónicas, historias naturales y morales, relaciones de viaje y cartas cumplieron con la función de escribir para entender. Frente a una realidad tan descomunadamente ajena, que no tenía precedentes, ni en la experiencia de los europeos ni en los textos de las autoridades clásicas, aprehenderla por medio de la escritura se constituyó en una necesidad ineludible. La escritura cumplió con la función de rescatar del olvido los hechos de españoles e indígenas, esos “otros” extraños e incomprensibles para las conciencias medievales que descubrían, poblaban y evangelizaban”¹²⁶.

La escritura de la historia persigue de paso la *inventio* de América, del otro (del indio) y como dice el autor; la aprehensión de aquello misterioso que se hace de otro modo incomprensible. Esta escritura no solo salva del olvido sobre aquello que parece ser engullido por Cronos en el paso inexorable de la finitud, sino consolidan la civilización, de modo que; en palabras del Borja: “La narración fue un acto fundacional que permitió ordenar lo que existía desde los paradigmas de la Europa que “descubría”, al instituir un

¹²⁴ Borja, *Op cit.*, p.92

¹²⁵ *Ibidem.*

¹²⁶ *Ibidem.*

discurso que creó el imaginario de la identidad: los cronistas demostraron que no existía orden en estas tierras hasta la llegada de la civilización cristiana. Los discursos de la “ausencia del orden” y su consecuente acto ordenador, la conquista, se llevaron a cabo, con la pluma, en dos direcciones: la forma como se narró al sujeto y su entorno natural”.¹²⁷

La descripción institucionalizada desde el comienzo en su búsqueda del orden se elevó a la condición de custodia de la empresa de conquista y la aseguración del sometimiento por medio del triunfo del imaginario. Esta retórica llevó siempre en su interior un complejo sistema de reglas que a su vez condujo a la construcción de imágenes (sobre la naturaleza, el indígena y el orden político) no necesariamente reales ni objetivos, cuyo fin es moralizador y constructor de un hombre nuevo; mestizo domado, alteridad domesticada.

“¿quién domina a quién? –Se pregunta Restrepo–. Estar “encima”, por el hecho de pagar, no implica en ningún momento que el que lo esté sea quien ejerza el poder. Por el contrario, él se sabe indefenso y entregado enteramente a la fuerza, equilibrio, conocimiento y probidad del carguero”.¹²⁸ Transgresión de la imagen-representación y por lo tanto de la narración y retórica de la historia.

¹²⁷ *Ibid.*, p.94

¹²⁸ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p.70.



Paso del Quindío, 1999, Xilografía sobre fotografía, video, 4 piezas. Colección Banco de la República.

La historia como discurso de dominio se extendió por el mundo como lo que Susam Sontag llama el “cáncer de la historia”, a medida que se escribe la historia se impone la imagen. La imagen que prolifera como forma de dominio y que como la pesadilla de la historia de Stephen Dedalus intenta despertar del letargo adquirido por siglos de historia contada por conquistadores. Para Restrepo, el problema de la historia y la guerra de las imágenes es un combate sujeto al poder: “El combate histórico por las imágenes y los signos sagrados también es lucha territorial. Estas marcas territoriales están sujetas a las mismas veleidades del poder”.¹²⁹

Restrepo, dice el crítico de arte Paulo Herkenhoff: “problematiza la historia y la cartografía aquello que se constituye en engranaje devorador de la sociedad, en una especie de

¹²⁹ Herkenhoff, Paulo; “El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo”, En: *Transhistorias, historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Banco de la República, 2001, pp 44-51.

canibalismo político endógeno”¹³⁰ más allá de la fuerza artística que emana de la realidad dolorosa de la patria, asunto que como se ha mencionado congrega en ese frente de crítica y resistencia a una generación de artistas colombianos (Doris Salcedo, María Fernanda Cardozo, Nadín Ospina, Beatriz Gonzáles entre otros), se muestra una *amplificatio* de la historia, una hipérbole sobre la misma y una representación que del mismo modo traduce narración histórica. Esta síntesis entre representación (re-simbolización) y narración constituye un epitome de reconstrucción de los hechos que pasaban aun por el río del Leteo, corriendo hacia ninguna parte y nadando como los peces del inmenso océano que sin ser vistos parecen no existir.

Un artista puede ser un artillero o un centinela que guarda el trono de la tiranía o puede poner su arsenal a favor de la historia que aun no ha sido contada, puede repetirla y en ese sentido hacerla única, diferente, reescribir y condensar en ella la experiencia de lo inefable, abrir la jaula de lo que permanecía encerrado, acercar la *katharsis* a la misma historia. Es sabido que ante la mayor decadencia política de un régimen las artes oficiales tienden a mantener el control; el barroco trentista lo hizo ante la Reforma que se afianzaba de modo imparable por Europa. La crisis de la época renueva el arte de forma tal que el barroco llega al puerto del “siglo de oro español” quizás el más espléndido momento de florecimiento artístico, en el que sobresalen los más grandes artistas del emergente mundo moderno; Velásquez, Ribera, Zurbarán, Murillo. El periodo helenístico en Grecia se erige como el elocuente ejemplo a seguir para renacentistas y manieristas y es cuando Grecia se enfrenta al desmoronamiento de la ciudad-estado que había alumbrado el mundo civilizado con la luz de la razón y la belleza del arte. Nuestro tiempo; crítico, regreso del manierismo,

¹³⁰ *Ibid.*, p.44

incertidumbre, desintegración, escepticismo se presenta como un enriquecido contexto para las artes. Ante la persistencia del colonialismo y el imperialismo; Colombia engendra sujetos a quienes la historia contada como pesadilla se erige en el sueño del que se quiere despertar. El despertar de semejante narración es similar a la tragedia “ética” que persigue Aristóteles; se duelen de ella los hombres buenos, moralmente afectados. El arte de Restrepo es custodiado celosamente por Clío, despertado en las mañanas por Polimnia y arrullado en las noches por Talía. Historia, pantomimas y comedias componen esta sinfonía de repetición histórica en la que se lee un profundo discurso ético.

5.1. Hipotiposis o la imagen del caminante.

Para Alexander Von Humboldt la creación de la imagen debía transmitir no solo el interés del mundo científico por las tierras exploradas, sino la fascinación por un mundo siempre inabarcable en el espíritu romántico que le atraviesa como una lanza histórica. José Alejandro Restrepo dice con relación a esta producción de imágenes del viajero, en el caso Humboldt: “estos esbozos podrán, después del regreso del artista a Europa, transmitirnos en forma convincente el carácter verdadero de estas tierras lejanas, luego de ser reelaborados en los estudios de los pintores del Viejo Mundo. Es ahí durante esa “reelaboración”, donde el naturista tiene una superficie de transcripción y de traducción sobre la realidad. Interpretación de interpretaciones donde finalmente no hay modelo original sino imágenes para leer el mundo. Pero siempre se trata de imágenes del vencedor.”¹³¹

Si bien Europa se extendió desde las Cruzadas sin tener desde entonces ningún respiro, las visiones que se forman, configuran y escriben y las descripciones que se hacen del paisaje,

¹³¹ *Ibid*, p.4.

la cultura y los pueblos; pasan por la representación fantástica digna de la mentalidad medieval hasta las hipotiposis, es, decir exaltaciones retóricas siempre elocuentes sobre lo lejano. La visión medieval, la visión cristiana de la conquista y la visión romántica dominan el relato histórico.

Esta reelaboración de la retórica de la historia, su problemática escritura y los contrastes evidentes entre los diferentes relatos que se hacen y representan de un mismo hecho, como el carguero del Paso del Quindío o las diferentes miradas que se hacen del mismo; son mucho más comunes a un problema mayor que subyace en la obra de Restrepo. Problema que quizás lleve a considerar nuevamente como Wittgenstein, que el mundo es una representación del lenguaje cuyo significado siempre es independiente de una realidad siempre inasible que se multiplica en la subjetividad de los sujetos que la abordan.

Así pues en Restrepo resalta el problema de la diferencia y la otredad y las construcciones y ficciones que se hacen como todo aquello que a una comunidad que ejerce un poder frente al colectivo, le es extraordinario, excéntrico, diferente y extraño.

La mirada del romántico Humboldt, donde la ciencia es a la vez parte de la observación sensible de la naturaleza que se muestra tempestuosa o tranquila, agitada o en calma, nerviosa y tímida, como si tuviera un estado de ánimo, se advierte como la escritura del héroe romántico que triunfa frente a lo exótico y lo extraordinario. Aceptado por la noche espesa de las selvas y arrullado por los monos, su espíritu romántico se congracia ante el descubrimiento en un tiempo de descubrimientos.

El tiempo del viajero Humboldt presenta la mayor expansión europea que se hará aun mas intensa durante el siglo XIX. Humboldt está en el siglo XVIII y principios del XIX en el territorio americano¹³², en este siglo el prerromanticismo ha iniciado en la Alemania que apenas es un manojito de reinos amenazados por Napoleón. Son Inglaterra y Alemania los lugares donde se iniciará el movimiento romántico¹³³, así que Humboldt ya recibe la influencia de los escritores de este tiempo, entre ellos el magnífico Goethe.

El aire romántico se afianza en la juventud europea ávida de historias de tierras lejanas y de odiseas homéricas que les revivan de la enfermedad del siglo XIX; el letargo. Un joven tendero escribe en carta a su amada: “Me muero de aburrimiento; preguntará la causa, y te diré que siempre es la misma: desesperante monotonía de una existencia que discurre en la misma ciudad, viendo las mismas calles, las mismas tiendas, los mismos rostros. ¡Infierno y condena!... ¿Cuándo podré viajar y ver países, Italia, Constantinopla, Oriente y tantos otros más?”¹³⁴

La retorica romántica, cercana a los poemas homéricos y a las sagas ossianicas inunda por lo tanto la escritura de la historia de los viajes por Colombia; el viajero francés Pierre d’Espagnat escribe en 1897 al despedirse de estas tierras: “Dentro de poco, de todo lo que Colombia fue para mí, no sobrevivirá más que un conjunto impreciso de costas montañosas, oscuras, que empiezan a elevarse en la orilla misma del glauco mar, y que parecen alzarse y abombarse al huir este. Pero, a la vez, he aquí que neutralizando casi lo que me atreveré a llamar la dulzura envenenada del regreso, empiezo ya ¡contrastos

¹³² En Colombia estará en 1801.

¹³³ Berr, Henri (1958) *El Romanticismo en la Literatura Europea*; Unión topográfica Editorial, Ciudad de México, P 16.

¹³⁴ *Ibid*, p. XIX.

curiosos de la naturaleza humana! (...) Entonces se experimenta una pena que no creí que debiera ser tan honda; se siente una tristeza amarga y debilitante por todo lo que se queda allá (...). Adiós oh tierra querida, sueño abrupto de los Andes, suelo bendito de luz y fertilidad; adiós Granada Nueva, en la que muchos destinos errantes han encontrado el secreto de su sino –esa recompensa que las pestañas bajas de tus hijas reservan a veces para aquellos que te comprendieron-, una sonrisa de tu cielo, una flor de tus montañas.”¹³⁵

Humboldt refiriéndose a sus mediciones, observaciones y comprensiones del nuevo mundo intenta hacer una asociación entre la imaginación y la razón, al evocar la imagen del pico de Teide escribe: “Describiría la cima del pico del Teide en el momento en que una capa horizontal de nubes, de blancura radiante, separa el cono de cenizas del llano inferior, y que de pronto, por el efecto de una corriente ascendente, desde el borde mismo del cráter, la mirada puede sumergirse en la viñas de La Orotava, los jardines de naranjos y los densos grupos de plataneras del litoral. [...] Todo aquello que los sentidos no captan apenas, lo que los paisajes románticos presentan de más inquietante, puede convertirse en una fuente de placer para el hombre; su imaginación encuentra en ello la posibilidad de ejercer libremente su poder creador”.¹³⁶ Tanto hay aquí un científico de la ilustración como un viajero romántico. Aunque el prosaico Humboldt no se desgaja en apreciaciones tan poéticas como las de d’Espagnat; el resultado es similar en el tratamiento del relato. ¿Dónde está la diferencia con el relato de Restrepo? El relato en José Alejandro Restrepo, descubre el velo de la poesía y por lo tanto se distancia de la hipotiposis, en tal caso puede decirse que no conforme con el mito, al que concibe como “uso y método” del mismo modo que lo hace

¹³⁵ *Viajeros extranjeros en Colombia, Op cit*, p.281.

¹³⁶ Bourguet, Marie Noelle; *El mundo visto desde lo alto del Teide, Alexander Von Humboldt en Tenerife*. En: http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet_es.pdf consultado en Diciembre de 2010).

Roland Barthes; quiere ver lo real. Siguiendo el rastro de la realidad descubre el mito y de paso la fantástica escritura de la historia y las formas en que ella se ha afianzado como discurso de poder en relación a sí misma y en la construcción de imaginarios históricos consolidados por el relato. El carguero de Restrepo es el sujeto que domina. El guía del Amazonas es el hombre inmerso en la democracia de papel y la burla civil. La mirada caustica de Restrepo es quizás la más cercana a esta verdad histórica que parece posible desde ese punto en el que el investigador no está más allá de la realidad observada sino que la atraviesa. El indígena que rema en el Amazonas se ríe del político que se piensa como el que controla la situación histórica, si bien el indígena desde esta, su mirada; es el ignorante y el conquistado *por su discurso*. Bien dice Kierkegaard que en asuntos políticos el engaño es tal que *un vendedor de salchichas* bien puede ser convertido en político, pues la construcción del político se apoya a su vez en la construcción y escritura de la historia de nuevo las palabras y las cosas no tienen una relación unívoca, real, absoluta.

5.2. El Problema de las dos miradas y la narración.

“Los artistas mienten para decir la verdad mientras que los políticos mienten para ocultarla”.

Ivy, *V for Vendetta*¹³⁷

“La filosofía es una lucha contra el embrujamiento de nuestra inteligencia por el lenguaje”.

Ludwig Wittgenstein.

Si la mirada se vuelve hacia el país de las extrañezas, el sentido es siempre el que sufre un dramático cambio. Del mismo modo que la obra de Restrepo, *Terebra*, presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en 1988.

En la video instalación se presenta un monitor con escenas de una terebración (apertura del cráneo) que se tejen con imágenes e ilustraciones de un manual de medicina del siglo XVII, también resaltan imágenes de la historia del arte como la extracción de la piedra de la locura de El Bosco (1475)¹³⁸ al fondo el sonido dramático de una sierra cortando el hueso en un ambiente sórdido de hospital con olor a yodo y sabanas con la línea quebrada del cráneo dibujadas. Una experiencia psicológica que explora la mirada del otro ante la locura. Que cruza no solo miradas sino construcciones simbólicas, lingüísticas y epistémicas.

En entrevista con Natalia Gutiérrez dice José Alejandro Restrepo:

¹³⁷ De la película: *V for Vendetta*, Director: James Mc Teigue, 2006.

¹³⁸ *Extracción de la piedra de la locura*, El Bosco, 1475. Durante la Edad Media se creía que los locos tenían una piedra en la cabeza que producía su necedad. Aquí está la operación quirúrgica que es oficiada por un falso doctor con una especie de embudo en la cabeza, símbolo de estupidez. El Bosco se burla de la práctica y de las creencias de su tiempo.

“Por el grabado entré a artes plásticas, pero primero estudié medicina en la Universidad del Rosario, porque tenía la idea de ser psiquiatra. Me emocionaba ese coqueteo con la locura y me encontré con el pensamiento del italiano Franco Basaglia uno de los fundadores de la antisiquiatría que fue una revelación para mí. La idea de los hospitales abiertos, la subversión al estamento psiquiátrico institucional y todo eso en primer semestre, ¡imagínate! Comenzaron entonces los viajes al hospital psiquiátrico de Tunja que era la experiencia piloto aquí en Colombia y las lecturas de los antisiquiatras como David Cooper, Ronald Laing y Basaglia. Pero poco a poco me fui desencantando, no de la medicina, sino del aparato en el que está montada, el poder, la mediocridad y me di cuenta que realmente estaba luchando contra cosas muy fuertes que me hacían infeliz, entonces rompí con la medicina”.¹³⁹

¹³⁹ Gutiérrez, Natalia; *Op cit.*, p.86.



El Bosco, *Extracción de la piedra de la locura*, 1490, Oleo sobre tabla, Museo del Prado, Madrid.

Esta ruptura en la obra de Restrepo es más una nueva búsqueda interdisciplinaria; pues su interés en el cuerpo, la enfermedad, la locura y las formas en que ello se construye, persisten y se cruzan en un largo electroshock donde al fondo de todo el drama y la realidad del drama, presentado en la obra que va mas allá de la forma; subyace la pregunta por las miradas y con ellas el lenguaje que es en Wittgenstein un universo aparte en cada ser y el mundo de cada ser.

La obra *Terebra* (1988) es así explicada por Restrepo: “La primera instalación fue “*Terebra*” en el museo de la Universidad Nacional en la que recogí mi experiencia con la

Psiquiatría. Partí de unos manuales de medicina del siglo XVII que tenían una maravilla de textos, grabados y dibujos de instrumentos. Entonces trabajé con la idea de la terebración, es decir, las antiguas prácticas de abrir el cráneo. Dibujé en el auditorio del museo las líneas de un cráneo con yodo sobre unas sabanas en el piso almidonadas, lo que produjo una reacción química maravillosa porque las volvió azules y además empezaron a emanar olores que yo no imaginé. ¡Como me gustaría volver a retomar ese hallazgo! Encontrabas además un televisor horizontal en el piso con unas escenas de la terebración manipuladas, para que no resultaran tan crudas. Esto fue muy difícil. Finalmente se veían unos guantes abriendo un cráneo”.¹⁴⁰ Conmocionado por la impresión de los estudios en medicina que adelantó antes de convertirse en un artista o productor de cultura (Benjamin), explica como esta mixtura de sonidos, olores e imágenes iban dando cuerpo a una obra que explora ya diferentes formas de ver: “(...)Cuando estudie medicina ya había visto todo. Pero existía un lado juguetón, que me gustaba mucho más. Al fondo tu veías un monitor de frente con los pies de un muerto fijos y, en la pared de uno de los lados, un ojito de pescado por el que te asomabas y veías una recreación de un cuadro que siempre me ha impactado, me refiero a “la extracción de la piedra de la locura” de El Bosco. Fue divertidísimo hacerlo: algunos amigos médicos alrededor del enfermo, todos con su bata blanca, uno con un embudo en la cabeza, como en el cuadro. La música era el ruido de la sierra sobre el hueso y un texto”.

La obra permanece en el relato, aunque pueda ser reconstruida, luego es también la escritura de esa historia la que la compone como un organismo complejo que es. Una música bizarra para una imagen tenebrosa de terebra, juego de palabras que del mismo modo saltan en la sinfonía de Restrepo. Atonalismo y humor bosquiano. El embudo en la

¹⁴⁰ *Ibid*, p. 87.

cabeza era símbolo de estupidez en la Edad Media. El Bosco en la obra que impacta a Restrepo, se pregunta quién es el estúpido allí; el médico que cura de la estupidez o el necio que grita: “*Maestro, extraígame la piedra, mi nombre es Lubber Das*”¹⁴¹ Esta forma satírica de escribir la abrupta relación entre médico y paciente, compromete por lo tanto de nuevo el problema de las dos miradas que hay en el “Paso del Quindío I y II”. Con respecto a la imagen del remero, dice en una entrevista mas reciente Restrepo: “Todo esto tiene un componente político, me gusta encontrar los puntos flacos, las contradicciones, los intersticios donde se rompe la lógica (...) las dos fuerzas de la dialéctica, la lucha permanente, un poder que se impone a través de la mentira o la demagogia”.¹⁴² Contradicción que emana de la relación amo-esclavo, médico-paciente, Iglesia-creyente, Humboldt-Hegel, Humboldt-Hegel-Restrepo. Las fuerzas antagónicas del cocodrilo de la realidad y del cocodrilo retorico, la creación de imágenes que salidas de su contexto original mueven y transmutan su significado iconológico e iconográfico. La descripción como ornato de retorica creadora de imágenes e imaginarios. La amplificación de esa historia en una amalgama que mueve al espectador hacia una región absurda de la que puede salir con la felicidad epistemológica de aquel que sabe algo que aunque latente había sido creado en el lenguaje que en este caso es el lenguaje del arte, más allá de una nueva retorica lo que hay es una experiencia psicológica que detenta el poder de crear un universo nuevo, en un lenguaje nuevo. Pues llenar el discurso nuevo en cuencos viejos es como poner vino nuevo en tinajas viejas. Y es lo que de cierto modo había hecho el arte en Colombia. Esta circulación intangible, pues la obra no puede observarse hoy en un museo (resaltemos la virtud que tiene de chocar en la historia y no ser objeto de fetiche

¹⁴¹ Se trata de la inscripción que aparece en parte inferior de la pintura de El Bosco.

¹⁴² Gutiérrez, *Op Cit.*, p.79.

contemplativo), es lo que muestra la eficacia del desciframiento de la re-presentación de la historia y del otro.

El conflicto desata nuevos mundos en el sentido mismo en que amplifica su lenguaje y en la medida en que lo hace circular. La obra de El Bosco de paso pierde su consideración aurática (Benjamin) y deviene en construcción de un problema histórico y dialectico en relación a la dicotomía: paciente-medico. El anti siquiatra es el antimédico, el aintiacadémico, el antipoder, el antiarte, el antihistoria. Es el sujeto que intenta despertar de la pesadilla de Stephen Dedalus.

Restrepo afirma desde sus estudios de medicina que el enfermo no va a la clínica psiquiátrica a mejorar y aunque todo indica que ha llegado para ese fin, los medios persiguen otro; el de un enfermo perenne que tiende a empeorar en medio de un tiempo muerto agónico que no se mueve sino es en la medida en que vienen las píldoras de receta. Ese mundo cíclico mata al hombre y al espíritu del hombre. La diferencia entre las dos miradas en este caso no solo es un problema ético o metafísico; sino es un asunto de vida y muerte. Aristóteles señala que entre el arte y la locura hay un fino hilo fácil de romper¹⁴³. De modo que la brecha tejida más que como hilo, como muralla china para entender al otro deviene en aniquilación y desesperación y este terreno es campo minado de paradojas.

¹⁴³ Aristóteles, *Op cit.*, p 12.



De la obra de Michel Foucault, *la historia del la Locura*, la autoridad y el ejercicio de poder que se oponen a la Voluntad

5.3. Clamor de la razón.

“La locura no se puede encontrar en estado salvaje.
La locura no existe sino en una sociedad,
ella no existe por fuera de las formas de la sensibilidad que la aíslan
y de las formas de repulsión que la excluyen o la capturan ”.

Michel Foucault.

“No ha quedado demostrado, ni mucho menos, que el lenguaje de las palabras sea el mejor posible”.
Antonin Artaud.



El Bosco. *La Nave de los locos*, 1504, *Museo del Louvre*, París, Francia.

Iriarte y luego la impactante obra de Francisco de Goya resaltan: “El sueño de la razón produce monstruos”. La razón así, soñaba y tal vez desenfrenadamente; su sueño se escapaba de su capacidad de autodomínio, sus feudos no eran del todo suyos; la vigilia se suplicaba. El clamor de la razón es por la vigilia, cansada de soñar en el mundo de la cultura y la historia en el que semejante gozo está más cerca del suplicio. La locura supone

falta de sentido, paradójicamente produce nuevos sentidos, sentidos más allá del lenguaje. *La locura; Ausencia de los divinos, ausencia del cielo y presencia notoria del abismo.* Universo trastocado, emulado, revertido, guarda en sí mismo una verdad que no puede ser leída a la luz de la razón. La razón sueña; no gobierna el mundo ni el ser, pues si ello sucediera, como lo señala el filósofo renacentista Baruch Spinoza; la tierra sería un paraíso. Paraíso que deviene en infierno en la práctica histórica que se repite en ecos de miseria, desesperación y persecución de poder.

“La Nave de los locos” representa algo distinto a la tradición histórica mantenida por la cultura occidental. Hombres y mujeres desprovistos de razón cantan, juegan y beben en el mundo al revés. Lo profano está ricamente simbolizado por El Bosco, artista de la Baja Edad Media que teme a la herejía y al pecado. La locura que describe El Bosco es el mundo de gozos paganos que se asoma por la puerta del moribundo orden medieval. En la mesa del mercader y del banquero, del intelectual y del consejero de Estado de la época el asunto no rebasa los límites de la razón. Más bien se mueve dentro de su orden cotidiano, son todos los rituales propios del mundo del mercado. Los límites que se rompen son los del artista medieval que teme al infierno, un temor que se propaga por entre los derrotados del mundo del Renacimiento que ha empezado a *sentirse*. Lo nuevo quiere nacer y las rupturas e imaginarios históricos empiezan a resquebrajarse. Se dice que “la razón es la locura de muchos y la locura la razón de uno”. El uno, imposible, se enfrenta al todo como un héroe griego que se dispone a matar a la Gorgona, criatura de horror y perversión. Basta con que una locura se erija como ley y se practique de modo constante en la ética de su colectivo para obtener el título de la razón del mismo modo en que ello puede verse de modo

contrario, siendo la razón llevada al patíbulo mientras la ley ha sido aplaudida. El consejero del gran Emperador Carlomagno, Alcuino de York, ha descrito la voz del pueblo como la voz de la locura. A este teólogo y pedagogo se debe también la frase célebre tan estimada por las democracias modernas: “la voz del pueblo es la voz de Dios”. Dentro de su lógica aristotélica puede afirmarse que la voz de Dios es la voz de la locura. Nada de esto está lejos de teólogos que van desde Guillermo de Ockham hasta Søren Kierkegaard y Miguel de Unamuno¹⁴⁴, quienes consideran que la razón no es medio de conocimiento de Dios ni mucho menos explica el problema de la fe.

La locura es la falta de razón. El asunto es más profundo ya que la locura y la razón no son determinadas por el hombre ni por la historia, sino por ambas. Se configuran en el marco de la cultura: razón, hombre, historia y cultura determinan la idea y el lenguaje, de modo que la razón y la locura se encuentran determinadas por el lugar. Es un problema de ubicación. Es un asunto de espacio y de tiempo.

La historia de Colombia es una historia de inaudita violencia marcada por episodios de magia y ensueño que se suceden en marcos descomunales. El tejido histórico, esconde celosamente historias que atraviesan pueblos, culturas, razas, idiosincrasias, creencias, rituales, existencias. Son muchos los colombianistas que han trabajado hondamente el problema de la violencia. El arte es una de las más sobresalientes manifestaciones de la preocupación manifiesta en la sociedad misma, desde su lectura ética y moral, hasta el acompañamiento de su ironía, rebeldía y elocuencia. La poesía, como afirma Aristóteles es

¹⁴⁴ Por supuesto marcando las diferencias entre estos filósofos, en Occam la Razón se contrapone a la fe y por lo tanto al ejercicio del poder secular, en Kierkegaard la razón es camino hacia la fe hasta que ella saturada de conciencia entra en el umbral de la desesperación que conduce a la fe y en Unamuno la razón y la fe no pueden conciliarse, la razón nunca debe ser pretendida por el hombre de fe.

necesaria a los hombres por dos cosas; una el instinto humano busca la imitación de modo connatural y la segunda por el placer que proporciona a todos los hombres de modo universal.¹⁴⁵ Si se entiende el arte como mimesis (imitación) de lo real salta la primera contradicción; ¿cómo imitar una realidad que atraviesa la conciencia histórica con un álgido acento de dolor, un estertor de pena ¿un clamor de la razón? Escarceo de los sentidos.

José Alejandro Restrepo señala luego de profundos estudios sobre el caso, que esta violencia, no puede ni debe ser vista como única en su grado de *locura*. La violencia firma todas las actas de nacimiento y defunción de mundo e individuos en la historia. Es la rúbrica inherente a la existencia. Karl Marx la considera partera de la historia, Walter Benjamin la muestra como fundadora y conservadora del poder y Michel Foucault descubre el telón de horror que hay detrás de la razón y la civilización: la historia destruye los cuerpos y hay que decir que *en* ellos, las conciencias y las almas. “Cuerpos encerrados, domesticados, torturados, despresados, aniquilados, respondiendo a fuerzas históricas y míticas, respondiendo a cierta racionalidad perversa”.¹⁴⁶ La conservación del poder es una de sus más evidentes argumentos. El poder se ejerce sobre la sociedad a través de individuos y del control de cuerpos, conciencias e historias. El cuerpo se muestra aquí como una encrucijada, en un cruce de caminos, donde se encuentran y chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia”.¹⁴⁷ Los rituales de violencia son representados en el arte cuyas arterias se llenan con el sufrimiento, pena y turbación que acompañan el lenguaje del arte y de los hombres desde los inicios de la estética. La

¹⁴⁵ Aristóteles, *Op cit.*, p. 55.

¹⁴⁶ Restrepo, José Alejandro (2006) *Cuerpo Gramatical, cuerpo, arte y violencia*, Universidad de Los Andes, Bogotá, p. 13.

¹⁴⁷ *Ibid.*

complacencia, belleza, bondad y verdad que persiguieron los griegos en el arte es transfigurado por el horror, la maldad y la sevicia de prácticas violentas que son trasladadas de la verdad y la realidad a lo que está más allá de ellas. Hiperrealidades que se muestran con mascaradas imposibles de un horror que se repite en los lugares que antes custodiaron las musas. Ha saltado un perdigón en el propósito de la estética. La estética que educa a los hombres para ser buenos y bellos se contrapone a la estética de una ética que como letra muerta persiste en los derechos civiles de los colombianos y que en el arte se manifiesta como *Katharsis*, como *expurgation* de lo general frente a su propia historia; la persecución de la justicia y de una ética civil e individual que vaya directamente al fondo del individuo para disparar en donde el sujeto persiste como ente adormilado. De suerte que el arte logra en Colombia lo que no hacen los medios de comunicación masiva cuya información permanece controlada por el poder, en ese país de *lotófagos*. Aquello que le corresponde a cada organismo al que compete tanto Estado como Nación es evadido por medio de sempiternos sofismas que se repiten de generación en generación, adormeciendo la memoria colectiva. Luego el papel-oficio del arte en Colombia no puede ser otro que el del francotirador que menciona Restrepo. Ese rebelde que no está dispuesto a callar, un individuo que se levanta por encima de los otros con su propia razón o locura para disparar al corazón del letargo y el olvido. La memoria histórica no debe ser retórica, la memoria es inherente al hombre como la necesidad de la poesía, la tragedia y el arte. La memoria corresponde al devenir del hombre y en ese sentido del Estado, la construcción de la nación es directamente proporcional a la construcción, reconstrucción y reescritura de su historia. El despertar de Stephen Dedalus está en la voz de Restrepo que clama desde sus prácticas

artistas y sus indagaciones exhaustivas; “la historia es una pesadilla de la que quiero despertar”.

Restrepo escribe: “Al referirse al conflicto colombiano es muy común utilizar los calificativos de “absurdo” e “irracional”. Se escamotean fácilmente las razones objetivas y así no solo es difícil encontrar una salida pacífica y civilizada sino que también se da fácilmente el paso a la impunidad (¿no es la locura responsable de sus actos?)”.¹⁴⁸

Colombia es una nación con un alto grado de impunidad. Los crímenes de Estado son los de mayor gravedad jurídica. El orden constitucional (otro sofisma) se ha desmoronada detrás de la fachada de un Estado de Derecho que respeta la ley en el discurso no en el ejercicio.

Colombia no ha llegado a ser una nación libre y soberana. Si se lee con cuidado sobresale en la carta magna la instauración de un solo modelo económico que no es otro que el del dominio del mundo neoliberal; multinacionales destruyen el aparato productivo de la nación, la seguridad alimentaria está amenazada; un país productor de café cuyo consumo interno es importado.¹⁴⁹

5.4. Razón y locura en Colombia.

Es claro que en el arte colombiano se eleva hoy una voz de denuncia e indignación. No es otra la razón que el tiempo histórico en el que este arte ha nacido. Sin embargo en Restrepo hay una preocupación novedosa en esa marejada de artistas en procura de justicia y verdad. El origen, las causas de nuestra violencia, la historia, la escritura de la misma y algo de

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.15

¹⁴⁹ Robledo, Jorge Enrique (2001) *El café en Colombia*, editorial Aurora, Bogotá.

razón en esa maraña de irracionalidades que saltan cuando se está estudiando a Colombia y su historia.

En la Grecia de Sócrates el artista gozaba de una elevada credibilidad, cosa que el mismo Sócrates criticó en sus enseñanzas. El arte se consideraba vehículo de la verdad, un don muypreciado en aquel entonces. Aun así, el arte podía transmitir falsas creencias, estaba más cerca del engaño, pensaba Sócrates y de cierto modo Platón continuó con esta idea.

¿Es este un retorno al arte como vehículo de la verdad? Arthur Danto dice: “las obras de arte desempeñan un papel más elevado, nos ponen en contacto con realidades superiores y las define su posesión de significado”.¹⁵⁰ El significado es aquello que encarna la obra de arte, elevando el significado y el lenguaje a un estadio que va más allá de la representación. Un grado cero de la representación. Representar lo irrepresentable. Determinar el vacío.

Dice Restrepo: “Es innegable que la degradación del conflicto llega al terreno de la locura y de lo monstruoso ¿pero se trata entonces del *monstruo de la razón*? ¿No es preciso encontrar cierta inteligibilidad dentro de la complejidad? ¿No hay acaso causas y responsabilidades (y responsables) históricos? ¿En esta cómoda y piadosa coartada de “todos somos responsables”, o “todos somos culpables” no se eluden responsabilidades reales?”.¹⁵¹

Demócrito dijo: “Prefiero encontrar una causa a ser el rey de Persia” y es algo con lo Restrepo estaría de acuerdo. Su búsqueda empezó con la pregunta por estas historias derivadas de algo escrito desde el poder y la oficialidad, como un día de soporífero sueño

¹⁵⁰ Danto, Arthur (2003) *Más allá de la caja de brillo*, Akal editores, Madrid, p.113.

¹⁵¹ Restrepo, *Op cit.*, p 15.

de la razón; Restrepo vio los monstruos que danzaban en nuestra historia y más que razón encontró la sin razón que atraviesa todos los discursos de la modernidad: igualdad, fraternidad, universalidad, orden y progreso. Esas palabras que han herido de muerte la contemporaneidad están siendo escritas, en su lugar están: diferencia, extrañeza, repetición, retorno.

Esta razón que ha soñado y en cuyo sueño pueden leerse las miserias de esta patria es un elemento del Barroco, no solo del Barroco como escuela de arte Europea o como el último periodo del Renacimiento y quizás uno de los más prolíficos en la historia del arte, sino del barroco como acto, como lenguaje, como cultura, como expresión patética de la vida, la violencia y el arte.

La locura tiene un carácter polisémico en el arte de Restrepo; no será abordada desde la psiquiatría o en este caso de la anti-siquiatría, solamente. Se trata de la locura de ver, de la locura de saber, de la locura de oír, de la locura de escribir, de la locura de ser artista, de la locura del infierno y del purgatorio, la locura de volver a vivir de nuevo sobre una nueva vida; *la metempsychosis de la historia*¹⁵².

Para Thomas Mann, escritor alemán que ejerce gran influencia en Restrepo y en su obra; la vida misma no admite demasiada pasividad, demasiada tranquilidad; el disturbio se hace necesario. El arte en su intrínseca capacidad de transformar el mundo lleva una violencia interior de la que no es posible separarse; Jacques Lacan va en la misma dirección; para él todo arte es violento, como expresión del impulso y de lo recóndito del ser. Una fuerza que

¹⁵² Repetición de la historia.

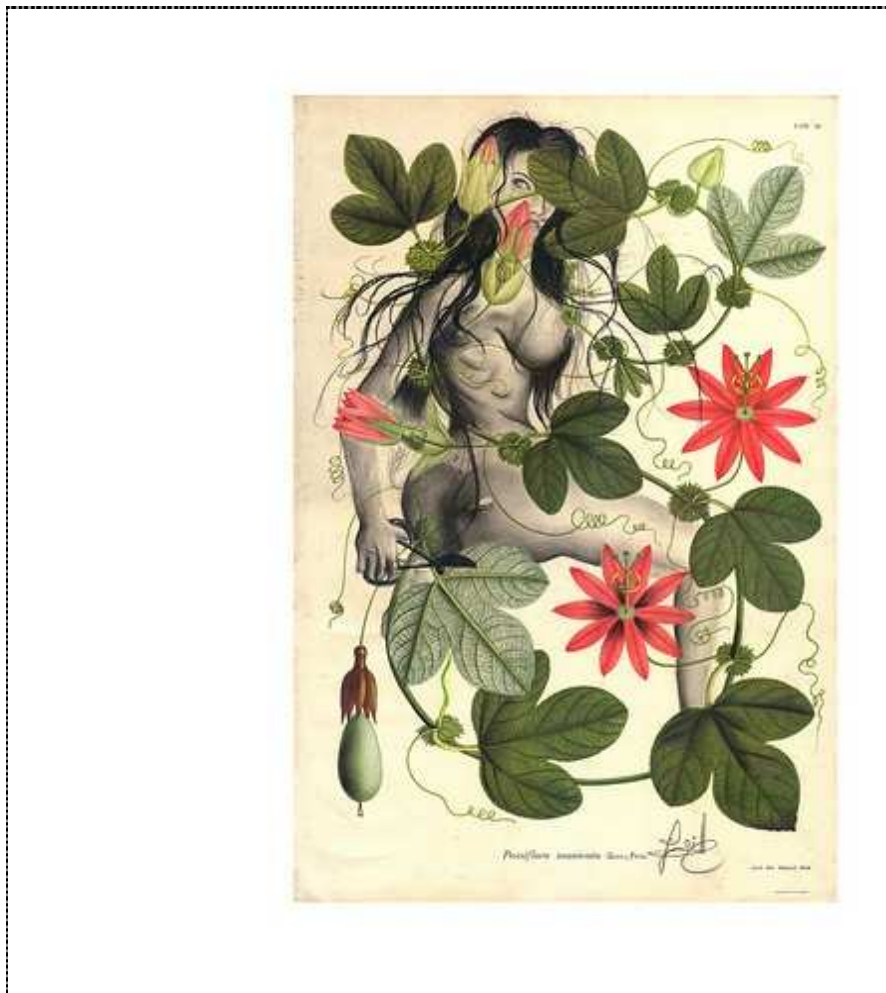
irrumpe como un volcán ardiente para cambiar la faz de la tierra. Nada describe mejor el arte de Restrepo.

6. Musa Paradisiaca. Clasificaciones, escrituras y exotismos. El problema de la representación.

“Se ha querido ver en este cuadro uña cacería de elefantes, un mapa de Rusia, la constelación de la Lira, el retrato de un papa disfrazado de Enrique VIII, una tormenta en el mar de los Sargazos, o ese pólipo dorado que crece en las latitudes de Java y que bajo la influencia del limón estornuda levemente y sucumbe con un pequeño soplo”

Sobre el Retrato de Enrique VIII de Inglaterra por Holbein,

Julio Cortázar.



Joise Charris, *Sin Titulo*, exposición arte contemporáneo.
Intervención artística sobre la Expedición Botánica de Mutis. 2009.

6.1.Representar. Representación. De la palabra y más allá de ella.

Pensar es determinar, dice Hegel. Pensamiento, mundo y lenguaje permanecen unidos en un tejido intrincado y heterogéneo. De modo que en la medida en que nacen nuevas palabras se amplifican sujeto y mundo. La palabra hizo el mundo. Es un mito fundacional del judeocristianismo y de religiones antiguas que vienen de tiempos prehispanicos; “Y Dios dijo”¹⁵³ y en la palabra estaba contenido el verbo porque el Verbo era Dios. Es este el sentido de mundo y realidad desde la religión, el misticismo y el mito. Aquello que llamamos realidad pertenece a una idea. Una idea creada desde un espacio-tiempo histórico concreto, pero también desde una percepción interior, un eco desprovisto de razón. Razón y fe están en el interior de la idea. El mundo que llamaremos *teatro-mundo* es un conjunto de hechos que no determina de modo alguno la totalidad de las cosas. Ludwig Wittgenstein en sus estudios de lógica lo muestra así: “el mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas”¹⁵⁴ Las cosas no descritas por el lenguaje no están desprovistas de existencia; “no porque algo no se diga significa que no existe.”¹⁵⁵ *Cogito ergo sum*, el pensamiento determina la existencia en la filosofía cartesiana que desde René Descartes hasta los inicios del siglo XX ejerciera tan fuerte influencia en el pensamiento de los hombres. De esto se sigue que si una cosa no es pensada no existe. Si la cosa existe es porque puede ser pensada racionalmente. Julio Cortázar escribe sobre “Famas” y “Cronopios”¹⁵⁶. Si Cortázar los pensó y los describió quiere decir que existen. Pero sabemos que ni famas ni cronopios pueden clasificarse en el caso de la ciencia dispusiera la necesidad de ordenar por

¹⁵³ Génesis, 1- 3.

¹⁵⁴ Wittgenstein, Ludwig; *Op cit.*, p.15.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Cortázar, Julio (1995) *Historias de Famas y de Cronopios*, Alfaguara, Buenos Aires, 1995.

semejanzas, analogías o diferencias a los cronopios y a las famas con respecto a los antílopes o a los cuervos.

Pensar lo impensable es el motor de la filosofía. Kierkegaard escribe: “Esta suprema pasión del pensamiento consiste en querer descubrir algo que ni siquiera puede pensar. En el fondo esta pasión del pensamiento está presente por doquier en el pensamiento, incluso en el de el individuo concreto, aunque ni siquiera este pensando y a causa de la costumbre no lo descubra”.¹⁵⁷

Que algo ocurra en el teatro-mundo no significa que pueda pensarse. Ergo, no existe pese a que existe *eo ipso*. Siguiendo a Wittgenstein; “Para conocer un objeto, no tengo ciertamente que conocer sus propiedades externas, pero sí debo conocer todas sus propiedades internas”¹⁵⁸ En cuyo caso Cortázar ha conocido las propiedades internas del objeto en cuestión: famas y cronopios, aunque nunca haya visto uno (sus propiedades externas).

En la luna hay un conejo del mismo modo que en el cuadro de Enrique VIII pintado por Holbein está la Constelación de la Lira. La rebeldía inherente al acto de subvertir el lenguaje es un síntoma de la resistencia del sujeto a la sintaxis normativa del mundo. Surgen palabras fabuladas que Michel Foucault llama heterotopías. Al respecto dice el filósofo e historiador francés: “es necesario entender el termino lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí: “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir mas allá de una y de otras un *lugar común*”¹⁵⁹ su espacio al no estar determinado es fantástico, inaudito,

¹⁵⁷ Kierkegaard, Søren (1997) *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*; Ed. Trotta, Valladolid., p.51.

¹⁵⁸ Wittgenstein, *Op cit.*, p. 22.

¹⁵⁹ Foucault, Michel (2008) *Las palabras y las cosas*, siglo XXI, México., p.3.

quimérico. Esta problemata inicio en Foucault por un texto de Borges en el que se cita “cierta enciclopedia china” donde se describe una clasificación de especies del todo desprovista de razón pero llena de ironía. Tanto Jorge Luis Borges como Michel Foucault hacen que José Alejandro Restrepo se cuestione sobre el problema de la clasificación, el lenguaje y la escritura de la historia. Retornan sus indagaciones sobre las extrañas clasificaciones que nos han escrito y descrito a Colombia, sus costumbres y sus características internas y externas. Esta lectura es tan fabulada y extraordinaria como la clasificación de Borges.

El texto de Borges dice:

“Los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un finísimo pincel de camello, l) etcétera. m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.¹⁶⁰

Ante esta inaudita posibilidad de clasificar animales según hallan “roto el jarrón”, Foucault sugiere un problema dialectico: “la imposibilidad de pensar *esto*”¹⁶¹ Se produce aquí una suerte de encantamiento, extrañamiento y ausencia. Resalta sin duda la verdadera clasificación de tales especies. Sobresale el vacío de la imagen y la representación. ¿Cómo representar-nos *los animales que de lejos parecen moscas*? Esa imposibilidad es un sitio que se eleva por entre los problemas universales de la filosofía: sujeto, mundo,

¹⁶⁰ Foucault, *Op cit.*, p.13.

¹⁶¹ *Ibidem.*

pensamiento. Que sujeto creería semejante locura y de acuerdo a que tiempo. En que mundo se escriben clasificaciones semejantes que pasan por alto el verdadero propósito de “ordenar” y “describir” asuntos necesarios en la clasificación. Sin distinción de analogía, semejanza o diferencia. Se comprende el mundo por analogía con el mundo. Se sabe que un árbol es un árbol en tanto se parece al primer árbol descrito así en el aprendizaje del mundo. Un árbol se parece un árbol, un árbol no es un castor, el castor es su contrario.

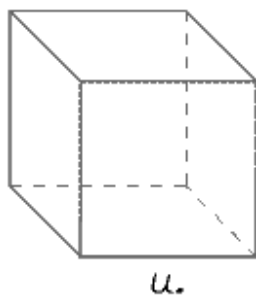
Marcado por el lirismo todo ello ha entrado en los más hondos recintos de la fabula. Así pues, la historia que se ha escrito en Colombia está en esa misma marea; entre la narración verídica y la hipotiposis fabulada.

En este asunto resalta que el pensamiento no tiene límites, puede romper los derroteros de su tiempo, su historia o su cultura, puede saltar sobre sí mismo y en la hipérbole de las posibilidades de la existencia mirar hacia nuevos universos. La historia contada, la historia escrita, la cosa dada por hecha se tambalea y los grandes paradigmas con ella, pero no por eso desaparece, persiste latente en el eco propio de la historicidad de hombres y cosas. Wittgenstein es uno de los pensadores que revoluciona contundentemente el problema del pensamiento y de las “palabras y las cosas” como dice Foucault; al respecto escribe: “El hecho de que se pueda “pensar” algo no significa que tenga sentido”¹⁶² y se pregunta: “¿Son rojas las rosas en la oscuridad? -Se puede pensar que son rojas las rojas en la oscuridad”¹⁶³ Toda una era de racionalismo filosófico pensando lo posible, enmarcado en coordenadas lógicas, con métodos científicos como el dispuesto por Descartes: la duda. El pensamiento entonces se traslada al mundo de la representación. Antes que las palabras

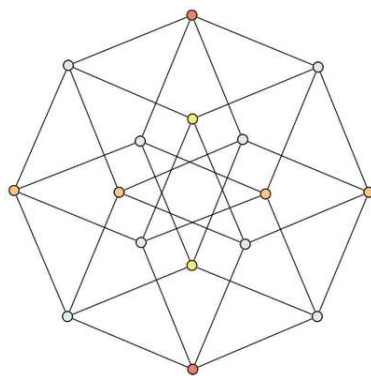
¹⁶² Wittgenstein, Ludwig (2007) *Zettel*; Instituto de investigaciones filosóficas; Ciudad de México. p., 49.

¹⁶³ *Ibidem*.

puedan dar testimonio de la cosa, la representación lo logra. Representación y posibilidad son aliados del pensamiento de carácter absurdo. Como señala Wittgenstein: el mundo en si, ya es representación. El mundo como representación de un algo, estado de cosas que hemos llamado mundo. ¿Cómo es un cubo de cuatro dimensiones? Se ve así:



Pero en realidad un cubo de cuatro es así:



La representación del cubo de cuatro dimensiones tiene dos formas lógicas: una la “que pienso, la que imagino”¹⁶⁴ y otra que no es el cubo que he imaginado, pero si. el que se ha comprobado que representa las cuatro dimensiones del cubo: el *hipercubo*, *teseracto*¹⁶⁵ como señala Wittgenstein el pensamiento imagina el de 2 dimensiones, porque

¹⁶⁴ Wittgenstein, *Op cit.*, p48.

¹⁶⁵ Sagan, Carl(1992) *Cosmos*; Editorial Planeta, Barcelona., p.262.

dentro de la posibilidad de pensar el cubo no está la del *tesaracto*. De esto se sigue que cuando los hombres pensaron, describieron y escribieron el mundo estaban hablando desde su posibilidad histórica. Los hombres de la Plena Edad Media consideraron inconcebible rebelarse ante la ley divina, no viven dentro de la posibilidad de pensar el mundo sin Dios, pero en el Renacimiento empezó a levantarse una ola intelectual que lo hizo posible.

De ese modo es “posible” entender las clasificaciones y la escritura de los viajeros extranjeros en Colombia, tanto como se hace más claro que el pensamiento de Hegel, el de Humboldt y el de Restrepo, hablando desde si mismos, se encuentren en medio de un choque de miradas. El cubo de dos y de cuatro dimensiones está aquí, manifestando sus paradojas.

Al respecto de la relación entre pensar y representar, Restrepo dice en la entrevista que concede a la crítico de arte, Natalia Gutiérrez:

“Es una reflexión que empezó con el teatro. Hay una fatiga en la representación: “se ansia un error para rozar la verdad; esa es la clave de la diferencia entre el teatro y la performance. No es que yo fuera el rey de Dinamarca ¿Qué haría yo? Sino trabajar el aquí y el ahora”.¹⁶⁶

La representación se escapa también por la vía de los signos. Un actor occidental llora utilizando, si no lo logra naturalmente, toda clase de recursos extremos. Mientras que un actor de teatro Noh cuando llora hace un gesto, se pasa las manos por los ojos lentamente. Es un código que la gente entiende. Si el actor occidental coge una manzana de un árbol

¹⁶⁶ Gutiérrez, Natalia; *Op cit.*, p. 60.

para comérsela, la coge y la mastica. El actor oriental cierra el puño frente a la boca y hace un gesto como si desapareciera, en vez de representación, un signo”.¹⁶⁷

El lenguaje teatral de la video instalación que ha hecho de Restrepo uno de los más importantes exponentes de este arte en el mundo, permite por lo pronto la emanación de códigos y signos que van más allá de la palabra. La duración, dentro de la percepción del tiempo es la considera parte de todo el problema. El recinto cerrado y la duración de la experiencia acompañan el resto de la escena. Es como diría Marcel Proust; un instante liberado de la orden del tiempo. Del tiempo cronométrico y ordinario al tiempo paradójico-extraordinario.

6.2. Los giros simbólicos: nombrar es un problema de ubicuidad.

Se diría que un universo de símbolos, códigos y signos componen la escritura histórica de la obra de Restrepo; pero más allá de esto la cuestión está en medio del más hondo problema epocal de las artes y el pensamiento y es que el arte una vez ha derrumbado el mundo del lenguaje y de la palabra transita en el lado de las paradojas construyendo en su andar una nueva percepción e interpretación del mundo. Por lo mismo que Restrepo considera distintas la interpretaciones teatrales del llanto entre oriente y occidente, Wittgenstein dice que “entendemos tan poco los gestos de los chinos como entendemos las frases chinas”. La forma en que en la China se representan los números con las manos es diferente de la occidental, porque como señala el mismo autor, los signos tienen vida en el sistema¹⁶⁸. Sistema que se configura en la historia y el la cultura, pero también sistema que

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ Wittgenstein, *Op cit*, p.29.

se forma en el individuo que dentro de su historia subvierte el sistema de su sistema o del “poder” de su sistema. No se ve el aspecto sino la interpretación, prosigue Wittgenstein, no se lo vemos conforme a la interpretación sino conforme a interpretar¹⁶⁹. La cuestión nunca fue más subjetiva. La experiencia teatral y la video instalación no pueden ser vistas, sino vividas. Tiene que haber entre ellas un sujeto que interpreta y que es tocado por la duración, por el momento en que ella tiene lugar. Por eso la cuestión sobre la historicidad propia de esta obra está más allá de eso. Ciertamente no se puede discutir la historicidad (y el historicismo) de la Monalisa, porque es incuestionable que está allí en su urna de cristal esperando a que los enamorados de su misterio quieran estudiarla e historiarla. Esto solo en el caso que no ocurra nada contra el objeto. Lo que revoluciona el problema del espacio y el tiempo en la experiencia contemporánea es la permanencia de la vivencia tanto como cuando tiene lugar como cuando se la recuerda. En el primer caso es la duración la que halla efectos en el ser: turbación, temor, escozor. La segunda tiene efectos, arañazos dentro de la historia: ¿repetimos la historia? ¿Todo está de vuelta o nunca se ha marchado? ¿Quiénes somos en verdad? Esta última pregunta tan socrática¹⁷⁰ en su concepción es la más importante de la existencia, preámbulo de lo que puede llegar a ser. Si Colombia no se pregunta esto no es posible *llegar a ser*, un verbo que debe ser concebido como fundamental en todo lo que existe y no ha llegado a tener *esencia*.

¹⁶⁹ *Ibíd.*, p.42.

¹⁷⁰ Sócrates habla así en el Fedón de Platón: “Como te estoy diciendo, no indago sobre estos asuntos, sino sobre mi mismo: puede que yo sea un monstruo más complejo y envuelto en pasiones (que tifón); o que sea un animal más dulce y más simple, participe por naturaleza de un destino divino y capaz de modestia” En: Kierkegaard, Søren, *Migajas filosóficas, Op cit.*, p. 16.

La pregunta sobre la naturaleza de sí mismo y de las cosas no puede ser más que la más importante en todo pensamiento. De ello se sigue que un arte que provoca la pregunta es “útil” como diría el mismo Sócrates.

Todo el proceso que da a la luz la obra de arte en Restrepo, desde la idea hasta la representación en el marco de la duración y de la experiencia espacio-temporal, la formación de la atmosfera acústica que envuelve todo el escenario culmina con una chispa, un choque; golpe epistemológico, conceptual, histórico que se escribe en el signo y en el sistema de signos de una realidad que vuelve a vivirse en una suerte de metempsicosis de la historia; regresan voces, hombres, mujeres, escenarios en la curvatura del tiempo.

6.3.El amor de una vida. La musa de Restrepo; tensiones entre ver y representar.

“Inmenso dolor me embargo
Cuando me conto mi padre
De la masacre cobarde que en Ciénaga sucedió”
Canción: “Masacre de las Bananeras”
Juan de Dios Martínez Pacheco.

“Dime cómo clasificas y te diré cómo piensas”
José Alejandro Restrepo. *Musa Paradisiaca*.

“Sensual, aterciopelada, provocativamente bella es su flor, su fruta: así como una cesta cargada y rebosante colgando de su fruta madura; pulposas y brillantes con las grandes cerradas hojas, antes de que se resquebrajen y se deshilachen sus nervaciones: el plátano encarnación de todo lo que desde siempre asociamos con la abundancia y la exuberancia de la naturaleza tropical y paradisiaca. Poblada nuestra imagen de América del Sur como un continente colmado de riqueza, abundancia y fertilidad. La designación, que es también siempre un acto de tomar posesión, sea una apropiación geográfica de la tierra o una

aprobación espiritual que se ofrece para un asentamiento y una visualización de nostalgias y utopías personales, no es casual: Carl Von Linneo llamo la planta “*Musa Paradisiaca*”¹⁷¹



Musa Paradisiaca, Charles Saffray; 1869. Grabado Numero 39.

Charles Saffray estudió el territorio conocido como “Nueva Granada” durante sus viajes a América. Sin duda es Humboldt el pionero en estas expediciones que configuraron el conocimiento de la región y que constituyen hoy el legado histórico más importante no solo en la geografía, la flora y la fauna sino, como se ha mencionado, conforma los registros

¹⁷¹ Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca*, una video-instalación; 1997, Beca Colcultura.

más bellos y descriptivos de Colombia en la historia del arte. Es su grabado de 1869 el que fundamenta la instalación e investigación de Restrepo. Sobre la fuerza que cobran los viajeros y su observación in situ de la inexplorada Colombia hay que resaltar una vez más que los viajes por Colombia sedujeron a muchos eruditos quienes además tenían serias facultades artísticas para llevar a cabo lo que llamamos: *geografía descriptiva*. Este campo que fue utilizado de modo similar por Heródoto en sus viajes a Egipto, Marco Polo en Oriente, Colon en la conquista y hasta Napoleón en sus expansiones militares representa un capítulo de oro en la imagen representativa de Colombia y en su verdadero descubrimiento. Los geógrafos realizaron bocetos, pinturas, dibujos y grabados sobre aquello que veían. La relación entre *ver* y *representar* vuelve a ser interesante y problemática, pues en las expediciones se privilegiaba la verdad, la fiel realidad a la ilusión o a la alegoría propia del arte.

Don José Celestino Mutis, director de la Real Expedición Botánica que se inició en 1783 y el Barón Alexander Von Humboldt sobresalen dentro de esa determinante tarea de conocer el territorio colombiana, clasificar, hallar propiedades medicas curativas en las plantas estudiadas y sumergirse en ese vasto territorio que había sido un reto desde el inicio del descubrimiento para los peninsulares. En la tarea de los viajeros Restrepo resalta la necesidad de lograr mediante la clasificación; a si mismo apropiación y conquista. La historia de Colombia reconoce que muchos territorios permanecieron al margen de la corona, dadas las condiciones geográficas propias del país. Este asunto ha sido tan determinante; muchos han visto en esto una suerte de determinismo geográfico otorgándole a la cuestión de la dificultad topográfica de Colombia un papel sobresaliente en las

dificultades que tiene la República para su construcción, si bien ella debe empezar por la consolidación del territorio. Territorio que a nuestros días permanece indómito y virgen siendo solo visitado por la violencia cuando ella presiona grupos humanos que emprenden así el desplazamiento a zonas despobladas y ciudades industriales.

Ahora bien, en la conformación de estas expediciones de viajeros ilustres por Colombia se suceden históricamente asuntos relacionados con la imagen de un mundo paradisiaco; la América Equinoccial, paraíso exótico donde viven caníbales y hombres salvajes e idolatras a los que los hombres de la Ilustración del siglo XVIII darán a conocer la virtud. Aparece así la idea que persiste en el imaginario histórico que se construye desde la conquista: *el buen salvaje*, exotismo domesticado, domado, sometido al juicio de razón y el conocimiento matizado con una extrema dosis de cristianismo medieval, inquisitorial y dogmático.

La Musa Paradisiaca es una representación de todo esto. Esta Video-Instalación de Restrepo nace en 1997, luego de que el artista encontrara un grabado de Charles Safray de 1867: “Mi primer encuentro con la “Musa Paradisiaca” fue a través de un grabado del siglo XIX: una sugestiva mulata aparecía reclinada bajo esa hierba gigante que es el plátano. Típica imagen de la visión ideológico-colonial sobre el Nuevo Mundo, donde se mezclan exuberancia sexual con exuberancia natural. Pero para mi sorpresa el título del grabado no se refería a la mujer en cuestión sino al nombre científico del plátano común. Comenzando

mi investigación, apareció además la “Musa Sapientium”, nombre científico del plátano guineo”¹⁷².

Restrepo se pregunta entonces que lleva a su descubridor el botánico y gran científico del siglo XIX Carlos Linneo a llamar a esta planta “*Musa Paradisiaca*”, la conoceremos como guineo, cambur, plátano, banano pero sin duda sobresale este nombre puesto por su descubridor como si se tratase del un fruto arrancado de las entrañas del paraíso, un elixir pecaminoso quizás, un seductor fruto lleno de gozo pagano.



José Alejandro Restrepo en el montaje de la video-instalación *Musa Paradisiaca*, 1993-1996. 2 DVDs, racimos de plátano, 6 monitores de 5'', 6 espejos de 12 cm. 7:57 min y 10:18 min de duración.

En el grabado de Saffray se ve esa sugestiva mujer exhibiendo un torso descubierto que a los ojos del cristianismo medieval induce al pecado. El cuerpo es un concepto, una idea que desde la inserción del sistema colonial, se enmarca dentro de la problemática neoplatónica

¹⁷² Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 12.

que lo señala como “cárcel del alma”. De modo que en el contexto histórico la mulata es un signo de sugestividad algo pernicioso. Este problema será abordado por el artista de dos modos; uno dentro de las ideas que desata el carácter “pecaminoso” y tentador del fruto y la segunda en la semántica que empieza a desarrollarse a partir de su descubrimiento, formando así un imaginario histórico con fuerte sentido pagano y que más tarde se teñirá de violencia en el episodio más doloroso de su explotación como recurso natural por parte de las potencias extranjeras: la “Masacre de las Bananeras” en 1928.

Desde su descubrimiento para efectos de la ciencia, en 1753 hasta ese año fatídico, 1928, el fruto del paraíso, la *Musa Paradisiaca* pasó de ser fruto de seducción, dañina incluso para el buen desempeño de la colonia como veremos más adelante a ser símbolo de la indiscriminada explotación de los recursos naturales en Colombia por parte del imperio norteamericano y que luego de la masacre señalará una historia de domesticación, dominio y expoliación que no ha terminado en el capitalismo tardío.

La *Musa Paradisiaca* permite la reflexión sobre la colonización de Occidente de los territorios no-occidentales. La superioridad de las potencias colonizadoras puede leerse en el contexto histórico que promueve la idea del exotismo domado. Esta valoración sobre el otro es el *Talón de Aquiles* de la modernidad y por lo tanto uno de los puntos de mira que han provocado un malestar evidente en los discursos posmodernos. Thomas McEviley señala al respecto de esto: “Los pueblos colonizados se los consideraba como de alguna manera menos que humano. En términos del discurso prevalece en la cristiandad del siglo XVI, los conquistadores, al encontrarse con pueblos nativos del Nuevo Mundo, los consideraron como no poseedores de almas; es decir, como participes en el avance de la

Providencia y en la escatología cristiana de la muerte, el juicio, el cielo y el infierno. Eran criaturas del nivel digamos de los loros, a los cuales se los podía comer, tener como mascotas, enseñar idiomas que no comprendían o quitarles la plumas. Este modo de relacionarse con otras culturas es muy antiguo”.¹⁷³ En ese sentido en que el discurso logocéntrico del colonizador avanza, crece el universo de las palabras y su relación dialéctica con las cosas. Palabras y cosas amplifican así mismo el grado de colonización de conquista no solo sobre la historia sino sobre los hombres y su futuro. Poco a poco, como señala McEvelley; los pueblos colonizados se van volviendo humanos “después de todo”¹⁷⁴ y sus objetos y producción material han entrando en el recinto histórico del museo siendo así aceptados por la cultura decimonónica. Una vez han cruzado el umbral del prestigio intemporal del museo, las piezas se tornan en fetiches-mercancía, que evocan un pasado de misterio tan cercano a la idea del tropical paraíso que *hemos hallado*. El arte, la producción material de una cultura será siempre un botín de gran peso histórico en el triunfo de un pueblo sobre otro.

¹⁷³ McEvelley, *Op cit.*, p. 208.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.209.



Este logocentrismo no es nuevo en la historia como afirma el historiador McEvilley; Grecia llamó a esto el *areté* (*αρετή*)¹⁷⁵ que lo constituía en un pueblo virtuoso civilizado y heroico, llamado a ser faro de luz para todas las naciones de la tierra; esta visión de supremacía histórica que arguyo Atenas la puso en problemas frente a su enemigo local: Esparta y la favoreció en su resistencia frente a la potencia militar de la época: Persia. De esta mirada Europa hereda y mantiene vigente la vieja idea de asegurar que el mundo tenga un líder inescrutable. A esta persecución histórica la sustentan palabras como las que se han mencionado de las que emana una suerte de *quid divinum* del discurso etnocéntrico que se enquistó en las historias de los pueblos colonizados. Civilización y progreso son verdaderos sofismas que como un lastre atraviesan las historias de los pueblos colonizados. De allí, imaginarios colectivos y prácticas imperialistas se manifiestan como un hecho *tranhistórico*, regreso y repetición histórica marcan los compas del problema.

¹⁷⁵ Se considera un concepto fundamental en la educación del ateniense, Platón y Aristóteles lo mencionan en sus disquisiciones éticas y morales. También hace parte de las virtudes del héroe griego, citado por Homero en la *Iliada*. Ver: Homero (1919); *La Iliada*, Editorial Ibérica, p 12.

En este orden de ideas, la carnosa fruta falcada que cuelga del árbol erguido cuya sombra proporciona al mismo tiempo, fresco cobijo y un musical arrullo; se muestra en toda su complejidad histórica en la investigación que da por resultado la video-instalación de Restrepo.



Restrepo empieza por conectar el proceso histórico que envuelve toda una suerte de “múltiples percepciones” a partir de banano: “Desde su relación con el paraíso hasta su uso en, por ejemplo, marcas de ropa como *Banana Republic*. Desde el nombre científico, del plátano guineo. *Musa Sapientum*, hasta las discusiones en la Unión Europea sobre su

comercio”¹⁷⁶ Restrepo encuentra en estas relaciones un punto que demarca el devenir histórico del país: la riqueza mítica y la riqueza económica como un grave y devastador flagelo para en la historia de Colombia: “Desde las masacres de 1928 (United Fruit Corporation) hasta nuestros días sigue estando en medio de conflictos violentos e intereses económicos. Su historia en Colombia es muy ilustrativa del paso de un estado precapitalista al capitalismo clásico y luego a un tercer estado, el capitalismo salvaje o capitalismo tardío”¹⁷⁷

La Instalación, adquirida por el Museo del Banco de la República en tiempos recientes¹⁷⁸, dejaba ver racimos de plátano colgantes a lo largo del recinto con pequeñas pantallas de televisores que quedaban suspendidas con imágenes de masacres y asesinatos en las zonas bananeras, un material filmico que Restrepo ha ido recogiendo y revisando; “en el sentido de volver a verlos una y otra vez, de reinterpretar”¹⁷⁹ del otro lado una pareja desnuda, que representa a Adán y Eva caminan entre los platanares. La experiencia teatral, un lugar en el tiempo que es sacado de su orden *entrópico* es acompañada por un fuerte olor a banano que se va pudriendo. Restrepo alude así a los nefastos hechos que han tenido lugar en las zonas bananeras. Se ha dicho antes que el artista es un caminante, así que recorrió la zona de Apartadó, recogiendo los racimos de fruta en las fincas del lugar, durante su segunda visita en 1996 sucedió la masacre de Osaka.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*p.12

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Las instalaciones de Restrepo pueden “reconstruirse” esto hace posible que los museos puedan adquirir las piezas con las respectivas instrucciones de montaje, a manera de libreto que hacen parte de la totalidad de la obra.

¹⁷⁹ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p.20.

¹⁸⁰ *Ibidem.*



La huelga de trabajadores de Noviembre de 1928 que terminó con un baño de sangre.

La instalación *Musa Paradisiaca*, permite por otra parte reconocer una taxonomía paradójica, extraña y también ligada a la imagen de América como territorio paradisiaco, inexplorado, donde la naturaleza vence lo humano, despertando en esa idea las pasiones más elocuentes en medio de esa frase sugestiva que de musa, diosa inspiradora de deseo y de pecado en ese fruto elongado de dulzor tropical, su descubridor Carlos Linneo parece así un ilustrado científico a la vez que un perfecto representante de la Europa que describe a América como un territorio de imágenes sugestivas: “Después de esa lectura, lo que en principio produce risa, luego podría con razón desencadenar pánico: ¿Cuál es la forma “correcta” de atrapar la ubicua realidad? ¿Cuál es la tabla acertada? ¿Cómo capturar esa proliferación de signos, marcas, correspondencias, y más difícil aun, cómo ordenarlos? ¿Por qué son esos órdenes apriorísticos y no otros? ¿Quién establece estas taxonomías y

cómo las impone? ¿Y por qué no adoptar la tabla del emperador chino que no es mas delirante que otras”¹⁸¹.

6.4. Banano: un paraíso infernal, historia de violencia transhistórica.

Apartado es la repetición histórica del sufrimiento y la muerte. Violencia que no termina, violencia que no tiene en modo alguno sentido. Es posible de hablar de aquello que permanece suspendido en la memoria histórica en el arte, como *expurgation*, como *Katharsis* de lo que no puede ser no nombrado. El resultado de los oscuros hechos ocurridos de la zona bananera del país; el Urabá, es hambre, muerte, desplazamiento, miedo, silencio, locura, llanto, orfandad. El Estado colombiano, moralmente responsable de los horres de la guerra tiene culpas jurídicas y graves excesos de sus Fuerzas Militares. Los crímenes de Estado y las incursiones de grupos de guerrillas y paramilitares actúan como verdugos de la población inerme que permanece en el fuego cruzado. Los exóticos visitantes del paraíso que descansan en el tropical fruto de hojas suaves y aromáticas hoy pueden ser cadáveres descuartizados por motosierras, niños y niñas degollados delante de sus padres; “Debajo de los platanos ya no encontramos musas paradisiacas sino cuerpos aniquilados” afirma Restrepo.¹⁸² “hay algo podrido en Dinamarca” dice Horacio en las primeras páginas de *Hamlet* de William Shakespeare.

Los plátanos de la instalación de Restrepo tienen ese olor de una patria donde algo adentro se pudre; los cadáveres de sus hijos son arrastrados por las aguas teñidas de su sangre. Putrefacción y razón herida de muerte. Del exotismo sometido al genocidio. Cuerpos

¹⁸¹ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 12.

¹⁸² *Ibid.*,p.112

violentados en todas las formas posibles, imágenes siniestras de fragmentaciones indecibles. Las palabras de los sobrevivientes se repiten como las metrallas del ejército colombiano contra los manifestantes de la huelga de 1928; “machete, cráneo, cuerpos podridos, degollador, masacre, piernas, silencio”.¹⁸³

Las víctimas son incontables e incontenibles en la memoria de la patria, rebosan sobre la razón y la ética. Muchos hablan de 26.000 homicidios; las masacres ascienden a 1.500 por municipio, las reparaciones son mínimas, los reconocimientos sobre los daños materiales y espirituales de los afectados va mas allá de la impugnación de penas; es el reconocimiento sobre el sufrimiento y la pérdida. Se dice que “cerrar las heridas va a tardar muchas generaciones”.¹⁸⁴ En nuestros días las últimas reparaciones se ha efectuado sobre la masacre de Mampuján.



Danza Tradicional que habla de la Masacre de las Bananeras de 1928. Enero de 2010. Tomado de:
movimiento.org.

¹⁸³ Morris, Holfman; Masacre de Apartadó; 2005. Serie T.V. Documental en:
<http://www.youtube.com/watch?v=OSQHxcm8B9Q&NR=1> (consultado en mayo de 2011).

¹⁸⁴ Informe, Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2011.

En 1928 Raúl Eduardo Mahecha, líder sindical colombiano lidero la huelga de los trabajadores de la compañía bananera *United fruit Company*, en diciembre del mismo año el presidente de la nación, Miguel Abadía Méndez liquidó con la huelga, protegiendo por ende los intereses foráneos antes que la soberanía nacional. En la época escribieron los trabajadores: “La sangre de nuestros hermanos indefensos se derrama a torrentes en la zona bananera y esa sangre clama justicia, exige una venganza inmediata”¹⁸⁵ Los datos sobre las víctimas de uno de los más trágicos episodios de la historia moderna en Colombia no se han determinado. El Nobel Gabriel García Márquez habla de 3.500 otros de 1.500 obreros víctimas del ejército colombiano y de la empresa norteamericana¹⁸⁶. Casi cien años después la nación se desangra y son las bananeras escenario de nuevas masacres que salvaguardan el interés económico de las multinacionales, ligadas al paramilitarismo que permanece como brazo oculto de las fuerzas del Estado. Desde 1995, año en que se recrudece la guerra hasta hoy las víctimas de la violencia en Colombia claman por verdad, justicia y reparación, sin recibir más que el precario pago monetario por algunos de sus muertos; gran parte de las tierras siguen en poder de terratenientes y testaferros.

El país sobrevive en medio de una calma simulada. Debajo del bello platanar de manjar de forma elongada se mecen los más descomunales horrores: vendedores de la patria, cipayos de los imperios, plutocracia, dominio, imperialismo, pobreza y hambre en una de las regiones más ricas de la tierra. ¿Un paraíso? Muchos piensan que no es exagerado decirlo. Un paraíso vendido a los imperios económicos, un purgatorio de llamas que devoran a los

¹⁸⁵ Extracto de la hoja anónima que circuló el 19 de diciembre de 1928 después de conocerse la masacre de los huelguistas.

¹⁸⁶ *80 años de la lucha y masacre en la Bananera*; Alcaldía de Ciénaga, Magdalena, Colombia, diciembre 6 de 2008.

mortificados, un universo barroco, un universo cuya espirálica historia viene de regreso, fantasmas que retornan y se empeñan en regresar. A su marcha siniestra claman los penitentes; el clamor de la razón una vez los monstruos liberados transitan la patria sin intención de regresar a *su infierno*. El arte del absurdo, el arte que revela semejante escenario es una herida en el costado de esta tierra. Es memoria que supura dolor y putrefacción. Grito que pide retorno de la razón y que desde su desierto ha conseguido escribir la historia contemporánea, Restrepo dice; "...cuando hay realidades complejas, como ciertos episodios de crueldad que exceden a la explicación convencional o a la regla esperada, es cuando aparece esa fisura"¹⁸⁷. Un arte de y para la fisura de la historia colombiana.

6.5. El arte y la fisura: *Reproducción en curso*.

“Se diría que los universos mitológicos están destinados
A ser pulverizados apenas formados, para que de sus restos
nazcan nuevos universos”.
Franz Boas¹⁸⁸

Imágenes transversales, imágenes del vacío que envuelve el absurdo, imágenes tejidas en la dialéctica; construcción y destrucción, danza de Shiva. Imágenes más allá del significado y el significante, cortocircuitos y chispas eléctricas y conceptuales emanan de los monitores de la Video Instalación de Restrepo. Porque el Banano es el fruto paradisiaco. La Biblia no

¹⁸⁷ Gutiérrez, *Op cit.*, p.76

¹⁸⁸ Citado por Restrepo en: Gutiérrez, *Op cit.*, p. 78.

menciona en el “mito fundacional” del jardín del Edén, un fruto específico¹⁸⁹: “La mujer vio que el árbol era apetitoso para comer, agradable a la vista y deseable para adquirir sabiduría. Tomó pues de su fruto y comió; dio también de él a su marido”.¹⁹⁰ La idea medieval de la manzana como fruto del paraíso es creada o reinventada por San Jerónimo y San Agustín dignos exponente de la patrística cristiana, como señala Restrepo. Esta manzana ha atravesado el imaginario de la sabiduría y la tentación desde tiempos anteriores, cuando los celtas y los pueblos escandinavos le dieron la significancia de la sabiduría durante la Alta Edad Media. Con la cristianización del paganismo, después del año 800 en la era Carolingia, el fruto de la manzana tomó las connotaciones celtas de la sabiduría entretejida y resemantizada con la idea del pecado y de la expulsión del paraíso cristiano¹⁹¹. En la antigüedad clásica, Plinio El viejo vio en la “Amanita muscaria” un hongo alucinógeno el fruto de la sabiduría, que es mencionado también por Gilgamesh en busca de la inmortalidad¹⁹² Durante la Plena Edad Media, el fruto del saber y la tentación prohibida fue la piña, representada iconográficamente en la escultura y el relieve adosado a la arquitectura románica¹⁹³. En la máxima expresión del arte renacentista y manierista la obra de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel no representa ningún fruto. Eva, de quien se dice es la bella y seductora Lilith¹⁹⁴ es un caprichoso evento iconológico en el que la

¹⁸⁹ Restrepo menciona que muchos autores han buscado el árbol de la ciencia que podía ser: “un inmenso tallo de trigo, o una baya o un cidro, o una palmera datilera. Un botánico estudioso de La Biblia, Fernández Pérez, concluye que la fruta tentadora pudo ser el melocotón (*Prunus Armeniaca*). Pero nadie menciona la manzana, su aparición se debe según algunos a San Jerónimo o a San Agustín; siempre dentro de esa cruzada ideológica y esa lucha de poderes entre el cristianismo y la herencia pagana”. En: Restrepo, *Musa Paradisiaca. Apuntes para una investigación*, *Op cit.*, p.15.

¹⁹⁰ Génesis; 3-6.

¹⁹¹ Véase: Duby, Georges (1998) *Arte y sociedad en la Edad Media*, Editorial Taurus, Madrid.

¹⁹² Restrepo, *Musa Paradisiaca. Op cit.*

¹⁹³ Duby, *Op cit.*, P. 54.

¹⁹⁴ Lilith es una leyenda medieval de origen semítico, durante la Edad Media se mantuvo como una leyenda resguardada por los círculos intelectuales y artísticos que la mostraba como la verdadera esposa de Adán, una

sinuosa forma *serpentinata* de un hombre-serpiente entrega a la bella Eva-Lilith un fruto escondido entre la mano.



Miguel Angel Bounarroti, Capilla Sixtina, detalle de *Adan y Eva y la expulsión del paraíso*, siglo XVI.
Ciudad del Vaticano, Roma, Italia

La idea de árbol de la vida, árbol del conocimiento, fuente de la inmortalidad es muy antigua. Restrepo dice que puede estar en el Abedul o el Pino bajo los que crece el hongo alucinógeno Amanita; “Este culto y consumo se remontaría al Mesolítico y al Paleolítico incluso, lo que de paso explicaría similitudes con practicas chamanísticas del Viejo Mundo. El chamanismo está íntimamente ligado a experiencias extáticas-visionarias basadas en un conocimiento profundo y ancestral de una serie de plantas de poder, conocimiento que a su vez garantiza la vitalidad y la supervivencia de la cultura”¹⁹⁵.

En un elocuente tejido, Restrepo conecta los paradigmas sobre el mito del Paraíso y la expulsión del Edén a causa de la *caída del hombre* en el *pecado*. Pecado que en la

mujer de voluntad caprichosa que por sus demandas decide abandonarlo, es así como Eva se convierte en la esposa sumisa que pese a todo trae el pecado universal. Sobre la leyenda de Lilith convertida en súcubo (demonio nocturno) en la Edad Media, véase: Mumford, Lewis (1979) *La ciudad en la historia*; Editorial Infinito, Buenos Aires, p 117.

¹⁹⁵ Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca. Op cit.* p.18.

consolidación del cristianismo con respecto al mundo pagano (bárbaro) fue pensado en términos carnales para control de la sexualidad de la cristiandad. La castidad tan apreciada por el mundo medieval cristiano, especialmente luego del siglo IX va a consolidar formas de vida, comportamientos sociales, persecuciones a herejes e imaginarios históricos arraigados en toda la mentalidad y la oficialidad canónica del mundo medieval.¹⁹⁶ Ese carácter pernicioso pero también exótico y delicioso es recreado por Restrepo en la imagen de una pareja que camina desnuda por entre platanares que les cobijan como seres protegidos por su sombra¹⁹⁷, lejos de la observación de los intrusos, se representa la felicidad y el gozo del hombre en el tiempo del no tiempo. La imagen se contrapone a la de violencia y horror, del sosiego dichoso del paraíso al infierno de la masacre hay una fisura dramática e inconcebible que pese a que supera la ficción está más allá de lo real; es hiperreal.

Restrepo llevo esta instalación a países europeos, allí pudo verse la reescritura de la historia del Banano, la Musa Paradisiaca; fruto de especulación capitalista, de explotación y miseria, de exóticos paraísos, de documentos de horror y sorpresa; “...Era atravesar la violencia de la zona para recuperar el mito perdido. De nuevo hay un fruto mítico, ahí

¹⁹⁶ En estas ideas cristianas que permean la sociedad medieval debe resaltarse el que la pretensión de la castidad y por ende el desdén por el cuerpo es un concepto anterior al mismo cristianismo y por lo tanto presente en la filosofía de Pitágoras, Platón, Plotino y los neoplatónicos quienes practicaron castidad como medio de elevación espiritual e intelectual, considerada además como determinante para la purificación del ser. Ver: Besseman, Perle (1998) *Cábala y misticismo Judío: introducción a la filosofía y la práctica de las tradiciones místicas del judaísmo*; Barcelona.

¹⁹⁷ Esta imagen me permite pensar el juego de palabras que hay en la idea de montaje de video-creación y la idea del fruto del pecado relacionado con la sexualidad: reproducción *en curso*.

impasible, en medio de una guerra política y económica en una tierra inmensamente rica.”¹⁹⁸

Entre la historia y el mito hay una zona intermedia que ronda el arte de Restrepo, es la zona donde la pregunta por la razón tiene respuesta, los culpables son señalados y brillan a la luz del lente que el francotirador apunta: en el *spot of light* refulge la razón, de una historia como *magistrae vitae*.

El arte y la historia se escriben así como nuevo discurso ético y moral fruto de la conciencia lucida de un artista, de un productor de cultura, de un dramaturgo contemporáneo que logra un pathos distinto al que hicieran los maestros griegos; un pathos del escozor imprudente, *ticklish subject* del que habla Slavoj Zizek; irreverente destructor de discursos decimonónicos preñados de entimemas que contraponen el *poder del poder* por el poder de la imagen.

“A mí me parece que frente a la realidad dolorosa que vive Colombia yo siento que hay que realizar casi un acto ritual y es tomar la distancia correcta. El arte no lo justifica todo y no debe contribuir al sentido del espectáculo que se le da a la violencia. El audio de los noticieros son todas las connotaciones ideológicas de buscar culpables indiscriminados, se confundía con estática. El espectador tenía que agacharse y acercarse a un audio solapado. Hay que presentar las cosas con distancia ética, sin magnificarlas ni juzgarlas”¹⁹⁹. El juicio es directo, no hay mediación. El juicio es de la imagen del monitor, de la víctima que señala a su verdugo. El juicio ético lo establece el espectador, que como trémulo visitante rehace

¹⁹⁸ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p. 77.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p.78.

la historia, sabiendo que en Colombia tanto la historia como la información están llenas de estática. Y de cara a un universo “hecho trizas” el dramaturgo posmoderno, liróforo de circuitos electrónicos y pantallas que tintinean en el recinto cerrado se aparta y mira desde la “distancia correcta” que le hiera tanto como a los martirizados cuerpos que inundan los monitores.

La búsqueda de sentido se mantiene como la vela al viento que impulsa la empresa. En los códigos y signos con que las épocas han interpretado a naturaleza Restrepo encuentra innumerables errores y paradojas: “Hay evidentemente fallas de métodos y de intención que vienen desde bien atrás. Ya Nietzsche lo había advertido cuando un pueblo comienza a concebirse a si mismo históricamente y a derribar murallas míticas se rompe definitivamente con el “inconsciente metafísico” de la existencia anterior y como resultado será un pueblo condenado a agotar todas su posibilidades, a nutrirse de todas las culturas, “eternamente hambriento”²⁰⁰ La fractura entre forma y contenido es evidente, Aristóteles no llamaría a esto arte ni tragedia, seguramente para el sería una nueva forma de política de la imagen. No hay analogía entre la palabra y la cosa, la grieta por la que escapa el sentido es la misma por donde se fuga el mito, Restrepo cita a Roberto Calasso cuando dice: “El gesto mítico es una ola que, al romperse, dibuja un perfil, de la misma manera que los dados echados forman un numero. Pero al retirarse, incrementa en la resaca la complicación sin dominar, y al final la mezcla, el desorden, del que nace un posterior gesto mítico”²⁰¹ El método, para Restrepo es “sumarse a la fuerza de la ola, crear sinergias con ella, practicar un su(r)fismo, entrar en ese eterno retorno que nunca es igual a sí mismo, el mito es una

²⁰⁰ Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca, Op cit.*, p .18.

²⁰¹ *Ibid.*

máquina del tiempo para abolir el tiempo histórico”²⁰² El mito a diferencia de la historia no recuerda hacia atrás, sino hacia adelante, en un presente sincronizado con el futuro continuo de carácter eterno e inmanente. La conciencia histórica es una; eterno retorno, presente continuo. Mientras la historia presiente el cambio, el mito lo provoca. El cosmos y la vida dependen de ello. El sentido está por encima de la narración y la lógica. Encontrar los mecanismos históricos que modelan la conciencia mítica puede estar relacionado con el desciframiento del enigma de la interpretación entre hombre y naturaleza: “Pero las dificultades y las paradojas con múltiples, el poder de la imagen solo cura a aquel que la conoce. La fuerza que provoca el misterio (incluso el horror en muchos casos) es también la única forma en que puede descifrarlo. La Esfinge.”²⁰³

Ya que el problema del poder es ahora tarea del pensamiento filosófico según Foucault, emanan de sus formas de dominio los distorsionados medio de información, como camisa de fuerza del pensamiento y de la idea de democracia. Las imágenes de noticieros y los *solapados sonidos* que deambulan por la sala en la instalación de Musa Paradisiaca contraponen esa problemática ligada a la información e hiper-información de nuestros días. Inmediatez que no alcanza la claridad de la interpretación y el análisis; “El propio medio ha dejado de ser identificable como tal, la función del medio como mensaje (McLuhan) es la primera gran fórmula de nuestra época. Ya no existe el medio en sentido literal: ahora es algo intangible, difuso, que se difracta en lo real, sin que ni siquiera pueda decirse que la realidad resulte por ello distorsionada”²⁰⁴ dice Michel Foucault, cosa que en el caso que nos

²⁰² *Ibidem* .

²⁰³ *Ibidem*.

²⁰⁴ Foucault, Michel, “El sujeto y el poder” En: Wallis, Brian (ed) (2001) *Arte después de la modernidad*, Editorial Akal, Madrid. pp 421-436.

ocupa deja la problemática de estar viendo en las pantallas un objeto situado más allá de la realidad sin que ella *salga afectada*. José Luis Brea dice: “La información ya viaja a la velocidad lumínica: desde entonces, el tiempo –el Tiempo de las Luces- se ha congelado, en un ralenti implacable, en el que todo lugar del espacio vive su hiperconexión ubicua a todo otro. He aquí la noche de las luces, al ralenti estático. He aquí un universo roto y desperdigándose, sin memoria ya ni de su origen, sin otro destino que la pura imagen neguentropía, que el inexplicable empeño en el constante aumento de la complejidad, de la información.”²⁰⁵

La velocidad de la información se suma al *poder de la información*; en su inmensa mayoría controlada por gremios económicos e imperios políticos del poder que informan *desde* el poder y *para* el poder. Esta estática es ensordecedora verdad en la obra de Restrepo. La justeza de la rebelión se agudiza cuando como dice Brea, el universo roto pierde la memoria y el origen quedando una *pura imagen* relampagueante, desprovista de razón, claridad o interpretación. Al perder contacto con la realidad se hace hiperreal, más verdadero que lo verdadero y por lo tanto inasible. Las masacres que inundan de sangre el Urabá centellean en un no-tiempo del que la historia no puede hablar porque no tiene memoria, no puede recordar. En Colombia hacer énfasis en este tipo de episodios repetitivos es estar del lado del terror y al margen de la ley del orden constitucional. Se ha hecho peligroso y esto desencadena un nuevo conflicto donde la palabra se siente agotada²⁰⁶.

²⁰⁵ Brea, José Luis (1991) *Las Auras Frías*, Editorial Anagrama, Barcelona, p.152.

²⁰⁶ Al respecto el investigador y periodista, Álvaro Angarita dice: “Los mass media en Colombia, desde que lograron asaltar con éxito la propiedad familiar o independiente de emisoras y periódicos importantes, se han

La interpretación de la historia está en manos de la práctica artística. El dar sentido a aquello que se sucede siempre más allá de lo real corresponde a las artes. Interpretar y construir el mundo se suceden simultáneamente, esto lo resalta también Wittgenstein cuando menciona la relación entre que se establece entre lenguaje y mundo: el mundo del lenguaje se amplifica en la medida en que el mundo lo hace y viceversa. El pensamiento crea el mundo en la medida en que lo interpreta. Brea dice al respecto: “Que interpretar y construir el mundo son tareas inelectualmente simultaneas, coincidentes. *Lo real es de la índole del pensamiento*, y la modulación que en el mundo traza la mano no produce otra cosa que sentido –esto es: efímera anotación de una dirección de superación del previo estado de indeterminación, caída provisional de dados. Acción y discurso, obra y texto, se constituyen como dispositivos simétricos de un mismo y único proceso de develación/construcción de lo real que tiene en el *trabajo de la producción de la forma* su fundamento estricto.”²⁰⁷ Esta realidad que se funda en el pensamiento viene desde revoluciones tan drásticas como la de Guillermo de Ockham²⁰⁸ y el nominalismo de la Baja Edad Media hasta su más alta expresión en Wittgenstein. El pensamiento da sentido al mundo y construye el mundo en la medida en que da sentido. La complejidad de esta problemata de las artes y la filosofía es profunda. ¿Cómo hallar sentido a lo que de ningún modo parece tenerlo? Wittgenstein responde a esto que es como estar en la oscuridad buscando la salida del sótano. De este desgarramiento nace la práctica artística de José

convertido en agentes reproductores de violencia. Hoy, renacen nuevos Goebbels (...) Como entonces en esta Era de sociedades mediáticas, muchos ciudadanos ignorantes se mueven al son de una campana tocada por los mass media”. En: Angarita, Álvaro (2010) *Mass Media y Alienación. Imperio Mediático*; Ideas y soluciones graficas, Bogotá. pp. 112-113.

²⁰⁷ Brea, José Luis, *Op cit.*, pp. 147-148.

²⁰⁸ Ockham, Guillermo de (2002) trad, Olga R Larre; *Pequeña Suma de Filosofía Natural*, Ediciones Universidad de Navarra, Barañáin, España.

Alejandro Restrepo; un universo catódico hiperconectado a los monitores y a una historia confusa y opaca que se interrelaciona con un mito translucido y vívido; escarba en la herencia de historia pasadas y presentes para buscar el *sentido* de todo aquello. El logos de la racionalidad griega es más que una forma de conocer el que da sentido al cosmos, a la creación, al hombre y la natura como unidad orgánica. El logos expresado en la creación artística de Restrepo responde a el problema *es la escritura de la historia*, entendida como producción de los hombres y al hombre como producto de su-historia. Pero dado que el hombre es una síntesis entre finito e infinito²⁰⁹, no solo la historia demarca la trayectoria de su existencia; la conciencia eterna se debate entre el la eternidad construida como forma cultura en la herencia del cristianismo colonial y la proyección del ser hacia lo eterno en sentido propio y verdadero; allí donde emana el bien y el mal, como concepto moral del individuo. Entre esas dos fuerzas, el individuo construye el ser. La historia y la conciencia eterna²¹⁰.

La voz que clama por la razón es la voz del individuo moral que nada con toda su fuerza contra la corriente de la historia. En el recinto cerrado, extraído del orden temporal de la historia; el mito y la instalación han chocado y detonado en *átomos volando*.

De la pulverización emerge un universo reverso, sincronía de creación y sentido, Restrepo atrapa en su condensación espacio-temporal, envuelta en sonidos y sensaciones, *la sin razón* de la historia; esquizofrenia de la *idea* y de *la ficción* y la fabula todos convertidos en densos aparatos de visión y de dominio.

²⁰⁹ Kierkegaard, Søren (1997) *Tratado de la desesperación*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, p.19.

²¹⁰ Kierkegaard, Søren (1998) *Temor y Temblor*, Alianza Editorial, Madrid., pp. 51-56.

Una vez allí, el sujeto puede salir por la puerta y retornar al dominio del mundo sin más choque que este o puede conectar historias y provocar chispas con ellas, comprendiendo; la habitación del “alma” se aclara²¹¹ *klarwerden* y el sentido se asoma por la puerta. Esa opción es ética y moral, la otra es parte del *problema*. La historia de repeticiones inacabadas que el arte descentra de su trono de poder para construir un lenguaje que circule, es la historia de esta práctica artística. Rebelión contagiosa. El lenguaje está circulando. Escribo atravesada por las flechas de esa historia que hace que todo lo que es... *sea*. A esto podemos llamarlo caminar sobre la *fisura*.

²¹¹ A esta “aclaración” y consecución de *sentido* se le puede endilgar todo el peso de la filosofía contemporánea. Wittgenstein se refiere a la idea de claridad constantemente, ella es el fin de la filosofía. Los términos que utiliza con: Klarung (aclaración) y klar (claro, claramente) Erläuterungen (elucidaciones), klar prachen (esclarecer, poner en claro), das Klarwerden (el esclarecerse). Ver: Bouveresse, Jacques (1973) *Wittgenstein y la estética*, Guada, Valencia., p. 19.

6.6. Clasificaciones: *El sentido de la palabra*. Taxonomías.

“Dime como clasificas y te diré quién eres”

José Alejandro Restrepo.

Musa Paradisiaca.

“Si a Bolívar la letra con que empieza,
y aquella con que acaba le quitamos
olivar, de paz símbolo hallamos.

Esto quiere decir que la cabeza
al tirano y los pies cortar debemos,
si es que una paz durable apeteceemos”.

Luis Vargas Tejada, 1828²¹²



Johanna Calle, *Zona Torrida*, 2006.

El cuento de Jorge Luis Borges que llamó la atención de Foucault, clasifica los animales, según su lógica particular; como aquello *dibujados con pincel de camello*. Aunque esta particular clasificación parece humorística, hace parte de la verdadera escritura de la historia y de las expediciones que constituyen no solo la historiografía, la geografía y la botánica sino también de la historia del arte en Colombia. Los artistas colombianos han explorado la temática de la botánica donde se encuentran los más enriquecedores hallazgos. A respecto, Restrepo se pregunta si este tipo de clasificaciones que conforman el historial

²¹² Tomado de: Roca, Juan Manuel; “La poesía y el letargo”, En: *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Museo de Arte Moderno de Bogotá; curador Álvaro Medina, fotografía Ernesto Monsalve... [et al.], p. 31.

de los viajeros extranjeros en Colombia es “correcta” y “acertada”; “¿Cuál es la forma “correcta” de atrapar la ubicuidad de la realidad? ¿Cuál es la tabla acertada? ¿Cómo capturar esa proliferación de signos, marcas y correspondencias, y más difícil aun, como ordenarlos? ¿Por qué esos ordenes apriorísticos y no otros? ¿Quién establece estas taxonomías y como las impone? ¿Y por qué no adoptar la tabla del Emperador chino que no es más delirante que otras?”²¹³

El botánico y naturista sueco Calos Linneo realizó viajes determinantes para el avance de la ciencia de la ilustración, un hijo celebre de su tiempo. Basado en la historia natural de Plinio El Viejo, inició el estudio y clasificación de herbolarios en la Nueva Granada. Se trata de una generación de instruidos estudiosos con carácter cosmopolita, rodeados de un sequito de discípulos y amistades prominentes. José Celestino Mutis fue discípulo de Linneo, en Cádiz conoció a quien estuviese cercano a sus investigaciones, Pehr Löfling y viajó hacia el Orinoco en 1751 divulgando entre los botánicos la obra: “*Systema Naturae*” de Linneo. La Nueva Granada era un rico bastión de producción científica e intelectual, Don José Celestino Mutis albergaba codiciados tomos de difícil consecución, el mismo Humboldt quedó asombrado al conocer su fastuosa biblioteca, escribió en su Diario de América: “no hay otra que la supere con excepción de la de Banks en Londres, al menos en lo concerniente a historia natural.”²¹⁴

Mutis y Linneo mantuvieron contacto a través de los discípulos del afamado botánico sueco, Mutis envió a Linneo numerosas plantas y semillas a Cádiz, donde Linneo hacia los

²¹³ Restrepo, *Musa Paradisiaca. Op cit.*, p. 18.

²¹⁴ Ribas Ozomas, Bartolomé; *José Celestino Mutis, amistad y colaboración con Carlos Linneo*, En: <http://www.analesranf.com/index.php/mono/article/viewFile/957/954> (Consultado en Marzo de 2010).

más importantes trabajos en aéreas geográficas consideradas el centro de la actividad económica y política de España en la época²¹⁵.

Desde entonces y durante más de 16 años Mutis y Linneo mantuvieron un fraterno contacto, siendo el primero la personalidad más reconocida en la historia de la ciencia en Colombia.²¹⁶ Linneo escribe el 20 de mayo de 1774 a Mutis: “Al varón amicísimo, suavísimo y candidísimo Dr. D.J.C. Mutis, botánico sabidísimo y agudísimo” (.....). “Pasmado, agradecido y contento por haber recibido una importante colección de plantas y aves, las primeras en número de 146, 19 de ellas dibujadas, le dedica el Género *Mutisia* y le comunica las denominaciones sistemáticas de las especies remitidas, raras unas y nuevas otras.”²¹⁷ Al peso intelectual de Don José Celestino Mutis se sumarán las egregias personalidades del Barón de Humboldt²¹⁸ y su discípulo el botánico francés Aimé Bonpland. Esto muestra la prominente actividad científica de la “Atenas suramericana” Santa Fe, una metrópolis llena de discursos avivados por la pasión por la ciencia y la recia investigación botánica.

La relación epistolar que existió entre Linneo y Mutis, fue motivo de orgullo para el célebre científico hasta el día de su muerte en 1808, en una de las cuantiosas cartas de Linneo este escribe a Mutis: «... Una riqueza tal de plantas raras, aves, que me dejaron completamente

²¹⁵ *Ibid.* P.126

²¹⁶ A Don José Celestino Mutis Bossio se debe la enseñanza de diversos saberes en la Nueva Granda, era Medico del Virrey, encargado de la Clínica Real, catedrático interino de Matemáticas, historia Natural y Filosofía, a su estancia en la Nueva Granada se debe la introducción de Newton que aprendió en Cádiz de Luis Godín y Jorge Juan a su vez renombrados científicos. De todo ello resalta sin duda la célebre “Expedición Botánica” que inicia luego de la 1790 y de largos y denegados esfuerzos por escribir una Historia Natural de América, siendo rechazada por la corona española durante largo tiempo. Fueron 20 años de espera para Mutis hasta que la expedición fuera aprobada. Su obra científica y artística es conspicua: 6.000 dibujos, 3.000 láminas coloreadas, consideradas hoy patrimonio de la humanidad.

²¹⁷ *Ibid.*, p.129.

²¹⁸ La expedición de Humboldt inicia en 1799 y continuará hasta 1803.

pasmado. Te felicito por tu nombre inmortal, que ningún tiempo futuro podrá borrar. En los últimos ocho días he examinado, al derecho y al revés, de día y de noche, estas cosas, y he saltado de alegría cuantas veces aparecían nuevas plantas, nunca vistas por mí. Plantas. N° 21. La llamaré Mutisia²¹⁹. Jamás he visto una planta más rara, su yerba es de clemátide, su flor de singenesia. ¿Quién había oído hablar de una flor compuesta con tallo trepador, zarcilloso, pinado, en este orden natural?...»²²⁰.

Se establecen así comparaciones e interconexiones entre los estudios de los dos sabios. A la par de esta correspondencia circulan de un océano a otro y de un extremo a otro, las miradas sobre la botánica del nuevo mundo a partir de los dibujos y pinturas, una colección de inmejorables observaciones descriptivas. Se va tejiendo así un problema de representación para la historia del arte. Fiel representación de la realidad o imaginarios históricos que se forman en mirada del otro. Este asunto no es nuevo ni único en la historia del arte; durante el Renacimiento, los maestros florentinos y el Renacimiento en los países bajos y Alemania desarrollaron una estrecha relación entre ciencia y arte.

²¹⁹ Esta clasificación también parece descabellada. Fruto de la amistad entre los científicos.

²²⁰ Ribas, *Op cit.*, p. 139.



Carlos Linneo (1707-1778) vestido con tradicional traje lapón en 1731, considerado padre de la taxonomía.

Los estudios sobre la luz, la textura y la atmosfera son parte de esa preocupación. En la década de 1490 Leonardo Da Vinci impulsa sus pesquisas artístico-científicas hacia la experimentación sobre aguas voraginosas cuyo gesto ondulante será un constituyente estético a través de toda su obra.



Leonardo Da Vinci, *estudios de Botánica*, apuntes, siglo XVI.

Según José Alejandro Restrepo, el botánico Carlos Linneo era “otro enciclopedista chino”²²¹ en ese “quebradero de cabeza” como llama Restrepo a la ardua tarea de clasificar y nombrar especies, Linneo determino que el ornitorrinco no tenía una categoría viable y ante el desconocimiento de la especie lo escribió en la extraña sesión de los “varia” en su Sistema Natural publicado en 1735. Clasifica así a los hombres, continúa Restrepo:

5. Homo Monstruosus. Gigantes, enanos y cretinos.
6. Homo ferus: hombres salvajes.
7. Homo Sapiens: hombre normal y civilizado.²²²

En cuanto a las razas (como en otra serie de descripciones, apreciaciones y clasificaciones), estaríamos de acuerdo con el artista en que Linneo es un autentico “enciclopedista” chino;

Raza Americana: rojizo, colérico y tieso. Cabellos negros, lisos y gruesos y la cara imberbe, tenaz, contento y libre tatuado con líneas laberínticas, se rige según la costumbre.

Raza Europea: Blanco sanguíneo y de carnes. Cabello con tendencia rubia y de bucles, ojos más o menos azules, rápido, constante de gran inventiva. Se rige por leyes, se viste con vestidos ajustados.

Raza Asiática: amarillo, melancólico, cabello negro, ojos oscuros. Pensativo esplendido y envidioso. Se rige por ideas y opiniones, se viste con trajes anchos.

²²¹ Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca. Op cit., pp. 15-22.*

²²² *Ibid.*, p.12.



Serie de tipos humanos en América, George Louis Leclerc Buffon. Libros raros y manuscritos.

Biblioteca Luis Ángel Arango.



Serie de tipos humanos en América, Georges Louis Leclerc Buffon, Oeuvres

Raza Africana: negro, flemático, perezoso, cabellos negros y rojizos, nariz aplastada, piel fina, labios abultados, indiferente, sufrido, astuto. Se unta el cuerpo con aceite, se rige por la tiranía.

Esta clasificación del botánico Linneo asombra viniendo de una de las mentes más brillantes de la ilustración europea del siglo XVIII, siglo de las luces, de la razón, la pluma y la elocuencia. Restrepo ante la inaudita clasificación de Carlos Linneo dice: “El conocimiento no es una práctica objetiva ni inocente. Se trata de más ni menos de otro botín político. Las ciencias, el saber, el discurso son prácticas y objetos de poder. El asunto es quien ordena y quien se apropia de esas percepciones del mundo”²²³.

²²³ *Íbid.*, p. 14.

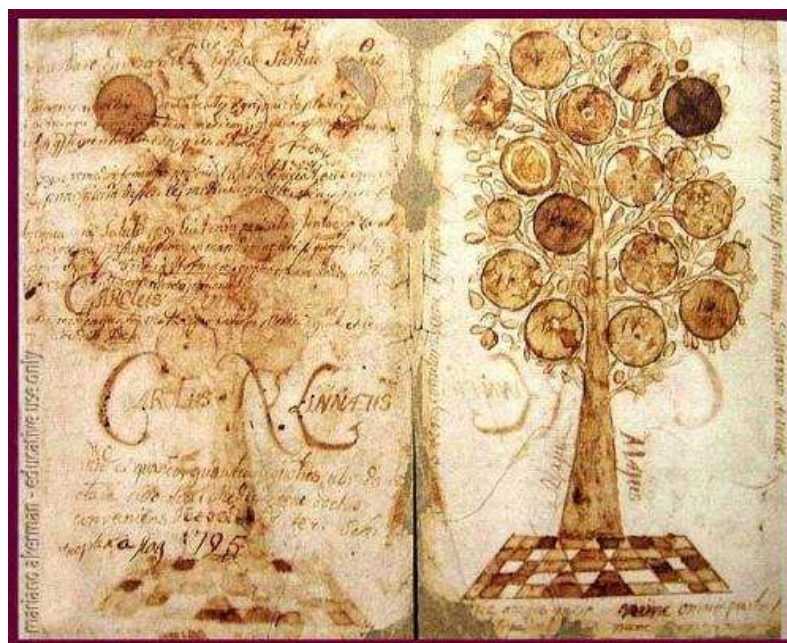
En esta dirección se encaminan otros estudios, el historiador Mauricio Nieto dice: “de representación, clasificación y denominación. La Historia Natural es inseparable del acto de nombrar o re-nombrar que como el bautismo es una forma de inclusión dentro de un orden y de creación de vínculos. Los nombres de los lugares y las cosas hacen parte de la identidad de quienes habitan la tierra, dar un nombre nuevo es un acto de posesión y eliminar un nombre es un acto de despojo que ha sido ampliamente documentado en la historia de la colonización. (...) “los esfuerzos por comprender la naturaleza del Nuevo Mundo implicaron ciertos actos recurrentes, como el acto de nombrar, el de traducir los conocimientos nativos y el de transportar ejemplares y representaciones de la naturaleza americana a los grandes centros de acopio de información dentro del continente europeo”²²⁴.

Los ideales y paradigmas de la ilustración a su vez: Universalidad, igualdad, fraternidad y razón. Encubren prácticas de dominación, etnocentrismo y logocentrismo propio de la vasta tradición de dominación europea iniciada en la Cruzadas y heredada del Imperio Romano, como un eco histórico o transhistórico de repetición desde el imperio Carolingio hasta Napoleón Bonaparte y Adolf Hitler.

La razón que ha sido elevada a la condición de fin último de la humanidad en el siglo de las luces; evidenció en la práctica histórica una expansión militar, política y económica que llevo a Europa a los confines del mundo con barcos cargados de ideas, representaciones, imaginarios y paradigmas. Estos “cuerpos” conceptuales se expandieron a la vez que los

²²⁴ Nieto, Mauricio; *Historia Natural y Política, Conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Universidad de los Andes, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango. En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hnp-intro.html> (Consultado en Diciembre de 2010).

cuerpos materiales lo hicieran. Los hombre entraron son su perenne imaginaria representativa de una rica y profusa carga histórica; razón, sin razón, Dios y demonios penetraron con los discursos aleccionantes y con las narraciones excluyentes como manifestación de la antigua y clásica *arete* griega. La superioridad de los atenienses se repite en la superioridad de los europeos y del mismo modo que los atenienses ganaran el desprecio de los espartanos durante las guerras del Peloponeso, los europeos conquistaron el desdén de los pueblos en la ruta de su expansión; donde a la vez que sembraron imaginarios representativos sembraron resistencia y encono. De esta resistencia emergen formas culturales tejidas por ingredientes europeos, formas obstinadas de descontento local, imágenes y “guerras de imágenes”, emociones y ecos históricos que dan vida a nuevas representaciones y nuevas formas de arte. De todo encuentro nace un nuevo cuerpo conceptual y una nueva idea de hombre y naturaleza.



Carlos Linneo, *Libro de plantas*, 1725.



Alberto Durero; *Hierbas en un prado*, 1503, Galería Albertina.

6.7. Del universo de Linneo al Universo de Restrepo.

Las prácticas artísticas y visuales concentran así eufemismos y formas de poder y dominación de los pueblos que Hegel llamo *de la historia* hacia los pueblos de la *no-historia*. El contenido (Aristóteles) de la obra de arte se disuelve en la forma, no hay por lo tanto correlación entre forma-contenido, proporción que Aristóteles considera fundamento del arte, moviendo la teoría de Platón a una relación que perduro hasta entrada la modernidad. En ese sentido de una obra de arte se puede leer un texto, como lo señala Roland Barthes²²⁵, un texto que a su vez desprende subtextos implícitos sobre la naturaleza de la realidad y la historia. El carácter de este entretrejido y complejo organismo *transhistorico* es polisémico, las diferencias centellean en el objeto epigramático. Ese

²²⁵ Barthes, Roland, “De la obra al texto” En: *Wallis, Brian* (ed) *Op cit*, pp. 169-174.

objeto transhistorico en que se ha convertido el arte representa una idea de historia no como cuenta regresiva hacia un fin perfecto y elevado: la encarnación de la idea en su forma progresiva en el tiempo histórico (Hegel) ni en un orden consecutivo teleológico heredado de la tradición judeo-cristiana, sino como un universo desperdigado, inconexo al que hay que leer en su propia dinámica, como si se tratase de un universo volátil, que hay que conectar conceptualmente desde su propia dinámica interior. Walter Benjamin dice en ese sentido: “Un historiador que toma este como su punto de partida deja de contar la secuencia de los acontecimientos como las cuentas de un rosario (...) en lugar de eso capta la constelación que su propia era ha formado con una anterior definitiva.”²²⁶

De este modo, la historia entra en un movimiento plural, de lo singular y universal pasa a lo poliédrico, descentrando el discurso formal de la modernidad ilustrada dieciochesca. Por lo cual *el universo de Linneo no debe ser el universo de Restrepo*²²⁷. De lo singular-universal se encamina el discurso transhistórico hacia lo reunido, unido, conectado, destrozado, disuelto en la memoria histórica de donde ha salido como su plasma vital. De ese discurso transhistórico no sale la verdad universal legitimada por la historia (historicismo hegeliano) cuya ley ha aplastado, dominado y expoliado a los pueblos conquistados. La narración

²²⁶ Benjamin, Walter (2001) *iluminaciones*, Ed Taurus, Alfaguara, Madrid, p. 230.

²²⁷ No se trata de entrar en una apología de los científicos ilustrados; en lo referente a la historia se hace relevante mostrar al hombre como hijo de su tiempo, según Marc Bloch y como producto de la historia, según Karl Marx y a su vez como producto de su producto, afirmado por Jean Paul Sartre. De modo pues que Carlos Linneo como representante de la razón y la ilustración ha heredado la condición por principios y axiomas defendidos en su tiempo. Ello no quiere decir que mentes divergentes no se den dentro de sus tiempos históricos. Humboldt en buena medida sería uno de ellos. Hegel sostiene que el hombre no puede rebasar su época, no está por encima de ser producido por ella; en la historia se demuestra que esa paradoja persiste: el hombre no puede elevarse por sobre su condición histórica pero si en su forma *transhistórica* (ese surfismo del que habla José Alejandro Restrepo) que supone que el ser no responde a una sola categoría temporal; la obra de Restrepo prueba que las razones del por demás absurdo carácter de la historia de Colombia no están en el pasado inmediato o en la historia misma, sino mas allá de ella, por debajo de ella y como el artista insiste se esconde por *entre los entresijos de esa historia*; en circuitos que rondan por debajo de su superficie y que hay que buscar para conectar en un cortocircuito histórico que de *sentido* a un objeto histórico complejo no de modo unívoco, sino de modo dialéctico y polisémico. De este modo es posible dar sentido a la vileza y la maledicencia con que los pueblos no europeos *podemos* leer la clasificación de Linneo.

tranhistórica es mediación en sí misma, no persigue un fin. El fin es propio de la conciencia moderna. El fin último de la historia aquí es que *no hay fin*. La mediación en que se encuentra es la misma de un flujo de caminos, una frontera conceptual desde donde puede respirar una cierta independencia y libertad frente a las palabras que fundaron el mundo moderno: libertad, fraternidad, igualdad, razón, universalidad, progreso. En otras palabras, esta historia no progresa, porque como señala Nietzsche el problema de la modernidad y su moral progresista es que no *progresa*. En la frontera de la grieta tranhistórica se “ubica” el artista contemporáneo en cuestión; un desarmador de historias, con detonantes que pueden provocar una chispa peligrosa.

Retornando sobre los problemas que emergen de las clasificaciones y estudios de los viajeros y de los botánicos y taxonomistas, se resalta esa conciencia de carácter paradójico de la historia y es que el mismo Linneo con su rigurosidad científica y su tozuda facultad de hacer estudios que le convirtieron en un héroe para sus contemporáneos, no está lejos del hombre medieval escandinavo con ideas “bárbaras” ni del “enciclopedista chino”. El historiador Mauricio Nieto señala como Linneo hablaba a Sofía Albertina, heredera de la casa real de Suecia: “Sin ciencia los demonios del bosque se esconderían detrás de cada arbusto y fantasmas nos aterrorizarían en cada esquina oscura; duendes, monstruos, espíritus de los ríos, y los demás miembros de la banda de Lucifer vivirían entre nosotros como gatos pardos y la superstición, brujería, magia negra, rondarían entre nosotros como mosquitos”²²⁸ semejante bestiario solo puede concebirse en la mente de un hombre medieval. Si nos sujetamos a las “ingeniosa” clasificación de Linneo diríamos que sus días terminaron por convertirlo en un hombre de raza asiática, por su carácter *pensativo* y

²²⁸ Nieto, Mauricio, *Op cit.*

melancólico. Tristeza que le acompañó a su lecho de muerte y su paso a la transhistoricidad de su vida y obra; su sistema sexual de las plantas permitió el transporte y apropiación de los objetos naturales, su tarea de nombrar las especies no puede ser menos que la consolidación del lenguaje de la botánica.



Carlos Linneo, de toda su vasta obra resalta *el Systema naturae per regna tria naturae, secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis.*



José Celestino Mutis (1732-1808) botánico y erudito bajo cuya dirección se realizó la Expedición Botánica.

6.8. Clasificación, dominación, domesticación.

“Las frases sirven para describir *cómo ocurre todo*, pensamos la frase como pensamos la imagen”

Ludwig Wittgenstein.

En la medida en que el discurso dominador se extiende por la historia se configuran formas lingüísticas y palabras que junto a las clasificaciones evidencian el ejercicio del poder. Las interjecciones, los entinemas, las anfibologías y las hipotiposis de la historia y de la superioridad europea plagan la narración y la escritura al mismo tiempo que componen la imagen y la representación. Restrepo dice: “Muchos de nuestros próceres, sabios y prohombres, algunos herederos de la ilustración, ejercieron domésticamente su influencia taxonómica. Pedro Fermín de Vargas, el sabio Caldas, López de Mesa, Laureano Gómez, etc, establecieron insistentemente equivocadas equivalencias entre razas y comportamientos, génesis directa de discursos y prácticas segregacionistas (...La estupidez de los indios, la

indolencia de los negros, cobardía y lubricidad del zambo, mestizos como mezcla fisiológica y psicológicamente inferiores a las razas componentes”²²⁹. Restrepo afirma que la mirada está fuertemente culturizada un ejemplo que resalta es el de los esquimales, pues donde nosotros vemos homogeneidad ellos ven diferencia; tienen cuatro formas de “diferenciar” la nieve: “Si está sobre la tierra, la nieve que cae, un montón de nieve, ventisca de nieve o para referirse a las focas varía el término según foca en general, foca descansando en el sol, foca flotando sobre un bloque de hielo, focas según edad y sexo.”²³⁰ De suyo podría decirse que todo este universo de clasificaciones y miradas del otro rebasan la razón, según Restrepo que en ese sentido retoma a Foucault, el loco es el que traspasa todas las reglas del mundo. Siguiendo a Ludwig Wittgenstein, en la idea de que el *sujeto es un límite del mundo*, el loco es un des-límite. Rebase su propia razón, mirada y representación del mundo. Los signos son trastocados y revertidos abruptamente. Ese carácter abrupto tiene a sí mismo distintos modos de violencia, violencia contra el mundo, entendido como límite, violencia contra el sujeto o violencia religiosa en lo que consideraríamos un *pathos religioso*, el llamado por Kierkegaard; *umbral de la fe*, un instante de locura en un individuo inconmensurable con lo general. Violencia ética, pues el ser rebasa al mundo para alcanzar a Dios. Esa es la violencia que se propone Abraham al aceptar humildemente la muerte de su unigénito²³¹.

El límite en Søren Kierkegaard debe romperse para alcanzar el *salto de fe*, salto paradójico, irracional y *desde todo punto de vista locura*²³² De suerte que la idea de rebasar los límites

²²⁹ Restrepo, *Musa Paradisiaca*, *Op cit.*, p. 12.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Kierkegaard, Søren, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p.58.

²³² *Ibid.*, p. 110.

de lo real para convertirse en individuo en Kierkegaard es similar a una ruptura paradójica con el mundo; se mira a la foca descansando debajo del gélido sol de los esquimales y se piensa en el frío, sin embargo la foca descansa feliz.

La mirada hacia el otro se contagio por lo tanto de ciertas locuras que solo pueden tener razones históricas para encontrar su sentido. Restrepo menciona algunas consideraciones de las mentes ilustradas de la Nueva Granada en el siglo XVIII, ideas que sobresalen por su carácter negativo y envilecedor de todo *otro*: “Sería necesario españolizar a nuestros indios. La indolencia de ellos, su estupidez, y la insensibilidad hace pensar que vienen de una raza degenerada”²³³ dice don Pedro Fermín de Vargas naturalista neogranadino²³⁴, una figura descolante en la “Expedición Botánica” liderada por José Celestino Mutis. Mente de científico con ideas de emperador romano. Ahora escuchemos a Don Francisco Jose de Caldas, quien en su tiempo firmara de formas más elegantes y germanas: Franz Joseph Von Caldas: “El africano de la vecindad del Ecuador vive desnudo bajo chozas miserables. Simple, sin talento (...) lascivo hasta la brutalidad. Ociosos, apenas conoce las comodidades, Agota la sustancia a su cuerpo por el sudor (...) una vez mañoso. Otras feliz, vence al tigre, al león al cocodrilo mismo”²³⁵ Restrepo cita luego a uno de los humanistas más reconocidos de la historia de Colombia don José María Samper, literato, periodista, elocuente orador y de costumbres exquisitas, dijo: “el zambo en su unión de

²³³ Restrepo, *Op cit.*, p.12.

²³⁴ Resulta ambiguo el que Pedro Fermín de Vargas introdujese la “Declaración de los Derechos del Hombre y del ciudadano” en las comarcas aledañas a Santa Fe y aun así tuviese semejantes apreciaciones sobre los indígenas. Esto refleja el pensamiento criollo y sus matices excluyentes.

²³⁵ Restrepo, *Op cit.*, pp. 12-15.

razas inferiores, de fisonomía estúpida, obsceno, indolente, cobarde pero buen machetero y lleno de lubricidad como lo muestra el currulao”²³⁶



Liliana Angulo, *Proyecto presencia negra*, fotografía a color, 6 piezas,

Colección Banco de la República. 2007

Luis López Mesa, científico, humanista y prolífico escritor colombiano escribió: “El indio es de la índole de los animales débiles recargada de la malicia humana (...) la mezcla del indígena con el elemento africano y aun con los mulatos que de él se deriven sería un error fatal para el espíritu y la riqueza del país. Se sumarían, en lugar de eliminarse, los vacíos y los defectos de las dos razas (...) Esta mezcla de sangres empobrecidas y de culturas

²³⁶ *Ibidem.*

inferiores determina productos inadaptables, perturbados, nerviosos, débiles mentalmente, viciados de locura, de epilepsia, de delito, que llenan los asilos y las cárceles cuando se ponen en contacto con la civilización”²³⁷ y el presidente colombiano Laureno Gómez, considerado como uno de los mayores intelectuales, escritores y ensayistas del país dijo; “...En los mestizos se combinan las cualidades discordantes de los padres y se producen retornos hacia los más lejanos antepasados.”²³⁸ Y a esto se puede añadir: “Otros primitivos pobladores de nuestro territorio fueron los africanos, que los españoles trajeron para dominar con ellos la naturaleza áspera y huraña. El espíritu del negro, rudimentario e informe, como que permanece en perpetua infantilidad. La bruma de una eterna ilusión lo envuelve y el prodigioso don de mentir es la manifestación de esa falsa imagen de las cosas, de la ofuscación que le producen el espectáculo del mundo, del terror de hallarse abandonado y disminuido en el concierto humano.”²³⁹

Una clasificación de razas hecha por Jorge Tadeo Lozano persiste en esa tendencia de encasillamientos fantásticos, en ella la diferenciación entre el blanco europeo y el blanco americano la determina el clima tropical al que culpa de “tener un efecto degenerativo sobre la raza”²⁴⁰ la primera raza en su “clasificación” es el indio “aborigeno de esta regiones”²⁴¹ a quien describe como “timido, malicioso y floxo”²⁴² se subdivide en las siguientes dos categorías:

²³⁷ *Ibid.*, p. 12.

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ *Ibid.*, p.15

²⁴⁰ Nieto, Mauricio: “nosotros” y “ellos”: América vista por los criollos. En: *Historia Natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza americana*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República., p. 23.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 21.

²⁴² *Ibidem.*

1. “Indio reducido, sugeto al yugo español, ha adoptado la religión, y algunos de los usos de esta nación, mejorando su suerte con la industria y con las herramientas que se le han proporcionado, y le facilitan el trabajo”
2. “Indio bárbaro, poco distinto de las fieras, pasa tristemente su vida en las más espesas selvas, sin idea de religión, gobierno, industria, ni comercio; subsiste de la caza, y pesca de los frutos, que voluntariamente le presenta la naturaleza.”²⁴³

El segundo tipo es el europeo, al que considera “por lo general oriundo de España (...) atrevido, pausado e ingenioso (...) cuya pasión dominante es la ambición”²⁴⁴ lo muestra como dominante y preponderante. La tercera raza es el africano: “su pasión dominante es la lujuria y la vanidad, y su carácter moral: “fuerte, terco, soberbio y tonto”; explica además que “sufre con facilidad la dureza del trabajo”²⁴⁵.

La cuarta categoría corresponde al mixto o mulato hijo de europeo y negro lo define como: “fuerte, terco, soberbio y tonto” además de traidores. El zambo, hijo de negro e indio es la peor de todas las razas, poseedora de todos los vicios y defectos de los padres.

En esta recurrente tensión entre la narración y la representación misma de las cosas subyacen discursos colonizadores muy poderosos e imágenes del otro que brillan por su carácter enaltecedor de lo europeo y por el desconocimiento del proceso histórico que llevó al mestizaje y a la consecuente riqueza cultural y simbólica de la que de ningún modo podríamos desprendernos y que sin embargo quedo en la oscuridad de esa historia.

²⁴³ *Ibid*, p. 22.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.24.

²⁴⁵ *Ibidem*.

La imagen y la palabra se fueron formando en el vientre de los discursos de los viajeros. Iconológicamente, el signo se fue haciendo devastador y se convirtió en una excusa perfecta para ejercer el dominio sobre América. La civilización había llegado a un mundo salvaje de criaturas terroríficas, estúpidas y letárgicas, estos imaginarios presionaron la formación del concepto de “América” la invención de palabras y cosas se fue dando al ritmo de la explotación de los recursos. La aplanadora de la historia pasaba por los insondables abismos que se extendían por las cordilleras de los Andes con sus lomos ardientes, musas de inspiración para científicos y artistas. La domesticación del otro se fue arraigando a la narración histórica y en esa misma medida la representación de las cosas donde el arte tuvo un papel rotundo en el cierre del telón.

7. América.

“Aquí vi por primera vez un bosque tropical en toda su grandeza majestuosa...sólo la realidad misma puede dar una idea de cuan maravillosa, de cuan espléndida es la escena... no he sentido nunca un placer tan intenso. Antes admiraba a Humboldt, ahora casi le adoro; es el único que da una idea de las sensaciones que se despiertan en el espíritu al pisar por primera vez los trópicos”.

Charles Darwin²⁴⁶.

“El día pasado, cuando el Almirante iba al río del Oro, dixo que vido tres serenas que salieron bien alto de la mar, pero no eran tan hermosas como las pintan, que en alguna manera tenían forma de hombre en la cara...”

Cristóbal Colon, diario del 9 de noviembre de 1493



Jan van der Straet, *América, Nova Reperta*, 1638.

²⁴⁶ Anotaciones de Darwin en su viaje a América, en: Nieto, Mauricio. *Op cit.* Viajando en el tiempo en el H.M.S Beagle, En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hmp-18.html> (consultado en mayo de 2010).

El nuevo Mundo es la empresa contundente de la época del Renacimiento europeo. Rugientes carabelas se adentraron en el mar comprobando la teoría heliocéntrica. Es el inicio de la narración histórica y de la construcción de la idea de aquello que hemos llamado América; en honor a Américo Vespucio quien la nombra, la domestica y la despierta junto a Cristóbal Colon y los conquistadores que venían de la península Ibérica, reconquistada y poderosa potencia marítima y terrestre que durante el siglo XVI dominara el escenario político, económico y militar de Europa. Se temía a los españoles en el mar según decían los refranes de ese tiempo. El descubrimiento de América, puede leerse como la invención de otro mundo. El limite se expande y con él; lenguaje, palabras y narraciones que se convierten en un arma tan poderosa como los cañones y las armaduras españolas. Empieza así lo que el historiador Jaime Borja llama “el arte de inventar imágenes”²⁴⁷



Juan de Mandavilla; *del Valle encantado o valle del diablo, Libro de las maravillas*, siglo XV

La representación, la invención de imágenes e imaginarios y la persuasión en la escritura de la historia en América está vinculada al pasado que se allega y que se mezcla con lo

²⁴⁷ Borja, Jaime (1998), *Rostos y Rastros del demonio en la Nueva Granada*, Editorial Ariel, Bogotá., p.19

foráneo; una poderosa amalgama de imágenes explotan en una apoteósica guerra. Ciclopes, sirenas, demonios, monstruos y caballeros andantes en procura de la salvación se contraponen a un mundo politeísta con inmensa producción artística y científica. La medievalidad de las crónicas resalta en pleno Quattrocentismo; las paradojas históricas regresan y golpean los galeones cargados de arte, armas, discursos y toneles de agua bendita. A propósito, Borja dice; “Todo este proceso es una paradoja que se cifra en el enfrentamiento de la lógica del discurso cristiano en relación a las otras formas –indígena y negra- de comprender la realidad; en la importación de los miedos de Occidente y en la aparición de nuevos e insospechados problemas para la Europa cristiana. El “descubrimiento” fue un sorpresivo asalto a la conciencia y a la imaginación europea, que aun no acababa de salir ni reponerse de la fantasía medieval, para tropezarse con otra realidad mágica mas desbordante.”²⁴⁸ En relación con ese abrumador choque de mundos con todo lo que viene adherido a esa palabra; Restrepo dice en su investigación de “Musa Paradisiaca”: “América fue escenario de múltiples confrontaciones, violentas la mayoría, primero de cuerpos, luego de signos (Carpentier). En el siglo pasado²⁴⁹ ocurrió una confrontación muy peculiar, incruenta y discreta, alrededor del tamaño de los cocodrilos. Hegel nunca quiso pisar tierra americana aseguraba que este continente se mostraba física y espiritualmente impotente y que sus leones, tigres y cocodrilos eran en todo respecto más pequeños, más débiles y menos poderosos que los del viejo mundo.”²⁵⁰

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ Se refiere aquí al siglo XIX.

²⁵⁰ Sobre esta problemática se volverá en el último capítulo, mostrando como las palabras de Hegel se enfrentan de nuevo a las de Restrepo y Humboldt. Se refiere el artista a las “lecciones sobre filosofía de la historia” de Hegel que se han citado en páginas anteriores.

Los conceptos y las representaciones que se van configurando en ese arte de inventar imágenes prototípicas, se va arraigando a las consideraciones sobre América y los americanos. La indignación que provocó Hegel con sus disquisiciones prototípicas de los cocodrilos americanos levantaron muchas voces en Colombia, de las más recientes, el historiador Germán Arciniégas, el investigador Carlos Gutiérrez y el artista José Alejandro Restrepo.

La marmolea, estética y sofisticada Europa parece una curva praxiteliana comparada con la rustica América de salvajes y caníbales. El sabio Francisco José de Caldas dice: “Endiando por Europeos, no solo los que han nacido en esa parte de la tierra, sino también sus hijos, que conservando la pureza de su origen jamás se han mezclado con las demás castas. A estos se conoce en América con el nombre de Criollos, y constituyen la nobleza del nuevo continente cuando sus padres la han tenido en su país natal”²⁵¹ y don Jorge Tadeo Lozano, otro ilustre criollo, que hizo parte del equipo de científicos que contribuyeron a los conocimientos de la patria en la “Expedición Botánica” y quien hiciera su “particular” clasificación de las razas, dice del indio “su pasión dominante es la embriaguez.”²⁵² “Indio reducido, sugeto al yugo español, ha adoptado la religión, y algunos de los usos de esta nación, mejorando su suerte con la industria y con las herramientas que se le han proporcionado, y le facilitan el trabajo”²⁵³. No solo se hicieron comentarios etnográficos con esta carga de negación del otro; Restrepo muestra en la “Musa Paradisiaca” a Humboldt quien en su “Ensayo Político sobre la Nueva Granada” se refiere a este tipo de

²⁵¹ Nieto Mauricio: “*Nosotros y ellos, América vista por los criollos*” En: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hnp-15.html> (consultado en mayo de 2010).

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Ibidem*.

representaciones e ideas sobre la planta de plátano: “En las colonias españolas se oye repetir que los habitantes de las tierras calientes no saldrán de la apatía en que hace siglos están sumergidos, hasta que una real cedula mande destruir los platanares.”²⁵⁴



Costumes-Colombie, Paris 1837, Fermín Didot-Frères Editeurs, grabado en cobre Iluminado, Col. Pilar Moreno de Ángel, Bogotá. Tomado de: “*El regreso de Humboldt, exposición en el Museo Nacional de Colombia*”, Marzo-Mayo, Bogotá, 2001.

²⁵⁴ Restrepo, *Musa Paradisiaca*, *Op cit*, p. 13



Eduardo Polanco, *Los paseantes del planeta antiguo y nuevo*, Fotografía, 2000.

Las tierras que a los ojos de los estudiosos europeos no tenía historia y se se mostraban débiles e infantiles llenaron de admiración del Barón de Humbolt. Su visión de América riñe con la de Hegel; Restrepo dice: “Humboldt por su lado declara la unidad de la raza humana” y luego cita al gran botánico, geógrafo y pintor prusiano: “nos resistimos a la insípida pretensión de admitir razas superiores”²⁵⁵ afirmando que los Caribes²⁵⁶ son un gallardo y excelente pueblo de gigantes, semejantes a Júpiter Olímpico en fuerza y conformación”²⁵⁷ a lo que Restrepo agrega en su investigación: “(...)lo que si parece evidente es que la visión racionalista del mundo y de la historia no está exenta de errores y prejuicios. El gran juego de la historia es quien se ampara de las reglas, de las reglas para

²⁵⁵ Restrepo, *Musa Paradisiaca*, *Op cit.*, p. 13.

²⁵⁶ A la llegada del Almirante Cristóbal Colón, los Caribes dominaban la zona del Atlántico, las Antillas, Venezuela y Honduras en Colombia diversas etnias comparten su herencia Caribe, dentro de ellas una de las más temidas es la de los Panches. Tribus cazadoras, guerreros practican el tatuaje corporal y la antropofagia ritualica, asuntos que la visión europea considerarán propios del salvaje.

²⁵⁷ Restrepo, José Alejandro, *ibid.*

representar, de las reglas para interpretar. La Historia no es una verdad infalible ni una conciencia objetiva. Se trata de un juego de interpretaciones (lleno de trampas)".²⁵⁸ En la interpretación de la historia y su escritura donde subyace el problema de poder y de dominio sobre las ideas de sujeto e historia Restrepo ve un juego de muñecas rusas, ya había sido su preocupación en la serie de viajeros. Repetición del viaje de Humboldt y confrontación con sus grabados y con los de Duttenhoffer y Von Thielman, muestran esa cadena inexacta de interpretaciones y recuerdos. Esto nos lleva a considerar la *intuición sensible* de los objetos que ha determinado Kant en la percepción del mundo. Sujeto y mundo se encuentran en la mediación de esa facultad interpretativa, los objetos y la percepción que el sujeto tiene de ellos dependerá por lo tanto de las coordenadas de espacio-tiempo y de sí mismo. Y como señala René Descartes puede haber error, en la percepción del mundo, recordemos su idea del *geniecillo perverso* y encontraremos ideas análogas en Aristóteles ya que el "estudio de la verdad es en parte fácil y en parte difícil."²⁵⁹ Immanuel Kant dice en este orden de ideas que lo estético es subjetivo como representación totalmente concerniente al sujeto y a la experiencia; "La representación en

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ A lo que además Aristóteles agrega: "(...) la cosa, es igualmente la verdad por excelencia- Por esta razón los principios de los seres eternos son solo necesariamente la eterna verdad. Porque no son sólo en tal o cual circunstancia estos principios verdaderos, ni hay nada que sea la causa de su verdad, sino que por lo contrario, son ellos mismo causa de la verdad de las demás cosas". En: Aristóteles (2007) *Metafísica II*. Austral, Madrid. p., 83. De modo que la búsqueda de la verdad es propia de la filosofía mientras que la historia estaría en la "narración de los hechos del pasado" que pueden o no ser verdaderos y que en sí mismos pueden ser causa de una verdad. De ellos se sigue que el objeto histórico puede ser cierto para Hegel como cierto para Humboldt o Restrepo. En la búsqueda de la verdad media la filosofía que determina las causas de verdad de que un objeto sea de un modo y no de otro: "pensemos que sabemos (...) cuando creemos saber que la causa que hace que una cosa exista, es realmente la causa de esta cosa, y que esta cosa no puede existir de otra manera que como es". Aristóteles, *Metafísica, Op cit*, p., 82. De todas estas ideas se sugiere que la verdad no puede encontrarse en relato histórico alguno, en la narraciones media la interpretación que a su vez depende del espacio-tiempo desde donde tiene lugar; por otra parte la conciencia histórica se ve afectada de todos lo fenómenos humanos que intervienen en la producción del mundo y del ser. Wittgenstein, aporta claridad en esta idea, pues la representación es siempre la creación de un mundo mediado por el lenguaje y por la ausencia de lenguaje, pues "que algo no se pueda decir no significa que no exista".

este caso es totalmente referida al sujeto, más aun, al sentimiento de la vida del mismo, bajo el nombre de sentimiento de placer o dolor; lo cual funda una facultad totalmente particular de disentir y de juzgar que no añade nada al conocimiento, sino que se limita a poner la representación dada en el sujeto frente a la facultad total de las representaciones, de la cual el espíritu tiene conciencia en el sentimiento de su estado”²⁶⁰. Y ya que entre los objetos y el sujeto media la experiencia de satisfacción o de dolor de la cuestión; podría decirse que la experiencia de gozo de Humboldt en sus viajes a América difiere de la experiencia del filósofo del idealismo, Hegel; quien desde su percepción concibe la perfección de la historia al pueblo prusiano ante la salvaje condición de los pueblos explorados en su tiempo.

Ahora bien esta esquizofrenia de discursos delirantes José Alejandro Restrepo parece decir “¡Luego, era eso!” y de allí se desprende una interpretación que desde la misma esquizofrenia²⁶¹ ha encontrado una salida y un *sentido*.

²⁶⁰ Kant, Immanuel (1995) *Critica del Juicio*, Colección Austral, Madrid., p.132.

²⁶¹ Referencia a Deleuze quien fuera maestro de Restrepo en París como se dijo al principio, ha ejercido fuerte influencia teórica en sus investigaciones artístico-históricas. Más adelante se volverá con la debida profundidad sobre el tema barroco e hiperbarroco.



Charles E Taylor, *Dibujo de mujer Caribe*, 1888.

7.1. Rizomas en las clasificaciones. Descolonización taxonómica.

En la cadena interpretativa del mundo y del *ver y representar*, Restrepo se detiene una vez más en Humboldt como ese científico atravesado por el romanticismo y en ese mismo sentido por la conformación de una geografía que va haciendo cada vez más cercana al arte y a la representación de América. En esta investigación, Restrepo cita a Humboldt: “estos esbozos podrán después del regreso del artista a Europa, transmitirnos en forma convincente el carácter verdadero de estas lejanas tierras, luego de ser reelaborados en los estudios de los pintores del viejo mundo.”²⁶² Esta “reelaboración” supone

²⁶² Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 23.

reinterpretaciones; “interpretación de interpretaciones, donde finalmente no hay modelo original sino imágenes que proliferan y se multiplican. Hacer imágenes para leer el mundo. Pero siempre se trata de imágenes del vencedor.”²⁶³ El filósofo alemán Shopenhauer dice: “El mundo es mi representación”, sentencia amplia y suficiente para tejer este pensamiento que involucra de tantas maneras al arte y la estética y las ideas de Kant con respecto a la subjetividad que subyace a la representación y al *juicio crítico*.

Dentro de la representación se configuran al mismo tiempo palabras e imágenes y no necesariamente del mismo modo ni tampoco congruente con respecto a los que Aristóteles determinó como *sujeto y predicado*. El problema entre significado y significante es que esta relación se encuentra en una encrucijada histórica de tejidos narrativos equívocos.

La Musa Paradisiaca de Restrepo devela este problema. En si misma es una serie de tejidos que se tensionan para dar como resultado un letárgico discurso histórico que se asoma del eclipse del mundo del neocolonialismo como una *pesadilla*. En esto la *expurgatio* y la catarsis son un verdadero pathos ético-histórico.

Restrepo ha investigado el caso del Banano, su musa del paraíso para determinar las paradojas que se construyen desde el poder y desde los países colonizadores en el discurso, la representación y la imagen y el poder que ella adquiere conceptualmente como arma de dominación. Si tomamos el caso del banano y lo trasplantamos al café, al mango, a la caña del azúcar o a cualquier otro producto de la económica tropical que ha mantenido Colombia desde la colonia, el caso siempre es similar y la historia vuelve a repetirse. Restrepo resalta como el Banano se convierte en un signo que desmonta una inmensa producción de

²⁶³ *Ibid.*, p.26.

imaginarios históricos, menciona a el viajero Gaspard T Mollien que escribe en 1823: “El mayor obstáculo para el progreso de la agricultura en América del Sur lo constituyen el cultivo del banano; cultivo que resulta funesto en las tierras calientes donde el exceso de calor incita al descanso y favorece la apatía natural de los habitantes de los trópicos.”²⁶⁴ Y en esa idea que se emite sobre el carácter letárgico de los pueblos tropicales, Charles Saffray, escribe en su “viaje a la Nueva Granada” publicada en 1869: “En este país favorecido, la tierra es, me atrevo a decirlo, demasiado generosa, pues su fecundidad retrasa el progreso. Un suelo rico y un clima bienhechor no exigen del hombre sino pocos días de trabajo para la subsistencia de un año.”²⁶⁵ La imagen prototípica persiste en la escritura de la historia resaltando su carácter inaudito. Restrepo a propósito del banano realiza, como se se ha mencionado antes, largas investigaciones y viajes a las zonas de producción de la Musa Paradisiaca. En sus estudios encuentra que el banano no es un árbol propiamente dicho, sino un tallo de cuyo rizoma brotan “hijuelos”²⁶⁶ “El bananero principal muere después de fructificar pero sus descendientes aseguran una producción perenne”, es esto lo que Restrepo cree, han visto los viajeros como una forma casi prodigiosa con que se da el cultivo y el poco esfuerzo que parece requerir, que contrasta con el axioma capitalista del tiempo como producción y riqueza.

En el orden simbólico, Restrepo encuentra relación con el simbolismo que adquiere el árbol en occidente según lo que Deleuze señala; “Occidente gana planicies tumbando bosques para sembrar granos y criar ganado. Oriente presenta un vínculo más fuerte con la estepa, el jardín, el desierto. Diferencias que podrían corresponder a diferentes morales y filosofías

²⁶⁴ Restrepo., *Op Cit.*, p. 26.

²⁶⁵ *Ibidem.*

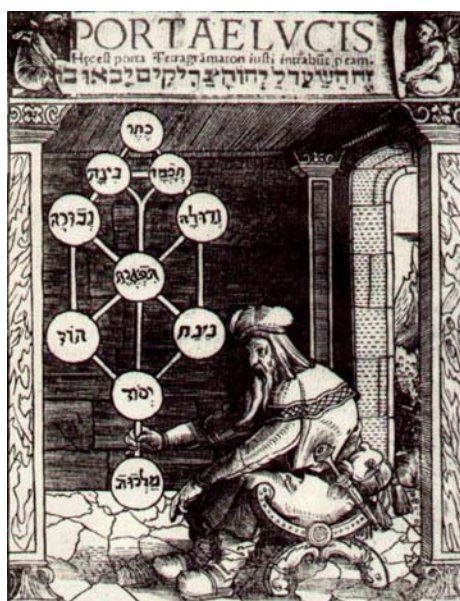
²⁶⁶ Restrepo aquí resalta la idea del rizoma del que habla Deleuze.

(la trascendencia de occidente y la inmanencia de Oriente).”²⁶⁷ El árbol siguiendo las ideas de Deleuze, se muestra como un símbolo de filiación mientras que el rizoma es alianza. Del árbol emana un centro hegemónico, el rizoma no tiene comienzo ni final, esta entre las cosas como una acción contra el poder deletéreo de la historia, “raíces múltiples e inclusive adventicias (diríamos un esqueje)”²⁶⁸ Estos brotes que salen de la planta principal se hacen brotes conceptuales, ramificaciones, perturbaciones y combinaciones. El banano sirve para hacer esta como las anteriores reflexiones que no vienen del siglo XVIII.

De el árbol de la Kabbalah (עֵץ הַחַיָּת) como conocimiento místico hermético del hombre en la tradición judía, al árbol de la ciencia y el conocimiento del paraíso. Del árbol de mayo, al árbol como fuente de vida de los celtas; del árbol de la Revolución Francesa en la fundación de la república al árbol de la independencia de la Nueva Granada que se sembró para celebrar el nacimiento de un mundo nuevo; soberano e independiente hay una producción simbólica con repeticiones históricas que se manifiestan en la fuerza que existe en la poderosa construcción de una imagen.

²⁶⁷ *Ibid*, p.15

²⁶⁸ Deleuze Gilles y Guattari Felix (2004) *Rizoma*, Introducción; Ediciones Coyoacán, Ciudad de México., p. 13.



Árbol de la vida o árbol Sefirótico se compone de 10 emanaciones espirituales de Dios a la creación de los hombres. Génesis; 2,9.

La Musa Paradisiaca de Restrepo termina con una aguda reflexión en torno al problema económico del que el banano hace parte, así como todos los efectos transmitidos por el capitalismo tardío a esta forma de explotación de los recursos naturales. Este asunto económico está implicado al problema iconológico del banano, así como a su cuerpo conceptual y a su repetición histórica de violencia y desarraigo.

7.2. Panorama agrícola contemporáneo. Una persistencia histórica de dominio.

“En Colombia la agricultura dejó de ser un asunto de seguridad nacional como en cualquier país del mundo. Los países industrializados subsidian a los sectores alimentarios como estrategia indiscutible de soberanía, de auto-abastecimiento y de paso para el abastecimiento de otros países. De manos de las leyes del mercado el país ya no produce alimentos suficientes para alimentar a la población y actualmente importa arroz, frijol y

maíz (!!!) Las cifras son impresionantes: alrededor de 430,000 hectáreas han salido de la producción de alimentos, se han dejado de producir cerca de un millón de toneladas de comida y más de 120.000 campesinos se han quedado sin empleo (Diario económico, septiembre de 1995)”²⁶⁹ La situación más de diez años después ha empeorado, se importa café, tanto que el escritor Jorge Enrique Robledo señala que “tres de cada cinco tazas del café que se toma en Colombia son de café importado”²⁷⁰ Todo esto en uno de los países con más prolíficos del mundo. Hoy las cifras muestra que la mayor cantidad de tierras pertenecen al Estado y que no están en actividad productiva, algo que se hace más problemático en lo que tiene que ver con la violencia en Colombia, el desplazamiento ha dejado las zonas rurales despobladas y la mano de obra se ha abaratado; el economista, escritor y columnista Aurelio Suarez Montoya señala: “La construcción de una nación prospera y soberana pasa por redimir el campo colombiano y ello solo es posible con una gesta social que involucre a lo mejor del país.”²⁷¹

Restrepo llama la atención sobre relación directa que hay entre la soberanía alimentaria y la soberanía nacional, de otro lado; Montoya resalta la idea de que ni Japón, ni los Estados Unidos ni los países desarrollados entrarían en la consideración de poner en riesgo su consumo interno²⁷² una década después de presentada esta instalación el asunto se agudiza con la posible firma del Tratado de Libre Comercio entre Colombia y los Estados Unidos, la Unión Europea y Canadá. Estos tratados, tal como lo manifiesta uno de sus más profundos estudiosos, Jorge Enrique Robledo, representan una relación de *mula y jinete* y

²⁶⁹ Restrepo; *Op cit.*, p. 15.

²⁷⁰ Robledo, Jorge Enrique, *Contra la Corriente II*, ARS editores, Manizales., p. 28.

²⁷¹ Suarez Montoya, Aurelio (2007) *El modelo agrícola colombiano y los alimentos en la globalización*; Aurora, Bogotá., p.13.

²⁷² *Ibidem.*

no un “tratado” como legal y éticamente puede describirse en el mundo de la economía²⁷³. Los expertos en el tema, Robledo y Montoya entre otros estudiosos y dirigentes gremiales han demostrado con cifras la verdadera “masacre agropecuaria” y el “ataque matrero a la soberanía” que constituyen sus firmas²⁷⁴.

Junto al caso económico que afecta toda la producción agropecuaria, Restrepo señala los duros efectos del mercado mundial y las multinacionales. Con esto se teje el no menos delicado problema de violencia, esclareciendo de paso una historia insistente. Primero como construcción de una imagen estereotipada que danza entre lo exótico y lo salvaje y letárgico y luego en la explotación indiscriminada de los recursos y el aplastamiento de la resistencia en el doloroso episodio de la masacre de las bananeras en 1928, mas tarde la explosión de violencias y masacres en la zona bananera y hoy la resistencia civil para defender la soberanía nacional frente al desastre agropecuario que viene como efecto de la insistencia en un modelo económico de tipo neocolonial. Restrepo menciona de que modo el arte participa de esa resistencia mundial contra el dominio del capitalismo tardío: “El artista Hans Haacke ha mostrado como muchas exposiciones de arte fueron financiadas por multinacionales de doble moral acusadas de actividades non sanctas en muchos países del tercer mundo. Un ejemplo en Colombia, la multinacional BP está acusada ante el Parlamento Europeo por violación de los Derechos humanos en la zona del Casanare. La

²⁷³ Ver al respecto la obra: Robledo, Jorge Enrique (2009) *La Verdadera Hecatombe*, El debate del TLC permanece; Aurora, Bogotá.

²⁷⁴ A manera de comentario diré que en mis encuentros con José Alejandro Restrepo, el artista me manifestó su preocupación por este problema de soberanía nacional; estando además de acuerdo con las ideas expuestas por el escritor, investigador y político, Jorge Enrique Robledo en lo que respecta a este y otros temas vitales para Colombia.

misma multinacional financió una exposición de arte contemporáneo (“Arte política y Religión”, 1994)²⁷⁵

Esta problemática es del mismo modo *transhistorica*, por su carácter repetitivo. La colonia hereda en el país las condiciones para una economía de explotación que la mantuvo en el atraso más insólito, sobre este “grado de atraso” económico Suarez dice: “Sin embargo, si se miran las causas estas van más allá de la “desidia” de los nativos y deben buscarse en el tipo de relaciones que entonces se implantaron”²⁷⁶ La economía que concibió el reino de España fue de extracción de plata y oro, básicamente minera. Luego la especialización en cultivos tropicales, donde el banano sobresale en esta consideración histórico-artística. Mas tarde tampoco se da la ocasión real de la mejora en técnicas de producción que hasta entrado el siglo XX se mantenían al nivel del neolítico: “Ni en la colonia, ni con la independencia, el sector agropecuario colombiano alcanzo niveles de desarrollo acordes con los países más avanzados en cada época.”²⁷⁷ Los tratados de libre comercio, un eufemismo aplicado para mantener el nivel de sometimiento y atraso pueden mantener la formula que viene transmitiéndose desde la colonia: “De los tratados de libre comercio se deduce que las agriculturas de los países ubicados entre el Trópico de Cáncer y el trópico de Capricornio deberán renunciar a su soberanía alimentaria y focalizar su producción agropecuaria en bienes tropicales que no compitan con las importaciones subsidiadas de

²⁷⁵ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p.17.

²⁷⁶ Suarez, Aurelio, *Op cit.*, p.42.

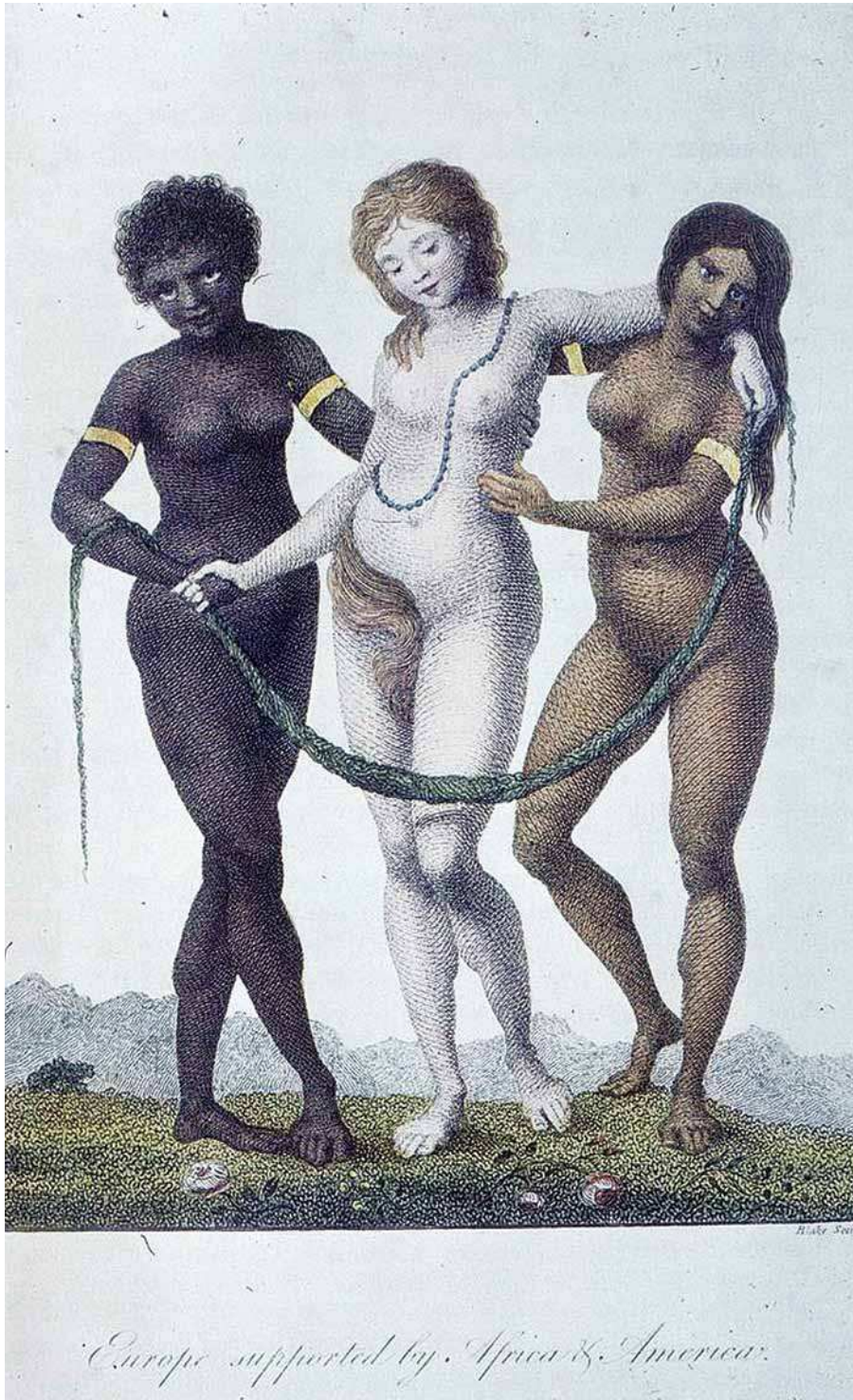
²⁷⁷ *Ibid.*, p. 30.

cereales y oleaginosas. Los profetas del libre comercio ya existen en este mundo (...), un *camino lleno de espinas*”²⁷⁸.

Este *camino lleno de espinas* es el que demarca la ruta del sentido histórico con que se ha construido Colombia; como imagen, narración e historia. Las persistencias se levantan y como viejos fantasmas seguirán tomando los trajes de tiempos pasados. Su empeño es inaudito, la conciencia en base a este destino determina la construcción a su vez de una nueva voz, un silencio y una imagen que salen del eclipse y que se desplazan a gran velocidad; Gilles Deleuze dice que *la velocidad transforma el punto en línea*²⁷⁹...

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 205.

²⁷⁹ Deleuze y Guattari; *Op cit*, p. 55.



William Blake, *Europa sostenida por África y América*, 1792.



William Hodges, pintor que Humboldt admirará, Pintura sobre las expediciones de Jean Francoise de Galaup La Pérouse en Islandia, ante los majestuosos monumentos hechos por aborígenes, 1776.

8. *El cocodrilo de Hegel no es el cocodrilo de Humboldt*²⁸⁰.

“No se ve el cambio del aspecto, sino el cambio de la interpretación”

Ludwig Wittgenstein



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, 1994.

La Video-instalación de José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Hegel no es el cocodrilo de Humboldt*, es un acento en la problemática alrededor de toda su obra sobre las imágenes construidas en la historia, los antagonismos, las descripciones y las retóricas que configuran una imagen y una narración. Los monitores ubicados a lo largo del salón tienen la medida “simulada” de un cocodrilo real de 25 pies. Esta construcción artística inicia con una

²⁸⁰ Restrepo, José Alejandro; *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*. 1994, Videoinstalación 2 DVDs, 1 monitor de 14"/ 1 monitor de 27"/ amplificador de sonido. 11:11 – 13:07 mins. En: Valenzuela Klenner Galería, Bogotá.

conferencia de la que Restrepo extrae una nueva mirada, de Carlos B. Gutiérrez. El artista nómada que es Restrepo se embarca en una aventura que pretende buscar el cocodrilo de la discordia. Llega así a Carmen de Apicalá a un criadero de cocodrilos que llegan a la edad de cien años. La idea que siempre ha atraído a Restrepo del artista-científico tiene ahora un reto histórico: confrontar las narraciones de Hegel, Humboldt y la suya propia en un dialogo transhistórico que permite amalgamar esta nueva imagen-narración del cocodrilo americano. Encuentra así un grabado del siglo XIX que será sustituido y desplazado por un cocodrilo retorico...el de Hegel.

Georg Wilhem Friedrich Hegel es el filósofo del idealismo alemán que elevó los conceptos de la modernidad a su más alta potencia. Es eso, tal vez lo que los *espíritus desarraigados* de la naciente modernidad europea leyeron en sus *Lecciones de Filosofía de la Historia*, o es un síntoma de lo que el filósofo llama el *zeitgeist* (*espíritu del tiempo*) que hace que las mentes más revolucionarias que se dieron después de Hegel sean sus más duros críticos o sus más fervientes seguidores.

El materialismo histórico marxista tiene una fuerte influencia hegeliana y es en el pensador de Treveris, Karl Marx donde puede leerse la más seria, contundente y profunda influencia ejercida del filósofo prusiano sobre mente alguna. La historia hizo un telón de fondo finamente elaborado para custodiar el pensamiento hegeliano, claramente etnocentrico y enaltecedor de la raza germana. Detrás de ese telón vibran pensadores en los que se reconoce una seria oposición a su idealismo trascendental y a sus fines siempre inmediatos y referidos a un mundo que camina hacia la perfección (de la idea). Su opositores son una pléyade que descuella en el firmamento de la posmodernidad: Shopenhauer, Nietzsche y

Kierkegaard en el siglo XIX y más tarde, Jean Paul Sartre, Jacques Derrida y Gilles Deleuze, entre otros filósofos que han pensado el mundo después de la *muerte* de esas grandes palabras construidas por el mundo occidental: arte, filosofía e historia, después de todo fue Hegel quien predijo el *fin de la historia* ¿no es esto como decir que un soldado que dispara a otro *predice* que dará en el blanco? Antes que dar crédito a su potestad profética habría que darlo a su *puntería*.

El historiador del arte Thomas McEvelley precisa al respecto: “(...) en esta concepción, la historia consiste exclusivamente en el Trabajo, el cual lo están haciendo las culturas colonizadoras europeas en cuanto que canalizan lo que Milton llama “la perla y el oro bárbaro” hacia sus cofres”²⁸¹. De modo que empujan el “arco del progreso a través de las soluciones paso a paso de los problemas formales”²⁸² y así sucesivamente. Dentro de la concepción del arte y la estética en Hegel se lee que el arte que no levanta firmemente y bajo la conciencia racional ese arco del progreso de la idea, no es arte. Así las cosas como afirma McEvelley una vasija china no puede llamarse arte, pero en cambio sabemos que Hegel consideró a Grecia el epitome del desarrollo de esa rebotante de progreso estético. Hegel se preguntó que podría crear el hombre después de Lisipo o Praxiteles, ciertamente la tradición romanticista y neoclásica de la época apunta a Grecia como el faro de luz de la belleza que corresponde a la idea hegeliana del arte, uno de los más exquisitos humanistas de ese tiempo Johann Wolfgang Von Goethe pensaba de modo parecido.

Friedrich Hegel excluía a los pueblos no blancos y no europeos de la concepción del arte y de la historia y la filosofía. Los actos de Europa tenían resonancia universal, los hechos de

²⁸¹ McEvelley; *Op cit.*, p.184

²⁸² *Ibidem*.

los colonizados no podían ser menos que *barbaros*, desprovistos de razón y de belleza. Tal es la fuerza de esa idea salvífica de los europeos para poder llevar a los mortales por el camino de los universales, que McEvelley muestra con cinismo como se dijo después de la Segunda Guerra que cada vez que Jackson Pollock ponía un color sobre otro en su establo de East Hampton “estaba de alguna manera afectando a la situación salvífica de los mil millones de chinos que nunca verían su obra pero a los que supuestamente arrastraría hacia la autorrealización.”²⁸³

Este es el cierre de *oro y plata barbaros* para el telón de la escena que describe Joyce en El Ulises: Stephen Dedalus, está dando una clase de historia en el Instituto, Mr Deasy se acerca a él para sugerirle cambios en su metodología y darle una lección del buen maestro. Stephen exclama: “La historia es una pesadilla de la que quiero despertar”. A lo que Mr Deasy responde: “Toda la historia se mueve hacia una gran meta, la manifestación de Dios”²⁸⁴ Stephen responde agitando el dedo y señalando los gritos de los muchachos que juegan en el campo: “Eso es Dios. ¡Hurra! ¡Ay! ¡jurrují!. ¿Qué? Pregunto el señor Deasy. Un grito en la calle –contesto Stephen encogiéndose de hombros.”²⁸⁵

El señor Deasy es manifestación de la *conciencia* hegeliana mientras que Stephen representa ese ser detrás del telón de la historia; el que lleva el peso del pasado como un lastre, la carga del imperialismo en este caso inglés, contra Irlanda, que como un “cáncer de la historia” se desparrama sobre toda idea de diferencia, sobre toda otredad, sobre todo salto

²⁸³ *Ibid.*, p. 185

²⁸⁴ Joyce, *Ulises*, *Op cit.*, p. 127.

²⁸⁵ *Ibidem.*

subjetivo sobre el mundo, la ley, la razón o los siglos enteros en que los grandes pueblos de la historia arrastraron a los de la *no historia* hacia la luz de *la razón*.



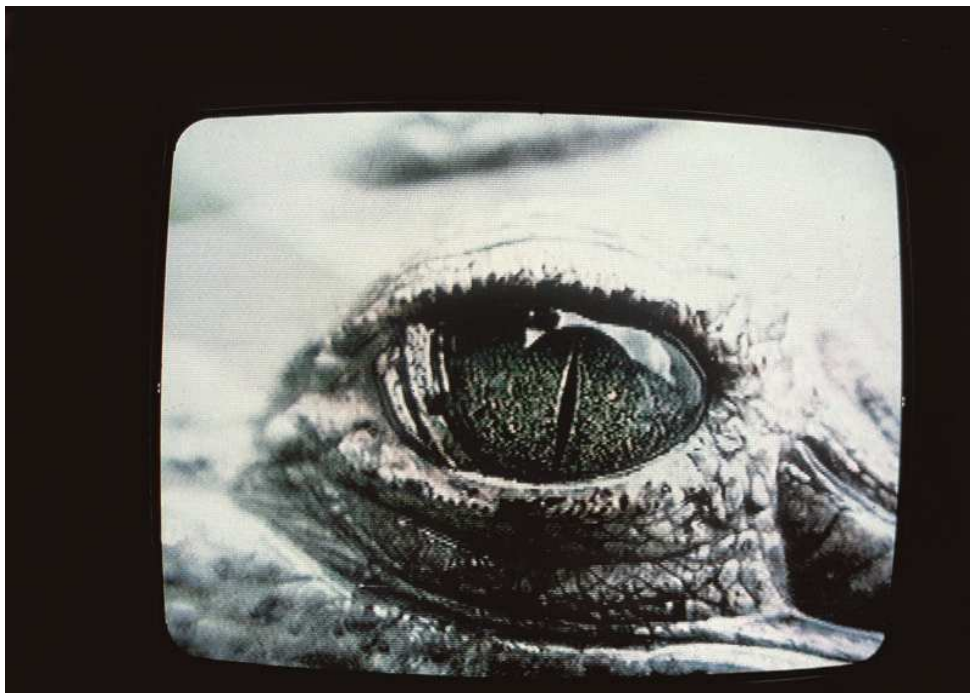
José Alejandro Restrepo, grabado de la instalación: *El Cocodrilo de Humboldt no es el Cocodrilo de Hegel*, 1994.

El grito en La calle, que es Dios desde esa concepción hegeliana es el que han lanzado los cruzados y la inquisición, luego de esto la iglesia oficial que de igual modo ayudará a adormecer la verdadera fe, detrás de sus elocuentes discursos dominicales que no coinciden nunca con los hechos ni con lo que Søren Kierkegaard llama el *ejercicio del cristianismo*²⁸⁶.

La pesadilla: “América se ha mostrado y aun hoy se muestra física y espiritualmente impotente... Sus leones, tigres y cocodrilos su bien se parecen a los del Viejo Mundo son

²⁸⁶ Ver: Kierkegaard, Søren (2009) *Ejercitación del cristianismo*, Editorial Trotta, Madrid.

en todo respecto más pequeños, más débiles y menos poderosos.”²⁸⁷ A lo que el Barón de Humboldt responde con suspicacia; “Yo renunciaría voluntariamente a la carne de vaca europea que Hegel en su ignorancia, cree muy superior a la carne de vaca americana y me gustaría vivir cerca de los delicados y débiles cocodrilos que por desgracia tienen 25 pies de longitud.”²⁸⁸



José Alejandro Restrepo, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (detalle) 1994 , Videoinstalación , 2 DVDs, 1 monitor de 14"/ 1 monitor de 27"/ amplificador de sonido, 11:11 – 13:07 mins. VK Galería.

En la entrevista que Restrepo concede a Natalia Gutiérrez el artista-científico dice: “(...) Generalmente se habla mucho de poder a través de la fuerza, pero se olvida que también se ejerce en a través de la imágenes y de las representaciones. La polémica se resume en éstas

²⁸⁷ Restrepo, José Alejandro; *El cocodrilo de Hegel no es el cocodrilo de Humboldt*, Catálogo, 1994.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 8.

dos frases.”²⁸⁹ Las frases de dos hombres del siglo XIX y si nos sujetamos a la idea de Marc Bloch del hombre como hijo de su tiempo²⁹⁰; diríamos que representan la tensión epocal y el cruce de fuerzas entre el neoclasicismo que bien puede presentirse en Hegel y el romanticismo de Humboldt. En esta búsqueda in situ del cocodrilo de la verdad y en un pathos del artista que se manifiesta en una suerte de *mutatis mutandis*, Restrepo va a su encuentro: “(...) Entre caminando por un potrero con el pasto en la cintura y de pronto ¡ahí!, encontré el cocodrilo, a una mínima distancia, absolutamente quieto, antediluviano y nosotros solos con nuestra camarita. Fue una experiencia maravillosa. Empecé a grabar y apareció este acercamiento a su ojo que tiene un tercer parpado, y lo cierra y lo abre lentamente como haciendo un guiño. La ironía me gusto mucho, porque frente a esta discusión de los europeos el cocodrilo impasible, hace un guiño. En la exposición escribí los textos de la polémica en la pared, marqué 25 pies en el muro para poder sentir el tamaño real del cocodrilo y al final puse un monitor con su guiño en primer plano.”²⁹¹

El guiño de ese legendario cocodrilo en disputa histórica, conceptual e iconológica se vislumbra una anfibológica retórica histórica; una frase de ocultamiento. Por una lado la de Hegel: ocultamiento del “guiño” de Hegel para el colonialismo europeo y su condición de líder del mundo y por el otro la de Humboldt y su “guiño” al cocodrilo americano como manifestación de una posición libre, fraterna y apasionada con el continente americano. Mas de 200 años después de dichas las frases que a su vez ocultan más de una idea, se reconoce que Humboldt es amigo de América mientras en Hegel se lee una franca

²⁸⁹ Gutiérrez, *Op cit.*, p.100.

²⁹⁰ Ver Robledo, Jorge Enrique (2009) *La Verdadera Hecatombe*, El debate del TLC permanece; Aurora, Bogotá.

²⁹¹ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p. 101.

ignorancia de facto. El viaje de Restrepo tiene por objeto entrar en diálogo directo con la historia, en un *ahora paradójico*; de modo que le dice a Hegel desde el siglo XX y XXI que su juicio apriorístico cargado de pasión por si mismo y por Europa debe ponerse en contacto con lo real y por qué no, hacer el viaje a Carmen de Apicalá con una “pequeña camarita” en la mano para que, de frente al guiño del majestuoso cocodrilo de 25 pies pueda decir aquellas celebres palabras que han pasado a la historia como un párrafo que pone el *sello de lacre*, a todas las practicas históricas que han tenido los colonizadores con América; desde la magnífica Europa hasta la naciente potencia mundial²⁹² del siglo XX: Los Estados Unidos, que cabe recordar, también son América.

Este *movimiento* del arte de Restrepo es extensivo a su naturaleza y se manifiesta como una constante que de paso escribe una historia amplificada que puede leerse como profundamente revolucionaria. Es la acción diferida (*Nachträglichkeit*) de la que habla Hal Foster.²⁹³ Foster llama acción diferida a un movimiento paradójico de la historia, tomando el termino prestado de Freud dice: “(...) Cada época sueña la siguiente, como en una ocasión destacó Walter Benjamin, pero al hacerlo revisa la anterior. No hay ningún simple ahora: cada presente es un asíncrono, una mezcla de tiempos diferentes.”²⁹⁴ Este movimiento en parallax al que técnicamente Foster define como; “el ángulo de desplazamiento de un objeto causado por el movimiento de su observador.”²⁹⁵ Con lo que Foster resalta que cada movimiento o desplazamiento del sujeto con respecto al objeto

²⁹² Naciente, un término que se refiere a los inicios del siglo XX, para 1901 los Estados unidos tenían un crecimiento económico similar al europeo, se vislumbraban como potencia económica en medio un nuevo orden mundial. Ver: Pirenne, Jacques (1973) *Historia Universal, grandes corrientes de la historia universal*, Volumen IX, Editorial Éxito, Barcelona.

²⁹³ Ver: Foster, Hal(2001) *El Retorno de lo Real*, La vanguardia a finales del siglo, *Op cit.*, p. 211.

²⁹⁴ *Ibidem.*

²⁹⁵ *Ibidem.*

depende de su “posición en el presente y de que esta posición sea definida en tales articulaciones.”²⁹⁶ La interpretación del objeto depende en gran medida de la ubicación del sujeto, luego la medida del desplazamiento es la medida de la interpretación. Restrepo se mueve desde finales del siglo XX hacia el siglo XVIII y XIX, en un *desplazamiento paraláctico* que lo lleva a una simulación de un cocodrilo irresuelto en la disputa del siglo XIX entre las visiones de Humboldt y Hegel. Esta tesis está emparentada con la de Walter Benjamin en sus *tesis sobre la historia*: “Hay un cuadro de Klee que se llama Angelus Novus. En él se representa a un ángel que parece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán... ese huracán del progreso.

²⁹⁶ *Ibidem.*

8.1.Sopla el huracán del progreso sobre caracolas de no-tiempo.



Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

El ángel de la historia. Visión de traumática repetición, diría Jacques Lacan, retorna para tratar de recoger las ruinas desparramadas contra su irremisible voluntad de regresar para ordenarlo todo. Pero el huracán que sopla desde el paraíso, ese que lleva el nombre del progreso, se lo impedirá de modo que *el ángel de la historia* vive en la condición paradójica de volver sus ojos angustiados hacia el pasado sin poder nunca rehacerlo en un *simple ahora*. José Luis Brea dice en este sentido: “Extraño ángel cuyo brillo fulgura, entre las ondas, como una forma debilitada –enfriada- de aura que, antes de este penúltimo retorno, pronosticaba – ¿a esa inclemencia la llamamos progreso? –el que fuera un ángel nuevo.”²⁹⁷

¿El caso del Cocodrilo de Restrepo es el del ángel de la historia? Es posible que su movimiento paraláctico y paradójico implique la misma repetición haciendo a su vez

²⁹⁷ Brea, *Op cit.*, p.156

oposición a la fuerza del huracán-progreso que sopla desde el paraíso. ¿Es este paraíso donde retoza la bella mulata bajo la Musa Paradisiaca? ¿No es acaso *ese Paraíso* el lugar donde viven los cocodrilos que veneraron los egipcios con el nombre de Sobek,²⁹⁸ quien surgió del sudor del Nilo? Posiblemente no, el paraíso no lanza a sus ángeles del origen, ni mucho menos persigue el *progreso*.



Sobek, dios cocodrilo protector de Nilo, Luxor, Egipto.

En las visiones entreteljadas de esta acción diferida se evidencia aquello que Benjamin llama procedimiento de empatía propio de las visiones historicistas de estudiosos como el mismo Fustel de Coulanges: “Su origen está en la desidia del corazón, en la acedia que desespera de adueñarse de la auténtica imagen histórica que relumbra fugazmente.”²⁹⁹ Esta *narratio* de la historia entra en empatía con el vencedor como afirma Benjamin: “Quien hasta el día

²⁹⁸ Sobek, dios egipcio en forma de cocodrilo. Véase: Brier, Bob (1994) *Secretos del antiguo Egipto mágico*; Intermedio editores, Robin Book, Bogotá., p.51.

²⁹⁹ Benjamin, *Op cit.*, p.33

actual se haya llevado la victoria, marcha en el cortejo triunfal en el que los dominadores de hoy pasan sobre los que también hoy yacen en tierra. Como suele ser costumbre, en el cortejo triunfal llevan consigo el botín. Se le designa como bienes de cultura”³⁰⁰ Estos botines culturales serán considerados con horror: “Jamás se da un documento de cultura sin que lo sea a la vez de la barbarie.”³⁰¹ Del mismo modo la transmisión de la cultura y de *esa historia* está inmersa en la barbarie y en la idea de sometimiento. Así como el materialismo histórico benjaminiano, Restrepo *le pasa cepillo a contrapelo a la historia*.

Sacudirse el polvo de la historia (Benjamin) de más de 400 años es así mismo desenmascarar los hipertextos que están más allá de las palabras. El cocodrilo de Restrepo es *la víctima* (Deleuze) que retorna para rehacer las piezas lanzadas a sus pies por el huracán, de esa palabra que rebosa sometimiento: *progreso*.

8.2. *Erase una vez...un artista etnógrafo.*

“Qui le croirait! on dit, qu’irrités contre l’heure
De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,
Tiraient sur les cadrans pour arrêter le jour”³⁰²

“La verdad no se nos escapa”
Gottfried Keller.

³⁰⁰ *Ibidem*.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 35.

³⁰² Citado por Walter Benjamin, *Op cit.*, p.32: “Quién lo creería! se dice, irritado contra el tiempo el Nuevo Josué, al pie de cada ronda, disparado en los diales para detener el día .” Traducción libre.



José Alejandro Restrepo, *Ojo por Diente*, Video performance. Fotografía, objetos y video. 1994.

El tiempo histórico de la obra de Restrepo es un tiempo asíncrono, que marcha a diferentes velocidades; desde el tiempo del mito persistente y repetitivo al tiempo histórico que percibe los cambios y las fracturas, hay fluctuaciones de miradas y narraciones.

En las video instalaciones: *el paso del Quindío* (1992) *El Paso del Quindío II* (1993), *América equinocial* (1992), *Anaconda* (1993), *Musa Paradisiaca* (1994), *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1995), *ojo por diente* (1995); Restrepo se ha sumergido en la búsqueda de la historia y del mito de la historia destacando las contradicciones propias de la narración y de la escritura-retorica de la imagen. En estos desplazamientos, Restrepo coincide con la idea de artista-científico y de artista-nómada que se descentra de la posición que en la tradición artística mantuvo el creador de arte; un taller místico visitado por las siete hijas de Apolo; el artista en este caso sale a buscar a sus “musas”, va hasta la zona bananera y embarca hacia su centro de producción artística los bananos envueltos en historias de increíble persistencia en el tiempo. Se interna por entre los abismos de la geografía y de las ideas para desenmascarar los mitos que se han convertido en historia y las historias que se han convertido en mitos. En los trabajos mencionados hay una medula, una columna que sostiene la investigación y el tejido que

sale como resultado de su búsqueda insaciable. Este común denominador es la interpretación de la historia y del otro o bien puede decirse que la historia del otro no es la historia del uno. La narración histórica y la configuración de imágenes e imaginarios se producen a su vez en medio de la persistencia del dominio sobre el otro. Un *Otro* que se muestra cargado de exotismo domesticado, como remembranza del propio primitivismo europeo, como transmisor del arcaico pasado de la humanidad. Este otro, que se empeña en no progresar, en no evolucionar debe ser sometido a través del discurso y de la imagen y a todo discurso de hegemonía se le puede desentrañar la fuerte carga cultural que a su vez manifiesta como objeto emitido desde un origen ubicado en un espacio-tiempo concreto. De modo pues que no es difícil imaginar de donde provienen las palabras de Hegel, como hijo de su tiempo. La posición del observador con respecto al objeto de estudio es determinante pero también su ángulo de desplazamiento. El movimiento Parallaxico, en *acción diferida* de Restrepo permite desenmarañar esa baraúnda de historias que relampaguean en los vórtices de un tiempo. Encuentra así lenguaje aquello que era silencio.



José Alejandro Restrepo, *Ojo por Diente*, 1994, Instalación, 2 fotografías, objetos, vitrinas

Posición en el DVD / 10:23 – 11:07 min, VK Galería.

Hal Foster ha llamado “artista etnógrafo”³⁰³ ese artista-nómada que se adentra en el universo del otro para comprender sus dinámicas internas. Semejante a la labor del *autor como productor* de Walter Benjamin³⁰⁴, este artista es consciente de su labor como productor de imágenes y conceptos transformadores dentro de un colectivo con el que puede o no tener identificación o identidad. En ese orden de ideas, el artista como etnógrafo se sumerge en la realidad para extraer de ella *las diferencias* propias que enmarcan lo que el arte siempre ha buscado extraer: un más allá con respecto a la naturaleza, un *exceso de natura*. En este caso dentro del otro, en y detrás de la alteridad. Contrario al autor como productor de Benjamin, el artista etnógrafo no tiene identidad política, ni militancia, no actúa en mecenazgo político; sin embargo su poder de subvertir el orden del mundo y los

³⁰³ Foster, Hal, *Op cit.*, p 175.

³⁰⁴ Al respecto Ver: Benjamin, Walter, “El autor como productor”, en Wallis, Brian (ed) *Op cit.*, pp. 297-311.

paradigmas donde resaltan las contradicciones es similar al del artista revolucionario que marcha junto al ejército comunista. Después de todo la razón del arte es “poner el mundo patas arriba.”³⁰⁵

El nuevo paradigma del artista etnógrafo fosteriano es contestatario de la “institución burgués-capitalista” del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación).³⁰⁶ La expansión del campo artístico³⁰⁷ de Restrepo va también en la dirección recíproca del ver y ser visto, del visitar y ser visitado, el museo y la academia se ven afectados en ese movimiento descentrado que a modo de rizoma busca abrir sus tallos hacia los impensado y mirar hacia donde ni la academia, ni el museo, ni el mercado habían mirado. El cocodrilo de Humboldt y de Hegel puede ser visitado en un espacio-tiempo de simulación donde la ruptura con el tiempo histórico y con el tiempo deóntico, provoca la experiencia que posibilita el teatro desde el punto de vista temporal; una infinitud de tiempos se abalanzan sobre *un tiempo fragmentado (arrancado del orden del tiempo)* que es percibido desde el fondo del ser, el pathos se manifiesta como un “disparo” que conduce a la *katharsis*. La condensación de tiempos hace posible que en esa suerte de agujero negro de la experiencia estética³⁰⁸; el diálogo sea real: Humboldt con Restrepo, Restrepo con Hegel.

El movimiento real del artista al sitio de origen del problema lo acerca a la labor de etnógrafo y del antropólogo, en ese cruce de caminos tiene que darse un conflicto de

³⁰⁵ Ver: McEvelley, *Op cit.*, p.

³⁰⁶ Foster, *Op cit.*, p 177.

³⁰⁷ Sobre la obra de arte en el campo artístico expandido ver: Krauss, Rosalind, “La originalidad de la vanguardia; una repetición posmoderna” En: Wallis, Brian (ed) *Op cit.*, pp. 13-31.

³⁰⁸ Es importante anotar que la experiencia religiosa en Kierkegaard supone esta misma condensación de tiempos, como se verá en los siguientes capítulos. En lo que se refiere a esta experiencia estética, es prudente decir que esta reflexión ha salido de Marcel Proust y su magnífica obra *En busca del tiempo perdido*, donde un pequeño evento retrae un maremágnum de recuerdos. Véase: Proust, Marcel (1946) *En busca del tiempo perdido*, Ediciones Santiago Rueda, Buenos Aires.

saberes y metodologías; los peligros asaltan al “caballero” valeroso que se sumerge en terrenos hasta ese momento desconocidos.

Uno de los problemas que asaltan la labor del artista etnógrafo es que ya que busca una verdad que está en el intercambio de miradas entre el centro que emite una verdad histórica y el otro que ha permanecido en el silencio; su identificación e identidad se superponen a su propia mirada. Si se tratase de un artista militante con identidad política no habría equívocos, pues sería un caso entre otros muy diversos en la historia del arte; de los que el mismo Foster resalta el de Jacques Louis David con la Revolución Francesa y su filiación política del lado de los jacobinos con Robespierre a la cabeza³⁰⁹ Gustave Coubert, un defensor de la Comuna de Paris, Vladimir Tatlin y la Revolución Soviética y si miramos hacia atrás diríamos que es un asunto insistente: Tiziano y Carlos V, Holbein y Enrique VIII, Jan Van Eyck y Calos El Temerario, Miguel Ángel y Julio II el Papa, Bernini y el Concilio de Trento y la lista sigue de modo interminable.

En este caso el compromiso del artista esta en el campo del otro: “con el otro social, el proletariado explorado (...) con el otro cultural, oprimido poscolonial, subalterno o subcultural-, y de esta otra parte, este afuera, es el punto arquimédico con el que transformará o al menos *subvertirá* la cultura dominante.”³¹⁰

Dentro de los otros peligros señalados por Foster, está la de una suerte de identificación alienante en la que el artista termina en una interpretación “reductora, idealista y si no

³⁰⁹ Como podríamos olvidar su apologética de los patriotas de la revolución francesa con su polémica obra la muerte de Marat. Véase: Crow, Thomas; “Patriotismo y Virtud, de David al joven Ingres”, En: *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Editorial Akal, 2001, Madrid., pp.15-81.

³¹⁰ Foster, *Op cit.*, p .177.

bastarda”³¹¹ hasta el punto en que la frontera del otro es la frontera de si mismo. Foster: “De hecho, este peligro puede ahondarse entonces, pues al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo. En resumen identidad no es lo mismo que identificación y las aparentes simplificaciones de la primera ni deben sustituir las complicaciones reales de la segunda.”³¹²

9. *Ojo por diente: Ojo con lo que ves...*

En la creación artística de Restrepo hay un mecenazgo: subvertir la imagen del mundo, revertirlo. El otro aquí no es otro legendario, otro-prehistórico, otro-salvaje. Es otro-yoidad porque el problema de la historia es que desde lo temporal afecta la existencia misma de las cosas. Este punto de partida histórico de la conciencia del individuo le pone en el cruce de la historia como producto de ella misma pero a su vez como producto de las ficciones de *esa-historia* entendida como *narratio* y como *exemplum*. Ni Restrepo ni quien escribe ahora mismo, estamos fuera de esa proyección histórica que nos hereda el discurso moderno eurocéntrico; tanto la retorica hegeliana, como la humboltiana y de paso el grito de Stephen Dedalus,³¹³ que a su vez reproduce la voz amplificada de los pueblos de la no historia, siendo arrastrados a cualquier coste al paraíso de los universales; son manifestación del fin del eclipse y de la descolonización posible de ese conocimiento heredado.

³¹¹ *Ibid.*, p. 178.

³¹² *Ibid.*, p. 179.

³¹³ No está fuera de la ciencia hablar desde la experiencia. Si los discursos y las practicas del arte de la posmodernidad hablan del despertar de la pesadilla de la historia del colonialismo es porque es el síntoma epocal mas determinante en nuestro devenir histórico, ello contribuye a la identificación con los discursos de la otredad, si bien se mira desde adentro el objeto de estudio: los otros hemos sido nosotros mismos.

El otro para Occidente es el sujeto perdido en las cavernas del pasado histórico de la humanidad, lo primitivo se relaciona directamente con lo prehistórico,³¹⁴ “Freud –asegura Foster- presenta lo primitivo como “Una imagen bien conservada de un estadio temprano de nuestro propio desarrollo”.³¹⁵ El *allí* del otro y él *en aquel entonces* de la narración sobre lo primitivo, se revierte cuando el primitivo es el que escribe su-historia. Del respeto de lo *exótico* manifiesto en los surrealistas europeos a la idea de que el salvaje puede ser Hegel hay un dramático revés narrativo-histórico.

Restrepo dice al referirse al ojo por diente (1994); “Comencé a investigar sobre el problema antropológico de la mirada. La imposibilidad de mirar al otro, unido a un concepto que anda por ahí en remojo desde hace rato, que es el canibalismo. En un librito de primaria me encontré con ésta foto de un indígena riéndose mostrando toda la dentadura. En su pies decía: foto de caníbal. Yo casi me muero de la risa, porque su risa más ingenua que otra cosa, era interpretada como el deseo de comerse al blanco. Pero los encuentros no acaban ahí: en “La historia de la antropología en Colombia” vi la foto de un hombre con casco de explorador y anteojos que era el antropólogo, confronté las dos fotografías, el problema de las dos miradas.”³¹⁶

Se diría como señala Hal Foster que en el mundo del artista como etnógrafo hay muchos *flâneries* con sentimientos empáticos con el otro, pero pocos como Restrepo han logrado controvertir la *distancia correcta*, a la vez que su movimiento paraláctico le permite lograr

³¹⁴ Ver: Janson, H.W (1982) *Historia del Arte, Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria a nuestros días*. Tomo I, Editorial Labor, Barcelona.

³¹⁵ Foster, Hal, *Op cit.*, p. 182.

³¹⁶ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p.101.

diversos ángulos de interpretación, heterotopías que amplifican el significado y esta agudeza es virtud.

Foster dice haber “abogado por la obra paraláctica” la que “intenta enmarcar al enmarcador cuando éste enmarca al otro” no creo que en este sentido se pueda encontrar más claridad que las palabras de Foster ya que como el autor afirma: “Este es un modo de adaptarse al contradictorio *status* de la otredad en cuanto dada y construida, real y fantasmal.”³¹⁷

Erase una vez.... América. Construcción y deconstrucción; imagen real y fantasmal, paraíso de musas y cocodrilos de 25 pies de largo, abismos de cargueros del Quindío que cargan un frágil *cargado*, caníbales que sonríen en los libros de escuela, dioses egipcios que guiñen el ojo, sirenas son cara de hombres que se bañan en los ríos. Ciclopes y basiliscos se aproximan a los sueños y las pesadillas; mientras Humboldt es movido en su hamaca de hilo por el viento de canela y las palmeras; elongados plátanos manchados de sangre caen a la tierra y su sangre clama, desde del fondo de un rizoma que se extiende a los largo y ancho de un verde acuarimántico³¹⁸ de montaña. Guiño. El cocodrilo de Restrepo.

³¹⁷ Foster, Hal, *Op cit.*, p. 207

³¹⁸ Neologismo de Porfirio Barba Jacob (1883-1942), poeta colombiano.

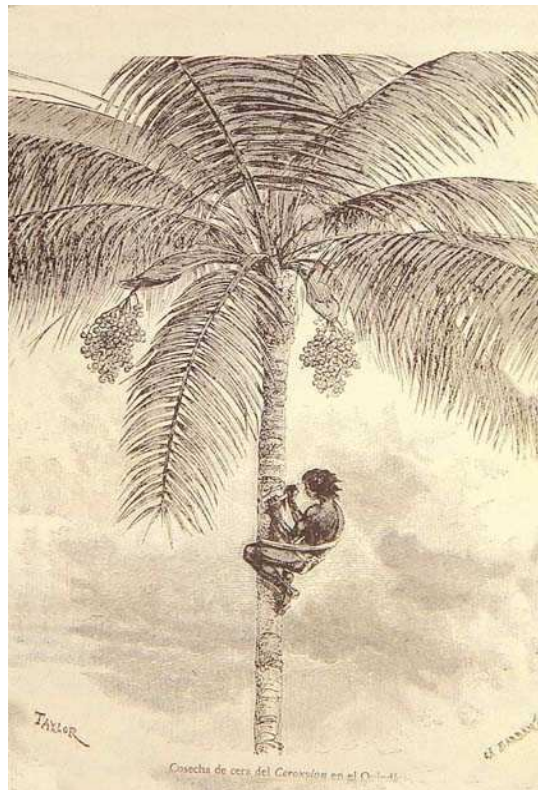
10. ANEXO, Mapas y grabados.



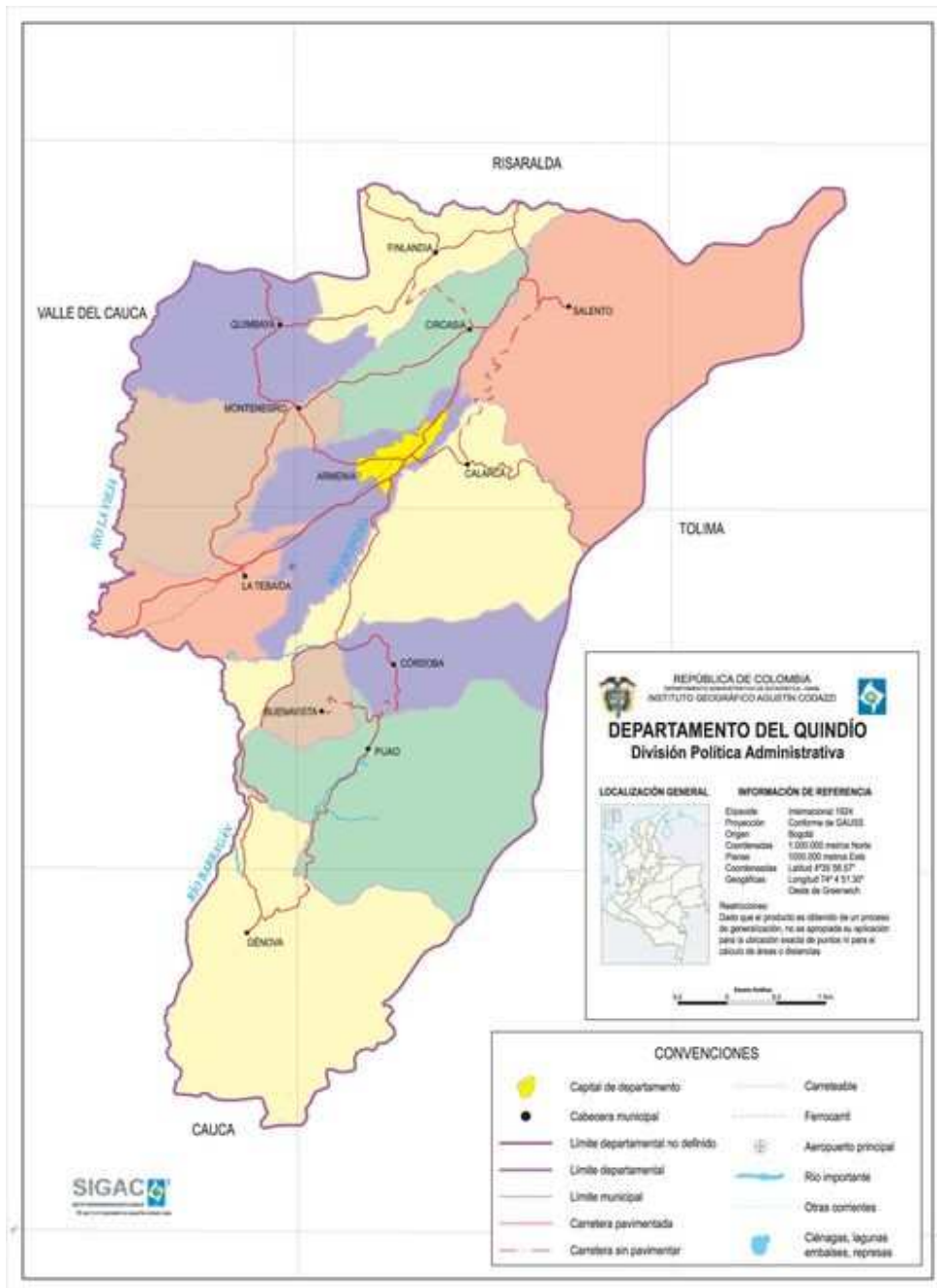
Abraham Ortelius, Mapa de Colombia, 1640, Atlas histórico geográfico del Archivo General de la Nación.



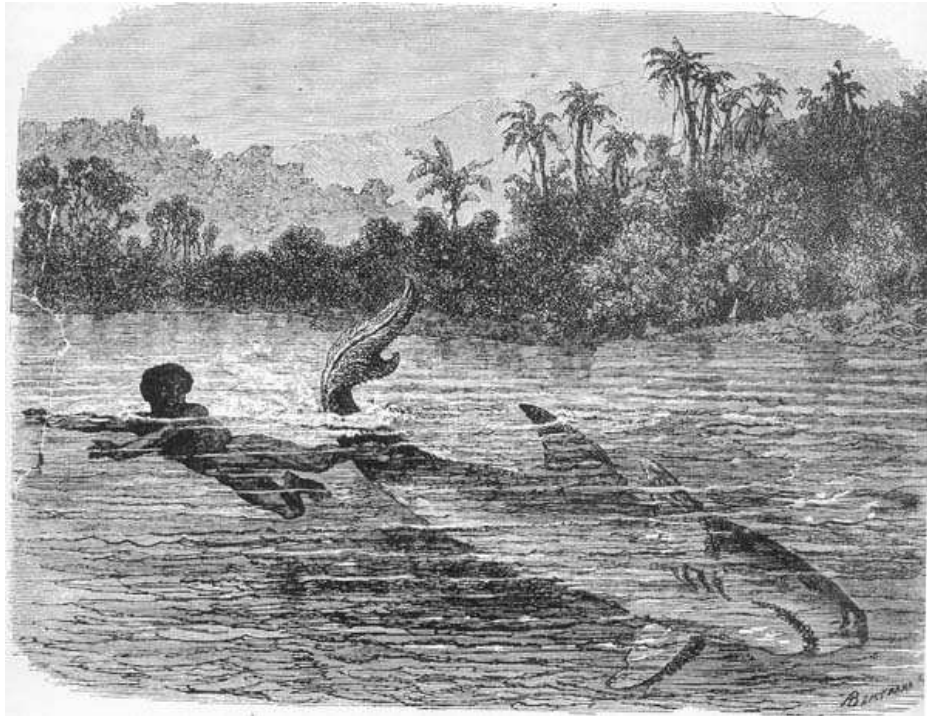
J.C. Walker, *Mapa de Colombia*, 1842, Archivo General de la Nación, Bogotá.



Grabado de Crane, *La Palma del Quindío*, Humboldt y Bonpland la denominaron: *erocy andicola*, 1825.



Mapa del Departamento del Quindío, Instituto Agustín Codazzi, Bogotá, 2003.



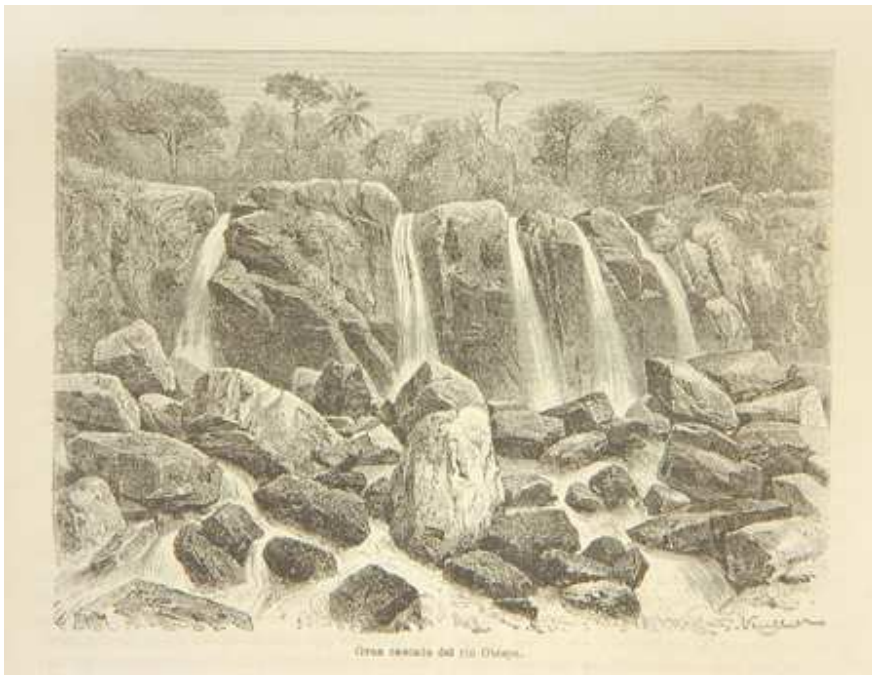
A de Neuville, *Patada a un tiburón*, 1856.



Albert Millican, *Cazadores de Orquideas de Los Andes*, 1987.



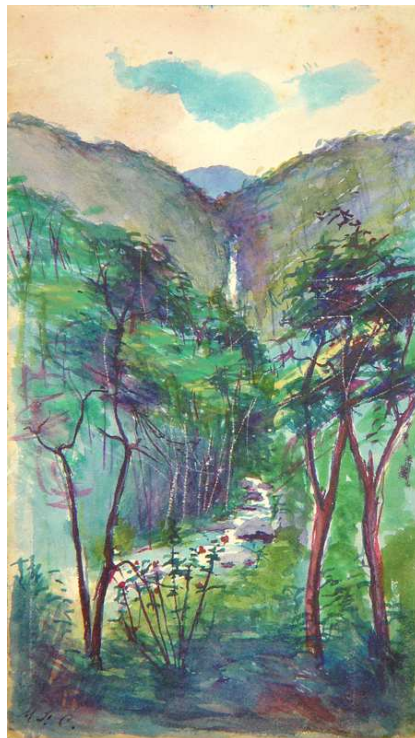
Charles Saffray, *Vue de Cali*, sin fecha.



Armand Reclus, *Gran Cascada del río Obispo*, 1881.



André, Édouard, *Une rue à Barranquilla*, 1869.



Santiago Cortés, *Paisaje del Quindío*, 1900.

TERCERA PARTE

HIPERBARROCO

“Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso”
Hernán Cortes (Cartas de Relación. En Carta a Carlos V)

“Espero la tormenta y después, espero la repetición”
Søren Kierkegaard

1. El Barroco histórico en José Alejandro Restrepo.

Abordar la obra y la producción artística de José Alejandro Restrepo, representa un concienzudo estudio sobre la historia, la historia del arte y las resemantizaciones de múltiples problemas estéticos. Los matices, interpretaciones y paradojas, las extrañezas y las diferencias saltan su orden posible como las cuentas de un rosario que se rompe en mil pedazos.

Como se ha visto, la forma en que se mueve la producción artística de Restrepo no describe la forma lineal ni teleológica de la narración histórica. Los orígenes son huidizos y las repeticiones permiten ver en el arte un tiempo espirálico, laberintico y complejo.

Su obra es así mismo una indagación sobre los problemas históricos e iconológicos que presentan una “acción diferida” en relación con todo su poder simbólico.

Dentro de la historia del arte que representa para el artista el acervo simbólico de donde extrae gran parte de su obra, el período Barroco (siglo XVII) será el que le llevará más de una década de trabajo; indagando fuentes históricas, iconográficas y conectando los problemas propios de mundo barroco con la era contemporánea que comparte una misma fascinación por la imagen expuesta, cuya dialéctica de ver y ocultar es así mismo parte de la sociedad mediática actual.

Es importante resaltar que el arte en José Alejandro Restrepo es una auténtica resemantización y un retorno. Un obra de arte no puede ser comprendida si no en la medida en que se transforma a luz de nuestros días. Un fenómeno artístico no puede considerarse como un hecho del pasado; existe dentro de ella una gran cantidad de símbolos que impactan sobre tiempos futuros. El *ángel de la historia* recoge las ruinas e intenta ordenarlas.

En este orden de ideas la obra de Restrepo conduce a una profunda investigación en la historia del arte, en específico del periodo Barroco, para señalar las grietas y los accidentes propios de eso que hemos llamado: la escritura de *su* historia y en ella sus repeticiones.

Para comprender su gran pregunta en el arte y en la historia: el asunto de la producción, difusión y manipulación de la imagen desde tiempos coloniales, cuando el barroco está en su más alto apogeo, hasta nuestros días; es necesario navegar las fuentes históricas que desde la conquista de América permiten comprender instauración del mundo colonial-barroco y la persistencia de estas prácticas artísticas y culturales.

Es así como nuevas cartografías se van configurando a la vez que se reescribe la historia dando paso a una posible recuperación de los olvidos y de los silencios que han quedado rezagados en la *narratio histórica*.

Esta nueva narración se relaciona con el ejercicio del poder y del poder de la imagen; en José Alejandro Restrepo resalta la idea de que toda clasificación, narración o escritura histórica está articulada a una práctica de dominio. Su efecto descolonizador sobresale por lo tanto en todas sus obras y el caso barroco no será una excepción.

La obra de Restrepo es poliédrica, no pretende buscar una verdad absoluta sino de nuevo resaltar los abismos por donde se cuelan historias e imágenes que mantienen vigente su poder persuasivo.

Lo que tenemos por resultado es una interpretación potenciada que indica un camino más complejo a seguir en futuras investigaciones y estudios sobre los casos que aborda y que sugiere.

Sus videoinstalaciones son *campos artísticos expandidos*, campos metodológicos e intrincadas cartografías y rizomas de los que emanan futuras problemáticas. Es por esto que en Restrepo no se reconoce un *simple ahora*, lo que fue, regresa.

Para abordar este estudio es preciso por lo tanto determinar los marcos conceptuales y cronológicos del Barroco colonial y europeo, así como resaltar los asuntos estéticos que demarcan una prolífica actividad intelectual que va desde la literatura hasta la crítica de las artes, pasando por supuesto por la producción cultural.

Así mismo es necesario mostrar el potencial político y militar que hay en la imagen barroca en el contexto del la conquista espiritual definitiva en América; adoctrinamiento, cohesión social (cuerpo social) y con ello ciertas emancipaciones simbólicas que permiten ver la resistencia de los pueblos indígenas en la configuración de la imagen.



Vicente Albán, *Indio Yumbo de Quito*, 1783, Museo de América de Madrid-España.

El barroco es una “curiosidad”³¹⁹ propia del mundo cultural americano. La visión barroca ha determinado el uso y la producción de imagen contemporánea. Su frecuencia es una vibración histórica que mantiene una profunda influencia en la estética de Restrepo.

Su método de trabajo es propio del movimiento paraláctico fosteriano que supone que no hay un simple ahora, sino un proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos.

Cada época sueña la siguiente (...) pero al hacerlo revisa la anterior”³²⁰ la acción diferida (nachträglichkeit) según Hal Foster expone que el objeto de estudio se ve afectado por el movimiento del observador. En cuyo caso historia y sujeto se ven atravesados por la fuerza del desplazamiento.

³¹⁹ Lima, Lezama (1957) “la expresión americana”; En: *Obras Completas*, Aguilar, Ciudad de México., pp. 302-333.

³²⁰ Foster, Hal, *Op cit.*, p. 211.

Hay también una desaturación de la obra de arte, que ha perdido su poder salvífico y su carácter taumatúrgico; se ha desmaterializado en el nomadismo de la escritura y repetición de la historia.

De paso, la obra se convierte en texto³²¹ el autor inspirado por las musas de Apolo y por las graciosas ninfas griegas es inspirado por lo real; una Musa Paradisiaca³²² que sobresale como elemento de exotismo pagano, dominación sempiterna y violencia desmesurada. Surge en Restrepo un nuevo autor productor que deviene en *Artista Etnógrafo*³²³; ha encontrado una distancia correcta para acercarse *al otro* al tiempo que el mismo es afectado por la mirada. Desligado del proselitismo político, la interpretación filisteísta del mundo y el mecenazgo ideológico, puede ser el francotirador del lo real, ese emboscador, al que se refiere Marcel Duchamp.

Desplazándose a los sitios desde donde se ha escrito la historia, puede contrastar los relatos y desviar las miradas en una especie de refracción de campo, el acento de su obra está puesto sobre el prurito de la extrañeza, el enfrentamiento a las escenas que se arman en campos teatrales, inmersos en tiempos paradójicos que provocan temor e inquietud.

La historia del arte es pasada por el cedazo, desde el arte medieval, El Bosco, Holbein, el Barroco.

En este último se deslizará de su origen para transfigurarse en hiperbarroco: un barroco de aura fría³²⁴, circulador de lenguajes, barroco de figuras emblemáticas y paradójicas que salen de sus contextos religiosos para fundirse en el sujeto social y en el orden político.

³²¹ Barthes, Roland, "De la obra al texto", En: Wallis Brian (ed) (2001), *Arte después de la modernidad, nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal ediciones, Madrid., pp 169-186.

³²² Restrepo, José Alejandro; *Musa Paradisiaca, apuntes para una investigación*; Bogotá, 1997.

³²³ Ver Foster, Hal, *Op Cit.*, pp. 175-207.

³²⁴ Brea, José Luis (1991), *Las auras frías*, Editorial Anagrama S.A., Barcelona.

El arte de Restrepo ronda el reino de lo impensable, es un Nencatacoa³²⁵ de la paradoja, lanza anzuelo a las extrañezas propias de la naturaleza del ser, del mundo y de la historia. Trabajando las resemantizaciones del Barroco, José Alejandro Restrepo insiste sobre la repetición de la historia, sobre la permanencia de sujetos, objetos y escenas en escenarios modernos, con víctimas renovadas, martirios posmodernos.

La problemática de la Estética Barroca está en su inmensa carga simbólica; tan amplia que va desde la problemática asociada con el encuentro del hombre con el *cuerpo*, hasta la idealidad y realidad metafísica de cielo, infierno y paraíso.

A estos asuntos estéticos y simbólicos se suma la *gran problemata* de la obra de Restrepo: *Iconomía*, obra iniciada en el año 2.000 y que cerrará el presente estudio enmarcando todos los cuestionamientos propios del artista: el sistema económico de dominación que el cristianismo ha generado y en con él, la apoteosis de la imagen y el triunfo indiscutible de la misma en la era contemporánea.

La última obra de Restrepo titulada: *Variaciones sobre el Purgatorio*, Abril 2011, hace un movimiento paraláctico y en ese sentido, vuelve sobre el arte del Quattrocento, los Primitivos Flamencos y el Renacimiento así como el Barroco Colonial, y las imágenes del purgatorio a la vez que entra en diálogo paradójico- transhistórico con las *confesiones* de los paramilitares en los tribunales de la ley colombiana delante de cargos que hablan de

³²⁵ Nencatacoa es dios chibcha, protector de los tejedores de mantas, pintores, artesanos y de los borrachos, como un Dionisio de la altiplanicie cundinamarquesa. Su representación lo mostraba cubierto con un tejido de manta hecho por estos hábiles artesanos. Las festividades a Nencatacoa se hacían en medio de danzas y se bebía la chicha; bebida que durante la colonia y la república fue considerada pernicioso y causante de la estupidez de los indígenas. Está hecha a base de maíz fermentado.

masacres de 1500 personas por población. El infierno y el purgatorio se presentan en el sitio de *su-historia* y fuera de ella.

En el arte de Restrepo, *forma y contenido* se afectan. La forma riñe con la razón, la razón con la lógica, la paradoja se instala y desde su campo magnético emite un campo metodológico que viaja más allá de la presencia o de la *duración* de la obra: se mueve por entre los laberintos de un tiempo insistente, repetitivo, *persistente*.

Este tiempo regresa para señalar las diferencias. Las extrañezas y los equívocos se manifiestan, en las obras anteriores se mostró el trabajo en relación al dialogo contemporáneo que mantienen dos épocas; El Cocodrilo de Humboldt, con el Cocodrilo de Hegel y el cocodrilo de Hegel con el de Restrepo, los cocodrilos representan un paradigma y un universo lingüístico del que se desprenden otros *metalenguajes*³²⁶. Un signo que no tiene significado y significante,³²⁷ un signo paradójal del tiempo en el que los grandes discursos se han desplomado; un signo paraláctico, un signo poliédrico, multiforme y multifocal se pliega y despliega en el discurso, en la palabra y en la imagen del arte de Restrepo.

³²⁶ Barthes, Roland (1990) *La Aventura semiológica*, Paidós, Barcelona., p. 13.

³²⁷ Véase: Panofsky, Erwin (1979) *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid.



Hermanos Limbourg, *Purgatorio*, de la obra gótica, *Las Muy Ricas Horas del Conde de Berry*, Siglo XV.

Para abordar el barroco en la obra de José Alejandro Restrepo es necesario partir de dos propuestas para la comprensión de su intrincada relación con el devenir de la historia del arte. Lo primero es que el Barroco no es un periodo o una escuela de la historia del arte en la estética de Restrepo, es un modo de proceder y en él se evidencia el regreso, la repetición. Lo segundo es que para entender y para conseguir una alta reflexión estética sobre el barroco es necesario realizar un estudio profuso sobre la escena barroca, en términos de la conquista y de la formación del sistema colonial. Una vez comprendido el devenir histórico y los problemas propios del colonialismo en la Nueva Granada, es posible entender mejor cuales son los regresos y de qué modo pueden ser interpretados.

Esta extensa reflexión está apoyada en el trabajo investigativo de Restrepo y cobra importancia cuando el estudio es presentado ante una audiencia europea, cual es el caso y en especial con la España que conquista y coloniza el territorio americano dejando una huella transhistórica que deviene de su cristianismo dogmático y de su apetencia por el uso de la imagen devocional religiosa todo ello para establecer una economía de extracción y de pillaje.

La visión de América se contrapone a la visión de Europa. Es por esto que la investigación ha de dedicar gran parte de su reflexión a demarcar los ámbitos históricos de modo que sea posible abordar las obras de José Alejandro Restrepo a la luz de los estudios históricos que el artista ha desarrollado y en ese contexto, su punto de vista.

Empezamos con el retorno del barroco y se va centrando el problema en el barroco colonial iberoamericano y neogranadino y sus contactos culturales con los talleres de arte de Europa, así como el avance de la colonia acentuado en el avance de retórica e imagen.

Luego de conseguir la consolidación de los problemáticas propios de este proceso histórico se van configurando los santorales, los mártires y las percepciones barrocas sobre el cuerpo, que será el cruce de caminos entre la retórica y la narración histórica. El cuerpo como escritura.

El método de trabajo es el rizoma y la fuga, siguiendo la estética barroca el estudio propone así la profundización sobre las ramificaciones inherentes al caso de estudio.

Una vez que tenemos un barroco persistente que regresa en el poder y el encantamiento de la imagen y comprendiendo que este estilo regresa y que retomando a Barthes; hará de la obra un texto y convertirá su aura en un “aura fría” como lo señala José Luis Brea, podremos entender el hiperbarroco de la obra restrepiana.

2. Retorno del barroco.

José Luis Brea dice: “Por todas partes el barroco vuelve. Pero ¿acaso no es propio del barroco retornar siempre, retornar por sistema, por espontaneidad del sistema?”³²⁸ El barroco entendido como fuente que mana estética, lenguaje, forma. Resaltando las singularidades del un sistema en movimiento, repetitivo, de variaciones como las de la música de Bach.

Este barroco que según Brea, retorna por todas partes, es el barroco de la “anomalía, la fugitiva deriva, un barroco cuyas curvas seguramente recorren trayectorias mas parecidas a las siete singularidades thomianas”³²⁹ un barroco que extiende “las inflexiones de la catástrofe”, un barroco cuyas armas y escudo son la memoria y la comunicación.³³⁰ En el movimiento de este sistema se ve danzante la imagen del *otro*, el relato-imagen de la historia, la condena y el suplicio; tragedia grandiosa con formas tan ampulosas.

De la espesa oscuridad herida por un hilo de luz helada, como la monada de Gottfried Leibniz³³¹ que será estudiada por Gilles Deleuze, para llegar a una de las conclusiones más importantes en este asunto: “El Barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función, a un rasgo. No cesa de hacer pliegues. No inventa la cosa: ya había todos los pliegues procedentes de Oriente, los pliegues griegos, romanos, románicos, góticos, clásico... Pero él curva y recurva los pliegues, los lleva hasta el infinito, pliegue sobre pliegue, pliegue según pliegue. El rasgo del Barroco es el pliegue que va hasta el

³²⁸ Brea, José Luis (1991). *Neobarroco, nueva estrategias alegóricas*, Editorial Tecnos, colección Metrópolis, Madrid, pp.4-38.

³²⁹ *Ibid.*, p.4.

³³⁰ *Ibid.*, p 5

³³¹ Deleuze, Gilles (2001) *El Pliegue*, Paidós, Barcelona., p. 5.

infinito”³³² Estos *pliegues barrocos* a los que se refiere Deleuze tienen aun movimiento de retorsión máxima en la obra de José Alejandro Restrepo. De la dicotomía entre cuerpo y alma, materia y espíritu se desprenden teatros de crueldad, ocupados por signos multívocos; dioses encarnados, mártires ejemplares, místicos y santos, Job y Abraham, Dios y Patria, iconofilia e iconodulia, la apoteosis de la imagen y recepción patética de la misma; aquí se encuentran las obras sobre los santos y mártires de Restrepo tanto como *Iconomía*, una magnífica escena en la que entran en pugna los efectos de dominio de la imagen y los problemas propios de su exposición.

2.1. Hiperbarroco y exposiciones relacionadas (breve descripción de obras).

En arte de José Alejandro Restrepo es claro que la Producción de imaginería barroca, mientras adormece la verdad del cristianismo (Kierkegaard) enaltece el simulacro, dando por resultado un *Cristianismo simulacral*.

Cuerpo martirizado, santorales, protomártires, vitrinas de dolor perpetuo, mantos colgados de las manos de nuevas víctimas, una repetición que enmarca los problemas de la configuración de una imagen, la del santo ejemplar y a la vez que configura el ídolo.

Iconomía es la primera de ellas, la composición de la obra es de 2 videos monocanal que constituyen dos ejes: iconofilia (1 h y 15 minutos) e Iconoclasia (36 minutos)³³³. Esta obra es muy significativa, es el inicio de sus trabajos sobre la estética barroca colonial, las prácticas iconófilas de la religión católica y los problemas propios de la iconoclastia que a su vez describe el culto a la destrucción de las imágenes idolátricas, la obra *Iconomía* es

³³² *Ibid.*, p. 11.

³³³ Ver anexos.

también la que cierra el presente estudio pues abraza toda la producción artística de José Alejandro Restrepo. Fue iniciada en el año 2000 y ha continuado hasta nuestros días, sin duda es una magnífica propuesta en el campo estético e histórico que puede ahondarse y estudiarse desde diferentes perspectivas.

A esta obra le sigue *Video-Verónica*, una retroproyección sobre tela 100 x100 cm, con una duración de 3 minutos. Esta obra inicia en el 2000 y se continúa hasta el 2003. El video expone una imagen de la Verónica y el manto extendido recibe la imagen proyectada de los secuestrados y los soldados asesinados en Colombia.

Santorál es la siguiente obra. Se trata de un Video monocanal de 18 min, el año de producción es el 2004.

Ese mismo año presenta la obra *Viacrucis*. Un video monocanal de 20 minutos en donde se exponen crucifixiones, estigmas y torturas que pasan de la teología cristiana a la imagen popular. Esta vez el torturado es un hombre común que recurre a signos escritos en el cuerpo que recuerdan la mortificación crística. Algunos de estos fragmentos hacen parte del video *Iconofilia* del año 2000.

Cuerpos Gloriosos del año 2006 es una exposición presentada en la Galería Valenzuela & Klenner de la ciudad de Bogotá. Las obras de Restrepo son operaciones barrocas, pliegues y cartografías que demarcan largos años de estudio. Esta tiene dentro de si otras obras como los cuadros dentro del cuadro de la pintura barroca. Una de ellas es la Cabeza de Juan el Bautista, un video-objeto e instalación realizada en el Museo de Arte Colonial de Bogotá. Se trata de una pantalla que contiene una cabeza atrapada en diálogo directo con una pintura colonial del siglo XVIII donde la bella Salomé expone la cabeza del bautista en una

bandeja de plata. El hiperbarroco implica la contemporaneidad estética, en este caso de dos épocas.

En la misma dirección la exposición de *Santa Lucía*, Video-Objeto con pintura anónima del siglo XVII, expuesta en el Museo de Arte Colonial. Esta vez la Santa expone sus ojos luminosos que miran desde una bandeja de cobre y en frente, Restrepo ha colocado dos pequeños monitores, dos enormes ojos que observan con vivacidad desde una bandeja “catódica”.

Aparición del año 2006, se trata de una mancha de humedad en la pared de 25 x 20 cm presentada en la Galería Valenzuela & Klenner de Bogotá.

Santo prepucio es una obra de 2008, una Video-proyección sobre marquesina de 5 x 3 metros, exposición que se llevo a cabo en la Galería Valenzuela & Klenner de Bogotá. La correspondencia entre lo cósmico y lo humano, entre lo diminuto y lo enorme se dan en un ambiente pulverizado por partículas que semejan estrellas.

Crucifixion del 2008 es una exposición sanguinolenta: la pared chorrea sangre de cordero, el equipo de venoclisis permite que la sangre caiga por el muro con cierta delicadeza y luego fuertemente sobre una roca blanca. El anatomista y artista se encuentran en esta obra para ahondar en la escena puramente barroca que prefiere siempre la elocuencia del desangre y la abyección.

San Sebastian del año 2007 es un aguafuerte de 35 x 50 cm. Se trata de uno de los protomártires del cristianismo.

Estigmas del año 2006-2007, una obra que se compone de fotografías y objetos en fibra de vidrio y un monitor de 1’’, instalación que se presentó en la Fundación de Arte Cisneros Fontanals de Miami.

Santo Job es una video instalación del año 2008 y en este mismo año *Protomartires*, un video monocanal de 40 minutos entre los aparecen los santos del cristianismo torturados y martirizados: Santa Lucia, Santa Rita, San Bernardo, San Jeronimo, Santa Barbara, la beata Laura Montoya.

Vidas ejemplares es un proyecto de performance con actores y estatuas de santos levantadas en el escenario, se presentó en el año 2008 en la Casa del Teatro de Bogotá. Estos actores, dice Restrepo “encarnan (carne) y animan (anima) algunas de esta figuras”³³⁴ propias de los santorales cristianos.

Todas las obras mencionadas componen el inmenso trabajo que Restrepo ha realizado en las últimas décadas. Para abordarlas se ha optado por la problematización sobre aspectos relacionados con la construcción del santo, del mártir y del idólatra y luego con los problemas estéticos propios de la percepción del cuerpo y la inscripción de signos en él (en el yo) y en lo general (en el imaginario colectivo).

La forma en que se producen las obras de Restrepo también es compleja, presentan regresos y variaciones, cavilaciones presentes y pasadas del artista que por supuesto deben mostrarse con toda su densidad.

En el escenario del cuerpo que representa todo un problema estético e histórico en la obra de Restrepo, el otro es uno mismo, el ser extraño sobre su ser que plegado sobre si que reniega de la carne al tiempo que la enaltece como relicario purificado y como organismo bizarro contendor o soporte del alma, según lo afirma Tomas de Aquino.

³³⁴ Restrepo, José Alejandro (2011) *Religión Católica*, Editorial Universidad Nacional, Bogotá, p. 96.

Pugna y tensión entre cuerpo orgánico y el cuerpo conceptual que será trabajados por Restrepo en forma de variaciones sobre sacrificios, reflexiones teogonías que recrea a modo de Variaciones.

Estas Variaciones contribuyen a la comprensión de la persistencia de la historia y el mito y de la fuerza del regreso.

En estos estudios puede verse una larga investigación que va desde los protomártires en los inicios del cristianismo en el siglo I hasta las reflexiones del filósofo y teólogo danés Søren Kierkegaard, en su obra: *Hacer el sacrificio*, 2011, performance con Jorge Valencia y *Variaciones sobre el sacrificio* del año 2012, en el que propone una nueva interpretación sobre Abrahán y el sacrificio a su unigénito Isaac y así mismo sobre el *Caballero de la Fe*, concepto que desarrolla Kierkegaard durante toda su obra en relación con la suspensión de lo ético en pos de los religioso.

Las últimas obras, realizadas después del año 2011 no serán abordadas en este estudio, estas son: *Variaciones sobre el Purgatorio* presentada en el Museo de Arte de la Universidad Nacional en el año 2011, la *Serie La Mano de Dios*, fotografías en impresión digital 110 x 70 cm, del mismo año, *Serie Crucifijos*, fotografías en impresión digital de 110 x 70 cm, *Bendición*, 2011, Serigrafía 63 x 100 cm, *Señor de la Columna*, serigrafía 65 x 75 cm, *Serie Misioneros* de 2011 y *Annus Mundi* de 2011.

2.2. Los dioses encarnados. Contexto histórico del barroco en América.

“Qué es América. El único continente con fecha de nacimiento,
pues no la tienen Europa, Asia, ni África”
Germán Arciniégas³³⁵

“Tierra buena, ¡Tierra buena! ¡Tierra que pone fin a nuestra pena! Tierra de oro, tierra abastecida. Tierra para hacer casa, tierra con abundante comida, tierra de grandes pueblos, tierra rasa, tierra donde se ve gente vestida, y a sus tiempos no sabe mal la brasa; tierra de bendición, clara y serena, Tierra que pone fin a nuestra pena”
Juan de Castellanos.

El Grabado de William Blake de 1796, Representación metafórica de Europa sostenida por África y América sugiere que Europa es el centro del mundo; de lado a lado de su frágil y pálida belleza se encuentran dos bellas mujeres tropicales, envueltas en un halito de *misterio salvaje* que debe ser domesticado. Ella, Europa las encierra con un cordón de hilo. ¿Están unidas por la historia?

El descubrimiento de América debe ser interpretado como la consecuente invención de América. Como afirma el historiador Germán Arciniégas, América es el único continente con fecha de nacimiento, 12 de octubre de 1492. Como decir lo mismo de Europa, si bien el historiador George Duby sostiene que Europa es una invención posterior al año mil

³³⁵ Francisco Mosquera (1992) *En Respaldo a Germán Arciniégas*, Colección Pequeños Documentos, Medellín, p. 49.

ciertamente como resultado de su encuentro con el otro; el musulmán y solo después de las Cruzadas.³³⁶

De modo que resulta muy elocuente este asunto en la historia de América. Su fecha de entrada al mundo de la historia, su paso de lo prehistórico y prehispánico a lo histórico y colonial. América fue la visión de Américo Vespucio, hábil tripulante de las majestuosas carabelas del imperio español. La conquista de América representa la última cruzada del hombre medieval; el carácter de un hombre europeo que se arriesga a circundar el *mar tenebras* con el arrojo con que los caballeros medievales se adentraron en la peligrosa oscuridad plagada de demonios y al mismo tiempo empujados por los avances técnicos que permiten de facto semejante empresa, Francisco Mosquera, pensador colombiano dice: “Aunque el Descubrimiento se deba a los adelantos de aquél periodo, parta de la hipótesis de la redondez de la tierra, corresponda a la pericia y a la tenacidad de Colón e ilumine la Era Moderna, si se me permite la licencia de las fascinantes realizaciones del Renacimiento: que sus autores se planteaban problemas, definían los objetivos y los coronaban, pero sin dominar a ciencia cierta el motivo y las repercusiones de sus triunfos, ni los basamentos esenciales en que se sustentan”³³⁷ de cierto se puede decir que la paradoja enmarca desde el inicio esta problemática; avances científicos y los hombres del renacimiento tardío poseídos por una febril idea, la de las cruzadas cristianas. No hay nada nuevo en esto, salvo que todo lo que surge de ese encuentro se hace nuevo.

La aventura de la conquista inició con los antiguos viajes que empiezan a divulgar nuevas geografías desde Marino de Tito y Ptolomeo pasando por Macrobio y diez siglos después

³³⁶ Al respecto ver: DUBY, George (1988) *El año mil*, Editorial Gedisa, Barcelona.

³³⁷ Mosquera, Francisco, *Op cit.*, p.21.

reavivando su interés en las postrimerías del mundo bajo medieval y el despertar del mundo humanista representado con vigor en la crisis del siglo XIV, llamada así por representar una bisagra temporal, mental y artística entre la realidad de la Baja Edad Media y el advenimiento del Renacimiento y el humanismo dando alumbramiento a la filosofía de la duda, la especulación y al desarrollo de las ciudades mercantiles que proporcionaran la base para la posterior creación de los Estado Nación.

No se debe olvidar la importancia así mismo de un desarrollo tecnológico en el arte de marear que enriquecido por astrolabios, sexantes báculos de Job y brújulas de última importación hacen posible viajes de contactos urgentes, necesarios y dictados por los conocimientos que proporcionan los cartógrafos de la época a quienes también hay que otorgar un peso fundamental a la hora de historiar el asunto de la conquista del Nuevo Mundo pues son ellos quienes reciben las noticias de los viajeros, cartas que aunque llenas de imprecisiones daban ya lugar a la voz de marineros que lejos estaban de considerar estas tierras como salidas de un *mar tenebras* cuyo imaginario histórico acrecentó la idea de que América fue descubierta como accidente, en una ruta fallida hacia Oriente o lo que es más inexacto; que el afán de llegada a tierras orientales venía impulsado por la escasez de especias aromáticas en las mesas de los comensales de España o Portugal. Aquí también se ha formado una imagen retórica y una imagen histórica que está siempre más allá de los primeros y aparentes hechos.

3. Los Rostros del Barroco.

En el triunfo de Colon y del Imperio español del siglo XV se inicia un camino de construcción de *la idea* de América; el problema de ver, representar y nombrar se halla emparentado con este encuentro de mundos y de miradas; el otro, el aborigen será representado como un salvaje indómito adorador de demonios, un pobre y perezoso hombre de las cavernas, un salvaje idólatra, al que habría que llevar hacia la luz y conocimiento. A la par que se configura la idea de América y se hace definitivo el triunfo material y espiritual de España en estas tierras; se forma una imagen, una imagen cargada de signos que como se ha visto determinan el devenir histórico de América y su representación más cercana al paraíso tapizado de oro y piedras preciosas que son custodiadas por idolatras, herejes y servidores de Satán. Inicia así la “guerra de las imágenes” que tendrá una fuerte tensión iconofilia e iconoclasta; los peninsulares buscarán restituir las imágenes paganas e imponer la adoración cristiana. Traslado simbólico que tendrá serias consecuencias en la consolidación del hiperbarroco como se verá más adelante.

En el capítulo anterior se pudo constatar la problemática en la que se halla envuelta la producción de imágenes sobre América. Imágenes iconológicas e imágenes retóricas ponen de manifiesto esta idea de lo salvaje que es arrastrado hacia la civilización y al reino de los universales.

El discurso histórico se construye como *hipotiposis de la historia*, el colonizador escribe la historia (*vae victis*) y en ella por supuesto se articulan la producción de imágenes e imaginarios como efecto del ejercicio del poder.

El Barroco es así un arte de conquista y será por esa razón que será desdeñado por el mundo cultural e intelectual posterior al siglo XVIII que en el arte religioso verá al detestado español, el verdugo y el tirano. Ante la fuerza del neoclasicismo y de la ilustración y gracias a la presencia de la estética rococó de origen francés en la corte virreinal de los Borbones, el arte barroco será considerado como el arte del sistema monacal, de los beatos, de los idolatras y de los rezanderos.

Solo hasta el siglo XX en sus inicios la historiografía reconocerá en los elementos decorativos, la riqueza de los altares y los sagrarios, la orfebrería y la yestería una belleza incomparable.

Es así como se va dando una mirada distinta al barroco de la conquista entendido por los estudiosos como el arsenal más poderoso del imperio español para sellar su victoria militar con una victoria espiritual en la formada América.

El arte prehispánico no tuvo tampoco aceptación artística, de modo que el barroco representa el inicio de la historia del arte en las Américas y de modo particular en Colombia.

El contacto del Barroco colonial con Europa se dio de modo muy activo, las colonias aprendieron los modelos del arte europeo a través de la difusión de la imagen por medio del grabado, los artistas flamencos y con ellos, los renacentistas quienes fueron reconocidos por los ambientes de producción artística colonial.

Rubens, Zurbarán, Durero fueron artistas que descendieron a América por medio de sus obras. Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, ingente pintor del Barroco colonial

santaferoño será reconocido en Europa, donde consiguió ganar cierto prestigio pese a que la mirada de Europa hacia el arte barroco americano siempre entrará a considerarlo defectuoso y falto de refinamiento. El caso de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos será contrario a aquello.

La Escuela Sevillana tiene influencia en las Américas, las imágenes se importan y se exportan y la actividad de su comercio se manifiesta en altercados propios del intercambio comercial de la época que han sabido documentar los archivos históricos.

Las reflexiones posteriores sobre el caso Barroco inician nuevas perspectivas particularmente densas en el arte contemporáneo y en las reflexiones propias de José A Restrepo.

Lezama Lima sostiene que el barroco es también un arte de contraconquista³³⁸: “El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco”³³⁹ arte hibridado en la poderosa imaginería indígena. Un arte que se encerró en el taller del artista para reproducir con maestría un cristianismo medieval de devoción, de artesano, de campesino. Un arte que como resalta en sus estudios sobre el caso José A Restrepo, sigue ahí, en los altares de las iglesias, en las devociones populares, sin sufrir un majestuoso traslado a los museos, pues finalmente no es arte de musas sino arte de función litúrgica y la liturgia sigue allí.

³³⁸ Lima, Lezama, *Op cit*, p. 323.

³³⁹ *Ibidem*.



La muerte de la Virgen, siglo XVII, Museo Colonial de La Merced, Cali-Colombia.

3.1.El arsenal de la imagen en el orden de la Conquista de América.

La conquista de América no se *ha escrito* en los libros de historia. No es suficiente en el enfoque que ha recibido a través de los años y es el arte y ese sentido la producción artística de José Alejandro Restrepo, una historia que se cuenta desde las extrañezas de esa historia, como si las esquivas del pasado vinieran y arrojaran a los pies del *ángel de la historia* más ruinas. El ángel las trata de colocar en otro lugar; pero el huracán llamado progreso sigue soplando sobre caracolas de no-tiempo sobre las ruinas.

En primera instancia, podemos anotar que el acuerdo entre la Corona española y los conquistadores que se conoce como “*capitulaciones*” tiene un carácter privado y se fue dando en forma de penetraciones individuales que requerían de una acumulación de capital

que se fue consiguiendo gracias a la misma conquista, que según el historiador Germán Colmenares fue concebida como empresa³⁴⁰. La explotación indiscriminada de México, Perú y la Nueva Granada proporcionaron a los “empresarios”, entre quienes se contaban comerciantes de Sevilla y Santo Domingo la acumulación de grandes capitales de dinero. Las “cabalgadas” o empresas de pillaje que se dieron en la costa Caribe fueron otra forma de conseguir el éxito de una “empresa” que solo beneficiaba al conquistador. Hombres como Rodrigo de Bastidas, Fernández de Oviedo, Pedro de Heredia o Alonso Luís de Lugo condujeron las cabalgadas a lo largo de la costa.

En ese sentido, la conquista puede verse como un hecho simplemente financiero, sin embargo algunos autores encuentran relevante el asunto militar ¿debe entenderse por lo tanto como empresa comercial tanto como aventura militar? El proceso de conquista del territorio americano se dio como saqueo (especialmente entre 1502 y 1537) así como con la construcción de un sistema de poder con el fin de sistematizar la explotación de las sociedades indígenas y mantener la permanencia de los frutos de la conquista³⁴¹ pero para lograr el orden y el triunfo definitivo proporcionando a todo esto un fondo ideológico se necesita una idea. La idea que triunfo sobre los pueblos que poblaron América fue el cristianismo³⁴². El cristianismo aseguró el poder sobre la conciencia del mismo modo que el temor y una vez asegurado el control sobre el temor; el triunfo de España se mostro como definitivo. En ese espacio de tiempo que asegura la creencia del catolicismo evangelizador

³⁴⁰ Ver: Colmenares, Germán (1997) *Historia económica y social de Colombia I*, 1537-1719, Editorial Tercer Mundo, Bogotá., pp.114-176.

³⁴¹ Colmenares, *Op cit.*, p. 117.

³⁴² A propósito de esto vale resaltar la hipótesis del historiador Jaime Borja: aseguramiento del miedo al demonio En: Borja, Jaime (1998) *Rostros y rastros del demonios en la Nueva Granada*, Editorial Ariel, Bogotá.

en América y la hibridación que va logrando este con las religiones indígenas y con las creencias y practicas chamánicas-sacerdotales ancestrales, se gestó un barroco que fue desde el inicio más poderoso semánticamente que ningún otro; las características mismas de la conquista, suceso en el que resaltan palabras y conceptos como: mezcla, creencia, mito, religión, mártir, dolor, salvación, dogma; mostraron su naturaleza barroca.

Dentro de esa misma fuerza que lleva desde adentro la empresa de conquista de América sobresale de nuevo la *areté* que como una luminosa traza, abraza las armaduras extremeñas del conquistador. El sometimiento fue militar y después ideológico. El conquistador español viene con un aire de superioridad mental y material frente a ese *pais de la canela*³⁴³. Convertido por muchos caciques indígenas en un dios profético, el español empieza su expansión hacia el corazón de América del Sur en busca de la leyenda de los Caribes: el Dorado³⁴⁴.

El sometimiento refleja una repetición histórica que se evidencia en la obra de Restrepo: masacres, violencia, humillación, usurpación, tragedia; dice Juan de Castellanos, cronista del siglo XV “Que los indios recibían pesadamente el yugo de la servidumbre, más los españoles tenían bien repartidos los pueblos que abrazaban la tierra, aunque no faltaba entre los indios quien la alterase, sobre lo cual se hicieron castigos muy crueles que fueron causa de que se apocase la gente. Quemaron vivos a algunos principales de las provincias y

³⁴³ Referencia a la fuente: Ospina William (2008) *El país de la canela*; Editorial Norma, Bogotá.

³⁴⁴ El Dorado es una leyenda anterior a la llegada de los peninsulares a América. Se había extendido hasta el norte del continente; se decía que el oro que podía encontrarse en El Dorado era tal que se podría llenar una ciudad entera con él. La leyenda tiene ubicación geográfica definida, en principio se decía que la zona donde se encontraría el tesoro estaba entre Perú y lo que hoy corresponde a Colombia. Las historias relatan la ceremonia de un cacique que era bañado en oro y luego era sumergido en el agua como rito de fertilidad, luego se lanzaban piezas de oro al lago. Esta leyenda es muisca y se sitúa en la hoy llamada laguna de Guatavita, en Cundinamarca-Colombia.

ahorcaron a otros... y prendieron a la gente principal y, en ceptos, la metieron en una casa a la prendieron fuego abrasándola viva con la mayor inhumanidad del mundo, y dice este Diego de Landa que él vio un gran árbol cerca del pueblo en el cual un capitán ahorcó muchas mujeres indias en sus ramas y de los pies de ellas a los niños, sus hijos...”³⁴⁵

Frente a la *barbarie* del español se levanto la resistencia. Muchos indios se declararon en *Guasábara* que significa la unión de un pueblo contra el opresor. Otros se hicieron cimarrones, forajidos y asaltantes de caminos y muchos de ellos prefirieron perecer antes que ser conquistados, estos son los que a los ojos de la conquista aparecen como verdaderos herejes, hombres sin alma, caníbales y depredadores de sus hermanos. Los otros, aquellos que se hicieron cercanos a los ejércitos españoles se muestran como dóciles y agradables, aunque algo perezosos.³⁴⁶ A el efecto de someter a los pueblos indígenas se le llamo: Pacificación: “Luego de que se ha hecho la pacificación, y sean los naturales reducidos a nuestra obediencia, como esta ordenado por las leyes que de esto tratan, el adelantado, gobernador o pacificador, en quien esta facultad resida, reparta los indios entre los pobladores, para que cada uno se encargue de los que fueren de su repartimiento y los defienda y ampare, proveyendo ministro que les enseñe la doctrina cristiana, y administre los sacramentos, guardando nuestro patronazgo y enseñe a vivir en policía, haciendo lo demás están obligados los encomenderos de sus repartimientos, según se dispone en las leyes de este libro.”³⁴⁷

³⁴⁵ Marín Guzmán, Roberto (1985) *El Espíritu de Cruzada Español y la ideología de la colonización de América*, ICC, Costa Rica., p. 47.

³⁴⁶ Marín Guzmán, Roberto., *Op cit.*, p. 52.

³⁴⁷ Recopilación de indias; Ley Primera, Título 8 Tomo 2, libro Sexto. AGN, Fondo: Caciques e indios. Ff 12-15.

La historia de la conquista se muestra, como si se tratase de un mundo de adultos enseñando a los infantiles aborígenes americanos³⁴⁸, “El motivo y origen de las encomiendas, fue el bien espiritual y corporal de los indios, y su doctrina y enseñanza en los artículos y preceptos de la Santa Fe Católica, que los encomenderos tuviesen a su cargo y defiéndase a personas y haciendas procurando que no reciban ninguna agravio y con esta calidad inseparable les hacemos merced de se los vamos a encomendar, que si no lo cumplieren, serán obligados a restituir los frutos que han percibido y perciben, y es legítima causa para privarlos de las encomiendas”.³⁴⁹

Esta mirada del indígena como menor de edad, como infante y como enclenque comparado con el blanco, persistió en la historia y se arraigo en la mentalidad de los criollos; hijos de europeos, de raza blanca, que en su gran mayoría serán educados en el viejo continente: “Para aumento de nuestra agricultura, sería necesario españolizar nuestros indios. La indolencia general de ellos, su estupidez y la insensibilidad que manifiestas hacia todo aquello que mueve y alienta a los demás hombres, hace pensar que vienen de una raza degenerada que se empeora en razón de la distancia de su origen”³⁵⁰. Afirma el intelectual criollo Don Pedro Fermin de Vargas. La mirada del otro viciada por *la areté griega* y motivada por la racionalidad ilustrada.

En el primer capítulo la obra de Restrepo permitía viajar a través de esa imagen tergiversada de América a partir de su fauna, flora y geografía. Aquí resaltamos de nuevo a aquel sabio del siglo XVIII Don Francisco José de Caldas quien se empeñó en refutar un

³⁴⁸ Mosquera señala al respecto: “los religiosos proclamaban que los aborígenes eran menores de edad, incapaces absolutos que habrían de ser sometidos a la tutela o al amparo de los preceptores establecidos” *Op cit.*, p. 10.

³⁴⁹ Ley Primera, Título 9, Tomo 2, Libro Sexto. AGN, Fondo, Encomienda, ff. 7-8.

³⁵⁰ König, Hans-Joachim (1994) *En el Camino hacia la Nación*, Banco de la República, Bogotá, p. 111

buen número de teóricos que mostraban a América como “naturalmente inferior” o como Paw, quien consideró el clima americano desfavorable: “ese obstinado enemigo de cuanto bueno tiene la América”³⁵¹ a lo que Caldas contestará: “Que calcule Paw la masa total de un calor constante de 30° (Reamur), y la de la variable de Europa en el espacio de un año, y que nos diga si la Nueva Granada es más fría que Prusia, Alemania y todos esos países en donde el hombre se ha perfeccionado, si aquí puede el frío producir las imaginaciones y los sueños que ha forjado, sin garante y sin conocimiento del más bello y fecundo país del universo.”³⁵²

Francisco Antonio Zea por su parte dice: “Este Reino que veis sumergido en la última barbarie, y á pesar de vasta extensión habitado solamente de millón y medio de hombres miserables sin ciencias ni artes, Agricultura ni comercio en medio de su miseria es el favorito de la naturaleza. (...) Que no tenga yo tiempo de recorrer con vosotros nuestras fértiles Provincias para iros mostrando por todas partes las más bellas producciones de la Tierra, las más abundantes riquezas, tantos primores, que a lo menos merecen una mirada reflexiva. Los bosques están llenos de plantas aromáticas, y medicinales, a cada paso se encuentran bálsamos, gomas, y aceytes exquisitos, tenemos las mejores resinas.”³⁵³

3.2.Colombia, Paraíso Barroco.

Esta América a la que llega don Gonzalo Jiménez de Quesada luego de 1521 se llamará Colombia. Virreinato del Perú y luego del siglo XVII en Virreinato de la Nueva Granada, donde se puede hacer caso a las afirmaciones del Sabio Francisco José de Caldas, de Don

³⁵¹ *Ibid.*, p.98.

³⁵² *Ibidem.*

³⁵³ *Ibid.*, p.109

José Celestino Mutis y el ilustre Barón Alexander Von Humboldt; *es el país más fecundo del universo*.

En la idea de fecundidad debe leerse desde la naturaleza, la cultura, las razas, los climas, las gentes, las imágenes, universo abigarrado de historias, paraíso mágico, país fantástico y macondiano³⁵⁴ el único lugar del universo donde pueden morir vírgenes y ascender a los cielos envueltas en tejidos hechos por ellas. Mundo de guantes revertidos, vórtice de tiempos persistentes, anquilosados en las leyendas. La historia en Colombia debe hacerse mirando los pergaminos de Melquiades.³⁵⁵ Recordando o silenciando la memoria para que el viento hable. Recorriendo casas a la orilla de cristalinas aguas donde yacen piedras “enormes como huevos prehistóricos”³⁵⁶ Un país de maravillas incontenibles en la historia que se cuenta desde un anaquel de librero. Una masacre que se sucede en medio de los platanares que bien puede ser historiada por un artista, por un escritor de realidades mágicas o por un fantasma. País del olvido en el que habría que empezar a etiquetar las cosas para que ellas sean recordadas solo hasta que los hombres olviden leer. Y llegado ese día, el arte de Restrepo como un agujero negro atrapado en tiempos paradójicos podrá contar a los olvidadizos de Macondo que alguna vez.... “La región encantada que exploró José Arcadio Buendía en los tiempos de la fundación (...) donde luego prosperaran las plantaciones de banano, era un tremendal de cepas putrefactas”³⁵⁷ que manaban sangre que era recogida en el canto helado de una Musa Paradisiaca.

³⁵⁴ García Márquez, Gabriel (1984) *Cien Años de Soledad*, Oveja Negra Bogotá.

³⁵⁵ Personaje de la novela *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez.

³⁵⁶ *Ibid.*, p 12.

³⁵⁷ *Ibid.*, p.32.

Esta novela de García Márquez que se encuentra emparentada con el barroco gira en marcos de tiempo paradójicos como la obra de Restrepo. Retornos y repeticiones de mágico lirismo que cuentan una historia que se olvida en la noche de los tiempos marciales que se custodian como viejas y polvorientas efigies en los libros de nuestra propia historia.

De la conquista nacen dioses encarnados, santos más santos que los mártires de los martirios del Bajo Imperio Romano, despiertan los héroes y buenos guerreros que perecieron en la defensa de estas tierras que Europa vio dormida. Ellos, despiertos detrás del telón de la historia resisten y claman desde el fondo del escenario que preparó Europa: *la razón está aún por encontrar*³⁵⁸:

“Morirás en manos de forasteros y falsos profetas, tu que eres libre como el viento, tu que amas el sol como tu padre y a la tierra como tu madre, tu que admiras el agua y respetas el bosque, tu que temes a la luna y a la oscuridad, tu que eres hábil en las artes manuales, la música y la danza; crees en tus hermanos y sus aldeas desde el mismo comienzo, hasta el día en que los extranjeros llegaron; ahora al son de tus gemidos vendrán por todas partes; por el río las montañas y los valles. Los bellos poblados entremezclados de selva y vida, de limpieza y blancura, de arte y gente sencilla, de aves, niños, mujeres, hombres y sueños; han caído botín de nuestra última era, todo se ve estéril como el desierto. El hombre con el mismo hombre se ha vuelto despreciable, ya la naturaleza no nos quiere. Luego, que será de nosotros y el resto de hombres sí a aquellos que hicieron estremecer la tierra nadie los recordará; solo queda de estos, sus cuerpos ruines convertidos en polvo y nada más. La

³⁵⁸ Alusión a poema panche, tribu de la gran nación Caribe.

razón esta aun por encontrar”³⁵⁹ este poema panche atribuido a una princesa de la tribu de los Poymas refleja ese sin sentido de una población que perece en manos del extranjero.

4. Retorica e imagen.



Jan van der Straet, *América, Nova Reperta*, 1638.

En este grabado del siglo XVII como señala el historiador Mauricio Nieto, se recogen los “elementos alegóricos del encuentro de Europa con el Nuevo Mundo”³⁶⁰ Nieto dice en al respecto: “El “descubrimiento” en esta imagen sugiere el despertar de una América adormecida. Las figuras centrales del grabado son el “descubridor” y lo “descubierto”. Las naves parecen traer el curso de la historia que encuentra una naturaleza abandonada y representada por extrañas bestias. La figura de Vespucio encarna una Europa masculina y cubierta, en sus manos lleva una cruz y un astrolabio, la religión y la ciencia; por su parte, “América” está representada por una mujer desnuda que sobre una hamaca espera y da la bienvenida al curioso conquistador. La idea central del grabado está en el encuentro y la contraposición entre la cultura y la naturaleza, entre Europa y América. Las poderosas

³⁵⁹ Arango, Juanita (1974) *Contribución al estudio de la historia panche; excavaciones arqueológicas en la zona de Quinini*, Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Bogotá., p.56.

³⁶⁰ Nieto, Mauricio (2008) *Historia Natural y Política*, Universidad de Los Andes, Bogotá., p.18.

naves en la costa contrastan con lo que podría ser un rudimentario remo que reposa sobre el árbol.

El conocimiento y la técnica se encuentran con un mundo cuyo principal distintivo es la ausencia de cultura y civilización. En la escena del fondo podemos apreciar una comilona de carne humana. La antropofagia es un lugar común en las representaciones de los nativos americanos que exalta su estado de barbarie y por lo tanto el imperioso llamado a la civilización y al cristianismo. Los animales que allí aparecen, un oso perezoso y un tapir, son señales de letargo y monstruosidad, de una naturaleza errante, dispersa y carente de orden. Todos estos motivos parecen con menos claridad y centralismo que los elementos que representan al descubridor y sus instrumentos —el astrolabio, la espada, la bandera, la cruz, la carabela—. Vespucio trae los elementos para despertar a América, para cubrirla, nombrarla y domesticarla. La riqueza y novedad de la flora y la fauna son ya un elemento emblemático del Nuevo Mundo”³⁶¹

La domesticación de América empieza por ese acto fundacional del nombrar y en ese acto hay un germen de colonialismo que contrasta en imagen con la del colonizado. Uno y otro representan un mundo lingüístico y una práctica histórica distinta. De un lado el efecto dominador que hay en los elementos que como dice Nieto *van a despertar* a América y del otro el letárgico mundo mítico donde *nada pasa*, excepto los toneles de tiempo muerto que deambula detrás de las arañas y los insectos. Las poderosas naves hacen historia, expandirán el imperio de Carlos V hasta donde el sol no pueda encontrar escondijo; entre tanto los reinos, los caciques, príncipes y princesas de este mundo detrás de la civilización

³⁶¹ *Ibidem.*

siempre es un desconocido cuya imagen danza entre lo exótico y lo salvaje. Entre la doncella desnuda de la hamaca y la escena de canibalismo.

Esto es a lo que el historiador Jaime Borja llama el arte de describir, la retórica de la imagen; de una imagen inventada en el siglo XVI³⁶² Palabras, imágenes y cosas danzan en la descripción (descriptio) y en la retórica (narratio) de América y del otro. Retórica que de paso impulsó y legitimó el sometimiento del otro. Borja dice: “El verdadero triunfo de América fue la instalación de un imaginario. Indios salvajes y furibundos, misioneros fervorosos, épicos conquistadores y una tierra indómita se constituyeron en los protagonistas de una historia que aun hoy, vive y se revive entre el juego de escritura y de lectura.”³⁶³ El historiador Fernand Braudel ha llamado la atención sobre la fuerza del un imaginario, más poderoso que cualquier huracán de la tierra, se arraiga y se empeña, como los fantasmas de la historia, en retornar.

En el proceso de Conquista de América, la escritura de la historia se constituye en elemento de aprehensión de la realidad, como señala Borja. El problema de la escritura se hizo por lo tanto inherente a la apropiación, dominio y regulación de la conquista española. Es este orden de ideas, la representación generó monumentales imaginarios que recorrieron el mundo a través de los escritos de los cronistas y que retornaron sobre la reproducción de imágenes sobre América con los viajeros extranjeros a partir del siglo XVIII. De la mirada del colonizador épico, poderoso Ulises de yelmo plateado a la mirada del intelectual y el botánico ilustrado media la historia. En el fondo persiste el mismo imaginario. La idea

³⁶² Borja, Jaime Humberto (2002) *Los Indios Medievales de Fray Pedro de Aguado*, CEJA, Pontificia Universidad Javeriana., pp. 49-90.

³⁶³ *Ibid.*, p. 93.

creada y concebida del indio como el salvaje, el *canibal y el feroz, escurridizo, perezoso y estúpido personaje*³⁶⁴.

“La palabra escrita fue entonces la piedra sobre la cual se construyó la identidad de un continente, identidad que reposaba en la necesidad de crear un “origen” que cimentara la legitimidad de la conquista. La narración fue un acto fundacional, que permitió ordenar lo que existía, según los paradigmas de la Europa que “descubría”, al instituir un discurso que creó el imaginario de la identidad: los cronistas demostraron que no existía orden en estas tierras hasta la llegada de la civilización cristiana. Los discursos de la “ausencia de orden” y de su consecuente acto ordenador, la conquista, se llevaron a cabo, con la pluma, en dos direcciones: la forma como se narró el sujeto y su entorno natural”³⁶⁵

El acto de nombrar continúa por el camino de la clasificación. Orden cimentado sobre una lógica propia, sobre palabras de exclusión y sobre ideas tan fantásticas como la clasificación del enciclopedista chino.

Estas descripciones dieron a luz un imaginario no-objetivo, como afirma Borja: “(...) Pues la descripción estaba regulada por un complejo sistema de normas que no se centran en contar la “verdad objetiva”, sino que proponía una regla para acercarse a una idea general de las partes o propiedades del objeto narrado. De esta forma, la retórica permitió que se creara un conjunto de imágenes del indígena que no necesariamente respondía a la realidad, porque la descripción de del sujeto estaba dirigida a moralizar.”³⁶⁶ La realidad retórica se

³⁶⁴ *Ibid.*, pp. 86-112.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.94.

³⁶⁶ *Ibidem.*

contrapone a la *realidad vivida*³⁶⁷ y ya que las crónicas no configuran una imagen única, el personaje construido varía en miradas e imágenes retóricas, en esta variación hay un movimiento en el discurso sobre el otro que no se percibe como homogéneo. Esta diferencia entre la retórica del indio, la imagen retórica y la narración es lo que resalta la construcción artística de Restrepo, es el país de donde salen sus preguntas y sus insistentes sobresaltos.

Partiendo del principio de que la imagen se ha inventado y de que es *retórica*, suponemos así que tiene las características propias de un metalenguaje y del cambio semántico. Esta profusión de significados encerrados en sí mismos, provoca un universo de ambigüedad, una serie de desplazamientos metonímicos se provocan en la imagen y en las palabras y las cosas en tanto que imágenes (metáforas).

El arte de describir y de inventar imágenes retóricas del otro; en este caso del indio deviene en un choque de lenguajes transhistóricos, pues no es lo mismo retornar desde nuestro tiempo a las crónicas de Pedro de Aguado que hacerlo a las de Humboldt³⁶⁸. Este movimiento espiralístico que hace el observador, que en este caso es Restrepo, convoca en escena una inmensa producción de imágenes que se contraponen, yuxtaponen y mezclan. Esa intrincada mezcla de lenguajes que van desde los cronistas españoles hasta los viajeros del siglo XIX contiene elementos barrocos muy arraigados. El entrecruzamiento de lenguajes, de miradas y de imágenes fue tan intenso que de inmediato emergió de todo ello un mundo barroco, entendiendo este término más allá del periodo de la historia del arte que

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ Ya que el hombre es hijo de su tiempo y lo que ve y piensa Aguado no es lo que ve y piensa Humboldt, del mismo modo sucede en la contraposición entre el cocodrilo de Hegel y el cocodrilo de Humboldt y el de Restrepo. Visiones paralelas, paralácticas y prospectivas.

corresponde al siglo XVII,³⁶⁹ y encontrando en la naturaleza de su estética: el lenguaje recargado y repetitivo, cargado de incongruencias retóricas que forman el oxímoron³⁷⁰, el epifonema,³⁷¹ la sinestesia,³⁷² la hipotiposis;³⁷³ una nueva fuente estética en la que América creció y prosperó en su elocuente barroquismo.

El choque y encuentro de culturas entre Europa y América inventó un mundo nuevo de facto, en la palabra y con ella en la imagen. En ese mundo nuevo, el sujeto y el objeto como quiera que sean vistos han cambiado. Si partimos de la idea de que Europa conquistó a América, esta frase supone que América cambió e inició su camino hacia el reino de las palabras y de los conceptos. Si en cambio decimos que América fue conquistada; entonces la frase denota que Europa cambió aunque América también lo haya hecho. Porque el sujeto que afecta una cosa es afectado por esto.

4.1|.Conquista y Contraconquista. Dos movimientos.

Primer movimiento. Europa ha llegado a América, de sus carabelas bajan imaginarios no antes conocidos por estas tierras, el historiador Borja dice al respecto de ese arribo: “Al despuntar el siglo XVI, en las costas colombianas del Caribe asomaron los primeros galeones. El demonio desembarca con ellos. Este invisible pero también tangible personaje, se encontraba detrás de los cascos. Se había alojado en la conciencia y en las creencias forjadas en los últimos tres mil años.”³⁷⁴ Es este, el desembarco de una idea: la idea del bien y del mal, formados en el mundo medieval cristiano bajo el peso de imágenes muy

³⁶⁹ Se volverá sobre esto más adelante.

³⁷⁰ Se trata de una imagen retórica en la que se utilizan figuras contradictorias.

³⁷¹ Una forma lingüística que contiene un carácter moralizante, dirige la educación hacia un fin ético.

³⁷² Figura literaria que provoca sensaciones corporales.

³⁷³ Una forma retórica que describe con gran vivacidad una cosa.

³⁷⁴ Borja, Jaime, *Op cit.*, p.41.

antiguas referidas a la lucha cósmica entre bien y mal. La llegada de la cristiandad y sus toneles de agua bendita supone la llegada de las huestes de Satán. Empieza la construcción del imaginario sobre lo visto y lo no visto. América es nombrada, clasificada, mencionada y aleccionada en la retórica de la historia. Se inventan las primeras imágenes de ese reino de maravillas que allende el mar dormía un sueño profundo de *letárgico abandono*³⁷⁵.

Segundo movimiento. Europa domina y su dominio le proporciona la construcción e invención de otra imagen: la civilización viene en sus espadas, crucifijos y astrolabios. La ciencia ha salvado a América del atraso, la religión salvará sus almas. Comienza la lucha contra el mal e inicia la invención de otra imagen: el temor.

En la dialéctica que hay entre conquista y contraconquista se va formando un mundo de mitos persistentes. Ese vórtice de tiempo se anquilosa en una suerte de lago del purgatorio dantesco, en cuyo vientre duermen criaturas pleistocénicas, se emiten conjuros contra los demonios que rodean las almas puras y se mueven caudales de mitos.

Ese vórtice es barroco, antes incluso de la formación del primer taller neogranadino de arte, ya hay barroco en América, porque el barroco es una fuerza de cruces simbólicas, es la dialéctica que hay entre lo bello y lo sublime, es la tensión que existe entre eros y tánatos y es la tensión que hay entre lo diferente, en la conquista de América esa fuerza del cruce es parte del universo barroco.

³⁷⁵ Sobre este asunto es posible establecer relaciones entre antiguos pueblos de la tierra que llegaron a pisar el suelo de lo que posteriormente se conocerá como “América”, fenicios, cartaginenses, vikingos (que establecieron una colonia hacia el año 1,001) son parte de una documentación que encuentra en la idea de un continente apartado, inexplorado y virgen una imagen construida por la conquistas y la colonización peninsular posterior al siglo XVI y que a la luz de nuestros días puede ser cuestionada.

El Barroco es pasión dolorosa, muerte que muere mil muertes, repeticiones de la idea y pliegue dentro del pliegue que es a su vez plegado y desplegado.

Ondulantes perpetuas, que no cesan de emitir signos contradictorios. Gran deslumbramiento sensorial, fiesta de los sentidos, que surge vívidamente de la mixtura propia del proceso de descubrimiento y conquista; el escritor José Lezama Lima dice: “Entre nosotros el barroco fue un arte de la contraconquista (...) por su tensión y plutonismo, el primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es el Señor Barroco.”³⁷⁶

Hay otro elemento que se fusiona al problema de la invención retórica de América y la consecuente creación de sus imaginarios: el arte. El arte va a provocar en América una verdadera *guerra de imágenes*³⁷⁷ la apoteosis de la imagen que trae el arte provocado por el concilio trentista cerrará las puertas de estas tierras a los herejes, dejando en su interior un reino de mitos y leyendas que se hibridaran a los santos y mártires cristianos. En el fondo de ese reino se moverá un miedo instalado en la conquista; el temor al diablo y al pecado. Se construirá así la imagen del idolatra y del santo. América conocerá los miedos europeos y de ese espanto y estertor de la carne surgirá un barroco doctrinero que en el fondo emite cantos de resistencia.

El diablo se alojó en los nuevos *otros*³⁷⁸. Los personajes que el sistema colonial perseguirá como herejes. El buen cristiano se acogió a la salvación de la iglesia y la iglesia

³⁷⁶ Figueroa, Cristo Rafael (2008) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Universidad de Antioquia-Universidad Javeriana, Bogotá-Medellín., p.84.

³⁷⁷ Gruzinski, Serge,(1994) *La guerra de las imágenes*, fondo de cultura económica, México.

³⁷⁸ Como se verá más adelante esos nuevos perseguidos por la cristiandad serán los nuevos herejes: la mujer, el negro, el indio y el judío, entre otros.

proporcionó a España con sus imágenes barrocas lo que la espada no logro por si sola: un triunfo contundente y duradero.

4.2.El poder de La imagen.

“¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”
Alejo Carpentier.

Retorica, imagen y sometimiento se fueron construyendo al mismo tiempo. La retorica necesitó apoyarse en la imagen para pervivir más allá del dominio de la palabra. La palabra en si misma de paso, contenía la carga de filisteísmo conquistador que llevaba la luz y el conocimiento a América, ese continente adormilado sobre milenios de ignorancia. El sello que definía la imagen del fraile, el indio, el conquistador y el conquistado, fue en última instancia *la imagen*. Definitiva en la construcción del converso, el idolatra y en lo que Borja llama “el objetivo de imponer una imagen.”³⁷⁹ Una imagen más allá de la realidad, una imagen sobre la que se puede y se debe vivir: la imagen del cristianismo y del cristiano.

La construcción de la imagen del cristianismo nos pone delante de una compleja disposición del potencial inherente a la naturaleza del arte. El dominio sobre la práctica artística dispuso a su vez la creación de imaginarios históricos que permitieron derrotar las pocas resistencias que quedarán como remanente de castas guerreras que insistían en la resistencia. El sincretismo se fue dando en América arrojando ese universo barroco del que

³⁷⁹ Aquí vale la pena señalar que la imagen a la que el historiador Borja se refiere es la generada por la historia o el proceso histórico y a la dialéctica entre *narratio* y exposición de una idea. En esta *narratio*, la imagen puede concebirse como representación tanto sensorial como intelectual que puede estar ligada al ejercicio poético (retorico) como imagen literaria. Esta imagen puede estar construida por metáforas que acercan a lo invisible, de modo que tratan de cómo señala el escritor Lezama Lima, *penetrar en lo extensivo de la materia*” la imagen pictórica por el contrario encuentra a la materia sin llegar nunca a tocarla del todo, la ausencia de realidad es parte del *pathos* y de la poética barroca en la pintura ya que se allega a lo imposible, a lo sublime y sustituye todo referente por alegoría. Véase: Borja, Jaime., *Op cit.*, p.99.

se hablo anteriormente; una verdadera fiesta de los sentidos, de las creencias y de los miedos.

El historiador Jaime Borja señala que esta asimilación del cristianismo por parte de los indígenas americanos se debe principalmente a las analogías de profundidad que hay entre las dos cosmovisiones y cosmogonías: “También es posible encontrar la repetida similitud entre las practicas indígenas y el cristianismo, así como la semejanza de las cosmogonías indígenas con los relatos del Génesis.^{380,}”

De modo que las creencias indígenas comprendieron el cristianismo en relación a lo que había sido una legendaria configuración de mitos y leyendas, dentro de las que se cuenta la del diluvio universal³⁸¹ que relata el Génesis Bíblico.

En esta construcción histórica que dispuso la formación de un nuevo cristiano que pasa del paganismo a la religión y de la idolatría y los cultos salvajes que incluyen el canibalismo a la civilización y a la condición de humano portador de alma³⁸², la formación de la imagen cumple un papel que va fue más allá de la narración y descripción del otro y de América; se dispuso por lo tanto el dominio sobre el poder de la imagen y se configuró lo que en la obra de Restrepo ha llamado el artista: una *Iconomía* de la imagen y en ella. La imagen fue elevada a su potencial más alto, en la exposición y sobre-exposición, de tal modo que devino de inmediato en una realidad más allá de lo ideal para hacerse verdadera como tal y en sí misma.

³⁸⁰ *Ibidem.*

³⁸¹ Génesis, 9.

³⁸² Borja, Jaime, *Op cit.*, p. 102.



Virgen del Cetro siglo XVIII, Anónimo, Potosí, Casa de la Moneda, Bolivia.

Esta explotación del potencial del icono permitió que la sociedad se formara a imagen y semejanza del ídolo y del culto se evidenciaba más allá de la liturgia, permeando la vida cotidiana y los imaginarios que se crearon sobre el otro. La imagen de extrañeza propia del barroco inundó los rincones de América a los que había llegado Europa, trayendo de paso toda la historia del arte del viejo continente que portaba influencias árabes, renacentistas y manieristas así como el arte flamenco de finales del siglo XV.

El poder de la imagen permitió la construcción así mismo de una idea, como lo aclara el historiador Jaime Borja, que fue más poderosa que toda la artillería y los soldados que llegaron en los galeones. Esa idea se alojó detrás de las conciencias de los americanos. La idea del mal y del diablo se terminó de establecer y arraigar en la imagen del grabado y la pintura. Los místicos se instituyeron en el modelo de prohombre neogranadino y las vírgenes y mártires en el modelo de la mujer devota.

Hasta entrado el siglo XVIII las lecturas de los neogranadinos eran devocionarios católicos y las imágenes que sustentaron la fe trentista en la producción artística eran mártires, santos e idolatras en un fondo de una penumbra donde resaltan las yagas y la sangre.

Bajo este espectáculo de santos adoloridos nadan ríos de creencias paganas; lo indígena y lo africano se fue uniendo a esa amalgama de objetos e ideas representadas. Llegará un momento en el que el barroco americano parecerá no tener relación con ese barroco luminoso y dinámico del norte de la Europa protestante, ni con los lienzos coloristas que pugnan entre el peso y la levedad, entre la muerte y el deseo de los maestros del Siglo de Oro español. Velázquez parece ante estas imágenes de carácter doctrinal un enviado de los mares inexplorados del futuro, un visionario y un rebelde.

Ciertamente el barroco americano fue un arte cuya producción tenía más semejanzas con el arte medieval que con el esplendido siglo XVII. Esto indica por lo tanto, un arte de ocultamiento y de miedo más que de temeridad. La creación artística estuvo ligada a los encargos de monasterios y conventos, así como para la liturgia católica cuyo centro de poder es la iglesia.

Descripciones retóricas e invención de imágenes tuvieron por efecto sustituir lo real y producir un circuito cohesionador de las castas que coexisten en la Nueva Granada; de paso tuvieron otra consecuencia más durable; la conciliación de clases y castas hasta entonces de carácter irreconciliable. El arte permitió que la sociedad se tolerara a sí misma, de modo que el negro era soportado en la medida en que se mostraba como pagano converso, sumiso a la iglesia y al amo. En el fondo el volcán, la resistencia está dando sus mejores frutos; las apariciones de la Virgen luego de 1521, los encuentros siniestros con demonios en caminos

escondidos, las siluetas de santos dibujadas en objetos cotidianos, las brujas que revolotean las casas y sacan a los niños a la intemperie como recuerdo de que están allí, asechando.

El asecho del diablo se hizo diario y cotidiano. La imagen se formó al tiempo que las visiones. De modo tal que el arte y la retórica ayudaron a formar el *exempla* del cristiano. Ante el temor adquirido en la conquista, el indígena solicitó ser bautizado y ser llevado a la fe católica; en las descripciones de los cronistas el indígena es mostrado como un ser, supersticioso, lleno de tabúes y mitos.³⁸³ El efecto moralizante de la descripción de los castigos a pecadores tuvo efectos en las otras castas, incluyendo los negros, mulatos y zambos³⁸⁴. En el miedo se generaron profundas creencias que incluyen el peligro del infierno y el purgatorio, construcción teológica de la Baja Edad Media.

La observancia y la censura también fueron promovidas por la nueva imagen retórica que representa el arte visual barroco en América. En la lucha contra el demonio y las huestes de Satanás, los europeos supieron dar el lugar de salvador *per se* al catolicismo frente a la barbarie. Las costumbres de los indígenas son descritas como lujuriosas, pecadoras y heréticas. La poligamia, bestialidad, canibalismo, desnudez, brujería, herbolaria y hechicería; fueron causa de proceso de la inquisición y la justicia civil.³⁸⁵ También la magia que fue asociada con el pacto con el diablo representó una de las más virulentas persecuciones de la iglesia y la ley.

³⁸³ Véase: Borja, Jaime (1998) *Rostros y Rastros del demonio en la Nueva Granada*, Ariel, Bogotá., p. 47.

³⁸⁴ La sociedad virreinal se rige por un sistema de castas: indios, negros, mestizos, mulatos y zambos. Esto contribuye a diferenciar entre los peninsulares y los criollos, al respecto ver: Sebastián, Santiago (1990) *El Barroco Iberoamericano, Mensaje Iconográfico*, Encuentro Editores, Madrid, p. 29.

³⁸⁵ Borja, Jaime, *Op cit.*, p. 58.

Esto provocó de paso la creación de una imagen barroca en el arte que enaltece el martirio a la par que somete el cuerpo, identificado con la idea de pecado que viene relacionado con la originalidad del pecado del paraíso y el fruto prohibido, representado en el siglo XIX por la *Musa Paradisiaca*, sobre la que Restrepo hace una larga investigación.

Este imaginario que se va estableciendo como efecto del dominio sobre el poder del icono, que de nuevo cierra la idea de *esclavizar para salvar*, así que como afirma Borja, el hombre blanco se ve a sí mismo como el elegido por Dios para acoger “la gran empresa mesiánica de la salvación.”³⁸⁶

El arte de los vencidos se fue propagando a la misma velocidad con que lo hizo la desculturización del indígena y la aculturación de los que se acogieron a la fe católica. De esto se sigue que el fenómeno cultural barroco en la colonia está enmarcado por el triunfo de la idea del bien promovido por la cristiandad española y sus renovadas ideas medievales sobre demonios y brujas acechantes y la asimilación de gran parte de estos imaginarios y hechos teogónicos por parte de los grupos étnicos conquistados. En el medio se hizo un mar de resistencias y de *pliegues* que se formaron en medio de los sujetos, las palabras y las cosas. Allí convulsionó un mundo furioso; Excéntrico, de naturaleza exuberante, asombrosa y peculiar, en cuyo epicentro se vislumbro ese inmenso barroquismo dispuesto a retornar cada vez que la historia abra una grieta, o cada vez que el *ángel* quiera componer una ruina perdida; con ese huracán soplando desde el paraíso como una carabela que se allega a un mundo autóctono, no dispuesto a caminar en el tiempo que progresa, sino listo para afirmarse en el tiempo de lo maravilloso.

³⁸⁶ *Ibid.* p.122.



Pila de Crespo, Patio central, Museo de la Merced, Cali-Colombia, esta fuente es ejemplo de la mezcla entre lo autóctono y lo español, el centro de la pila es una piña tropical.

4.3. Del Barroco *trentista* al Barroco *transhistórico*.

Barroco es un concepto que significa en portugués, piedra irregular. En francés dicho concepto elude a algo excéntrico, extraño. El historiador del arte Heinrich Wölfflin lo encuentra como un estilo en el cual el arte del Renacimiento, *degenera*³⁸⁷ Otros historiadores del arte como Arnold Hauser aciertan a catalogarlo como fase final del Renacimiento iniciado en el siglo XV o una nueva era del arte, posterior al siglo XVII y que verá la luz en el inmenso y deslumbrante crisol cultural del siglo XVII, uno de los mas tempestuosos de la historia. De estas semánticas se pueden dilucidar ya las posibilidades que hay en la palabra: Barroco: irregularidad, brillo, esplendor y degeneración, mundo

³⁸⁷ Figueroa, Cristo, *Op cit.*, p. 11.

tardío en el que se asoma la melancolía de esa era prolífica de las artes que ha sido el Renacimiento europeo.

El escritor cubano Severo Sarduy halla en el sonido vocálico y en la imagen de la escritura de la palabra, una naturaleza que refleja de paso lo expresado: “La palabra *Barroco* posee dos claras vocales bien *engarzadas*, que parecen evocar su amplitud y su brillo: el soporte pues, es opaco, estrecho en esa superficie consonántica, bien engarzados, como la piedras de la montadura, espejean los elementos claros (...) La palabra se repliega sobre si misma en una figura circular, serpiente que se muerde la cola. Comienzo y fin intercambiables... Barroco va de la a a la o: sentido del oro, del lazo al círculo, de la elipse al círculo; o al revés: sentido de la excreción –reverso simbólico del oro- del círculo al lazo, del círculo a la elipse, de Galileo Galilei a Johannes Kepler.”³⁸⁸

El barroco refleja así el pliegue y el repliegue como una “serpiente que se muerde la cola” regreso sobre lo mismo, regreso al revés, vuelta del mundo hacia lo que es y no es *mundo*. Negaciones que se afirman en la imaginación desbordante del mundo barroco.

La pintura barroca del siglo XVII continuó la experimentación sobre lo sinuoso, lo sensual, lo alegórico que había explorado el Manierismo después de 1520. La línea recta y el espacio científico y racionalista del Renacimiento Quattrocentista, fueron desplazados por la elipse, la línea dinámica y las ondulantes.

Del *espacio contenedor aristotélico* del Renacimiento al espacio desbordante del barroco. El punto focal de la pintura del mismo modo no puede situarse, porque la ubicación se

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 30.

desenaja y se tambalea a partir de una idea de fondo siempre inaccesible que permite alcanzar los confines de una inmensidad insoportable y tenebrosa. Ese despliegue que sufre el espacio pictórico se puede comparar con el de la escultura. Las piezas ganan y pierden gravedad, las formas cada vez más ampulosas parecen cuerpos a punto de caer del cielo más pesado en el que se hayan colgado. Las sensaciones y percepciones de luz, volumen y gravedad son estudiadas por los artistas en el siglo de la óptica de Newton y de los descubrimientos de Kepler sobre la elipse; el movimiento que describen los astros en los cielos que custodian los temores y los anhelos.

Se trata de un siglo de contrastes. Es el despertar de las ciencias, de la astronomía, de la medicina, de la botánica y aun así, los hombres aun reciben la influencia de la Edad Media; el temor gobernó los actos y las delicias que se presentaron ante los ojos de un mercado capitalista en crecimiento se enfrentaron a la reticencia de la vida mística y devocional del cristianismo.

En el siglo XVI se funda la congregación religiosa de la Compañía de Jesús cuya tarea primordial consiste en restaurar la fe integérrima y con la intención de resistir a la reforma de Lutero que se expandía por Alemania y el Norte de Europa y de paso hacer retroceder al humanismo y su consecuencia artística: el Renacimiento. El combate contra la herejía, el liberalismo intelectual y el subjetivismo del arte tan propio del manierismo fue emprendido por las órdenes monásticas dentro de las que iba ganando cada vez más fuerza la Compañía de Jesús, cuya bandera fue la educación de los infieles.

El movimiento de contrarreforma había empezado, una resistencia a Martín Lutero que resulto en un contrarrenacimiento y por lo tanto en un retroceso con respecto a los logros que había obtenido el pensamiento laico, liberal en los últimos decenios.

Se configuraron de ese modo dos pensamientos diferentes en el marco del cristianismo luterano y como consecuencia de la Dieta de Worms (1521) en la que se hace definitiva la intolerancia de la Iglesia y del Papa con las nuevas propuestas de Martin Lutero; se retornará a una nueva cruzada: la cruzada contra el protestantismo que a su vez ira marcando diferencias en su expansión.

En un lado del mundo se ubico la reforma luterana; altamente medieval, autoritaria, que confía en la fe antes que en la razón. De otro lado y tras la muerte de Lutero; se gesto un mundo calvinista de origen latino, innovador y amante del renacimiento que puso su fe en la razón. En España e Italia permanecieron los bastiones del cristianismo de origen papal, cuya autoridad seguía manteniendo en vilo al mundo no protestante.

En ese contexto histórico se conforma el Concilio de Trento, que se reunió en varias sesiones a partir de 1545. La base de la discusión es promover una idea de Renacimiento católico, mantener incólume la autoridad del Papa así como la intangibilidad del dogma y cerrar filas en torno a la severidad y la disciplina de la Iglesia para hacer frente al enemigo de su tiempo: Martin Lutero.

Carlos V Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico, con mayor poder en los últimos 200 años ha jurado destruir la herejía emanada por la reforma luterana, perseguir a los infieles y restablecer la fe católica en el imperio que no verá al sol marcharse. Su

cruzada iniciará una persecución que cobrará víctimas de ambos bandos. En la violencia que se sumó a las hambrunas que conmocionan Europa a finales del siglo XVI y de paso al resurgimiento de la peste, germinó una era de melancolía y desarraigo. Una ecuación semejante promete enaltecer aquello que tan duramente ha caído; esto fue lo que hizo el arte.

La expansión de España luego de que Felipe II asciende al trono en 1556 lo pondrá en un ambiente de franca zozobra; ha recibido de Carlos V, México y Perú (aquí contamos a lo que hoy corresponde a Colombia), Países Bajos, Milán, Sicilia y sus desposorios con Isabel de Portugal le otorgan poder sobre Brasil, colonia portuguesa. La Iglesia Católica está en su mejor momento. Inglaterra será su único y verdadero desafío. El enfrentamiento con la reina Isabel I de Inglaterra en 1589, marcará en la historia el más vergonzoso fracaso de la “armada invencible” en su intento de combatir a la reina hereje, la reina protestante. El carácter de la cruzada sobresale en este intento de Felipe II de invadir Inglaterra; Isabel, la reina protestante pasa a la historia como una santa, mártir y virgen, asunto por de más paradójico si se tiene en cuenta que los santos se quedaron entre las huestes católicas y abandonaron las filas protestantes.

El Imperio español no por ello ha quedado completamente vencido, esta es la época en que conseguirá mayores recursos como consecuencia de su presencia en América, asunto que tuvo asegurado pese a las incursiones de piratas y corsarios ingleses, que impedían que esta empresa tuviese en anhelado éxito. El paso a la colonia, en América, es decir a la institucionalidad y a la ley se sucede al tiempo que las sesiones de Trento preparan el arsenal letal más contundente de su enfrentamiento con el mundo protestante. El

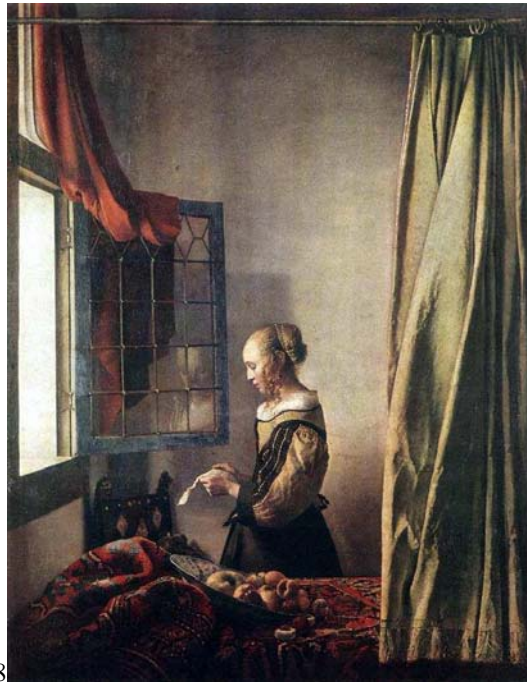
catolicismo no solo hizo frente al desafío representado en la Reforma, cosa que de paso hizo temblar el mundo europeo, sino que salió bastante más fortalecido cuando descubrió un recurso que nunca ha fallado en el ejercicio del poder: el arte.

Trento busco refugio en la imagen como lo hizo el cristianismo medieval en Nicea y Milán como adoctrinamiento del mundo pagano de la Edad Media. En un arrebatado iconográfico, se elevó el arte a la condición de lugarteniente del cristianismo. Inundar América de imágenes fue la orden del día, España obtuvo así la victoria de la mano del arsenal más poderoso: el *General Barroco*. Aquí es donde la imagen y la *Iconomía* (termino de Restrepo basado en los estudios del mundo protocristiano bizantino) cobran fuerza. Conociendo el poder del arte en la conquista definitiva, El Imperio de ultramar afianza su imagen del mundo, de la ley y de la religión en la imagen artística que promoverá la formación del idolatra, del vencido a la vez que la imagen se ira sincretizando. El híbrido que da por resultado este encuentro cultural es más rico del que ha llegado a suponerse; su victoria cultural es devenir en arte soberano, resistir las fuerzas de la expansión en el interior de su simbología y demarcar un camino que en el fondo anuncia la independencia artística de Europa a la vez que afianza su construcción interna a partir de su aprendizaje.

5. La fuerza del regreso.

“De un solo golpe, la profunda visión de la alegoría
Transforma todas las cosas en cautivadora escritura”

Walter Benjamin.



Johannes Vermeer de Delft, *Muchacha leyendo una carta*, Oleo sobre lienzo, 1657, Dresde, Alemania.

Jorge Luis Borges afirma que el Quijote, la obra máxima de la literatura castellana no fue escrita por Miguel de Cervantes Saavedra. Del mismo modo la conquista artística de José Alejandro Restrepo en el mundo barroco y el orden cultural de Colombia no es suya. De esto se sigue que Cervantes escribió la obra de El Quijote como efecto de un tiempo histórico en el que se hace no solo posible, sino necesario hacerlo. El hombre no se encuentra articulado a su tiempo histórico en el orden de su nacimiento. El encuentro con su tiempo supone así el choque con todos los tiempos. Del mismo modo que aquel que

estudia a fondo las causas y los efectos de aquello que le hacen ser lo que es a una cosa; el hombre transhistórico no encuentra sentido en la historia que le atraviesa como cosa más bien *inevitable*.

Tampoco se hace probable como señala Hegel que el hombre se halle condicionado por el espacio-tiempo y el llamado por el *Zeitgeist* (espíritu del tiempo) que le fue dado, como si estuviese atrapado en unas coordenadas de las que él no puede escapar.

Lo transhistórico no es el entrecruzamiento de las historias y la sorpresiva relación que puede hallarse en objetos en apariencia sin relación alguna. Lo transhistórico es aquello que la historia y la cultura construyen y mantienen en estado de construcción y el doble movimiento que sugiere que aquello que está en el pasado siempre regresa, de modo tal que para acercarse al objeto transhistórico no hay que mirar a la chimenea de la casa sino a la puerta de salida, como diría Ludwig Wittgenstein.

El segundo movimiento es el que realiza el sujeto delante de su objeto de estudio. Desplazándose al pasado encuentra que lo que busca está en el futuro y llegando al futuro se encuentra a medio camino entre el presente y el pasado. Un mundo de remembranza amenaza con desmoronarse ante el poder de intercambio del mensaje en nuestros días. Entre tanto el recuerdo se hace presencia y la presencia vaticinio.

De esto se sigue que Restrepo y Cervantes no han creado nada que no fuese reconocible en la puerta de salida del mundo transhistórico que ellos han vivido. Del mismo modo que la certeza de fe de Don Quijote regresa siempre con su argamasa de sabias enseñanzas; el barroco de Restrepo vuelve con el acento puesto sobre la extraña presencia de un algo que

pasó desapercibido a los hombres históricos perseguidores del progreso, pero que no escapa al ojo del hombre transhistórico; el barroco estaba instalado en la sangre y en la sabiduría de ese país que habitamos y que desconocemos tan profundamente: Colombia.

Más que resemantizaciones o problemas semióticos del Barroco, lo que se encuentra en Restrepo es la idea de que el Barroco es una fuerza repetitiva que emana del rizoma que lo formó. Sin alcanzar a sembrarse en el centro de nada, el rizoma creció y derramó sus largos tentáculos por todo el territorio colombiano, la cultura y las artes se vieron afectadas.

De ese magnífico universo de creación y de mareas culturales que ondean por las cordilleras, queda no un reducto ínfimo del mundo plural, abigarrado y ambiguo del barroco colonial, sino un hiperbarroco deslumbrante que crece de manera exponencial a modo de pliegue y repliegue como lo señala Gilles Deleuze: fluidez, curvatura, elevación, repetición, caverna, diferencia, el filósofo francés afirma que igual que lo que sucede con Leibniz, el barroco encuentra en los principios de la razón verdaderos gritos “Todo no es un pez, pero hay peces por todas partes... no hay universalidad sino ubicuidad de lo viviente”³⁸⁹

Ubicuidad de la violencia y del martirio, el *martirio barroco* destila un suero nutritivo de suprema creación artística que sobresale en la obra de Restrepo y que quiere resaltar que aquello que impulsó la empresa de cruzada y de conquista se mantiene vivo en la hipérbole que han hecho la imagen y el sacrificio sobre nuestro propio tiempo, *el sentido* en Restrepo como en Leibniz y el Barroco, es un grito y un clamor de la razón.

³⁸⁹ Deleuze, Gilles, *Op cit.*, p. 19.

El barroco del siglo XVII es desde el punto de vista histórico el primer estilo con una expansión geográfica realmente importante en el sentido en que se presenta como asegurador de los avances de Europa sobre nuevos territorios.

La visión artística barroca es un caleidoscopio de amplios matices. En el norte el barroco burgués y protestante ha dado a luz un arte de color vibrante, sombras que contrastan con la luz y los detalles propios del mundo flamenco, vuelve a asomarse en un universo de microscópica belleza. De su dogma iconoclasta ha salido el retrato, el paisaje y el bodegón. Entre tanto en el mundo contrarreformista se debaten dos grandes visiones en defensa del arte religioso: la primera surge como consecuencia directa del avance de la reforma luterana en Europa y es defendida por maestros de gran nombre, entre ellos el genial e irreverente Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) y el asombroso arquitecto y escultor Gian lorenzo Bernini (1598-1680) Su manifiesta teatralidad se enmarca en la carnosidad del mármol, la humanidad de los mártires y santos y la elocuencia del cuerpo; un cuerpo que se debate entre el éxtasis místico y la sensualidad y el erotismo. Tanto Caravaggio como Bernini defendieron la fe católica desde el frente de la producción artística más grande que se haya dado desde el Renacimiento temprano.

El segundo ámbito de producción artística barroca es el mundo burgués y protestante del norte. En Flandes, donde se formó una prospera clase asociada al comercio de telas, tabaco, especias y objetos suntuarios. Dado su carácter iconoclasta por la defensa de la idea de que el arte religioso es superfluo, exagerado e irrelevante cuando se trata del sentimiento de la fe, la administración de su imagen y el impacto social de la misma se verá enmarcado en el

mundo de la burguesía y de la aristocracia que buscará el retrato como símbolo de su poder económico y de su prestancia social.

En este marco histórico en el que se desarrollan las manifestaciones propias del barroco se encuentra la producción del arte colonial iberoamericano.

El arte colonial se presenta como un fenómeno social cohesionador de lo colectivo con el pensamiento doctrinal católico enmarcado en una fuerte centralización del poder en donde la imagen funciona del mismo modo que el arte románico de la Plena Edad Media; como un libro que lee, como una doctrina a seguir, como un devocionario de carácter doctrinal.

Se ve por lo tanto que la estética barroca presenta un crisol cultural muy amplio y unas funciones sociales y culturales diversas.

En medio de los marcados contrastes propios del mundo barroco se encuentran coincidencias propias de su estética, Cristo Figueroa señala al respecto: “El barroco del siglo XVII disgrega definitivamente la cosmovisión clasicista: los horizontes terrestres, ensanchados desde los descubrimientos, lo mismo que las fronteras del cosmos, a partir de la ciencia kepleriana, generan la concepción de espacio infinito. Si el clasicismo renacentista se caracterizó por el centramiento –el círculo era emblema de orden y armoniosidad-, al barroco lo caracteriza el descentramiento: repetición del centro, movimiento elíptico, pensamiento de la infinitud (...) lo cual conlleva a una especie de horror al vacío”, el hombre errante en una inmensidad a la que se ha negado todo límite y todo centro”.³⁹⁰

³⁹⁰ Figueroa Sánchez, *Op cit.*, p. 37.

Si bien el estilo manierista iniciaba en la pintura la búsqueda del contraste absurdo entre lo humano y lo divino, el barroco lleva esta ruptura prometiente y salvífica al paroxismo. Sin embargo, la hipérbole que hace es más dramática porque establece la nefasta relación del hombre con su tormento. El vacío que no deja ver la pintura ni la escultura es elevado en el templo de la existencia. La *decadencia* manierista, propia de su estética de belleza aristocrática se rompe en el barroco, dejando a la vista la paradoja propia de la vida y del cristianismo.

Como señala Figueroa, el hombre se halla a sí mismo o bien “infinitamente pequeño” o bien “infinitamente grande”, los deleites terrenales se saborean en una pintura que involucra los sentidos en su concepción: oler, tocar, acariciar y besar se vuelven inevitables y al mismo tiempo prohibidos. Esa delicia amarga y esa dolorosa gloria que supone para el cristiano el restringir los impulsos de su cuerpo a la negativa de su corazón, son esencialmente concebidas como dignas de la teología cristiana en su misión salvífica y de paso en la construcción de un mundo tangible inconmensurable frente a la idea de castidad. Subyacen en los simbolismos medievales y en las leyendas que Europa traerá a América, una vez descubierta y conquistada. Cuando la mirada ascética del pecado adherido a la carne baje de los galeones y se arraigue en las creencias indígenas para crear un universo híbrido regido por la fuerza del misticismo.



Gian Lorenzo Bernini, *El Éxtasis de Santa Teresa*, 1647-1651, Iglesia Santa María de La Victoria, Roma-Italia.

Sucede así que *el Éxtasis de Santa Teresa de Ávila* (1647-1651) de Gian Lorenzo Bernini, es del mismo modo el gozo de la castidad y el gesto de una sensualidad que se transfigura en el amor del cristiano. Un cuerpo cuya caída presa del más delicioso placer, es al mismo tiempo dolor, gozo y tormento. La cárcel del alma, tan bien expuesta por el mundo manierista del Renacimiento Tardío se sacude y los pliegues que deben ser leídos por el arte, como si se tratara de un rostro, hablan de la profunda melancolía de una Era que ha caído en el temible vacío y que en este vacío encuentra la elevación.

El abismo del siglo XVII y sus violentas oleadas de guerra, hambre y peste han dejado al descubierto el profundo sentimiento humano que el Alto Renacimiento ocultó bajo el culto a la perfección y la armonía del canon greco romano.

Lo que para el renacimiento es *pathos* griego, ímpetu manifiesto en la forma artística; para el barroco son una realidad que vino de un sueño soñado por los eruditos del pasado.

El templo de sabiduría oculta, como en los sueños de Hans Castorp en la *Montaña Mágica*³⁹¹ de Thomas Mann, es un templo de horrores indecibles y sanguinarios barnizados por la belleza³⁹²

El horror es enfrentado por la civilización pero no es superado. Como una marca traumática el dolor y el holocausto perviven bajo las narices arrogantes de los discursos civilizatorios que comandaron desde los ejércitos de Grecia contra la Gran Persa, hasta las SS (Schutzstaffel) de Adolf Hitler.

El trauma, en griego es *Herida*, la mística Santa Teresa de Gian Lorenzo Bernini ostenta un gesto *siniestro* de melancolía y de deleite. Que dolor contiene el amor cristiano que sea imposible de acallar bajo los preceptos defendidos por el dogma. Si el padecimiento, el miedo y la desgracia han sido vencidos por la figura bíblica de Cristo (el Ungido), como es que la humanidad de la santa se quiebra ante la presencia de su amado en la *transverberación*, cómo es que el pecho es agujereado por la flecha del amor, cómo es que la paz es una batalla tan honda y ruidosa y aun así apacible, como la caída de las golondrinas que mueren *la muerte de la bienaventuranza*.

“La paradoja que Jesús presenta en las Bienaventuranzas expresan la auténtica situación del creyente en el mundo, tal como lo ha descrito Pablo repetidas veces a la luz de la experiencia de vida y sufrimiento como apóstol: “Somos los impostores que dicen la verdad, los desconocidos conocidos de sobra, los moribundos que están bien vivos, los sentenciados nunca ajusticiados, los afligidos siempre alegres, los pobres que enriquecen a

³⁹¹ Mann, Thomas (2002) *La Montaña Mágica*, ed. Edhasa, Barcelona.

³⁹² *Ibid.*, pp.393-399.

muchos, los necesitados que todo lo poseen” (2 Co 6,8-10). Y continua: “Nos aprietan por todos los lados, pero no nos aplastan; estamos apurados, pero no desesperados; acosados pero no abandonados; nos derriban pero no nos rematan” (2 Cor 4, 8-10)”.³⁹³

Esta experiencia viva del mártir y del apóstol enlaza muerte y resurrección en la misma esencia del fenómeno. Cruz y resurrección también se constituyen en actos consecuentes y necesarios para conseguir la gracia y la ascensión.

La exposición a la muerte es manifestación de la muerte de Cruz de Jesús de Nazaret. La cruz entendida como “elevación” y entronización en las alturas se manifiesta en la iconografía cristiana. No hay separación posible de los fenómenos. El “acto de amor (...) llega hasta el extremo”³⁹⁴ Se llena de sentido la relación entre *ethos* y *gracia*. El extremo de



William Blake, *El Diablo cubre de pústulas a Job*.

³⁹³ Ratzinger, Joseph (2008) *Jesús de Nazaret*, ed Planeta, Bogotá., p 102.

³⁹⁴ *Ibidem*.

La muerte y flagelo de Jesús se hace insoportable, inaudita para el hombre de los *estados inmediatos (estéticos)* para quien el mundo continua siendo medida del espíritu.

La posibilidad de entrega de amor inefable de la cruz es inexplicable y aniquila de plano la posibilidad de la resurrección (origen de la fe) y de restauración (recuperación).

Sobre semejante tautología de fragor metafísico se fundamenta el cristianismo primitivo. La alegría de morir en el camino de la cruz representa la reedificación del ser, el ave fénix que resurge victoriosa.

En el fondo de las preguntas histórico-culturales que hace Restrepo en su arte, subyace un temblor frente a la idea del martirio, una suerte de cruel epifanía que se manifiesta a lo largo y ancho de nuestra historia.

La paz y el sosiego van cayendo desmantelados por el miedo y el vacío. Esta era melancólica barroca, descubre así una suerte de paradoja, que entre más cerca está de la razón y de la ciencia mas amigo se es de la locura y de la superstición.

Siendo el siglo XVII, la era de los más determinantes descubrimientos científicos; los estudios ópticos de Isaac Newton, la revolución que representa Galileo Galilei, la presencia del último genio universal, Gottfried Leibniz no puede pensarse una era más *avanzada* desde la caída del Imperio Romano. Sin embargo, el siglo XVII representa aun la persistencia del mundo medieval; la superstición es tan fuerte como la curiosidad de los intelectuales y no hay ningún estudio conseguido en esta era que no haya sufrido la persecución propia de la cacería de brujas ni tan solo un descubrimiento que no se haya tildado de regalo del demonio.

Las contradicciones consiguieron convivir; ningún contrario eliminó por completo a su oponente. La fuerza de esa batalla se evidencia en las artes plásticas, en la literatura, en el uso de imágenes como el oxímoron (imagen del absurdo), el gobierno de la tautología (imagen retórica redundante) y el histrionismo propio del hidalgo y del mosquetero tan dulcemente acicalados por las aliteraciones, la exageración y la hipotiposis.

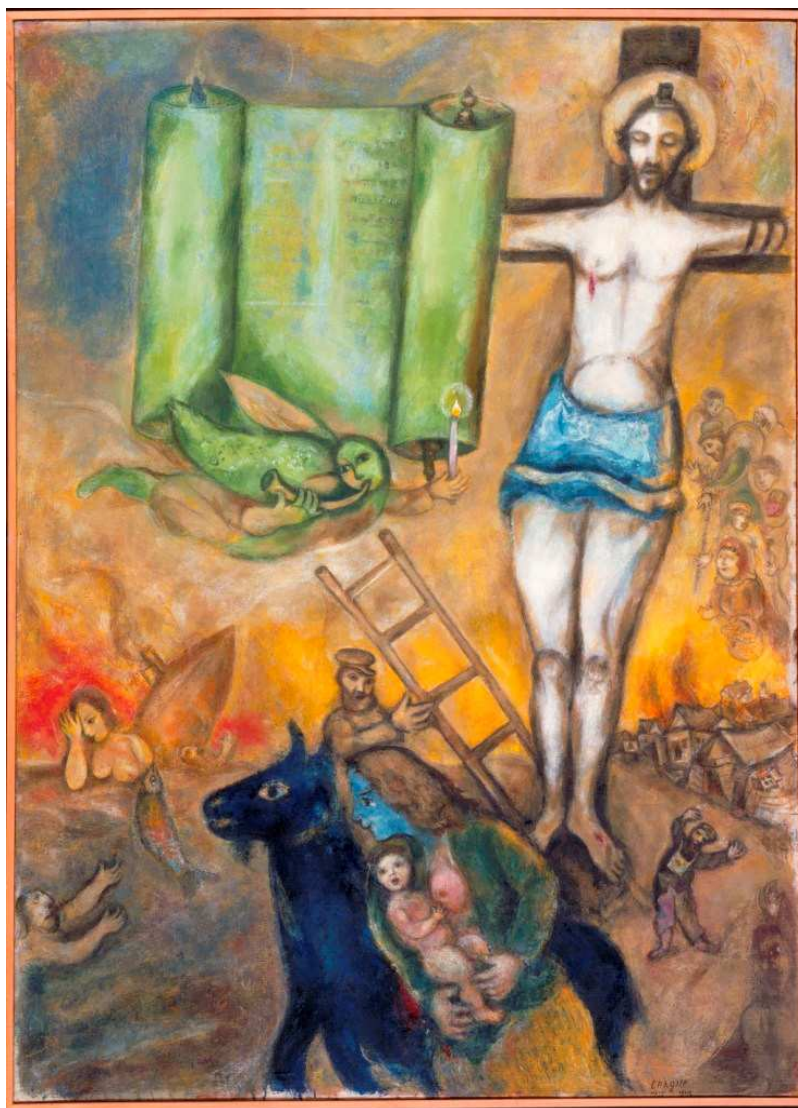
La percepción barroca del cuerpo como escenario roto, desmembrado y caído junto a las paradojas propias de su producción y exposición en el teatro del mundo social para el que fue destinado, desembocan en las investigaciones de José Alejandro Restrepo; de modo que desde la Santa Teresa de Bernini hasta las madres que claman justicia, las Verónicas hijas de la violencia en Colombia, exhibiendo los retratos de esas presencias preñadas de ausencia, se suceden fuertes repeticiones y regresos del absurdo y del oxímoron.

En el trauma emblemático, opera una fuerza barroca; sobre-exposición de la pesadilla donde se levanta el enigma contemporáneo.

Los continuos intercambios y migraciones conceptuales e históricas de Restrepo han arribado a un barroco *hipercolonial*; un regreso histórico donde el cuerpo se presenta de nuevo en el cruce de lo social y lo simbólico.

El arte, el cuerpo y la *Iconomía* (producción, intercambio, distribución y administración de la imagen) se encuentran ahora unidos en el arte. Restrepo conectará así los martirios de santos y beatos con los martirios propios de la historia de Violencia en Colombia.

Cercenamientos emblemáticos y heraldos corporales de naturaleza barroca regresaran y esta vez en la ausencia de la fe se levantará un marco oscuro en donde resaltan las Verónicas³⁹⁵; nuevas santas y nuevos santos que se presentan como un espejo inquietante en donde se refleja una atroz realidad con un descriptivo memorial de horrores.



Marc Chagall, *La Crucifixión amarilla*, 1943, Musée National d'Art Moderne, Paris.

³⁹⁵ *Vero-icónica*, juego semántico que traduce: imagen verdadera o verdad de la imagen.

6. Universo Reverso.

“La historia enseña también a reírse de las solemnidades del origen”

Michel Foucault.

“Ver el Universo
en un grano de arena
y el Paraíso en una flor; sostener el Infinito
en la palma de la mano
y sentir la Eternidad en una hora”.

William Blake

El Barroco como fenómeno estético del siglo XVII representa la exageración, la exuberancia y la saturación. La descripción de sus formas son pliegues y vórtices de materia contorsionada, casi dolorida en profunda inmersión. Los laberintos se manifiestan física y poéticamente, lo que es regresa, lo que fue, es. La imagen es tautológica como lo es vivir la muerte, morir la vida o soñar el sueño y verse soñándolo.³⁹⁶

Pese al carácter anti-sistémico que posee el barroco, se presenta un sistema de de símbolos, un universo exacerbado sin cansancio, fugándose del centro (universo excéntrico), su estética es oscilante, escapa a lo real y lo regresa. Desata el impulso alegórico y lo eleva a su potencia máxima.

³⁹⁶ *Poesía Lírica del Siglo de Oro* (2004) ediciones Cátedra, Madrid.

Como señala Walter Benjamin, el barroco está dotado de un discurso que no logra decir completamente, como si quisiera acertar, dar en el blanco “y el blanco (siempre) se escamotea”³⁹⁷

Hay una sobreabundancia en el arte barroco que viaja en el subterráneo de la historia. Su retorno es hiperbólico y absurdo. La clausura hegeliana de la historia no se cumple, la idea no construye su palacio para vivir en el, soñándolo se quedó a vivir en la choza, mientras en los suburbios del sistema ilustrado se instalaba el fantasmal regreso de la historia. Repetición de una fuerza entropía inagotable, alterada por la costumbre y dislocada por la sociedad de consumo, del internet, del viajero voyerista de los cibermundos.

Lo que José Alejandro Restrepo ha dado al arte colombiano es un giro copernicano que no ha soportado la historia académica y que desde las artes anuncia una declaración inevitable: que en Colombia no hay una historia de la violencia sino una contemporaneidad hipertrófica de una violencia insaciable que es mas barroca que el barroco y que es mas verdadera que lo verdadero, sellando de paso esa verdad para camuflarla en una mentira tan dolorosa como la de los falsos positivos³⁹⁸ ¿existe una paradoja más siniestra que esta?.

Así las cosas el universo anverso del barroco que desnuda su vientre de santificaciones católicas y se convierte en ese manojito de monitores recalentados, chispeantes, deja al descubierto su agujero negro y las suturas de un guante vuelto al revés. “algo otro” aparece en escena. No la violencia, no la muerte, no la historicidad del desastre sino la hiperviolencia, la transhistoria y el hiperbarroco.

³⁹⁷ Brea, José Luis, *Nuevas Estrategias Alegóricas*, *Op cit.*, p. 32.

³⁹⁸ *Ibidem*.

Esta “metamorfosis perpetua”³⁹⁹ arremete incompleta, cargada de *sentido sin-sentido*, su sentido es alarmante grito de la razón. El ser y el objeto, los referentes paradigmáticos pierden lugar, ubicuidad. La tropología del desastre y el horror serpentean por entre los recintos deliciosos del mundo barroco. Las vírgenes acosadas por el deseo, la portentosa exhibición de sus cuerpos tibios, la hiper-exposición de esa cámara de viseras y órganos: fragmentado, tocado, chorreado, abyectado, dislocado, amorfo, doblado, quebrado, insatisfecho, doliente, gozoso, profiláctico, paraláctico, gramatical, literal, aliteral, virulento, selvático, mortificado, atravesado, domado, vencido, irredento, escandaloso.

La hiper-violencia colombiana y su mundo hiperbarroco es un frecuente trepidar de “tiros arrepentidos y balas algodinosas”⁴⁰⁰ deslumbrante amanecer de café fuerte y banquete de Obispo, balas rezadas como las de los hidalgos Cortés, Quesada y Robledo.

Santa locura asoma por los tejados: ascensiones en el fogón de la cocina. Desde los recalentados de la gastronomía,⁴⁰¹ una historia de amasijos repetitivos se pliega y se repliega y como los “encarcelados”⁴⁰² de las abuelas, la palabra se niega a la imagen y la imagen disfraza la palabra.

Detrás de la herencia del barroco europeo se instaló un barroco de mística ironía. Si bien la imagen colonial funciona como arte de la alta Edad Media europea (como lectura) en Colombia, articuló imágenes, imaginarios y símbolos de las culturas aborígenes y africanas que arribaron al reino durante los siglos XVII y XVIII. En el arte colonial coexisten la

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 6

⁴⁰⁰ Mazzoldi, Bruno, *Verme Dormido; Jobs de Benjamin, Derrida y Restrepo*. Marzo-abril de 2006. Galería Valenzuela and Klenner, Bogotá. p. 3.

⁴⁰¹ Véase más adelante el “picao para tamal”.

⁴⁰² *Encarcelados* son pasteles de hojaldre rellenos con dulce de mora, se hacen envuelve en tiras que semejan rejas, de ahí su nombre. Dulce típico de la región de Antioquia-Colombia.

dominación y la resistencia. Las prácticas religiosas ancestrales de las comunidades afrodescendientes se hibridaron a ese proceloso océano simbólico y de la marea emergió un sujeto místico fugaz para quien los problemas éticos y morales del cristianismo peninsular podían ser transfigurados por conceptos existenciales más propios. De una compleja amalgama tan barroca, es decir; tan densa, tan saturada, tan pesada, surge el sicario que reza, que comulga, que pasa por la iglesia y se santigua, se arrodilla, pide perdón, bendice la bala y dispara.⁴⁰³

Pero también viene la imagen del otro como “indio” domesticado, salvaje, caníbal, infante, sacrílego e idolatra. Aquel a quien hablarán los santos y los mártires desde su nueva categoría de héroes del cristianismo medieval, persistente en nuestro arte colonial.

El asunto propio de la historicidad del barroco o de su origen no puede resolverse sin caer en los “disparates” lo que puede leerse en el fondo transhistórico de esta problemata es un carácter reiterativo, repetitivo, discontinuo y laberintico. La búsqueda, como afirma Foucault de una genealogía o de un origen conduce a la risa: “Lo que se encuentra en el comienzo histórico de las cosas no es la identidad todavía preservada del origen: es la discordia entre las cosas el disparate”⁴⁰⁴.

Restrepo ha insistido en una tesis particular: que la historia es un asunto de edición, es una suerte de “trama”: “(...) los acontecimientos históricos no difieren radicalmente de los acontecimientos demarcados por una trama. La derivación indirecta de las estructuras básicas de la narrativa nos permite pensar que es posible, aunque con procedimientos

⁴⁰³ Ver: Vallejo, Fernando (1994) *la virgen de los sicarios*, Ed Alfaguara, Bogotá.

⁴⁰⁴ Herkenhoff, Paulo. *El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo*, Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, Bogotá, junio a septiembre de 2001., p.45.

apropiados de la derivación, hacer extensiva a la noción de acontecimiento histórico la reformulación de los conceptos de singularidad, contingencia y desvío absoluto impuestos por la noción del evento”⁴⁰⁵.

De tal suerte que la historia o la transhistoria se muestra menos como la documentación sistemática de hechos del pasado atravesados por la secuencia y la consecuencia y mucho más como el tejido propio de una narrativa que depende del observador. La historia de los vencidos o la historia de los vencedores, la historia de los olvidos o la historia del recuerdo y la “maestra de vida”. En el caso barroco-hiperbarroco la genealogía no depende del estudio de la producción artística del siglo XVII y su llegada al Nuevo Reino de Granada sino de casos, problemas, discursos, imágenes, escrituras, discernimientos que nos vienen desde la antigüedad y que nos afectan de modos decibles e indecibles, pensados e impensados.

Restrepo a propósito de esta seria problemática que se convierte en la sábila que nutre su arte, señala una posible construcción de historia-presente:

- A. Maniobras que implican: a) asimilar contradicciones sin salida. b) dismantelar discursos e ideologías. c) hacer resaltar paradojas (y potencializarlas) y d) develar y ocultar (poner trampas, tender mantos).
- B. Estrategias de (re) construcción de la trama de la historia, a partir de la deconstrucción de otras narrativas según 1) el material de estudio (archivos y arqueología) y 2) objetos y videos encontrados o buscados, y 3) técnicas propias más de pecador que de cazador (Doisneau).

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 48.

C. Combinación asistemática de (anti)métodos; objetos parciales, recorridos interrumpidos; asociaciones inesperadas, cortes sincrónicos y asociaciones diacrónicas (tranhistorias); conexiones y reconexiones (otra espiral en la espiral mítica); abrir abismos en los lugares comunes tales como *banana republic*, el buen salvaje, representaciones idílicas o monstruosas, etc.⁴⁰⁶

El objeto así es develar, desmantelar y crear asociaciones y abismos alrededor de la trama barroca y de su puesta en escena. La trama tampoco tiene un origen claro.

El campo artístico hiperbarroco no cesa de producir significados. Su carácter es altamente alegórico. Sustituye el objeto real por “algo otro” que nunca atina en el blanco; la grandeza de su discurso está en el constante devaneo de sus significados y significantes.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p.48.

6.1. “Teofanías” a (r)mas benditas.

“(…)Veánte mis ojos, Muérame yo luego”

Santa Teresa de Jesús (1515-1582)

“Cuando en la tragedia griega, se sabe el final desde el comienzo, con esta diferencia; donde la ley del destino griego implicaba la caída del héroe, aquí la gloria de Dios exige el triunfo del santo”

Michel de Certeau⁴⁰⁷



José Alejandro Restrepo, *Santo Job estadio gusanos*, Video performance. *Teofanías*, Museo de Antioquia, 2008.

⁴⁰⁷Restrepo, José Alejandro; *Vidas ejemplares*, 2007.

Santos, santas, beatos, mártires. Almas benditas del purgatorio y armas benditas de la historia de hiper-violencia en Colombia.



Conjunto escultórico, *Laocoonte y sus hijos*, Periodo Helenístico, 50 dC, Ciudad de Vaticano.

Michel de Certeau señala la caída del héroe griego como necesaria para la subsistencia no solo de la tragedia, sino del ser y del Estado (la polis). La caída del héroe o su muerte es representada en un gesto de feliz entrega; el héroe muere contento, no se desarma, el cuerpo no está desmembrado, la víctima no derrama sangre, no clama venganza, no mira al cielo. Los griegos llamaron a esto el “ethos” que en el arte no es otra cosa que la medida del dolor, la consistencia del cuerpo sustentado sobre su perfección a pesar de ser atravesado por flechas enemigas. El héroe muere de frente, cumple el destino; los oráculos le señalan y cantan su gloria. La escultura helenística griega desata la fuerza emotiva que se conoce como “pathos” el cuerpo serpentea en mareas envolventes de dolor; la medida se quiebra, la paciencia se rompe, el cuerpo se abre y palpita arrebatado por las fuerzas incontrolables de

la emoción. Pese al dolor, a la derrota o a la muerte el cuerpo no se muestra desmembrado, quebrado o chorreante. La caída de héroe o del enemigo es mermada por una suerte de carácter ético (ethos) propio del guerrero.

Si bien el mundo griego formó su carácter guerrero de frente al imperio de su tiempo: Persia, fue a través del arte (*tejné*) que configuró no solo el predominio mítico del guerrero o del héroe, sino la polis, es decir la misma Grecia.

El héroe pasó a formar parte de una arcaica concepción del mundo ligada a las ensoñaciones de Homero y sus viajes inauditos. La era de los dioses fue dando paso a la era de la política, las conquistas militares y los tratados diplomáticos. Los poetas perdieron influencia en el Estado y los filósofos se unieron a ellos resistiendo en pequeñas ciudades como remanentes de una era gloriosa de elucubraciones y estudios científicos. El héroe quedó “diferido” diría Hal Foster a la anticipación del mundo de ficción contemporáneo; retorno de ídolos griegos de talante homérico, dejando el centro de la preocupación ética, artística y cultural a un nuevo héroe: el santo.

7. Martirologio.

“¿Dios? Detrás de dios, la trama empieza”

Jorge Luis Borges



José Alejandro Restrepo, *Vidas ejemplares*, Video performance, Museo de Antioquia, 2008.

Los mártires son “testigos de la verdad” los héroes del cristianismo que murieron en brazos de los perseguidores con un gesto de complacencia inaudita. El mártir de cierta forma desea morir en defensa de la profesión de fe. Su deseo llamea en el centro de una elocuente retórica que persigue el adoctrinamiento, la idolatría y el fervor cristiano. Los mártires del cristianismo iniciaron sus trágicas vidas a la muerte de Jesús; el Dios extranjero, palestino, que llegó a convertirse en la más grande influencia religiosa en Occidente; desplazando los

cultos celtas, germanos, griegos y romanos que se consideraron paganos después del siglo V de nuestra era. El cristianismo se afianzo en la historia bajo la rúbrica del poder y su historia bien merece otra suerte de desmantelamiento similar al que las investigaciones de José Alejandro Restrepo someten los problemas transhistóricos de Colombia.

Lo cierto es que desde el punto de vista transhistórico, el cristianismo es un denso tejido teogónico que entremezcla tradiciones semíticas, celtas, romanas y persas. Su área de dispersión geográfica abarca Siria, Palestina, Grecia (Bizancio), África, Europa y después del siglo XV: América. Sobre la imposición cultural y religiosa en América se ha hecho referencia anteriormente, sin embargo se debe profundizar en los aspectos relacionados con la imagen (iconografía) y su exposición (sobre el problema de ver).

Se ha señalado con anterioridad que la hibridación, el cruce o el encuentro del mundo “europeo”, con las civilizaciones que habitaban las llamadas “indias occidentales” se da en medio de una profunda relación con lo religioso y con el misticismo.

Ciertamente, América el continente inventado por los peninsulares representa el sueño del hombre medieval de recrear un paraíso terrestre. Todo indica que el paraíso se encuentra en estas tierras “torridas” donde la exuberancia gobierna en una naturaleza agreste, virginal y pavorosa.

Es necesario resaltar que las civilizaciones que habitaban el territorio que explora el imperio de Carlos V, es sencillamente asombroso y extenso.

La alta calidad artística evidencia un conocimiento excelso de ciencias como la astronomía, la geometría y la matemática. Los mayas, herederos de los Olmecas y padres de los Aztecas consolidaron una sociedad compleja. Su cosmovisión no se aleja, como

señala el historiador Jaime Borja a la metafísica del Cristianismo. Mitos fundacionales similares pueden leerse en el centro de su cosmogonía (incluyendo el origen del mundo, del hombre o el Diluvio Universal). Los calendarios configurados por esta civilización contienen un grado de precisión que impresiona a los estudiosos. La ciudad de Mexica-Tenochtitlan era a los ojos de los europeos una nueva Roma, con una población superior a la Constantinopla (el cuento de hadas de la Edad Media) y un complejo palaciego que dejó atónitos a los recién llegados: “El palacio construido por Moctezuma se levantaba cerca de la muralla meridional del Templo Mayor. Una de las salas podía recibir, ella sola, a tres mil personas. Patios espaciosos adornados con fuentes y pilas iluminaban los muros cubiertos de piedras semipreciosas y los entablados de ciprés, pino y palmera. Objetos de oro y plata engastados en piedras y plumas exóticas reproducían todas las criaturas que poblaban la tierra. Esteras tiradas en el piso, revestimientos de algodón y plumas tan finas como la seda, asientos de juncos cubiertos con piel de puma y de ciervo adornaban los interiores sin ventanas, iluminados por braseros y antorchas de ocote. Había aposentos para albergar a los huéspedes notables, dependencias especiales alojaban a los artistas que divertían al tlatoani: bufones, malabaristas, acróbatas, bailarines, músicos y cantantes. Almacenes atestados de viveres y de armas ocupaban otras alas del palacio. Se estima que los servicios del palacio empleaban a varios miles de personas”⁴⁰⁸.

La visión era definitiva y descomunal. La dominación no fue un triunfo militar duradero; la ciudad se recupera en 13 de agosto de 1521 luego de perderla ante Moctezuma II, Cortes sitia Tenochtitlan y triunfa sobre Cuauhctemoc en una fecha escrita en el destino de los calendarios mayas; la muerte del último guerrero azteca no está en sus ambiciones, Cortes

⁴⁰⁸ Gruzinski, Serge (2004) *La ciudad de México: Una historia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, p.272.

desea el escarmiento y la tortura. Luego de cumplir con el destino de humillación y tormento inicia la



Vicente Albán, *Indio Yumbo y frutas tropicales*, 1783, Museo de América, Madrid-España

Imposición, exposición y sobre exposición de la imagen. La imagen es el último y definitivo ejército que sella la victoria. Su arsenal es más poderoso que una tropa de 10,000 soldados; el temor, el temblor, la gloria, la ascensión están en la primera fila y en el primer orden de su avance firme y concluyente. El dios que los *tortugueros* y los oráculos mayas presagiaron había llegado. Su doctrina de paz y su mandato: “haz de amar”⁴⁰⁹ es reemplazado por el estandarte de la conversión a muerte. Inician las apariciones de la Virgen María en el siglo XVI. La Guadalupana se acerca al indio Juan Diego y pinta en su manto rustico una imagen que será venerada con devoción. Guadalupe significa Virgen en

⁴⁰⁹ Ver: Kierkegaard, Sören (2006) *Las obras del amor*, Meditaciones cristianas en forma de discursos, Ediciones Sígueme, Salamanca., p.35.

Náhuatl, la lengua azteca. La imagen consigue lo que el ejército de Cortes consigue con mayor dificultad; el sometimiento juicioso y voluntario. Un triunfo espiritual.

De los galeones españoles bajan un prolífico mundo artístico y cultural que contribuye a la consolidación de la conquista. Este es el periodo colonial que dominará la historia de América hasta entrado el siglo XIX. No llega a América únicamente un Barroco trentista, contrarreformista, místico y profundamente idolatra, llega toda una historia del arte europeo con una fuerte carga greco-romana, bizantina, románica, renacentista, flamenca y manierista. En la formación del ambiente artístico colonial se consolida un barroco criollo, con una fuerte carga racial, una marcada resistencia y la sobre-abundancia de contrastes.

Muchos autores sostienen la idea de que la relación entre el arte prehispánico y el arte cristiano permite una relación más profunda y arraigada de la pudo darse en otras circunstancias: “América Latina se afirma en un barroquismo desde antes del barroco europeo e incluso por mucho tiempo después. Una serie de características del arte prehispánico coinciden con el barroco entendido como espíritu y como estilo histórico: ruptura del equilibrio, ritmo tenso, afán de movimiento, integración del mundo a dimensiones divinas”⁴¹⁰ y a eso se puede agregar: temor al vacío, contraste entre luz y sombra, temor, saturación, densidad, predilección por el pliegue y el despliegue, línea serpentinada y zigzagueante.

Ciertamente las relaciones entre la cosmovisión prehispánica y la cristiana permiten que se entienda el mundo barroco colonial menos como un trasplante de un estilo artístico y

⁴¹⁰ Figueroa, Cristo, *Op cit.*, p. 74

mucho más dentro de una complejidad que sigue resolviendo preguntas y encontrando diferencias en la actualidad, cual es el caso del artista colombiano José Alejandro Restrepo. Octavio Paz sostiene que bajo el sello colonialista del arte barroco se lee una “significación oculta... un oscuro sentido”⁴¹¹ una cierta emancipación. El barroco americano incluso tiene mayor duración histórica que el europeo, puede decirse que la cultura americana es altamente barroca si se mira su construcción histórica marcada por los absurdos, el dolor, la paradoja y la melancolía mística aunada a un espíritu de carnaval y de “fiesta de los sentidos”. En la mitad de un imaginario de América exuberante, deliciosa, como la musa del paraíso entibiada por la brisa caribeña se sacude aun el fantasma del hambre, de la miseria y de la guerra. La recolonización es un fenómeno de nuestros últimos días, para esto tenemos que referirnos a los modelos económicos que exacerbaban la problemática con tratados de libre comercio (TLC) que presagian una nueva economía colonial, una repetición histórica más; la imposición de los imperios económicos sobre la ya maltrata y precaria producción agrícola e industrial colombiana. Este tipo de esquemas económicos se muestran como “incoherentes con nuestra realidad”⁴¹² según lo señala el estudioso Beethoven Herrera, quien además demuestra de que modo esta forma de dominación es una suerte de “arrodillamiento”.

La repetición no es solamente un rasgo formal propio del barroco, también lo es el sentido transhistórico de problemas como la dominación colonial y persistencia de la violencia y la guerra. Este barroquismo transhistórico demuestra que en Colombia el pasado tiene vida. El

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 75

⁴¹² Herrera, Beethoven, “Un esquema económico incoherente con nuestra realidad”, En: Revista, Deslinde, No 50 junio-julio de 2012, Bogotá-Colombia.

escritor Fernando R de la Flor, describe al barroco como una “era melancólica”⁴¹³ lo cual indica un carácter trágico en su estética. Ya se ha puesto en contradicción el problema del origen, decir pues, que el origen del barroco está en el siglo XVII es una afirmación categórica insuficiente. El barroco pudo iniciar (si se puede especular un tanto) en la crisis europea del siglo XIV que trajo consigo una percepción del cuerpo, del hombre, de la vida, de la muerte y de la religión dramática y angustiante. El mundo tardo medieval se enfrenta a la peste, al hambre, a la crisis económica, a la llegada de mercados emergentes que enriquecen a la burguesía y empobrecen a gran parte de la población. Pudo surgir allí un hombre en desarraigo, un nuevo cristiano; el cristianismo de la penitencia, de la angustia y el horror.

El barroco español comparte esta formación en un ambiente doloroso, en el siglo XVII “España está sumida una crisis institucional, unida a condiciones económicas adversas, que engendran una situación alarmante de miseria y vagabundo”⁴¹⁴ esto posibilita una estética hondamente trágica preñada de un espíritu festivo. Es allí donde se articulan los sortilegios y las extrañezas junto al carácter jocosos e irónico de la tragedia de la vida. La conmiseración aristotélica a la que conduce la tragedia queda reducida al asombro y a la risa.

Este complejo tejido histórico va marcando la configuración del cristianismo iconodulo criollo. Arrojado por el temblor de la imagen, va surgiendo un rendido adorador y un héroe martirizado cuya retórica es hacer visible lo invisible y hacer invisible lo visible, contraponer imagen e idea. Las vírgenes mestizas y los “Cristos” negros son venerados en

⁴¹³ De la Flor, Fernando R (2007) *Era Melancólica*, José J de Olañeta, Madrid.

⁴¹⁴ Figueroa, Cristo, *Op cit.*, p.76.

las iglesias y el arte colonial se convierte en una muestra casi impúdica de bellas doncellas atrapadas en la red del mundo con sus brillantes ojos puestos en el cielo raso del templo. Los cuchillos entran por la carne, la sangre mana, los sentidos se alborotan, los sudores salpican la pintura. Una suerte de *pathos yugular* conduce al enamoramiento de la imagen.



Virgen Alada del Apocalipsis, talla en Madera, siglo XVIII, Popayán-Colombia

La virgen, pálida, en cinta, alumbrada por las veladoras de las beatas es amenazada por el contendor, el adversario, una criatura tan vieja y legendaria que conoce mejor que nadie el mundo y su temor: el diablo, ella lo aplasta con sus gélidos pies de cristal y arena. La lucha cósmica más vieja de la historia no era desconocida en tierras prehispánicas.

7.1. Ojos que no ven...Hagiografías.

"Non est ad astra mollis e terris via"
No hay un camino fácil desde la tierra a las estrellas
Séneca



Débora Arango, *las monjas y el cardinal*, 1987, óleo década de los 50's. MAMM, Medellín-Colombia

De Ulises a Beowulf, de Carlomagno a Francisco de Asís, de Francisco a *Spiderman* y a Thor de la Revista Marvel; hay un grandilocuente glosario de héroes y santos. De seguro la santidad no corresponde al Thor vikingo; hijo de Odin, venerado por un pueblo de guerreros y bebedores de hidromiel, ni al tímido Peter Parker (*Spiderman*) que termina cumpliendo su destino a la manera de los héroes de la gigantomaquia griega. Un común denominador hay en ellos: su destino sobrepasa la voluntad.

Sus poderes sobrehumanos implican un doloroso alejamiento del ser en si (del *Sein* diría Heidegger) la existencia queda suspendida y supeditada al servicio de una idea y a la subsiguiente adoración de los hombres que en el *ejemplo* “extraordinario”, raro, inexplicable, irracional e inefable encuentran la salvación al vacío (natura abhorret a vacuo), a la nada circundante en la existencia desnuda del hombre.

El mártir, el santo, el héroe extraordinario es en la filosofía del pensador danés Søren Kierkegaard el eterno solitario, un “individuo” inconmensurable con el mundo. Como testigo de la verdad (mártir) se enfrenta al engaño de lo general. Kierkegaard afirma que “Cristo no quiso trato con la multitud”⁴¹⁵ es por eso que se dirige a ella en parábolas, historias sencillas que deben ser interpretadas por el hombre que acude a la montaña. “Todo aquel que quiera servir a la verdad es eo ipso, de un modo o de otro, un mártir”⁴¹⁶. Para el teólogo y filósofo del cristianismo laico “solo uno alcanza la meta”⁴¹⁷. De modo que el héroe kierkegaardiano es un “caballero de la fe”⁴¹⁸ que en procura de la verdad se presenta a la multitud como un loco. Incomprendido, cae en un silencio angustioso que solo puede ser sosegado por el amor a Dios. Son Job el santo de la “santa paciencia” y Abrahán el padre de la fe, los verdaderos cristianos que desde este punto de vista han “alcanzado la meta”.

Si bien la crítica más grande que ha sufrido el cristianismo después de Martín Lutero viene en la voz de este hombre atormentado por el aguijón de la melancolía y atravesado por el fervor religioso más dramático que haya sufrido filósofo alguno, es también desde otra perspectiva el llamado a un cristianismo que hasta nuestros días no ha tenido lugar en la

⁴¹⁵ Kierkegaard, Søren (1985) *Mi punto de Vista*, Ed Sarpe, Madrid, p. 151.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁴¹⁸ Kierkegaard, Søren, *Temor y Temblor*, Op cit., pp. 30-66.

historia; “Lutero tiene noventa y cinco tesis, yo solamente una: el cristianismo jamás ha existido”⁴¹⁹ y es esta voz en el desierto ruidoso, mediático, avasallador quien exhorta a un individuo posible a hallar a Cristo, el nazareno bajo cuya cruz se iniciaron los mas desastrosos genocidios y a quien de haber seguido la humanidad, como señala el filosofo Baruch Spinoza la humanidad habría vivido en el bien y en la felicidad, pues la meta del bien habría sido hallada y la paz y al amor dominarían la tierra.

Ya que la violencia, como señala Karl Marx es partera de la historia y ya que los ejércitos cristianos no representan la el gobierno del bien y la verdad, de los que habla Spinoza⁴²⁰ ni ha llegado la historia a su meta y a su fin, puede afirmarse que el *cristianismo jamás ha existido* por cuanto ni la Verdad del Evangelio ni la comprensión sobre lo que ello significa en la historia se ha cumplido.

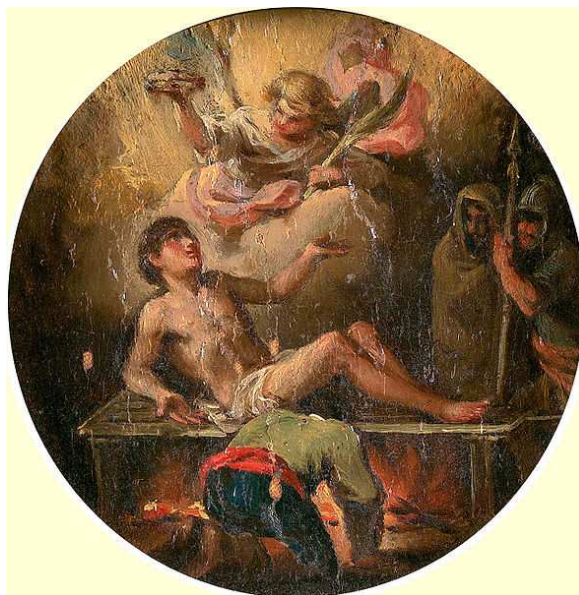
Si esta tesis kierkegaardiana resulta verdadera no como premisa filosófica, pues sabemos que Kierkegaard se declara enamorado de una idea, sino como “verdad eterna” pues para Kierkegaard toda verdad es eterna en sí, viene la pregunta por los individuos que pudieron haber alcanzado lo que en la comunidad, en lo general y en la ética el mundo, no es posible. Dichos sujetos, reconocidos como santos por el catolicismo se presentan como perdigones que saltan de la lógica de dicha premisa. Dicho de otro modo; no ha existido pero el cristianismo, pueden haber existido *cristianos*. Un cristiano para Kierkegaard es un testigo de la verdad y un testigo de la verdad un mártir. ¿Existen los mártires?

“Un testigo de la verdad es un hombre cuya vida transcurre desde el comienzo hasta el fin ajena a todo eso que se denomina goce... Un testigo de la verdad es un hombre que testimonia esa verdad desde un estado de pobreza, viviendo en la mediocridad y la

⁴¹⁹ Jolivet, Régis (1950) *Introducción a Kierkegaard*, Editorial Gredos, Madrid, p.291.

⁴²⁰ Spinoza Baruch (2007) *Etica*, Ed Porrúa, Buenos Aires, XXXIV.

humillación; un hombre a quien nadie aprecia en lo que vale, a quien se aborrece, a quien se desprecia, se insulta y se escarnece..., finalmente es crucificado, decapitado, quemado en la hoguera o asado a la parrilla, y su cadáver es abandonado por el verdugo, sin darle sepultura”⁴²¹.



Francisco de Goya, *Martirio de San Lorenzo*, obras juveniles, Monasterio de San Lorenzo en El Escorial, España.

Lo absurdo y la paradoja se convierten en los amigos del santo, del mártir en tanto que testigo de la verdad. Morir despedazado, despellejado vivo, sufrir el arrancamiento de miembros del cuerpo, la pérdida de la vida, la pérdida del cuerpo pero en ese sentido no la pérdida del verdadero yo. El cristianismo se funda sobre el martirio y solo el martirio constituye la prueba del cristiano, esto explica las razones por las que el protocristianismo se arrojó con tan pasión a la búsqueda del martirio, en ello incluso el humor se allega a la tragedia; San Lorenzo dijo a su verdugo, siendo condenado a morir asado a la parrilla: *Assum est, inquit, versa et manduca, es decir: asado está parece, da la vuelta y come.*

⁴²¹ Kierkegaard, Søren, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p.45.

Centrando esta problemática a la estética de José Alejandro Restrepo se encuentran vórtices donde confluye una energía magnífica. La fuerza de la creencia, la actitud religiosa pero no ética de algunos elementos de la cultura colombiana.

En la obra *Vidas ejemplares*⁴²² de febrero de 2008 se presenta un teatro- performance donde aparecen algunos de los mártires fundacionales del cristianismo católico: San Juan el Bautista, quien es decapitado, Santa Barbará a quien se le cercena un seno en carne viva, San Jerónimo que lucha con los leones, la madre Laura Montoya, mística antioqueña que sometía a rigurosos sometimientos al cuerpo.

En entrevista concedida a Adriana Mejía, ese mismo año, Restrepo señala como hay una relación estrecha y altamente conflictiva entre la religión y la política. Una suerte de “teología política” y una “economía” de la imagen, de su exposición y de su entramado histórico y transhistórico. A propósito de esto el artista afirma: “Yo creo que estoy circunscribiendo un terreno que me seduce mucho y es el espacio teológico- político. Hay un maridaje entre Dios y Patria, el estado y el aparato religioso, entre las ideologías religiosas y las ideologías del poder. En el caso colombiano ha jugado un papel fundamental dentro de la historia desde la conquista, pero que particularmente durante la violencia de los años 50 y en la violencia actual sigue muy presente en los discursos. Reaparece una y otra vez esa noción tan arraigada en los sistemas fascistas de Dios y Patria en estas épocas de cruzadas contra los imperios del mal. Dios le habla al oído a los mandatarios. Como dice Bush, “Dios no es neutral”, entonces nos preguntamos ¿de qué

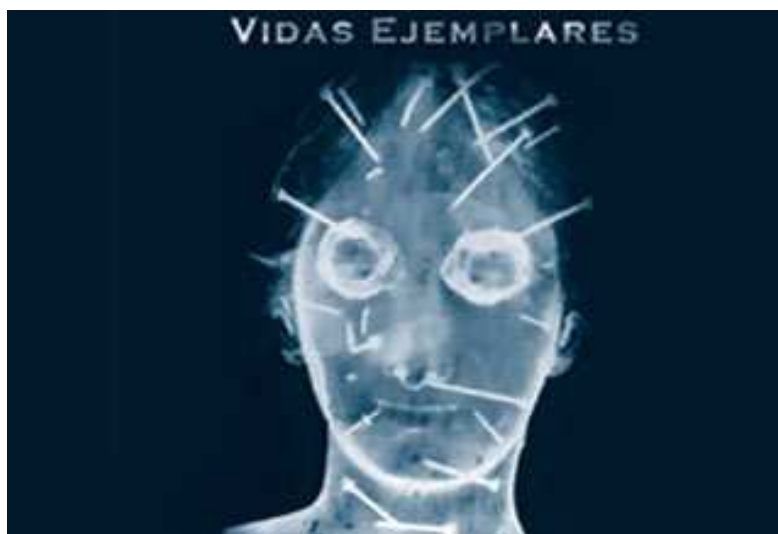
⁴²² Ver video: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-video-vidas-ejemplares> (consultado en mayo de 2012).

Dios estamos hablando? ¿Del lado de quién está? ¿Del lado de los buenos? ¿Del lado de los poderosos?⁴²³

La obra es un polifónico tratado sobre la percepción del cuerpo desde el punto de vista del cristianismo. La dolorosa y abrupta relación (fallida) del místico con el cuerpo.

Una monja atraviesa una carcasa humana, la caja torácica es una cárcel (Plotino habla del cuerpo como cárcel del alma) que sus manos perforan; el juego es macabro, áspero, las costillas son una argamasa de nada, una caja vacía, sin principio ni fin, sin consistencia. La cabeza de San Juan esta amplificada por el líquido que la envuelve, la mujer danza con ella y su danza como la de Salomé es triunfal como una doncella visitada por el amante, la coquetería de la bella con la cabeza se mantiene en suspenso, atemporal, fluctuante. La monja toma en manos un megáfono, la escena es una hermana perdida del Doctor Caligari y la madre Laura va viendo sus brazos convertidos en fantasmales apariciones, como traídas del mundo gótico de la baja Edad Media.

⁴²³ Entrevista con Adriana Mejía, Cuerpo teológico -político; <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-entrevista> (consultado en Mayo de 2012).



José Alejandro Restrepo, *Vidas ejemplares*, Teatro-performance, 2008.

El cuerpo. Un paisaje pintado por el alma, como decía Baudelaire es aquí un paisaje infernal sacado de los más devastadores infiernos del arte gótico de los primitivos flamencos. La tesis no puede ser refutada: la relación entre cuerpo, violencia, política y locura es un hecho demostrado en los laboratorios de este estudiante de medicina que prefirió el camino del arte. Las clases de anatomía fueron más allá de la ciencia.

El santoral elegido por Restrepo para su obra teatral y performática es una experiencia discursiva sobre la flagelación y el escenario corporal como incomodo organismo en el orden de la santidad. Job se rasca la piel, San Jerónimo lucha contra leones simulados en una manta donde se ve el bordado de un león furioso, simulacro del enfrentamiento del santo y el mártir. La escena teatral permite que la escultura, el sonido y el problema del tiempo construyan una reflexión decantada sobre el problema del martirio y del cuerpo torturado.

En Mayo de 2008, Restrepo presenta la obra *Cuerpos Gloriosos* en la Fundación de Arte Contemporáneo Válenzuela & Klenner, la descripción es esta según el crítico y teórico del arte Ricardo Arcos-Palma, importante estudioso de su obra: “(...) El aparato esta puesto sobre una camilla metálica con ruedas, no muy alta, lo que genera un extraño objeto, amalgama de muerte y creencia, hibrido de mesa y operaciones y altar. Arriba del mueble de madera que enmarca el televisor, una cantidad de caracoles se desplazan por la pared. Ascendiendo hacia el techo. La imagen que vemos en la pantalla es la de un personaje que surge una y otra vez en la iconografía de Restrepo: un enmascarado como los héroes mexicanos de lucha libre, que parece luchar por salir de su prisión-pantalla, la cual a su vez semeja una caja que lo contiene. Las manos del hombre y su rostro se pegan en un cristal, como para recordarnos que es necesario “ver para creer”⁴²⁴.

El héroe mexicano es el luchador Rodolfo Guzmán Huerta, *el enmascarado de plata* que representa en este caso la idea de un santo canonizado por el poder del culto popular de la imagen. La saturación de nuevo es exponencial: culto, poder, violencia. ¿Que ha santificado al enmascarado o al luchador apodado también “el santo”? la imagen. De no sucederse la exposición de una imagen la cosa en si queda clausurada. Ricardo Arcos-Palma insiste sobre esto: “Si se suprimiera la imagen, no solo se suprime a Cristo, sino es el universo entero el que desaparecería”⁴²⁵.

⁴²⁴ Arcos-Palma, Ricardo; *Violencia, imagen y creencia. Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo*, En: <http://es.scribd.com/doc/37737927/Cuerpo-Violencia-Imagen-y-Creencia>. (Consultado en Junio de 2011).

⁴²⁵ *Ibid.*, p.11.



José Alejandro Restrepo, *Vidas ejemplares, Santa Lucía*, 2008. Video performance.

Es aquí donde reaparece la insistente tesis de José A. Restrepo: el mundo es imagen, sonido, performance, teatralidad. Estar en el mundo es estar en medio de esa baraúnda de conexiones, en un estadio inmediato en el que el tiempo no existe; es pura percepción y el espacio es un monitor encendido de televisión: una caja que atrapa y de la que seguramente el santo, el místico o el hombre de la angustia desea salir, tal como lo hace el luchador en la obra mencionada. Del mismo modo que se acentúa la presencia del mundo más que existencial, sensible y teatral regresa el discurso problemático hasta la saciedad de la imagen. La exposición de la misma es la existencia. No sé *es* si no se *aparece*; Santa Lucía, Santa Águeda, San Nepomuceno no son en la medida en que no *son expuestos*. Si la medida de la existencia es la representación nos encontramos en una encrucijada del ser en sí (Sein) pues el para sí (Dasein) Heideggeriano se erige en el simulacro del sujeto moderno. El ser prefiere así la sombra.

Pero ¿es esto propio del cristianismo? La necesidad de dirimir diferencias sustanciales entre el ámbito puramente teológico o cristológico y eclesiológico debe hacerse. Kierkegaard

inició ese camino y a nuestros días su “revolución” quedó anquilosada en un discurso existencial que representa el aire marchito de la Segunda Posguerra. Un ser abocado a la nada, solitario en medio de una multitud de semejantes que no representan algo más que una suerte de infierno (el infierno son los otros, asegura Jean Paul Sartre).

La novela de la época es el retorno de una visión gótica decadente, de un universo en llamas abocado a un destino de pérdida; pérdida de la memoria, pérdida de la cultura, pérdida de las ideas. El futuro, que la vanguardia del futurismo italiano (1909-1914) glorificara ahora es la *pesadilla de la historia*. Los monitores crepitan debajo del plomo pesado y el mercurio derretido, la humanidad es reemplazada por el *ciber*, el androide y el robot. El sujeto del arte de la época es existencial. Así que la historia de la filosofía ha hecho un monumento para el “padre del existencialismo” y en él sentó al solitario de Dinamarca: Søren Kierkegaard.

En el fondo de una pavorosa carga de filosofía, Kierkegaard es el que anuncia la cura de la enfermedad de la angustia. La sentencia de un ser abocado a la causalidad y arrojado al abismo de la contingencia no aparecen en su complejo repertorio que fue el mismo de su vida y de su experiencia. Ahora bien, dicha curación del enfermo no se sucede en la dirección de la construcción de su imagen para clausurar la búsqueda del ser. El sentido es contrario. La dialéctica kiekegaardiana apunta a un ser en construcción interior, espiritual que se contrapone a la imagen y que la supera en lo que el mismo ha llamado un “salto cualitativo” dado por el “caballero de la fe”.⁴²⁶

⁴²⁶ Kierkegaard, Søren, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, pp.111-126.

Del mismo modo que el *übermensch*⁴²⁷ (más allá del hombre) de Nietzsche se opone a los valores del mundo y los transfigura, se coloca por encima de ellos rechazando la ética y la estética que pertenecen al ámbito de la imagen simulacro. Y ya que el hombre es síntesis entre lo finito y lo infinito y el centro del yo a modo de “fabrica” se presenta como un teatro conflictivo y paradójico pues el cuerpo tiene alma y el alma tiene al cuerpo: el hombre se va ante la fuerza de la infinitud y elige lo infinito. De ser así, el cristiano rechaza la ética y la estética en con ellas la imagen-mundo. Esto conduce al testigo de la verdad a una suerte de pérdida de la palabra. De esto se sigue que el mártir no habla, no tiene imagen pues es escandalosa y no ejemplar. Es necesario que el escándalo tenga lugar en la existencia de semejante testigo, de suerte que no tenemos escandalosos sin imagen y sin palabra en el misticismo eclesiástico pero no cristológico.

¿Es esta hipótesis posible? El laboratorio del *embalsamador* José Alejandro Restrepo, arroja un resultado positivo. Sin embargo la verdad no es una categoría absoluta en el estadio ético y menos en el ámbito de lo finito. El testigo acelajado por el silencio y el olvido del mundo lanza interjecciones incomprensibles y una carcajada como la que pidió Kierkegaard a los dioses. El paralogismo es: el cristianismo construye una imagen de poder para someter al ser y de paso a la idea. Lo cierto es que hay una evidente dialéctica entre lo histórico y lo cristológico. No existe un mundo perfecto y sin embargo es este *el mejor de los mundo posibles*, dice la teodicea de Gottfried Leibniz (1646-1716) de modo que el ser se encuentra entre lo necesario y lo contingente, entre lo espantoso y lo maravilloso; de elegir lo necesario se presenta en él una profunda iconoclastia que aniquila

⁴²⁷ Nietzsche, Friedrich (2002) *Así Habló Zarathustra*, Alianza Ed, Madrid., p. 36.

la posibilidad de un culto distinto al de esa idea. Ser delante de Dios y no delante del mundo.

Cerrar el cerco de la imagen y del simulacro; provocando una imagen más poderosa que la antes producida.

En este punto puede decirse que *prima facie*, el cristianismo es el mayor productor de imágenes artísticas y poéticas de la historia⁴²⁸; lo cual puede demostrarse en la historia de su ascensión a las cúspides que alguna vez ocupara el emperador romano, sin embargo si se mira a profundidad el abismo aparece en el camino. El autentico cristianismo no persigue otra imagen que la de si mismo, el reino de Dios estaría más allá de la ética⁴²⁹ y el discurso moral y ético es configurado por la imagen en una serie de reglas estéticas: arriba-abajo: arriba el cielo y la bienaventuranza, abajo el mundo, el diablo y el infierno. División de la pintura barroca en dos pisos, en el medio la coronación de la Virgen apocalíptica y los purgatorios que elevan a los bienaventurados hacia el cielo abierto. La imagen mística mira hacia arriba. Configuración del mundo divino y celeste que nos viene de la Edad Media y que pertenece a la tradición celtica; ni griegos ni romanos compartieron esta cosmogonía.

Para Kierkegaard el hombre puede encontrar a Cristo únicamente en la soledad; en un cruce de caminos entre lo inmediato y lo infinito, la soledad es necesaria y la soledad es soledad porque no tiene testigos. La soledad de nuestros días de *realitys* de televisión es una soledad del observado es una soledad voyerista y paranoica; así pues no es la soledad ontológica propuesta por Kierkegaard. Encontrar a Cristo en la dimensión de la fe es posible siendo irreductibles al mundo: “Todos podemos cruzarnos con El, donde nos

⁴²⁸ Joseph Ratzinger afirma: “los evangelios han sido para Occidente, absolutamente una especie de léxico de atlas de símbolos, de figuras, de acontecimientos, de efigies, de iconos, de representaciones”, En Ratzinger, Joseph., *Op cit*, p. XVII.

⁴²⁹ *Ibid.*, p, .79.

ocultamos de Él y de los hombres”⁴³⁰ De tal modo que en el ocultamiento no puede el ser ver ni ser visto, oculto a todos no es observable, pero de ser posible la intervención del mundo si puede darse el juicio de la razón, pues lo que ve es locura.

El santo del hiperbarroco no tiene soledad; su martirio es observado, venerado, deseado, aborrecido. El testigo no puede ser ni deseado ni aborrecido pues existe únicamente para sí mismo. Así, el santo y el mártir, como lo muestra la estética de Restrepo está en un ring de lucha siendo vitoreada o abucheado. Si ello corresponde a los asuntos teológicos valorados por el mundo de la iglesia oficial no corresponde con la idea del cristianismo. Jesús de Nazaret muere en un monte de vergüenza, su muerte de cruz es el destino de ladrones y pillos de baja calaña para quienes el Imperio tiene una plaza de humillación (la decapitación se practica a los ciudadanos romanos, cosa sustancialmente digna) acercarse en esa hora y a ese lugar de muerte llamado el Gólgota (la calavera) no se sucede sin padecer el escarnio público. Así que quienes estuvieron a sus pies según la representación iconográfica; son su madre: María (representación de la mujer abnegada, de la madre y de la fortaleza) María llamada la Magdalena, a quien durante la Edad Media la cubrió un manto de pecado puesto el mismo Gregorio Magno quien habló de sus múltiples pecados (imagen del pecador converso y representante de la mujer reivindicada por en los evangelios por Cristo) y Juan el más joven de los 11 apóstoles (el numero 12 tradicionalmente convertido en la imagen del traidor, el suicida y el desesperado) quien es el símbolo de una juventud y de una nueva generación que se queda a los pies del crucificado.

⁴³⁰ *Ibid.*, p XVIII.

Son quienes le aman, quienes persisten a los pies del condenado. ¿Porque se quedan los evangelios hablan de la forma en que el miedo se apoderó de sus seguidores? Se quedan porque le aman, se quedan porque le siguen “Y solo se puede entender y vivir siguiendo a Jesús, caminando con Él”⁴³¹.

En este sentido cuando se estudia a profundidad el trabajo artístico e histórico de Restrepo se está en la mitad de esta contradicción y parados sobre ese enigma que representa una crítica abierta a la politización de la imagen provocada por la apoteosis de la iconografía cristiana y por otro lado la percepción de que esta iconoclastia representa en sí misma un problema de fe. Este problema de fe en Restrepo es paradójico: no camina con el condenado, pero no absuelve al pecador. Este juicio por lo tanto no está lejos del juicio kierkegaardiano, pese a que difiera en su problema de fe.⁴³²

La iconografía de la crucifixión señala una larga serie de percepción sobre el instante en que el Dios hecho hombre muere iniciándose la más prolífica producción artística sobre un momento que trasciende a la historia y que se encamina al mito más duradero de todos los tiempos (si lo miramos carentes de fe) ningún Apolo, ningún Zeus; ningún dios escandinavo se pintó, se pensó o se persiguió por tanto tiempo.

La representación cristológica del martirio inicia un desarrollo estético muy complejo sobre problemas metafísicos y estéticos⁴³³ representación del dolor, el temor de la muerte, la

⁴³¹ *Ibid.*, p. 99.

⁴³² En conversaciones con el artista José A Restrepo afirma que su preocupación está inmiscuida en el campo de la teología política más que en la *problemata de la fe*. Dentro del profundo cuestionamiento que refiere significancias, interpretaciones y paradojas de aquel maridaje entre teología y política se gesta su gran investigación artística: *Iconomía*, que a su vez enmarca el problema de exponer a potencia máxima un asunto estético sin que llegue nunca a mermar la fuerza de su simbología, Bogotá, 26 de Agosto de 2012.

⁴³³ Y aquí se presenta la construcción de estos términos en la historia: una “estética metafísica” que determina el curso de la historia del arte junto con la *teología del dolor* en la estética del martirio.

soledad, la resurrección, la calavera, el tiempo, la tormenta, el arrepentimiento, el gesto de abandono, la suspensión escatológica de un ser nacido de mujer, la victoria increíble, la paradoja de la fe, la imposibilidad de la escena.

El martirio empieza aquí. Este sería un origen, sin decir que lo sea; pues fue señalado desde el inicio del mundo, descrito por los profetas del judaísmo. Herida, tormento. Cuerpo abierto, expuesto y apoteósico. Un fenómeno estético de la baja Edad Media, época en la que las escenas macabras poblaran el arte: calaveras, infiernos, crucifixiones, flagelaciones, autoflagelaciones. Repertorio de eficaz violencia en medio del desarrollo del óleo de aceite en los países flamencos (ver Memling, *Díptico Juan y las mujeres a los pies de la cruz*), una estética trasplantada al barroco doliente (Teología del dolor) en el siglo XVII que llegará a arraigarse como se ha mencionado en la América católica iconódula con su amalgama de prótesis y de hibridaciones maravillosas.

El trueno de la palabra de Dios, la terrible condición de un hombre débil se manifiestan en la estética del cuerpo glorioso, del olor de santidad, a esto se agregan elementos determinantes como: el desprecio (aprecio) del cuerpo, la castidad y la llamada por Kierkegaard: “resignación infinita”⁴³⁴.

⁴³⁴ Kierkegaard, Søren, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p.110.



Hans Memling, *Díptico del Descendimiento de la Cruz y llanto de las santas mujeres*, 1435-94. Sacristía-Museo de la Capilla Real de Granada.

El cuerpo mortificado es un cuerpo paradójico. La mortificación desde el punto de vista teológico es bienaventurada, su dolor es pasional y gozoso. La estética de la muerte barroca es una estética funeraria, abyecta: “La abyección acompaña todas las construcciones religiosas, y reaparece, para ser elaborada en una nueva manera. En ocasión de su derrumbamiento”⁴³⁵ Esa nueva imagen queda inscrita en el centro de la producción estética.

Los fragmentos de cuerpos en actitud de derrumbamiento se presentan como una persistencia histórica o una *transhistoria* en la que se va configurando una teología política que desde su formación, liquida la verdad cristológica contenida en la filosofía de Kierkegaard.

⁴³⁵ Nancy, Jean-Luc (octubre de 2008) *Cuerpos ex-puestos. Practicas de duelo (primeras aproximaciones)*, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2007-2009., p. 23.

El cuerpo llagado; transmite el horror de la paradoja, Kristeva en su estudio alrededor de la pintura, *El Cristo yacente* de Hans Holbein (1497-1543)⁴³⁶ recuerda el pavor que produjo esta obra colocada en una habitación del príncipe Myshkin en la obra “El Idiota” de Dostoievski; se dice que el mismo Dostoievski tuvo un ataque de epilepsia al contemplarla. En la obra el príncipe exclama: “Este cuadro!...¡Este cuadro! ¿Pero no sabes que al mirarlo un creyente puede perder la fe?”⁴³⁷.

Es imposible, como dice Tertuliano (160-220) que un hombre muerto pueda levantarse, “es imposible, por la tanto es cierto”, dialéctica de La fe, que en la obra de Dostoievski no resiste a la razón. Se sabe que la obra fue inspirada por un cadáver en estado de descomposición, amoratado y purulento que fue sacado del río Rhin... ¿es posible mantener la fe después de ver la escena? ¿Ver para creer? O en este caso.... Ver para no creer, “El cuadro de Holbein representa a un hombre solo que está tumbado sobre una losa y apenas cubierto por un paño blanco. Este cadáver pintado, de tamaño natural, se presenta de perfil con la cabeza ligeramente inclinada hacia el espectador y con los cabellos extendidos sobre la sabana. El brazo derecho, visible, se extiende en paralelo al cuerpo descarnado y torturado y la mano sobrepasa ligeramente la losa (...) Este pecho lleva la huella sangrienta de una lanza, y pueden verse sobre la mano los estigmas de la crucifixión que ponen rígido el dedo corazón tendido. Las huellas de los clavos marcan los pies de Cristo. El rostro del mártir lleva la expresión de un dolor sin esperanza, la mirada vacía, el

⁴³⁶ Kristeva, Julia, *El Cristo Muerto de Holbein*, En: Feher, Michel (1990) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Primera Parte, Akal, Madrid, pp 246-277

⁴³⁷ *Ibid.* p. 247.

perfil acerado, la tez glauca son los de un hombre realmente muerto, del Cristo abandonado por el Padre, *Padre, ¿Por qué me has abandonado?* y sin promesa de la Resurrección”⁴³⁸.



Hans Holbein, *Cristo Muerto*, 1522, Kunstmuseum, Basilea.

Ya que el asunto teológico parte del problema de la encarnación (misterio teológico) de lo divino en lo humano; de lo eterno en lo finito, de lo incontenible en lo continente, de lo extenso en la figura; se vislumbra el problema del cuerpo como habitáculo de lo elevado y lo resurrecto.

La más determinante paradoja; sobrevivir a la mirada de semejante pintura y decir con ella que aquel que yace en la losa se levantó de entre los muertos y al tercer día, según anunciaron los profetas ascendió a los cielos. Pero el cuerpo tiene relación con la historia, con la ética, con el otro, con la política tanto como con los asuntos místicos; desde el punto de vista histórico el nazareno sufrió horriblemente, desde el punto de vista ético, las razones de la ley no son comprensibles, desde el punto de vista de la fe; el suplicio estaba escrito como ultimo sacrificio que sella el reencuentro de Dios con los hombres.

Del problema cristológico planteado por la crucifixión y el martirio a la asimilación del hecho teológico en lo político se suceden extrañas conexiones que no pueden desligarse de la producción y expansión de la esta imagen. En estas conexiones aparen los martirios del arte hiperbarroco de Restrepo; el Santo Job, una presencia que enmarca las “variaciones”

⁴³⁸ *Ibid.* p.249.

sacrificiales de su arte y de su estética. Distintas posiciones desde donde reaparecen estas tragedias invadiendo de redundancias la iconofilia posmoderna. El temblor del sacrificio sacude la vida y el arte de José Alejandro Restrepo. Un gesto barroco que no cesa de desplegar los pliegues de esta historia.

De otro lado la preocupación en base a la teología política se presenta como un barroquismo más en la historia de repeticiones o de pliegues de esta condición estética: “la problemática de la teología política insistentemente planteada por Restrepo; está vinculada a la politicidad del cuerpo en un contexto donde el mismo es usado para inscribir y difundir una pedagogía del horror. Sus obras no solo plantean una determinada condición estética en los usos del video arte, manipulando y (re)montando imágenes documentales, cruzando plataformas corporales y mediáticas, sino que ellas se construyen por el acto crítico que desmonta el imperio del padre-dios en nombre del cual se mata y se entrega la vida. Casi artaudianamente, intentando si no acabar, al menos corroer, el “juicio de dios” y sus representaciones (...)”⁴³⁹, el mencionado *maridaje entre Dios y patria* se consagra en las imágenes que circulan exponencialmente en la cultura, los *mass media* secundan la estrategia descubierta por la iglesia, que la imagen tiene un poder encantador y adormilante. Si bien es cierto que el poder es inherente a la imagen desde el paleolítico hasta nuestros días, es la iglesia y el arte religiosa la más apoteósica muestra de este inmenso poder representacional e imagológico. Es por esto que muchos artistas ante el poder de su irreverencia han tenido que exiliarse, esconderse o hablar desde el fondo de su propio abismo. El arte y la violencia en Colombia son hermanos, se comprenden porque el arte

⁴³⁹ Nancy, Jean Luc, *Op cit.*,p. 19.

tiene permitido allanar terrenos en los que la prensa escrita no entra y la literatura no alcanza con el impulso de la palabra.

En la obra de Débora Arango “La República” pintada en la década de los 50’s se presenta un cuerpo político o un cuerpo ético violentado por la injusticia. El discurso político es contestatario en una época en la que callar es de sabios. Arango presenta un congreso en saludo fascista, los buitres devoran la patria, los ojos miran con espantosa apetencia. El barroquismo de la obra está más allá de la relación que podría establecerse con las pinturas negras de Goya. La ironía y el dolor tan propios de dicha tendencia están arraigados en la sangre de los artistas. Este cuerpo que yace doloroso en el suelo es Colombia. La repetición de los pliegues de la historia se enmarca en el orden de lo increíble



Débora Arango, *La República* (sin fecha, probablemente década de 1950) MAMM, Medellín-Colombia.

7.2. Cuerpo Mortificado, *Cuerpo Hiperbarroco*.

“todo el resto es silencio”

Hamlet de William Shakespeare.



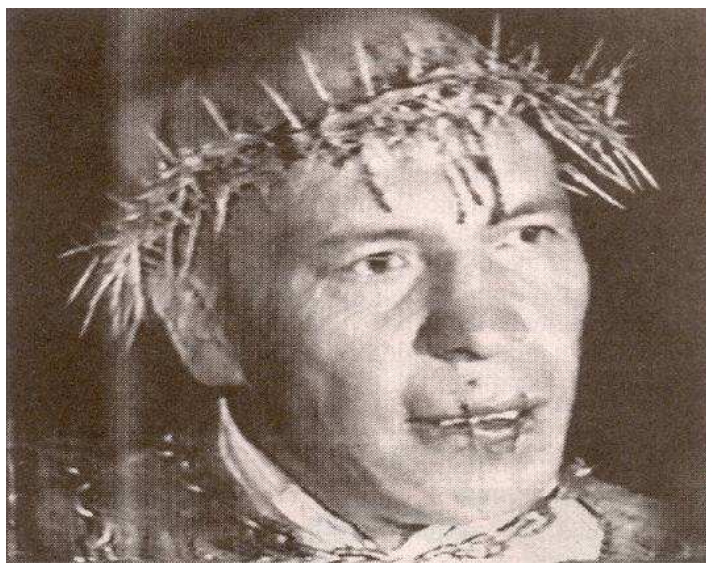
Michael Hussar (Southern, California, 1964) *Sin título*, fragmento.

El cuerpo en sentido estético es alegorizado por el barroco. Walter Benjamin y otros estudiosos del caso se han percatado de la literalidad del fragmento. Un largo discurso se explaya por entre los muñones y las viseras.

La actividad barroca e hiperbarroca es un denso “mensaje icónico” como afirma Restrepo puesto frente a los ojos de un colectivo hiperreal, conectado con sus fantasmas y ligado a los mas estrambóticos rituales mágico-religiosos, consecuencia de la perenne religiosidad que gobernó estas tierras. “cabezas cortadas, lenguas arrancadas, ojos afuera”⁴⁴⁰.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p.19.

En la obra *Santoral* (2003 y 2006) Restrepo trabaja alrededor de la práctica de mortificación como forma de protesta social, “Restrepo monta una secuencia de imágenes con procesiones, vía crucis, crucifixiones, sanaciones, en las que el cuerpo se martiriza, se cose, se golpea hasta hacerlo sangrar. Como cuando la violencia es convertida en tragedia nacional, en estas protestas sociales también se construyen especies de puestas en escena católicas (...) más allá de la internalizada pedagogía católica, el cuerpo, sus partes, es sacrificado, ofrecido dolorosamente, como si el sufrimiento se hubiera insertado tanto en los imaginarios colectivos que solo desde la mortificación es posible acceder a los ritos por la vida”⁴⁴¹.



José Alejandro Restrepo, *Santoral*, 2006

La estética de Orlan (1947) se enmarca en las tensiones entre cuerpo, alma misticismo, sensualidad, dolor y gozo. El hiperbarroco se presenta a sí mismo en su obra demostrando

⁴⁴¹ Nancy, Jean Luc., p. 19.

de paso la persistencia del barroco y de su estética ambigua y bizarra no solamente en el escenario artístico colombiano y latinoamericano (ya se ha hablado de la disposición de un barroco americano antes de su llegada” sino también en los país del llamado primer mundo. Orlan nace en Francia pero desarrolla gran parte de su trabajo en Estados Unidos desde donde manifiesta la preocupación por un cuerpo envuelto por gruesos pliegues físicos y conceptuales que pueden ser desbrozados. Ella afirma: “Puedo observar mi propio cuerpo cortado ¡abierto sin sufrir! veo todo el camino a mis vísceras, una nueva mirada. "Puedo ver que el corazón de mi amante y ese espléndido diseño no tiene nada que ver con las formas simbólicas generalmente dibujadas. Cariño, me encanta tu bazo, me encanta tu hígado, adoro tu páncreas y la línea de tu fémur me excita.”⁴⁴²

El guante vuelto al revés. El anverso del yo, el otro lado de la mirada y por lo tanto del mundo. El barroco percibe un cuerpo translucido, vítreo a través del que resuenan los discursos teológicos iniciales: fugacidad de la materia, putrefacción, enfermedad y muerte. El cristianismo así reafirma que la enfermedad no es *enfermedad mortal* a menos la causa sea el pecado⁴⁴³.

El cuerpo pasa a la percepción de un gran teatro oculto de obscenidad, silencio y temor. Aun nuestros días mantienen esa estética que al tejerse intrincadamente con elementos culturales e incluso políticos y al ser llevada de nuevo a la sobre-exposición se convierte en *hiperbarroco*; el cine *splatter* o *gore*, la estética del zombie⁴⁴⁴, el aspecto enfermo y huidizo de la estética *emo* y *el hardcore punk*, el temor a lo desconocido en la descomunal obra de Stephen King; son retornos de una estética que en la *herida* ha descubierto los mayores

⁴⁴² En: <http://www.orlan.net/texts/> (Consultado en Mayo de 2012).

⁴⁴³ Ver Kierkegaard, Søren (1997) *Tratado de la desesperación*, ed Leviatán, Buenos Aires., p.13.

⁴⁴⁴ Ver: George Romero, *la noche de los muertos vivientes*, 1968.

temores humanos, a la vez que describe con pavorosa verdad ese ocultamiento que a manera de *umheimlich* freudiano retorna por la puerta de entrada de la conciencia, develando que la presentida eternidad, la frugalidad de la belleza y la gloria y están amenazadas y acosadas por la muerte.



José Alejandro Restrepo, *Santoral*, Video monocanal, 18 min, Still, 2004.

Si bien el arte griego expuso la imagen del héroe en los frisos y panteones y contuvo así el desarrollo político del estado y de paso el avance militar persa y a pesar de resistir en un mundo donde la guerra y la peste están a la orden del día, incluyendo también una sociedad esclavista que oculta el hambre, la mendicidad y la miseria bajo el esplendido resplandor de la acrópolis ateniense; el arte no muestra mayor interés en la fragmentación del cuerpo ni en la exposición de los fluidos. Es por esto que lo que los historiadores han visto en el siglo XVII puede afirmarse con respecto a las artes; la persistencia del mundo medieval y la necesidad de una nueva cronología para la llamada “Edad Media” desde el punto de vista

simbólico y de la historia de las mentalidades que la lleve hasta el catastrófico y prometiente siglo XVII.⁴⁴⁵

De esto puede deducirse que la percepción del cuerpo barroco es medieval: “(...) el hombre medieval es una unión del alma y del cuerpo. No hay alma por completo desprovista de carne; incluso el alma del muerto que escapa de su cuerpo elevándose hacia el cielo tiene una envoltura corporal, y en las residencias eternas, el paraíso y los infiernos, tanto los elegidos como los condenados volverán a encontrar su cuerpo, cuerpo de gloria en la claridad de la visión beatífica, cuerpo de sufrimiento en las torturas infernales. La iglesia, modelo social, presenta la articulación de lo carnal con lo espiritual. Siempre sensible a la larga duración (...) La Edad Media central habrá sido quizás el periodo menos dualista en la historia del cristianismo, mientras que el dualismo encontrará una forma radical en el siglo XVII con Descartes”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁵ Baschet, Jerome (2009) *La Civilización Occidental, Europa del año mil a la colonización de América*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.13.



La Piedad en un iluminado del siglo XV, Flandes.

El dualismo cartesiano pudo haber llegado a su culmen en la representación iconológica barroca de la incertidumbre, de la duda sobre las cosas tangibles, de la contingencia del mundo sensible frente a la trascendencia del alma. La carne abandonada por el alma transcribe un agudo gesto de dolor mientras la separación del mundo se sucede. Res extensa (materia) y Res Cogitans (mente) se quiebran ante la fuerza de la muerte. Los ojos ponen sus ojos en el cielo e inicia el desprendimiento y la *caída hacia arriba*, caída hacia lo alto.



Alberto Durero, dibujos, *Pasión de Cristo*, 1503.

He aquí un punto de ruptura con respecto al monismo medieval del que habla Jacques Le Goff⁴⁴⁷. Aunque esta concepción ontológica está arraigada a Platón, el barroco es más neoplatónico que platónico, ya que igual que Plotino ha considerado el cuerpo como “cárcel del alma”. La intrincada relación entre el cuerpo y el misticismo se evidencia en el *instante* supremo de dolor. No hay relación con el tiempo futuro que no sea el del tiempo teológico

⁴⁴⁷ ver: Borja, Jaime (2010) “El cuerpo exhibido, purificado y revelado”, En: *Habeas Corpus; que tengas(un) cuerpo (para exponer)*, texto de la exposición con el mismo nombre. Curaduría Jaime Borja y José Alejandro Restrepo; Banco de la República, Bogotá., pp. 9-35.

de la *apocatástasis* que no se sucede en la obra de arte si no es por el triunfo del mártir según sea la tortura de la carne.

La *Apocatastasis* es concebida como *restauración* sucede en el rescate de los bienaventurados que son arrancados del doloroso purgatorio un escabroso escenario en llamas.

Así pues la problemática del cuerpo en el ámbito hiperbarroco es la apetencia de *algo otro* inasible, dolorosamente inaccesible al cuerpo y deliciosamente prometido al alma.

En ese cruce de caminos que es el lugar desde donde el arte de Restrepo habla; un hombre en terrible conflicto se ubica atravesado por ese dualismo platónico que lo conduce a la angustia. Dicha angustia, éxtasis de la obra de arte barroca e hiperbarroca es curada matando al enfermo⁴⁴⁸.

De modo que “muerto el perro se acabó la rabia, y que después que me muera no me atormentará esta hambre de morir, y que el miedo a la muerte, pero... Si... pero ¡*Epur, si muove!* Y seguirá moviéndose. ¡Como que es la fuente de todo movimiento!”⁴⁴⁹

Será por esto que el barroco no cesa de moverse, no detiene su movimiento del mismo modo que Miguel de Unamuno lo advierte: ¡seguir moviéndose! Como si la causa del sufrimiento fuera la sujeción al mundo, el hombre encuentra trágica su relación con la eternidad, su ansia de inmortalidad; pues el hombre “se interesa infinitamente en existir”⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Quizás por este fenómeno del “matar curando al enfermo” es que Restrepo se niega a los grandes paradigmas del mundo de la medicina; no hay sanación; la curación ocurre en sentido contrario. En conversaciones con el artista, se manifiesta ese deslinde de la imagen y el método del médico construido por el discurso europeo de la modernidad. Restrepo prefiere así “poner sal en la herida”. ¿Acaso no se sana por medio de los contrarios? es lo que parece señalar en con su afirmación.

⁴⁴⁹ Unamuno, Miguel de (2003) “*Del Sentimiento trágico De la vida*”; Ed Porrúa, México, D.F., p.80

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

de modo infinito irreductible a lo finito, pero aun así semejante por analogía a la finitud; es un hambre insatisfecha que cuando llega como el agua de colonia no calma al enfermo sino que arremete con el en actitud de matarlo.

Así pues se hace necesario hablar de la irracionalidad de la fe. En principio porque es imposible que un dios hecho hombre haya muerto en muerte de cruz, haya sufrido la tortura que en manos de los romanos es más que violenta, indescriptible y haya resucitado de la muerte.

Es imposible, es locura: “Al cristianismo a la locura de la cruz, a la fe irracional en que el Cristo había resucitado para resucitarnos, le salvó la cultura helenística racionalista, y a ésta el cristianismo. Si éste, sin el cristianismo. Habría sido imposible el Renacimiento; sin el Evangelio, sin San Pablo, los pueblos que había atravesado la Edad Media no comprenderían ni a Platón ni a Aristóteles. Una tradición puramente racionalista es imposible como una tradición puramente religiosa”⁴⁵¹.

Es posible que sin el tinte de la filosofía griega a lo que yo agregaría la influencia de las tradiciones celtas y vikingas que van a nutrir igualmente el mundo del cristianismo medieval no sería soportable. No puede vivirse con el pensamiento de un Dios resucitado sin caer en la locura: por un lado porque el deseo de vivir la misma tortura en procura de alcanzar el paraíso se instala como una orden en el centro de la conciencia cristiana y por el otro porque el creer en ello de modo real y auténtico es rechazar la ética del mundo y salta (cualitativamente) sobre él, haciéndose inconmensurable, solitario y ciertamente incomprensible.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p.81.

De tal suerte que el barroco rompe los derroteros de la razón y se muestra así mismo irracional e incomprensible. El cristiano entiende el sufrimiento del Cristo llagado pero hasta cierto punto no realiza un juicio racional porque no es posible hacerlo. Del mismo modo que el Cristo yacente de Holbein el joven; en el ensayo de Kristeva, puede sufrirse un ataque nervioso ante la presencia de semejante obra. Ver, mostrar, ocultar, temer están en relación con la iconóstasis barroca e hiperbarroca que ha hecho de José Alejandro Restrepo el artista que ha llegado a profundizar en este carácter que tiene la imagen de ser un proyectil lanzado sobre el mundo.



Giotto, *Lamentación oír el Cristo muerto*, detalle, Capilla Scrovegni, Padua-Italia.

8. Bosquecillo bosquiano, *Video pasión y muerte*.

“Todo esto se refería a la patología, a la doctrina de la enfermedad, y era el acento del dolor colocado sobre el cuerpo, pero al mismo tiempo sobre la voluptuosidad”
La Montaña Mágica, Thomas Mann.

“El ver es como esos círculos de agua se va agrandando lentamente hasta volverse agua otra vez”
Video, pasión y muerte, José Alejandro Restrepo

“y su ojo derecho será enteramente oscurecido”
Zacarías 11:17

En el año 2006 José Alejandro Restrepo presenta la obra: *Video, Pasión y Muerte*, en la Fundación Valenzuela y Klenner en Bogotá. Los cuestionamientos que avivan la obra son las tensiones del ver, oír y educar propias en las imágenes promovidas por el mundo del cristianismo católico; bien las imágenes *santificadas* (por el orden canónico) como las que crecen en los bosques simbólicos que de ella nacen. La criptozoología, la teratología y la iconofilia y la iconoclastia en la dialéctica del *ver y no ver*, del *mostrar* y el *ocultar*. José A Restrepo es un arqueólogo del conocimiento ignoto que hay en la gran producción de imágenes en Video de nuestros días⁴⁵².

Como criptólogo del asunto de buscar, conectar, reproducir, anotar, recordar, profundizar en los escondrijos de la historia y del video, se empeña en notar las diferencias de *lo que se repite* y la profusa imaginería que trasiega las cintas y que genera una cantidad infinita de paradojas y enigmas.

⁴⁵² La videografía que trabaja Restrepo es descomunal; con paciencia y *fervor* por estas fuentes dedica gran parte de sus días a grabar, editar y recoger fuentes.



El Bosco, *campo con ojos y bosque con orejas*, 15

En esta serie ahondará en el estudio transhistórico y trashumante de las fuentes videográficas, iconográficas y conceptuales del Santo Job, de los Santos y mártires del catolicismo como Rita de Cascia.

Restrepo inicia la obra de video creación con la imagen de *El Bosco, campo con ojos y bosque con orejas*, mostrando así que la representación iconográfica y la seducción de la imagen se encuentran en una encrucijada entre el ver y no ver, el querer ver y oír y la locura de ver y escuchar. Dentro esta dialéctica se rebelan y como dice el artista se *revelan* imágenes de extrañezas incómodas de las que emana la contradicción y el exacerbado lenguaje que provoca la imagen; una monja saliendo de un local de reparación de televisores “a color” como se ve en la fachada del recinto, lentamente camina con los ojos en el suelo y luego expone como la Santa Lucía del catolicismo dos esferas que miran sobre

una bandeja. A través del mundo debe ver lo invisible. Lo visible sin embargo triunfa bajo su poder de seducción, el mismo que hace que un guerrillero exclame (en grabación de audio) *que no desea hablar con los periodistas* porque en la exposición de la imagen y en la edición de la representación no hay nada que desee volver a ver ni a oír.

Pese a ello el mundo es el bosque-bosquiano donde los ojos escuchan y los oídos ven.

Ojos que hacen exclamar al jefe guerrillero Francisco Galán del ELN: “No queremos imagen”⁴⁵³ Pero si se suprime la imagen, el mundo deja de existir, esta problemática es el fondo del estudio en la obra *Iconomía* (iconofilia-iconoclastia).

No solo el ver y el no querer ver es una tensión entre la iconodulia y la iconoclastia, el escuchar en ese mundo críptico de locura, entra en el mismo conflicto: el orden del desorden y el orden dentro del caos.

En la grabación la voz del narcotraficante Pablo Escobar Gaviria habla sobre la muerte de su padre y ya que él se encuentra prófugo de la justicia es impensable acercarse a la ceremonia fúnebre, así que sentencia sin titubeos lo que debe ser y lo que será; que es Dios quien debe juzgar los actos de su padre y no el mundo y que Dios *castigará* de acuerdo a esto el alma del difunto. La locura de ver de Certau se torna *locura de escuchar*.

El universo desordenado, sin embargo es pletórico en orden. La persistencia de la religiosidad iconódula-iconófila y teatral que viene cargando estos símbolos y este lenguaje desde el barroco colonial se han hibridado a la religiosidad del asesino y del narcoterrorista.

⁴⁵³ José Alejandro Restrepo, *Video, Pasión y muerte*, 2006, en: <http://vkgaleria.com/expo/exposicion-video-pasion-y-muerte-2/> (Consultado en Agosto de 2012).

El exceso de imagen derrocó a la imagen, la proliferación de esa imagen hiperreal que al mismo tiempo es todo y nada y que se muestra como un simulacro del teatro católico ha logrado desplazar por completo el concepto subyacente. El teatro se despliega para señalar las diferencias; es tan iconoclasta el guerrillero como la iglesia. La vida queda suspendida sobre ese abismo en cuyo fondo resaltan imágenes bosquianas: una ironía muy propia del simulacro. De lo verdadero a lo simulacro y a lo que Platón llamaría la multiplicación del engaño.

“Las imágenes que hacían su oscuridad... No solo este ojo que no veía nada aprehendía algo sino que aprehendía la causa de su visión”⁴⁵⁴, óptica de dos sentidos: el que exagera el potencial de la imagen y el que ciega. El primero inunda, el segundo crea la ausencia, escribe *la ausencia* y describe el vacío.

En el teatro barroco la problemática del ver y del ocultamiento se relaciona con la imposibilidad de comprender lo que no se ve sin ver. La vida misma se halla enmarcada en el límite del cuerpo y en tanto que límite o continente, las sustancias y formas que lo conforman hacen parte del acervo imagológico a tratar en el exhaustivo delecto del cuerpo. La vida como cosa orgánica y la vida como ascensión metafísica. La primera hace parte del mundo visible y como tal comporta el problema de ser imagen, la segunda es expuesta del mismo modo que la primera en el teatro barroco; tiene cuerpo o es un “alma que cubre el cuerpo”. La vida así es un intrincado campo de batalla de imágenes que no son solo presencia, sino ocultamiento.

⁴⁵⁴ *Ibidem.*

Como en la pintura del Bosco (1450-1516), en Restrepo coexisten múltiples significados, nos enfrentamos ante un bosquecillo grandioso de figuras ocultas que debían permanecer en el silencio, lo incomprendible no busca ser comprendido sino ahondar en la ineficacia que hay en la *razón* para comprender por sí misma, lo que no busca ser comprendido sino asumido y por qué no, reinterpretado. Como el Bosco, pintor que ha ejercido una fuerte influencia en su obra la recepción en el mundo tiene dos caminos: la irreverencia o la ironía. El concepto de la ironía aquí es del mismo modo irreverente.

La vida misma se presenta como un escenario hondamente dramático que emite un desolador designio.

“(…) ¿Y la vida? ¿No era quizás también una enfermedad infecciosa de la materia, al igual que lo que podía llamarse el génesis original de la materia no era tal vez más que la enfermedad, el reflejo y la interiorización de lo inmaterial? El primer paso hacia el mal, la voluptuosidad y la muerte había partido sin duda de allí, donde provocada por el cosquilleo de una infiltración desconocida, esa primera condensación del espíritu, esa vegetación patológica y superabundante se había producido de un tejido, medio por placer, medio por defensa, constituyendo el primer grado de lo sustancial, la transición de lo material a lo inmaterial”⁴⁵⁵.

El escenario teatral barroco de Restrepo es plutónico escenario de tejidos palpitantes que danzan en un minúsculo e ínfimo pedazo de carne, como el Santo Job devorado por larvas y gusanos. ¿Es acaso esa palpitación voluptuosa lo que llamamos vida? El Barroco ha ahondado en esa posibilidad. La muerte es vehemente y su carga erótica es tan arraigada que en gran parte de la literatura universal la enfermedad se emparenta con el placer. El

⁴⁵⁵ Mann, Thomas (2002); *La montaña Mágica*, p.392.

deseo surge en el moribundo como gesto penúltimo de lo que Thomas Mann llama el paso de lo material a lo inmaterial.



José Alejandro Restrepo, *Video, Pasión y muerte, Fragmento Santo Job*, Video instalación, DVD, Tela, 3 fotografías 100 y 80 cms, VK Galería.

El momento de la muerte, *memento mori*, es el momento del mayor gozo y una reflexión sobre la fugacidad, la experiencia de la enfermedad es así mismo, el sentimiento de una inquietante extrañeza (*uncanny*) que emparenta a Eros con Tánatos.

La teatralidad propia del barroco y del hiperbarroco de Restrepo es una ceremonia de opuestos en donde uno cae en el otro: la muerte cae en la repetición de la vida y *la iconofilia* en la *iconoclastia* como un manto que sella el conflicto de esta subjetivación de la mirada.

En el fondo la historicidad del problema resalta: la imposición de una cultura adoradora de la imagen sobre otra que en los ídolos construidos por los artesanos aun ve y oye a los dioses.



José Alejandro Restrepo, *Santorial*, Video instalación y performance, 2004

Esa alma crispada que aparece en las obras: *Santorial* (2004), *Santo Job* (2006) *Estigmas* (2007) son una epifanía mística en la radiografía en la que se ha revelado el cuerpo barroco y en que en el hiperbarroco se ha convertido en una compleja alegoría que no cesa de plegar, replegar y desplegar *el pliegue* no solo de su forma sino de su contenido; tiene cuerpo y su cuerpo es motivo de extraño culto. El texto⁴⁵⁶ aquí, se convierte en un mensaje hipertextual que no termina de señalar extrañezas y problemáticas. Lo que ha pasado a la obra barroca es que su “aura” benjaminiana se ha “enfriado” en palabras de José Luis Brea; se ha hecho mensaje circulatorio, exponencial; no arriba a ningún lugar específico, no tiene objetivo epistemológico, no quiere la verdad, pues sabe que esas grandes palabras que han dominado el mundo de la filosofía no han alcanzado ninguna meta, no han llegado a

⁴⁵⁶ Ver al respecto Barthes, Rolando; *De la obra al Texto*; En Wallin., *Op cit.*, pp.169-175.

encarnar en la historia y nunca lo harán. Lo que se escribe siempre está más allá de la meta: “Alegoría eléctrica, todo objeto acaba por pronunciarse en todo otro como el eco ubicuo de alguna implosión massmediática, como el recuerdo fulgurante de un estallido ocurrido en otro lugar, pero cuya resonancia recorre a altas velocidades, sin objetivo ni finalidad, todos los circuitos. Fin entonces, de aquella cadencia religiosa que al cabo reputaba la filigrana alegórica barroca, fin también de su tono metafísico, de su promesa escatológica.”⁴⁵⁷

El alma se levanta, se sacude de la “cárcel del alma” y busca la salida del mundo en la entrada al mundo metafísico⁴⁵⁸. La metafísica del cuerpo se complejiza en el acto barroco; el cuerpo transmite la alegoría de la muerte comprendida como vida verdadera y el placer y el gozo del cuerpo transmigran al placer del alma. Los cuerpos gozosos o dolientes son signos escritos en el mundo sobre el desarraigo demiúrgico del alma, el exilio, la caída, el abandono.

⁴⁵⁷ Brea, José Luis (1991); *Las auras frías, el culto a la obra de arte en la era post aurática*, Editorial Anagrama, Barcelona. p., 65.

⁴⁵⁸ Disolución del monismo hegeliano.



José Alejandro Restrepo, *San Sebastián*, fotgrabado, video performance, 2008 Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.

8.1. ¿Quién es el santo aquí?

“Desde aquel día Abrahán fue un anciano; no podía olvidar lo que Dios le había exigido. Isaac continuo creciendo, tan florido como antes; pero la mirada de Abrahán se había empañado y nunca más vio la alegría”
Søren Kierkegaard.

La pregunta que surge de inmediato es ¿Quién es el santo? Es un hombre, una imagen una sobre exposición de esa imagen, un efecto expandido en el lenguaje, una construcción de la historia, una pieza en el ensamblaje del catolicismo entendida como dispositivo de poder idolátrico. El santo, el mártir o el héroe barroco inscriben su muerte en el campo del *ejemplo*. Su sacrificio es violento y alegórico. El temor que produce su sacrificio, su martirio y su muerte es considerado en lo general un acto ético que la comunidad instituye como práctica posible de inexpresable misticismo. El cuerpo escribe el mito y circunscribe el sacrificio.

El sacrificio es definido por René Girard como “una mediación entre un sacrificador y una “divinidad”⁴⁵⁹ tiene un carácter solipscista (en el instante en que sucede ningún sujeto lo comprende), no da lugar a la vergüenza y está protegido de su propia violencia⁴⁶⁰ El cuerpo social se compromete con la virtud del sacrificado porque no quiere que su violencia sea repetida *en su-historia* o en *su cuerpo*. El sacrificio así, debería bastar para apaciguar la ira de la divinidad.

Pero en la historia de Colombia hay un santoral estrambótico donde se presenta un iconostasio de héroes bizarros: curas guerrilleros como Camilo Torres Restrepo (1929-1966), narcotraficantes caritativos (Pablo Escobar) vasallos iconoclastas que se levantan en el atrio de la una historia hiperbarroca. Héroes santificados por las pantallas del televisor o las investiduras del congreso. Enmascarados de Plata y enmascarados de montaña,



José Alejandro Restrepo, *Vidas ejemplares*, Videoperformance, 2008.

⁴⁵⁹ Girard, Rene (1972) *La Violencia y lo Sagrado*, Ed de Biblioteca, Universidad central de Venezuela, p. 13

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

El mártir, como figura situada entre la ética y la religión fluctúa justamente entre lo posible y lo imposible. El cuerpo desmembrado es recuperado, Santa Lucía tiene ojos iluminados por la fe en la “recuperación” entendida esta como “retorno” de lo arrebatado, Kierkegaard define esta repetición (*gentagelse*) como un regreso multiplicado, una recuperación.

El Santo Job lo pierde todo, ganándolo doblemente, en virtud que lo absurdo que ello sugiere: “Pues el momento de la fe se debe hacer constantemente en virtud del absurdo, aunque poniendo un cuidado extremo en no perder la finitud, sino, al contrario recuperarla íntegramente”.⁴⁶¹ De modo que lo finito regresa en lo infinito pero no lo contrario. Lo infinito no retorna en lo finito dado que el punto de partida no es el mundo sino la fe y la fe pese a que dentro del mundo recupera “íntegramente” lo perdido en virtud del sacrificio no encuentra cabida en el mundo finito e inmediato, es inconmensurable con la medida de lo temporal.

⁴⁶¹ Kierkegaard, Søren ; *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p. 89



José Alejandro Restrepo, *Vidas Ejemplares, Teofanías*, Museo de Antioquia, 2008.



José Alejandro Restrepo, *cuerpos gloriosos, el anillo de Saturno*, 2008, VideoInstalacion, VK, galería, Bogotá.

De esto se sigue que el barroco entiende la recuperación cristiana cuando estéticamente la regresa al cuerpo: los ojos vuelven a los cuencos vacíos, la piel arrancada en San Bartolomé es recuperada y elevada como un estandarte de fe y de “resignación infinita” el santo la

toma en sus manos señalando así que la recuperación no *sucede* en el plano del tiempo sino en virtud de la paradoja que representa el que la recuperación (kierkegaardiana) tenga lugar más allá de lo inmediato: en lo eterno.

En cuando a la necesaria resignación infinita ella es traducida en el cuerpo barroco con un cuerpo extasiado (*gaze*), un cuerpo apoteósico resignado, vencido por la infinitud y replegado sobre su conciencia histórica, incomprendible al mundo ético que pese a ello le configurará como “razón ética” para el desarrollo de prácticas sacrificiales posteriores. En este sentido vuelve a resaltar la cuestión que Kierkegaard ha señalado: que no es igual la religión y la iglesia ni sus discursos éticos manifiestos en la historia y que no hay equivalencia entre fe y razón, esta dialéctica no tiene mediación, como lo pensara Hegel. De modo pues, que la verdadera dialéctica es el salto paradójico del ser en el mundo que pese a ello confía en la resignación infinita y en la recuperación de lo que en sacrificio ha perdido, puesto que perdido en lo infinito no es igual que perdido en lo finito: “La resignación infinita es el último estadio que precede a la fe, de modo que quien no haya realizado ese movimiento no alcanza la fe. Sólo en la resignación infinita me descubro en mi valor eterno: sólo entonces, en virtud de la fe, podré tratar de hacerme con la existencia de este mundo”⁴⁶² Pese a todo, pese a la imposibilidad que representa la recuperación, la fe consiste en creerlo justamente por “imposible” esto es ciertamente aplicable a la retórica y a la estética barroca: su paradójica posición frente a la existencia que pese a ser trágica se muestra dichosa de esa turbulencia y de ese teatro de “crueldad” que es la vida.

⁴⁶² *Ibid.*, p.101.

La problemática de José Alejandro Restrepo se debate en esa encrucijada, en ese intersticio (una palabra muy allegada a su universo lingüístico, simbólico y artístico) que pone la luz sobre un asunto más denso del que parece haber sido abordado por la crítica contemporánea. En nuestros días el mundo intelectual manifiesta una seria preocupación por el prontuario de crímenes cometidos en la historia a nombre de la “fe” y de la “religión”. En ese conflicto se enmarcan las religiones abrahámicas: el Islam, el cristianismo católico y el cristianismo protestante que en su avance posterior a 1521 demuestra un avance sangriento que se su sucede a la par de la expansión de las tesis luteranas, interpretadas y reinterpretadas, dentro de esta honda problemática de la historia contemporánea, los estudiosos han señalado al cristianismo como un hábil productor de imágenes y símbolos, pese a que estos están prohibidos por las Sagradas Escrituras y más que eso un icono-mista, un administrador astuto de símbolos en procura de un sistema doctrinal religioso. Si se estudia a Kierkegaard, se llega a la conclusión de que *la iconomía* del cristianismo desde el punto de vista histórico y así mismo ético, no se mide en términos religiosos o de fe. Sus conflictos políticos persistentes en la historia son un arma de dominio económico y un entramado iconográfico más que un instrumento de doctrina de fe, porque el arma de la fe es el individuo para Kierkegaard.



José Alejandro Restrepo, *El sacrificio de Isaac*, 2011, fotografía en color, 77 cm x 90 cm.

Es por esto que el problema del cuerpo, la violencia, la política adherida “en maridaje” a la religión católica y los intrincados mecanismos con los que el catolicismo mantiene su influencia histórica en el imaginario colectivo no pueden ser considerados ni religiosos, de hecho lo religioso es lo que menos preocupa al artista, siendo su objetivo dismantelar redes de poder y robar imágenes al mundo, siendo siempre responsable de esa acción.

Si bien, Kierkegaard señala que la fe y el mundo son inconmensurables y que el individuo de la fe no tiene palabra (*anfaegtelse*) ya que el terror que le provoca el trato con lo divino y la caída en los brazos de lo eterno le han dejado en un rincón del mundo a donde solo lo divino tiene acceso y en ese sentido solo puede ser comprendido por quien camina con El o por quien le sigue. Este “particular” como lo llama Kierkegaard: “El particular se encuentra como tal particular por encima de lo general y justificado frente a ello, no como

subordinado, sino como superior”⁴⁶³ y el particular al estar elevado sobre lo general no puede ser administrador ni secundador de poderes temporales.

De estas premisas se sigue que el cristianismo católico demuestra en su historia; arraigada a formas simbólicas y a discursos políticos en Colombia que como dice Kierkegaard “jamás ha existido”, es decir no ha sido cristianismo lo que ha tenido lugar en la historia de Colombia y lo que descubre el arte de Restrepo en ese sentido es quizás una de las paradojas kierkegaardianas mas importantes de nuestro devenir: que el catolicismo o la religión “catódica” no pasa de ser un sistema económico y político y que lo que llamamos religión en ese orden de ideas, es una *Iconomía* del misticismo.

La administración de una de las empresas más interesadas en llevar al límite el poder de la imagen y su incidencia en la conciencia humana. La *Iconomía* se muestra como un órgano de poder tan extraño como el amor mítico de Venus por Marte. Lo dicho por la fe, desde el punto de vista teológico es contrahecho por el Concilio, en la práctica de “lo religioso” que debe ponerse más allá de la ética y más allá de la política.

⁴⁶³ *Ibid.*, p. 112.

8.2. Estigmas, arqueología del cuerpo.

“Esta enfermedad no es de muerte”

Juan, XI, 4.



José Alejandro Restrepo, *Viacrucis*, imágenes de Video, 2004

La exposición hiperbarroca exhibe santos, estigmas, sangre chorreando las paredes, una iconomía del horror y del temor doctrinal, una violencia que como dice el profesor Jaime Borja: “se ensañó tanto sobre el cuerpo”⁴⁶⁴ se enmarca en la pedagogía y el ejemplo. El escarmiento y la advertencia. El crítico de arte Cuactemoc Medina asegura que: “Desde el Barroco hasta nuestros días de la ‘Sociedad del Espectáculo’, escribe Restrepo, asistimos al triunfo incontestable de la imagen y al protagonismo del cuerpo con su tremendo poder de seducción de masas”.⁴⁶⁵ En la obra “Viacrucis” (2004) de Restrepo se muestra ese poder hiperreal e hiperbarroco de la exposición dramatizada y proyectada como un imponente

⁴⁶⁴ Borja, Jaime, *Op cit.*, p.9

⁴⁶⁵ Medina, Cuactemoc; *De la encarnación como dominio*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. En: http://www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2011/cuauhtemoc_m.html (consultado en Mayo de 2012).

teatro de martirios. El martirologio es un decálogo de la profesión de la fe en la imagen y la exposición de carne señala que nada es tan propio y tan ajeno como el cuerpo a la existencia. En palabras de Antonin Artaud. “Los problemas sociales, no son nada frente a una simple imitación fisiológica de la epidermis, de la piel, de los huesos”⁴⁶⁶.

“Recientemente he estado leyendo un texto de Carl Schmitt, “Teología política”, donde plantea que todos los conceptos de la teoría moderna del Estado son en realidad conceptos teológicos secularizados. No podríamos encontrar ninguna sociedad —y mucho menos una tan recalcitrantemente católica como la nuestra— que se escape a esa estructura teológica del poder, en todas sus manifestaciones: la verticalidad del poder, el asunto de la representatividad y la representación, la pasividad de los espectadores... ¿En qué se manifiestan esas relaciones entre política y teología? Pues yo las veo permanentemente. En los años 50’s cuando monseñor Miguel Ángel Builes arengaba desde el púlpito a los conservadores para que mataran liberales porque no era pecado... Y recientemente, a la luz de la muerte de Raúl Reyes, un sacerdote jesuita, el padre Llano, también celebraba la muerte de este guerrillero. Para él, los hijos de Dios y de la Patria no están dispuestos a tolerar a gente que esté haciendo el mal. Estos términos, “Dios”, “Patria”, “lucha contra el mal” son conceptos que atraviesan toda la historia de Colombia. Y me parece que no hay que ir tan lejos, no hay que aludir a las pastorales de monseñor Builes, porque basta escuchar al Presidente actual. Hablar justamente de estos maridajes entre Dios y Patria — ambas escritas con mayúscula—, ponen en evidencia unos conceptos ideológicos que son, fundamentalmente, conceptos teológicos secularizados.”⁴⁶⁷

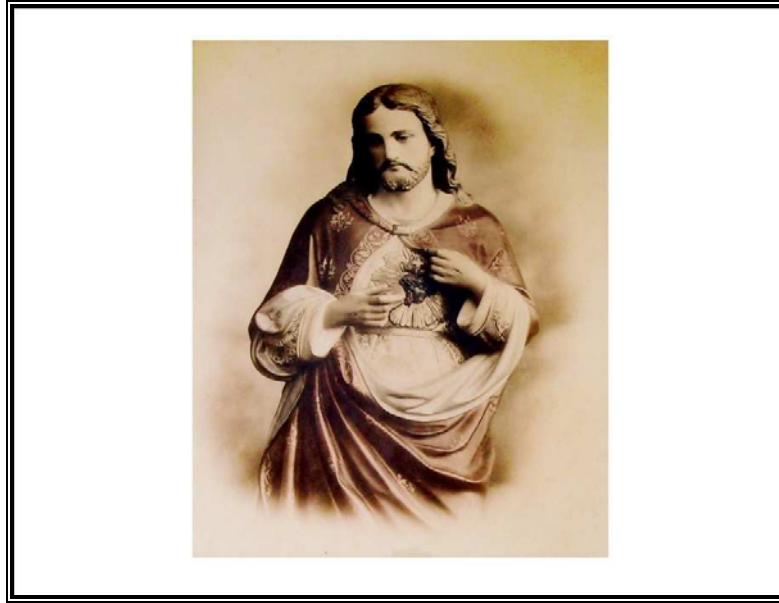
⁴⁶⁶ *Ibidem*.

⁴⁶⁷ Restrepo, José Alejandro; En: <http://es.scribd.com/doc/37737927/Cuerpo-Violencia-Imagen-y-Creencia> (consultado en Mayo de 2008).

Colombia es el país del “Sagrado Corazón de Jesús” una imagen con la que crecimos. Una imagen que observa con la *dextera domini* levantada y el corazón abierto cubierto de espinas. Sin duda una imagen de temblor que se arraigó a muchos colombianos en una época en la que los salones de recibo estaban dotados de ella. Esta imagen fue bendecida por la Constitución Política Nacional en el año 1902 y solamente hasta 1992 fueron eliminadas esas palabras que entregaban a esta devoción de origen jesuítico la patria de Colombia. Los abuelos dicen que las desgracias de la patria empezaron el día que la Asamblea Nacional Constituyente optó por unas palabras más jurídicas y ciertamente menos católicas.



José Alejandro Restrepo, *Crucifixión* 2008, Instalación sangre de cordero; equipo de venoclisis.



Sagrado Corazón de Jesús, Escuela Quiteña, siglo XVIII

En la obra *Estigmas I* (2008) vuelve la mirada del santo estigmatizado, una creencia medieval que relata las historia de santos, como *la Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine, que habla de ese fervor pasional de la fe que les ha hecho merecedores de las marcas del Cristo crucificado. Esta vez los monitores centellean a través de las heridas del místico que se erige en icono mediático, en parlante de múltiple sintonía. Esto es lo que el artista ha llamado religión catódica: “No son las huellas dejadas por la religión católica sino catódica” ante esta imagen dice el teórico de arte Ricardo Arcos-Palma: “Frente a tal revelación, parece que solo resta ponernos de rodillas y quedarnos mudos, cabeza al pecho y brazos extendidos al cielo, mientras las manos y los pies horadados por tal fulguración nos enceguecen hasta la conciencia”⁴⁶⁸.

⁴⁶⁸ Arcos-Palma, Ricardo, *Violencia, imagen y creencia, reflexión sobre la obra de José Alejandro Restrepo*, En: Ensayos, Historia y Teoría del Arte, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá., pp. 7-23.



José Alejandro Restrepo, *Estigmas I*. detalle, fibra de vidrio. Galería Valenzuela & Klenner; 2008.

Es cuando chocan con esa conciencia de la habla Arcos Palma, que ese *algo otro* viene como una epifánica realidad de la historia: *el testigo de la verdad*, ha sido reemplazado por el icono mediático hiperreal. La propagación de la imagen del martirio es el gesto de un mártir estrambótico muchas veces inexcusable. Lo que Restrepo señala en su obra es que el poder de la imagen no es diferente al poder político y “religioso” y que ese llamado por el “maridaje” navegan miles de formas estéticas reiterativas en el contexto de lo increíble que gobierna aun la realidad colombiana. Más allá, es posible que haya un místico en el exilio. Entre el arte de Restrepo y la filosofía de Kierkegaard hay un punto común: el cristianismo jamás ha existido, pero no así la imagen. La sombra se proyectó sobre la historia, recreando una intrincada cadena de símbolos alegóricos. Corazones llameantes y alados, cuerpos abiertos extasiados, brazos como esculturas salientes que abren los dedos en un intento de abrazar un espacio que se escapa. El discurso escrito por la historia, ya que como dice

Restrepo es todo un problema de edición; no escapa de la interpretación de dichos símbolos, lo que tenemos hasta ahora no es religión sino hiperreligion y simulacro. La sombra se prefiere a la esencia.



ESTIGMAS -2006- Detalle.

Jose Alejandro Restrepo, *Estigmas*, Objetos en fibrab de vidrio y monitor de 1'', 2006.

En el hiperbarroco el momento de la muerte es el acento del dolor y del cuerpo, el martirio es el teatro-mundo sobre-expuesto en circuitos de televisión que emanan de los estigmas; desempleados que se crucifican para ser “vistos” y “oídos”.

Los héroes del teatro hiperbarroco señalan que los mártires del cristianismo son su precedente. Pese a que la tesis traduce una importante crítica al catolicismo histórico e histriónico; ya que el autentico cristianismo “nunca ha existido”, pues su percepción teológica es económica y política, el mártir y el santo son los sujetos sobre los que recae la fuerza y la posibilidad del cristianismo histórico, son prolongación de la vida y la

resurrección de Jesús el Cristo y su relación con el mundo histórico es no solo doctrinaria y devocional sino simbólica, en términos de memoria.

“El santo es un hombre mediante el que se establece un contacto entre el cielo y la tierra. Su aniversario conmemora su nacimiento al lado de Dios, más allá de la muerte y es la fiesta cristiana por excelencia, ya que renueva el sacrificio de salvación del único Mediador”⁴⁶⁹.

En el cuerpo del santo se escriben signos pletóricos de alegoría, el cuerpo es una densa arquitectura compuesta de sinuosos caminos empedrados, rociados por leves partículas de sangre, el cuerpo es el límite que como dice Deleuze se separa de lo otro, Consigue hacer visibles las fuerzas invisibles, el cuerpo inicia con la imagen iconográfica del cuerpo del Cristo, en donde concluyen las fuerzas vitales y los insondables misterios de la muerte, donde el *yo* no existe, donde la nada amenaza. El cuerpo crístico es así, el primer cuerpo. Así como el rostro de Cristo es el primero rostro. El cuerpo que aprisiona lo orgánico se abre a la fragmentación y la diáspora. El dolor del Cristo es el paso crucial (cruz) del profundo sentido de la vida que como señala Deleuze asciende y desciende, es el cuerpo mutilado, abierto y reedificado. El arte moderno según Deleuze prefiere así ver la “caída y el riesgo de la caída” antes que la esencia⁴⁷⁰. Esta crucifixión, flagelación y esta arquitectura de estigmas, sangre sudor y sacrificio encarna en los hombres desprovistos de naturaleza divina, su efusividad es tan sugestiva que muchos artistas han encontrado en esta retórica sagrada un complejo delirio sensualista, lleno de exquisiteces, a propósito el pintor

⁴⁶⁹ Vauchez, André, “El Santo”, En: Le Goff, Jacques (1990) *El Hombre Medieval*, Alianza Editorial, Madrid, p. 327.

⁴⁷⁰ Hábich, Gabriela, “las Fuerzas de la deformación”, En: *El cuerpo, fábrica del yo, producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, marzo de 2005., p.109.

colombiano Luis Caballero escribió: “Nací en un país latino profundamente religioso, violento y fanático. La religión dominó mi infancia. Religión de imágenes, resueltamente visual. Aprendí con esas imágenes a amar y a desear, todavía me obsesionan y siguen siendo la base de mi pintura. Quisiera poder experimentar frente a las imágenes que produzco ahora el mismo sentimiento de adoración y deseo que me invadía de niño en las iglesias. *La Crucifixión, La Pietá, El Cuerpo yaciente*. ¿Para qué más? Con esos temas eternos se ha podido expresar toda la pasión, toda la angustia, todo el drama de la relación entre dos seres humanos”⁴⁷¹

Ese país violento que se consagró al culto definitivo de la imagen demuestra el impacto que provoca en diversos escenarios artísticos.

En José Alejandro Restrepo los mártires parecen ser los olvidados por la historia; los héroes posiblemente sean los antihéroes y los pecadores, quizás deban buscarse en el orden de lo impensado; en esos escenarios contemporáneos de seres sufrientes y de pecadores arrepentidos que esperan su absolución en la versión libre de la Fiscalía General de la Nación.

⁴⁷¹ *Ibid.*, pp. 110-111.

8.3. Cuerpos Gloriosos.



Relicario. *Alegoría del Sagrado Corazón de Jesús*, Escuela Quiteña, siglo XVIII

En el año 2008 José Alejandro Restrepo presenta en el Salón Nacional de Artista en Cali (Colombia) una instalación en el colegio de la Sagrada Familia: “La capilla en penumbra, vacía. En el fondo, donde suponemos que estaban el altar y el crucifijo, se proyecta ahora una imagen en blanco y negro, tomada de *Protomartires*. El Santo en calzones semeja pender de la cruz; de vez en cuando baja un brazo para rascarse el torso. Muy cerca a la entrada sobre el piso, se proyecta una imagen con el mismo personaje, que aquí parece dormir en posición fetal. Esta imagen nos recuerda el Santo Job presentado dos años antes en la galería Valenzuela & Klenner. Sobre su cuerpo unos gusanos de seda comen morera: paren devorar la imagen. De esos gusanos tal vez nunca serán mariposas, se extraerán finos hilos con que quizás se tejan túnicas de seda que cubrirán a El Santo, que parece tener frío, que parece dormir con los vermes... Verme dormido, verme morir”⁴⁷².

⁴⁷² Arcos-Palma, Ricardo, *Op cit.*, p 22.

Este cruce de interpretaciones sobre lo religioso y la percepción de una imagería colonial persistente en el mundo contemporáneo no tienen ánimo contestatario para Restrepo, es un problema similar al que señala Duchamp en el trabajo del artista: *ser francotirador de la verdad*: “nuestra cultura, nuestra violencia, todo tiene mucho que ver con la religión. Mi trabajo no intenta provocar sino poner atención en los procesos influenciados por la Iglesia y por la imagería religiosa, presente en nuestra sociedad”.⁴⁷³ En la exposición “cuerpos gloriosos” las pantallas⁴⁷⁴ reproducen los estigmas católicos (barroco) que en Restrepo son Católicos (hiperbarroco) y que esta vez son interpretados por gentes del común que se auto-flagelan o se crucifican con el fin de sentar una protesta de orden social. Restrepo responde a esto: “El cristianismo toca mucho el mundo de la muerte, el dolor y el sacrificio. Y en el fondo la religión ha tenido mucha influencia en la historia de Colombia. En los videos se ve gente que se crucifica como una forma de hacerse visible pero, al final, todo sigue lo mismo”⁴⁷⁵ La encrucijada del problema teológico se manifiesta de nuevo en un asunto: hasta que punto estas prácticas de protesta social representan un auténtico cristianismo, el artista; comprende que la religión es un asunto de conciencia de modo que la conclusión conduce a un lugar desde donde ha venido planteando esa suerte de teología kierkegaardiana en el sentido en que es más un conjunto de iconos e imaginarios y aun no

⁴⁷³ Periódico El Espectador, 19 de Marzo de 2006.

⁴⁷⁴ Restrepo afirma que su interés en este tipo de video instalación es la “baja tecnología”, al respecto dice: “Me gusta trabajar con baja tecnología. La obra dicta lo que necesita. No me gustan los artilugios tecnológicos, me interesa lo conceptual” tomado de: “*Restrepo y su Religión Católica*”. Periódico *El Tiempo* 9 de Abril de 2008, En: <http://www.colarte.com/recuentos/R/RestrepoJoseAlejandro/critica.htm> (última consulta: Mayo de 2012)

⁴⁷⁵ *Ibidem*.

un problema de conciencia eterna: ““El país es más ritualista que católico a conciencia. Aquí a cada rato la virgen se aparece en las ollas”⁴⁷⁶.



José Alejandro Restrepo, *Cuerpos Gloriosos*, Video Performance, 2008. VK Galería.

Las obras *Iconomía* (2000-2010) *Video-Verónica* (2000) y *Santoral* (2004) y despliegan los pliegues hiperbarrocos de esa problemática que rodea el cuerpo e instala la violencia en la carne a modo de triunfo de una idea.

En este punto es importante señalar que desde el punto de vista genealógico o si se quiere teleológico, Restrepo no presenta en su trayectoria como pintor, grabador y video-instalador (así como investigador y curador) una suerte de carácter divisorio que nos permita vislumbrar “épocas”; su arte es transmigratorio, transhistórico, elíptico, laberíntico y por lo tanto cargado de pliegues conceptuales al mejor estilo barroco.

⁴⁷⁶ *Ibidem*.

En el fondo hay una constante: el poder de una idea transhistórica que persiste en la historia de un pueblo y que de muchas maneras como diría Marx, refiriéndose a los fantasmas de la historia; retornan cambiando solamente los trajes y por momentos los actores. La cuestión de la escritura (y excritura) de la historia y de la imagen también recorre los “intersticios” donde el explorador de esas paradojas instala su área de trabajo como si se tratase de un arqueólogo de la palabra, de la imagen y de la historia.



José Alejandro Restrepo, *Video Verónica*, de la serie: *Iconomía*, 2000.

La violencia en Colombia es un asunto inherente a la construcción de su orden jurídico inmediato a la independencia que puede situarse el 20 de julio de 1810.

Sin embargo, tanto colombianistas, artistas e historiadores han ahondado en una época particularmente violenta, el siglo XIX no conoce la paz.

Esta Violencia (con mayúscula) ha sido la referencia de una época artística altamente crítica con el Estado colombiano y su ineficacia para sacudirse los horrores de esa patria atribulada, que no son visiones enigmáticas ni sortilegios lanzados desde el pasado; sino sujetos claramente identificados: la violencia partidista, liberal y conservadora, el nacimiento y auge de las guerrillas que luego del triunfo de la Revolución cubana tendrán un resurgir considerable en Colombia⁴⁷⁷ y la entrada en el conflicto del paramilitarismo y el narcotráfico⁴⁷⁸ en la década de los años 80's agudizarán la guerra y recrudescerán el panorama de muchos ciudadanos que quedan atrapados en la mitad del conflicto.

La intrincada relación entre religión y política (Dios y Patria) está profundamente comprometida con la producción y difusión de imágenes que resaltan ese “maridaje”.

De esta historia de violencia hablan las obras hiperbarrocas de Restrepo, una realidad que no queda anquilosada en el pasado sino que ha sabido repetirse, así surgen las mujeres que despliegan un manto, como el de la Verónica del Nuevo Testamento, con la imagen impresa de su hijo desaparecido. Los Job (el santo de la *santa paciencia*) y los

⁴⁷⁷ A esta instancia existían guerrillas liberales que nacieron bajo la dictadura de dos partidos políticos: liberal y conservador. En la década de los años 60's se recrudescen el panorama, la inestabilidad política será mayor ante el auge de guerrillas de inspiración castrista y maoísta. Así surgen grupos armados como las FARC, el ELN, el EPL y el MOEC. Los movimientos estudiantiles después de 1971 ayudan a consolidar una era particularmente activista.

⁴⁷⁸ Los hijos de estas Violencias que constituyen el componente ineludible de todo estudio histórico, artístico y cultural en Colombia, serán los nuevos mártires de la religión catódica restrepiana. El asunto histórico se mantiene a nuestros días, Colombia se encuentra en una auténtica encrucijada histórica. Las ansias de salida parecen encontrar eco en el arte.

estigmatizados y llagados hombres y mujeres que han sido tocados por esa devoradora de la historia; la violencia.

Restrepo dice: “Colombia es un laboratorio en el que se confunden esos dos poderes, un país cuya estructura está completamente atravesada por conceptos teológicos. Los mandatarios hacen pública su fe, y entonces, al no ser ya privada, se vuelve una conceptualización y una praxis política. Pienso en la similitud de estas manifestaciones públicas con las de George Bush, cuando habla de la guerra santa que libra contra el imperio del mal. En Colombia esta idea impide reconocer el enemigo, reconocer al otro y también desafortunadamente, complica enormemente la posibilidad de una negociación política. Cuando el otro es la encarnación del mal, la única salida posible, como lo decía monseñor Builes, y lo dijo después el presidente Uribe, es "cortarle la cabeza a la culebra".⁴⁷⁹

Así es como los fragmentos del cuerpo se erige en símbolos de una retórica política que retorna sobre imaginarios muy antiguos: el corte de la cabeza, la desmembración y despresamiento de los cuerpos (la práctica del matar y rematar) los iconos de carne que emanan de esa “locura de ver” que está arraigada a la imaginería colonial y que triunfa en el exponencial crecimiento de la violencia en Colombia, en entrevista con Conrado Uribe en Medellín, Restrepo dice: “En mi caso personal, el problema de lo religioso y el de la reinterpretación de las imágenes del barroco latinoamericano, provienen de la investigación sobre la violencia en Colombia -particularmente la de los años 50’s y la violencia paramilitar- El detonante fue encontrar similitudes entre las figuras masacradas y torturadas

⁴⁷⁹ Uribe, Conrado; *Imágenes al borde al abismo*; En: Revista Arcadia, Numero 35, Agosto de 2008., p. 1.

de esta violencia con algunas representaciones de la iconografía católica, similitudes en cuanto a las técnicas sobre el cuerpo y el sentido didáctico de estas acciones.⁴⁸⁰



José Alejandro Restrepo, *Video-instalaciones*, 2004, *retrospectivas*, VG Galería.

Esta violencia es desmesurada, alocada, invencible y creciente como los pasos de Plutón sobre un mundo en ruinas; se hace necesario que la imagen que problematiza semejante “teatro de crueldad” sea entregada a la conciencia colectiva.

En la entrevista otorgada a Conrado Uribe y a la Revista Arcadia, Restrepo responde sobre *su responsabilidad política*: “A mí me gusta mucho citar una respuesta que dio David Hockney a la misma pregunta. Dijo dos cosas fundamentales: primero, la responsabilidad es no dejarle todas las imágenes al mundo de la televisión. Y segundo, que él firmaba sus

⁴⁸⁰ *Ibidem*.

imágenes, lo que quiere decir que él se hacía responsable de ellas. Me parece que nadie lo ha sintetizado de manera más lúcida”⁴⁸¹

Y ya que según Restrepo *la historia es un problema de “edición”* como cuando se edita un vídeo, habría que resaltar el problema temporal:

“Las reflexiones más interesantes que he leído sobre la historia las ha hecho San Agustín. No solo sobre la historia sino sobre el tiempo. Historia y tiempo son dos conceptos concomitantes, que están interpenetrados. San Agustín me indujo a pensar que la historia es un problema casi videográfico, en el sentido de que la escritura de la historia es un asunto de gramáticas. El orden en que uno maneja las imágenes, el orden que les propone a los eventos, es un asunto de escritura, es decir, es un problema de gramática y por lo tanto es un asunto cultural. En ese sentido es videográfico porque eso es lo que hace un videógrafo o un cineasta, organizar eventos en una línea temporal siguiendo determinada gramática”⁴⁸²

El tiempo es presentado casi en sentido cuántico; tiene muchas dimensiones, un instante contiene siglos y un siglo es un instante. De modo, que desbroza las capas que cubren como gruesa amalgama cada uno de esos instantes que aparecen en los archivos de imágenes que él ha logrado recoger en su trabajo, en la misma entrevista se refiere a ese asunto del siguiente modo: “Muchísimo de mi trabajo parte de materiales de archivo que no he hecho yo pero que tengo la posibilidad de volver a mirar. Puedo detenerme sobre ciertas imágenes que me parecen fundamentales... Hay una enorme confusión en pensar que la historia es un asunto de los acontecimientos y que uno tiene que ir a la velocidad de ellos. Yo prefiero pensar en que hay movimientos como capas tectónicas que son mucho más lentos, que la historia no tiene mucho que ver con los acontecimientos del día a día, sino que hay otras

⁴⁸¹ *Ibidem.*

⁴⁸² *Ibidem.*

fuerzas, mucho más lentas, en las que vale la pena detenerse. Hay un director de cine porno que decía que no quería que en sus películas la historia contaminara las acciones. Yo quisiera proponer lo contrario, una historia no contaminada por los acontecimientos. No sé si sea posible pero es una hipótesis de trabajo. Decía Karl Krauss que la prensa pretende que los acontecimientos verdaderos sean las noticias sobre esos acontecimientos.”⁴⁸³

Esta problemática quizás deba considerarse la más determinante en el campo de la historia en nuestros días: reeditar la historia de los acontecimientos, re-direccionar el movimiento de la historia (su teleología heredada del judeo-cristianismo) y bucear en los profundos vericuetos que esconden lo impensado, los llamados por Kierkegaard “silencios de la historia”, despertar de la *pesadilla de la historia* de Stephen Dedalus, salir del eclipse del acontecimiento.

⁴⁸³*Ibidem.*



José Alejandro Restrepo, Archivo de Prensa, 2000-2003, tomado de *Religión Católica*, 2011.

Restrepo, como editor de la historia ha sido el único continuador de la percepción que tiene de ella Walter Benjamin en su *ángel de la historia*, Restrepo igual que el ángel no retrocede ante la fuerza del huracán-progreso, retorna mirando las ruinas y vuelve a ellas por sabe que debajo hay capas tectónicas de silencios, mentiras y accidentes que deben ser contados, pues lo que puede ser pensado, existe.

9. Santorales *hiperbarrocos*.

“Un cuerpo son cabeza está cerrado sobre si mismo. Liga sus músculos entre si, engancha más órganos los unos a los otros. La cabeza es simple, combinación de alvéolos y de líquidos en una triple envoltura”
Jean-Luc Nancy

“Los muertos oprimen como una pesadilla el cerebro de los vivos”
Karl Marx

"Nadie hay detrás del enmascarado. Todos y ninguno a la vez"
El enmascarado de Plata (Roberto Guzmán Huerta).



Polvo eres y el polvo te convertirás, Escuela Quiteña, siglo XVII.

El cuerpo es un escenario teatral hiper-expuesto en la estética barroca. La truculencia de su sobre exposición y su “locura de ver” han sido objeto de hondas reflexiones estéticas por parte de Restrepo. Su actitud artística es dramática, en el fondo del telón del escenario del cuerpo de pliega y se despliega la violencia que lo enmarca y lo desangra. Jean Luc Nancy afirma que: “El cuerpo como lugar de existencia está marcado por la exposición y extensión (...) Siempre expuesto a la mirada y a las relaciones y a las relaciones con los

otros, pareciera como si nunca nos pertenecieran del todo. Objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, como ya lo expresara Joyce, los cuerpos también se exponen al deseo y al tacto, a la posibilidad de ser tocados, palpados, gozados, penetrados, o incluso martirizados.⁴⁸⁴ Amenazado por la mutación, la muerte, el placer, el dolor, el intercambio, la prótesis, la pérdida y el encuentro, el cuerpo nunca había sido un objeto tan determinante para el arte. Es la historia contemporánea la que lo descubre, lo “desmonta” de la exposición museal y lo descentra en el complejo tejido histórico y conceptual que el mismo representa. El pensamiento que vuelve a este debate es el que resalta que el cuerpo es en si mismo un escenario convulso donde se resuelven problemas sociológicos y antropológicos como la política, la ética (ethos) y la metafísica. Desde su punto de encuentro con el mundo, el cuerpo se define como conflicto con el ser y el tiempo. De modo que aquello que conoce como percepción del mundo lo aprende a través de los sentidos decantando lentamente el conflicto del ser y su posibilidad material y espiritual. El cuerpo roto es así la percepción de un cuerpo violentado en fuego cruzado de la historia, n la sustitución de los fragmentos corporales es discursiva, planteando así un “campo artístico expandido” de amplia resonancia en el lenguaje y el símbolo.

“Aquí Yace” como señala la autora Ileana Diéguez, es así mismo un problema de ubicuidad, topográfico, “memorable”⁴⁸⁵ indeleble, necesario. Una cultura puede definirse a si misma por la forma como percibe el cuerpo y en el la muerte, pues vida y muerte se suceden de modo definitivo dentro de su escenario; “Lo que nos hace falta es una memoria

⁴⁸⁴Dieguéz Domínguez, Ileana (2007) *Cuerpos ex-puestos. Prácticas de duelo*, Facultad De Artes, Universidad Nacional; Bogotá., p.13

⁴⁸⁵ Ibid, p 15

del dolor”⁴⁸⁶ dice la pintora Doris Salcedo, quien dedico una importante etapa de su vida a seguir el rastro de los desaparecidos, de los “testigos del dolor” en algo que como menciona más adelante María Victoria Uribe, logre que el arte lleve al espectador a la posición de “testigo”.



Jacobo Jordaens, *Martirio de Santa Apolonia*, 1648. Wellcome Library, Londres. Santa de la extracción de muelas, su tortura fue sufrir de este modo y luego ser quemada viva.

En el dominio de la muerte sobre el cuerpo (como cosa circunstancial e inexorable) pesa sobre la historia, que ha regido por el inventario de batallas y de muertos mientras la su partera: la violencia, da a luz un “progreso” aparente de una generación y de otra. Sin embargo la muerte, pese a la generalidad (universalidad dirían los ilustrados del siglo XVIII) de su actuar frente a la existencia, es profundamente singular y única. El cadáver puede representar la memoria colectiva o la esperada venganza de los pueblos frente a sus victimarios, pero no alcanza en el don de la palabra, ni en la escritura de la historia a contar

⁴⁸⁶ *Ibidem*.

su-tragedia ni su-partida. Se levanta sobre el monumento en un símbolo interpretativo de la historia y es posible que ejerza fuerza poética individual sobre algún apasionado seguidor o un devoto amante, pero no consigue regresar de su-muerte para, como testigo de facto, expresar la magnitud del fenómeno. De modo que si singularidad es pavorosa e inefable. Los símbolos que produce el cadáver se enlazan a una densa metáfora que trasciende las fronteras oficiales. Los pueblos recuerdan y rememoran muertes que no han sido contadas por la historia y que permanecen en el silencio de los tiempos.

En esa circulación de lenguajes se hacen fisuras por donde entra en arte, para controvertir aquello que de otra manera no puede decirse, pues como vimos anteriormente con Wittgenstein: de lo que no se puede hablar es mejor guardar silencio⁴⁸⁷ Es necesario por lo tanto contar una historia que de otro modo es olvido. La memoria no es únicamente el recuerdo, la memoria es el espeso tejido que hay entre lo textual, lo performático, lo silente, lo metafórico.

La violencia se ensaña con los cuerpos. Escribe en ellos un profuso discurso. Restrepo ha hecho cruzar los cables de la historia en un cortocircuito narrativo sorpresivo y vibrante; donde su tesis central sobre la persistencia de la historia y la insistencia del mundo barroco es comprobada en las extrañezas que afloran en esos “intersticios” fugados y esos contrapunteos con lo histórico y lo inmediato.

La representación emblemática del cuerpo contiene una acentuada literalidad en la estética barroca. El cuerpo desmembrado, martirizado y llagado ha sido el emblema de la apoteósica resurrección del Hijo de Dios, el Cristo, quien en su muerte sella el carácter paradójico de la religión: muerte y resurrección son lo mismo. Morir es vivir se debe morir

⁴⁸⁷ Wittgenstein, Ludwig, *Op cit.*, p. 183.

un poco cada vez que se le tiene cerca. Morir en Cristo es morir para la vida. La muerte del mártir es así un emblema metafórico de lo que significa la definitiva renuncia a todo lo que racionalmente parece posible y la elevación de la locura y de la paradoja a categorías únicas y necesarias para el ser religioso o “caballero de la fe” en palabras del teólogo danés Søren Kierkegaard.

9.1. *Sueño dormido* de Job.

“En los arboles silvestres son las flores las que despiden un aroma delicioso
En los del cultivo son los frutos los que huelen bien”.

Flavio Filóstrato El Viejo.

“¡Oh Job quejumbroso y cubierto de llagas, inolvidable bienhechor mío!
Permíteme hacerte compañía y escucharte! ¡No me rechaces, que yo no me acerco a tu chimenea
como un impostor para acosarte con palabras vanas, sino para llorar contigo lagrimas sinceras, si
bien no tan sinceras como las tuyas!”

Søren Kierkegaard, *La Repetición*.

El Santo Job es una figura heroica en el cristianismo. Tentado por el diablo, ulcerado y despojado de todo cuanto tiene se enfrenta a la desgracia y a la “injusticia” que representa ser sometido a tan duras pruebas sin merecerlas.

El escombros, la ruina, el ser eclipsado por la hora del dolor es recompensado y al final recibe doblemente aquello que le fue arrebatado. A esa “recuperación” la llama Kierkegaard una repetición (*gentagelse*) que se obtiene en la resignación infinita y que renueva la paradoja de la fe. Sucede lo que no era posible, se cumple lo imposible. Que el escombros retorne al origen.

“Que el hombre que yace no se alzara mas, se gastaran los cielos y no despertará, no surgirá mas del sueño”⁴⁸⁸. El Job de José Alejandro Restrepo es un amasijo de gusanos de seda bajo los cuales aparece y desaparece el cuerpo. Un espantoso anagrama, como señala el filosofo Bruno Mazzoldi. “Salió Satán de la presencia de Yavé e hirió a Job con una llaga maligna, desde la planta de los pies hasta la coronilla de la cabeza. Job cogió un cascote de tela para rascarse y fue a sentarse entre las cenizas”⁴⁸⁹ un trozo de seda, gusanos de seda, una proyección del doloroso retorcerse en las cenizas: “La gusanera encarnaría así un resto de criaturas en mudanzas de escritura sin par abrigadas por la proyección de un resto de sí fueran de sí: tal el murmurio gramático del icono (...) lacerado en cuadritos muy regulares y arrojado al cagadero (...) se divide en dos”⁴⁹⁰

La laceración de Job es una de esas *criptohistorias* que restablece Restrepo en esta video instalación en la que la paciencia del artista es analogía de la paciencia del santo. La proyección de la imagen en la superficie es consumida por las intrincadas cavernas que van formando las larvas de gusanos de seda y costras sobre el cuerpo escuálido de un santo “enmascarado” cubierto por una grandilocuente fragilidad y una metamorfosis a contra luz de lo humano y lo sagrado. Job es presentado en una caja cerrada, un televisor que funciona tanto como sarcófago como medio expositor de *su sueño dormido*. El Job de Restrepo duerme en su sarcófago de cátodos y ánodos, se rasca con paciencia descomunal, sin alborotos, sin escándalo. Un pie, una mano con la rúbrica de la imperturbabilidad.

⁴⁸⁸ Job, 14, 12.

⁴⁸⁹ Job, 2. 7-8. Tomado de Mazzoldi, Bruno (2006) *Verme dormido; Jobs de Benjamin, Derrida y Restrepo*, Producción VK Proyectos, José Alejandro Restrepo, Bogotá. ,p.4

⁴⁹⁰ Ibid., p.25.

Larvas de gusano y florecillas de cultivo, caracoles subiendo por los muros fríos del Museo Colonial, la fragilidad reptando por el traje de la existencia: el cuerpo.

Job es la repetición y lo que la engendra: la tormenta. La repetición en la video instalación e Restrepo, es una sombra proyectada atiborrada de gusanos, domado sobre la tierra, dormido sobre su sueño, el Job de Restrepo se rasca las úlceras como el Job de la obra de Kierkegaard: “Job, aquel hombre que gesticulaba en una cátedra ni afianzaba con golpes sobre la misma verdad de sus asertos, sino que sentado junto a la chimenea y mientras se rascaba sus úlceras con una teja, lanzaba sin cesar sus doloridas lamentaciones y sus breves y tajantes explicaciones sobre la vida”⁴⁹¹.



José Alejandro Restrepo, *Santo Job*, 2006.

Dice Bruno Mazzoldi: “Después de tantas desgracias Job queda reducido a una espantosa llaga sufriente. Se queja dolorido; sus amigos lo critican por no aceptar la voluntad divina. Debe superar la prueba, aceptar la mano de Dios sin hacer preguntas. Mientras tanto una y otra vez se reúnen Dios y el diablo a retarse. Job terrateniente bíblico, obediente, se ve

⁴⁹¹ Kierkegaard, Søren (1975) *La Repetición*, Ed Guadarrama, Madrid., p. 225.

reducido a un harapo por gracia de dos poderes en conflicto. Pero sufrir por la gracia de Dios es el destino del santo”⁴⁹².



José Alejandro Restrepo, *Santo Job*, Video proyección sobre gusanos de seda, ArtBo, 2006

El martirio de Job señala de paso la obediencia del extraño, del extranjero frente al pueblo elegido de Dios, el pueblo de Abrahán e Isaac y Jacob. Job es natural de Hus y puede que su sabiduría y su comportamiento esté más relacionado con el antiguo oriente que con los

⁴⁹² Mazzoldi Bruno, *Santo Job*, Videoinstalacion, 2008, En: Restrepo, José Alejandro (2011) *Religión catódica*, curaduría de Andres Garcia La Rotta, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

israelitas. Las flechas del todo poderoso se clavan en su cuerpo⁴⁹³ desea morir, añora los años felices de abundancia, sin embargo y pese a la desgracia que cae sobre su existencia no increpa al creador. Al final de esta historia, Dios no responde a Job nada. Muy por el contrario le muestra que es mucho lo que ignora y dentro de esto el misterio del dolor.

“En esta instalación –continúa Mazzoldi- El santo escapa de las páginas bíblicas y se deja caer sobre una sabana en el suelo, sobre la imagen proyectada de El Santo. El luchador mexicano, adalid de la justicia, no sabe de martirios. Arremete contra sus perversos oponentes y les quita la máscara en franca lid. Así este Job –El Santo, tras la muda suplica (se diría que tras la máscara el luchador gesticula, oración o improperios, no se sabe), se va transformando entre ramas de morera, en gusanos de seda, luego cocuyos y finalmente mariposas”⁴⁹⁴

El santo es el enmascarado de plata apodado en México⁴⁹⁵ 'El Santo' apareció como una figura histórico-mítica muy anclada en la tradición de la cultura popular mexicana, me pareció increíble que hubiera un luchador que se llamara El Santo, pero que además encarnaba todos unos ideales de justicia social, de reivindicación de los circuitos. De alguna manera no solamente era un santo en términos de la iconografía popular sino que además era un santo también en términos religiosos”⁴⁹⁶

Esta vez, el Santo Job, el Santo paciente que no objeta el silencio de Dios ni reniega ante el infortunio, es transfigurado por el enmascarado de plata santificado como icono nacional

⁴⁹³ Job, 5.

⁴⁹⁴ Mazzoldi, Bruno, En Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 86.

⁴⁹⁵ En 2008 en Bogotá se presenta la videoinstalación *El Santo II* en donde reaparece la imagen del conocido luchador mexicano.

⁴⁹⁶ Entrevista a José Alejandro Restrepo; Revista Cambio 16 En:

http://www.cambio.com.co/culturacambio/775/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_CAMBIO-4149563.html (Última revisión mayo de 2012)

por una cultura que enarbola aun las banderas de una religiosidad hiper-barroca; adoradora de la imagen y productora de iconos y símbolos populares. El Job de Restrepo escribe en cursiva: “verme de seda”. “una por una torcidas en cursivas, a primera y última vista (si apenas de vista se tratase) labor de costura aislada de ocupaciones aparentemente criptogalerísticas como las de Santo Job, en el orden del compromiso diurno y concienzudo de Restrepo tareas que no pretenden secretar analogías con las que se podrán algún día tejer más detenidamente y sobriamente entre las fabulaciones filosóficas de Benjamin y las de Derrida alrededor, a través y por debajo del texto asumido como indumento de sangre y huesos animados animado por trazas inclinadas ante el sacrificio del inocente en la perdida súplica del fin de todo sacrificio”⁴⁹⁷

Roberto Guzmán Huertas (1917-1984) se convierte en El Santo en 1942, la leyenda inicia pues se dice que nunca perdió un combate por el poder de su máscara de plata.



El enmascarado de Plata, luchador mexicano.

⁴⁹⁷Mazzoldi, Bruno, *Op cit.*, p. 10.

Representante de la cultura pop latinoamericana, El enmascarado es una persistencia histórica barroca, simulacro del mártir e icono del espectáculo en el que se convierte el sermón del pulpito de la iglesia católica. Este acto performático, emblemático y lucido que se propone marcar acento sobre una suerte de teología hiperreal que transgrede las fronteras de los dogmas del protocristianismo y yuxtapone a estos una suerte de abigarrada amalgama de creencias basadas en persistencias y en repeticiones históricas de la diferencia. La extrañeza está alegorizada. Es extraño ver a la Virgen en un ring de Boxeo, es extraño que un luchador se convierta en un santo; un algo situado en un lugar innombrable colocado en el altar del *uncanny* freudiano y de los objetos quisquillosos que son tan incómodos para los que aun esperan que el desarrollo de una idea encarne en la historia.



Imágenes del *Santo*, luchador mexicano, 2010.

El santo y el mártir retoman también en la religiosidad politizada, radicalizada por efecto de lo que el reino de Hegel (la Europa Hegeliana) construyó a partir del siglo XIX. Los mártires y los cuerpos adoloridos a causa de exacerbada creencia en una idea configurada por efecto la “escritura del historia” también son parte de la iconografía (no representacional) del Islam: “En el islam Shii, advertimos la presencia de equivalentes a la santidad católica en las figuras de los doce imanes. Actúan como mediadores entre los hombres y Dios por su filiación con el profeta, de quien son descendientes indirectos a través de Alí, primo y yerno de Mahoma. El mártir no es un santo, pero una vez ha

abrazado la muerte sagrada puede medirse con las figuras santas y convertirse en su compañero en el paraíso. También procede del héroe, pero su heroísmo no es de naturaleza profana, puesto que se compromete por una causa noble y religiosa que pertenece a la lógica de meritos del otro mundo. El mártir Sunni es el que muere en el camino de Dios, tomando parte en la yihad⁴⁹⁸ En el shiismo el mártir depende de esta santidad perdedora”⁴⁹⁹

El martirio cristiano surge en el Imperio romano, seguidores del Cristo que se niegan a realizar sacrificios a dioses diferentes al suyo. Estos protomártires hablan de cientos de torturas sufridas por la secta cristiana en un tiempo en el que el cristianismo presenta su más importante expansión geográfica⁵⁰⁰. El martirio cristiano es así mismo voluntario, muchas veces incluso se presenta con gran temeridad un deseo profundo de morir por la verdad defendida. En este proliferan las mujeres. La Violencia sobre la mujer es una práctica ritualística muy antigua, seguramente asociada a la victoria sobre la “dadora de vida” sobre la “madre”, victoria suprema si se tiene en cuenta que la vida está representada por el vientre y el vientre es atravesado en señal de triunfo indiscutible. Torturas, ejecuciones, laceraciones no parecen asustar a los héroes cristianos, por el contrario la “sed de morir” (*tes maruriasr epithumia*) en esto coincide con el islamismo Shiita: *teshne ye sgahadat*⁵⁰¹ Esta “sed de morir” se nutre del gesto de la esperanza, frente a las lagrimas de dolor aparece la risa y el gozo, la serenidad de ánimo acompaña a los protomártires; Ignacio de

⁴⁹⁸ El termino yihad es discutido por algunos estudiosos que profesan la fe islámica. Hamid Bolivar-al Faruk sostiene que la *Yigad* no es distinta de la lucha interna del ser contra el pecado y que no resulta correcto asociarla con los mártires del chiismo que profesan la idea de que el martirio conduce al Paraíso si la causa es noble y procura la defensa de la virtud del mundo del Islam.

⁴⁹⁹ Josrojavar, Farhad (2003) *Los nuevos mártires de Alá*; Editorial Planeta, Bogotá., p. 14.

⁵⁰⁰ La siguiente expansión será definitiva: las Cruzadas y como resultado de estas en encuentro de lo que se denominará América.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.19.

Antioquia deseaba morir a manos de sus perseguidores y como el muchos mártires procuraron la desgracia que lleva a la gracia con inmenso fervor y rechazo a lo mundano. En vista de esto el cristianismo no mermo sino que tuvo un efecto contrario entre el pueblo romano y extendió su influencia. Gran parte de la población vio en esto un símbolo indiscutible de que aquello tenía que ser cierto. Es por esto que San Agustin de Hipona propugna por el mandamiento de No matarás y en esto incluye esa sed de morir a causa de la idea.

En el sacrificio se vislumbra la noción de proximidad con Dios. Para el islamismo shiita: “(...) El mártir es una figura reverenciada, símbolo de virtud, de veracidad y de rectitud moral, el shahid da su sangre para preservar la justicia (dharam) en circunstancias trágicas para dar testimonio de la verdad de su religión. El ideal de resistencia prevalece hasta en la muerte al servicio de una causa sagrada”⁵⁰². Sin embargo dentro del Islam sunnita no se encuentra una posición radical sobre la sangre del mártir como se halla en el protocristianismo. En el Corán la palabra martirio shahadat y shahid, mártir designa “testimonio y no la muerte sagrada”⁵⁰³ el martirio es conocido como “la senda del Señor” (Sabir Al-lah) y no será sino hasta el siglo VII que la noción de shahid (mártir) se entenderá como *muerte sagrada*. Mas asociada a la caída de los guerreros en sus enfrentamientos contra los “infielos” para dar “testimonio” en calidad de “testigo” (mártir según el griego) de la veracidad de su fe.

El mártir hiperbarroco no cumple el designio de la defensa de la fe. El santo se enfrenta al mártir. El poder mediático santifica en la medida en la que la influencia del martirio se

⁵⁰² Josrojavar, *Op cit.*, p.22.

⁵⁰³ *Ibid.*, p.25.

desvanece, es el anuncio kierkegaardiano de que ir a la iglesia era asistir al espectáculo de teatro e ir al teatro es enfrentarse con el verdadero dilema de la existencia.

Punto de ruptura determinante en el que la fe es una *puesta en escena*, el filósofo danés dice: “Ay, que no se divierte o que se divierte a las multitudes con todo, ¡salvo con lo que importa!”⁵⁰⁴ Así que las multitudes se divierten con el santo pero temen al mártir. El Santo es como el enmascarado de plata, ha vencido sobre lo posible, ha enfrentado luchadores como el medidos por su propia fuerza.

Un santo distinto no hablaría del hombre contemporáneo. Ciertamente estamos frente a un enmascarado hiperbarroco bien santificado por el poder de la mentira. La verdad entre tanto permanece lejos de la multitud; pues no entretiene lo que “*importa*” como dice Kierkegaard.

Esta religión hiper-barroca sobre expositiva y catódica, ¿hay un efecto más catódico que el de los circuitos de televisión y las pantallas de cine con la imagen chispeante de El Santo mexicano?, nos lleva a concluir como la “navaja occamista” de Restrepo: *ver para creer y escuchar para dudar*⁵⁰⁵ una sentencia sumamente lógica que alcanza la potencia máxima de su expresión. La Verónica es una Vero-icónica, el Santo Job es un Santo luchador hiper-barroco, la religión de la imagen se amalgama a su poder invencible y concluye en un cortocircuito hiper-catodico.

El Santo Job teológicamente hablando ha abrazado sus llagas como Lázaro el que murió y fue resucitado. La enfermedad no es de muerte, la enfermedad es imagologica.

⁵⁰⁴ Kierkegaard, Søren (1006) “El Reflejo de lo Trágico Antiguo en lo Trágico Moderno”, En: *O lo uno o lo otro, Un fragmento de la vida I*, Editorial Trotta, Madrid, p. 148.

⁵⁰⁵ Arcos –Palma, Ricardo, *Op cit.*, p. 22.

Sin embargo también hay una reflexión inmediata sobre lo existencial, tan largo como aparece en la percepción del tiempo extenso, los gusanos devorando la carne, los gusanos de seda son un cruce de palabras y de significados: los *vermes de seda* y los *verme de seda*. Ni el Rey Salomón con todas sus riquezas tuvo un traje mas verdadero, Bruno Mazzoldi apoyándose en Jacques Derrida a quien ha comparada con la obra de Restrepo, dice: “Antes de mis trece años, antes de haber llevado nunca un talit e incluso de haber soñado con poseer el mío, cultivé (pero qué relación –mais quel rapport –what’s the link?) vermes de seda, esas orugas o larvas de bómbyx. Hoy descubro que eso se llama sericultura (de seres, los Seres, tal parece que eran un pueblo de la india oriental con quien se comerciaba la seda)”⁵⁰⁶ Recuerda así Derrida como regresaba cada día para saber cómo sus moreras hilaban la bella seda, sin saber por supuesto que necesitaba un ejército de ellas para conseguir la prenda: “Tantas palabras que, en aquel entonces ignoraba completamente. En verdad, necesitaban muchas hojas de morera, demasiadas, cada vez más, esos pequeños vivientes voraces”⁵⁰⁷.

Voraces criaturas que devoran el ser. Consumiendo así lentamente su existencia, Job se erige como signo de despedazamiento para que de ese tejido y de ese morder su sueño salga la más luminosa y suave de las sedas.

⁵⁰⁶ Mazzoldi, Bruno, *Op cit.*, p. 28.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.



José Alejandro Restrepo, *Santo Job*, Videoinstalación, 2006.

La Verónica (*Video-Verónica*) está hoy reiterando el llamado con dolor de las madres de los desaparecidos en Colombia. La violencia se ensaña con los cuerpos de los santos contemporáneos que componen esta grandiosa hagiografía iconográfica que se *repite* en el trabajo del artista, lo transhistórico es un auténtico clamor de la razón; si alguna vez la hubo, como búsqueda de sentido. Las extrañezas y las preguntas no cesan y los pliegues se

reiteran como las frases y como las serpentinadas formas de los cuerpos abrazados sobre sí mismos.

El islamismo *shiita* dice: “el mártir es el corazón de la historia”⁵⁰⁸ sentencia poderosa que alcanza a tocar el reino de las verdades dolorosas.

La interpretación del Santo luchador y del Santo Job puede llevarnos a comprender que los signos son trashumantes, que desbordan sus cargas simbólicas sobre diferentes contextos.

Es posible así mismo considerar que la irracionalidad propia de estos mundos esté colmada de razón y de sentido, lo que el arte de José Alejandro Restrepo ha dejado ver es que en esa compleja asociación de signos transhistóricos hay un profundo sentido. Lo que parece ir hacia la nada y no tener más que ambigüedad en la exposición está demarcado por un sentido que puede darse en la conexión de signos que realiza su arte. Esas chispas que inundan los recintos donde las instalaciones esparcidas exclaman que el clamor de la razón y su sueño con monstruos y fantasmas es perfectamente racional. Los cuestionamientos que se hacen en al filo de esos abismos son consecuentes con esta historia.

⁵⁰⁸ Josrojavar, *Op cit.*, p.77.





José Alejandro Restrepo, *Santo Job I*, Gusanos de seda, Video proyección sobre tela, 2006. VK Galería.

Video, pasión, muerte, gusanos, florecillas dormidas, hologramas de la existencia que repiten que el problema del mártir es que sea incomprendido, una relación fallida con lo inmediato y una relación íntima con el atormentado, Deleuze se refiere a la aventura de la fe como la del eterno bufón, “la fe no puede ser dada más que como “nuevamente dada” (...)Entonces el creyente no se vive solamente como pecador trágico en tanto está en esta condición, sino como comediante y bufón, simulacro de sí mismo en la medida en que está

desdoblado y reflejado por esta condición. Dos creyentes no se miran sin reír. La gracia no excluye menos como dada que como faltante”⁵⁰⁹.

¿Sueñan los gusanos con hombres proyectados en sabanas blancas? Esa suerte de sueños eléctricos ocurren cuando una obra de arte *repite* el sacrificio del santo. Esta vez los bufones se rascan las pústulas y lamen sus llagas, una risa incomoda, donde sobra el discurso y los dos creyentes se echan a reír.



Jose Alejandro Restrepo, *Santo Job*, videoinstalación, 2008.

⁵⁰⁹ Deleuze, Gilles (2006) *Diferencia y Repetición*, Amorrortu, editores, Buenos Aires., p. 153.

10. Cuerpo Gramatical.

“En toda manifestación barroca hay un juego [...] que no hay que mirarlo Solo desde el punto de vista de la trampa ideológica sino también desde el goce de los cuerpos y el goce de los sentidos”.

José Alejandro Restrepo

“El Rostro es una política”

Gilles Deleuze, Félix Guattari (Mil mesetas)



Fotografía color.
100 x 85 cm

José Alejandro Restrepo, *Mano superpoderosa*, Video-performance. Teofanías, Museo de Antioquia, 2008.

La obra del artista colombiano José A. Restrepo es sólida como una escultura de Miguel Ángel e igual que ella llena de discursos y *problemáticas* internos que no cesan de producir interpretaciones. Su estudio no puede ser cronológico, teleológico o entrópico. No sigue la Segunda ley de la termodinámica; la contradice⁵¹⁰, igual que la historia después de la historia y tal como lo hacen los transmudanos nietzscheanos, caminando detrás del sol y deambulando por entre las sombras, donde se esconden *inquietantes extrañezas* que son señaladas por el impacto de su disparo de “artista” caminante de caminos empedrados y textuales.

A modo de laberinto su estética se muestra como una reflexión intrincada que se sumerge en las grietas de la historia y de los discursos. Desde el año 2000 hasta el 2012, Restrepo ha buceado en los problemas iconográficos e iconológicos de la relación entre la religión y la ética (ethos) e igualmente del “maridaje” entre religión y política y la implosión de este simulacral acto de *mostrar* que se evidencia en la cultura popular y los imaginarios colectivos de una América hiperbarroca.

Pese a que su posición crítica resalta en relación *al poder de la imagen* en tanto que dominio y como discurso doctrinal, que debe ser *expuesto* para ser visto por *todos*; en el

⁵¹⁰ En un rasgo del pensamiento contemporáneo contradecir la relación-cause –efecto e invertir el cause de las cosas. A propósito de esto, en una entrevista publicada por el periódico francés Le Monde, el filósofo Jean Baudrillard explica que se metaléptico viral es “prolongar al infinito las relaciones, estoy segura de que Restrepo coincide con esto, es un artista Metaleptico viral: “*Metaléptico es tomar el efecto por la causa, invertir o romper el desarrollo racional de las cosas. Viral es un poco lo mismo: ya no hay causalidad, lo que hay es un enredo de conexiones. Esto corresponde un poco a la idea que me hacía de un pensamiento radical que ya no es crítico y racional pero que desestabiliza el juicio y la escritura. ¿De veras soy viral y metaléptico? Digamos que en mí se trata a la vez de un deseo, de un sueño, y casi de una estrategia sistemática de inversión de las cosas o de prolongación al infinito de las concatenaciones hasta la catástrofe, por lo menos virtual.*” En: <http://info.nodo50.org/Jean-Baudrillard-el-filosofo-de-la.html> (consultado en Mayo de 2012).

fondo subyace un asunto de lenguaje que no afecta la teología del lo que Kierkegaard llama el “auténtico cristianismo”.

Su posición como artista se muestra cercana al pensamiento del solitario de Dinamarca, cosa que resaltó desde el inicio de este estudio y que con el paso del tiempo y la emersión en su trabajo termina por verificarse en obras recientes como “El caballero de la fe” del año 2011 de la que se habló anteriormente.

Así pues, si se estudiase su obra partiendo de las obras últimas de su larga carrera como artista, investigador y me atrevo a decir que como trans-historiador no se afectaría su estudio ni el rigor que debe lograr en materia histórica.

Lo transhistórico, así como lo que Hal Foster llama lo “paraláctico” es aquello que desplaza su objeto de conocimiento en la misma medida en que se desplaza el sujeto. Todo es conmocionado y las categorías de espacio y tiempo sufren esa afectación que hace que lo histórico sea lo que conecta, interpreta y busca choques, cruces y cortocircuitos en la medida en que encuentra relaciones impensadas.

Las cuentas del rosario, de las que habla Walter Benjamin se rompen y los engranajes son saboteados. Restrepo pone un perdigón a esa maquinaria que desde las Cruzadas cristianas bendijo la concepción de una historia que se dirige a un fin (génesis-apocalipsis) y que se manifiesta en el mundo tangible para controvertir todo aquello y pasarse el tiempo como el ángel de la historia de Walter Benjamin, reuniendo ruinas que son arrasadas por el huracán del progreso. En la Obra de Restrepo no hay ideas de progreso, verdad, bienaventuranza.

Es un reino de lo relativo y de lo paradójico. Un arte cuántico. Diversos universos se asoman al unísono y solo el instante existe en la misma medida en que se derrumba.

Su arte no es poético, en la medida en que no se encausa en la metáfora ni en la búsqueda de un universo alegórico, tampoco es ético pese a que acarrea una larga carga de *ethos* con su crítica a la religión simulacral o al Estado *simulacralmente* religioso. Como Martín Lutero o Søren Kierkegaard, Restrepo denuncia un tráfico de la imagen religiosa que no corresponde a sus premisas iniciáticas: una suerte de *Iconomia* que expone los vacíos internos del ser contemporáneo mientras la construcción de su existencia se sucede en la *sombra*. Se cree lo que se ve, de modo que el ser que no es visto no existe. *Expongo luego existo*.

Sus trabajos referenciados en la época barroca colonial han desatado una aguda problemática histórica e iconográfica descubriendo un mundo donde el Barroco no solo regresa e insiste sino que se repite en pliegues conceptuales profundamente complejos.

El cuerpo se ve afectado por todo aquello, ya que la percepción que tiene cada tiempo de ese “escenario” está relacionado con la imagen, el arte o la política. *Nuestro tiempo es iconófilo*, dice Restrepo en numerosas entrevistas; productor de imágenes, consumidor insaciable, *maquina deseante* (Deleuze) de esas sombras poderosas donde hoy habita el ser.

El cuerpo debe ser pensado en ese orden de ideas como el problema estético, ético y religioso (según los estadios kierkegaardianos), ha recogido dentro de su imagen y percepción, lo griego, lo medieval, lo colonial, lo cibernético, lo simulacral; de modo que

el cuerpo es un cruce transhistórico de formas conceptuales, pese a la reiteración que puede formular la idea de cruce-transhistórico.

El mundo griego anterior a la democracia no percibe en el cuerpo la idea de alma: “Los hombres piensan que, como ellos, los dioses tienen un vestido, una palabra y un cuerpo”⁵¹¹

Los dioses homéricos evidencian patologías, comportamientos y formas humanas que fueron reelaboradas en la mitología y particularmente absorbidas por la tragedia griega y la poesía. Las artes visuales no responden a ese carácter de lo trágico subyacente a la poética. La escultura se va acomodando a los discursos éticos y políticos y mantiene los límites de lo dramático y de lo horroroso aun en un margen que delimita a su vez la construcción de la democracia y el auge de la filosofía. De acuerdo a eso la percepción del cuerpo dramático de la poética y su *expurgation*, según lo explica Aristóteles, no es la misma de la forma artística que aun se encuentra más emparentada a la idea de la mecánica. Las artes visuales descubren después del siglo VI la fuerza de la caída del cuerpo ante la fricción de la historia. El arte griego pasará así del *ethos* al *pathos*. De la medida a la ruptura del dique que contiene las fuerzas pasionales humanas y que solo la tragedia reconoce; a veces para expurgar la culpa y a veces para recordarle al hombre que el destino no puede ser cambiado.

Esto es lo que corrobora el carácter del héroe trágico, Plotino (203-269) filósofo griego “pareció avergonzarse de estar dentro de un cuerpo”⁵¹² y fueron los gnósticos quienes acogieron esta idea del cuerpo en tanto que “cárcel del alma” para llevar el neoplatonismo a

⁵¹¹ Jenófanes; En: Vernant Jean Pierre; *Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente*, En: Michel Feher (1990) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Primera parte, taurus, Madrid., p.19.

⁵¹² *Ibid.*, p. 129.

una concepción donde la mente y el *nous* perciben la verdad mientras el cuerpo solo participa de ella. Ahora bien: el cuerpo es una imagen. El problema de la representación dentro de la cosmovisión cristiana que dicho sea de paso se nutre de lo griego (particularmente del platonismo) es que el mundo es una creación y como creación puede pensarse en términos de representación de algo que emana de lo creado. El motor inmóvil que va a concatenarse con la idea de Dios después del siglo XII en la Europa posterior a las cruzadas no recibe cambio, no puede ser alterado, siendo inmutable; lo que cambia es la *imagen-sombra* de la representación que emana de El Creador. Si Dios es creador, es a su vez artista. Esta es una de las premisas de Nietzsche en su percepción shopenhairiana de la representación artística y ya que el mundo es un escenario cruel y doloroso es el dolor de Dios, el que a modo de sombra se concreta en un espacio del mundo.

“Entonces dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen conforme a nuestra semejanza”⁵¹³ Este acto de creación no puede ni debe ser imitado por el hombre. Erigirse como creador de naturaleza es a su vez convertirse en un blasfemo y en un desobediente de las ordenanzas divinas: “No hagas junto a mi dioses de plata ni de oro”⁵¹⁴ El segundo mandamiento dice: “No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás á ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos, á los que me aborrecen, Y que hago misericordia en millares á los que me aman, y guardan mis mandamientos.”⁵¹⁵ Dando por resultado el inicio de una de las más largas problemáticas eclesiásticas desde los primeros

⁵¹³ Génesis 5, 1-26.

⁵¹⁴ Éxodo 20, 23.

⁵¹⁵ Éxodo 20:4-6

concilios y desatando en el siglo VII en Bizancio la llamada “pugna iconoclasta” que enfrentó a los iconódulos y a los iconoclastas⁵¹⁶.

Para el problema del cuerpo, uno de los asuntos que más nos interesan es el de representar lo imposible, lo impensable y lo inefable, es decir: la naturaleza divina. Si Dios tiene rostro ¿cómo es ese rostro? Y es el asunto de la cara (Kára) entendida en griego como *cabeza* la que constituye uno de los problemas estéticos más complejos puesto que: “la cabeza, el rostro es así lo primero que se ve de un ser”⁵¹⁷.

La presencia es así mismo imagen y de la imagen la *Kára* el complejo universo cuya ecuación en arte quiere resolver.

Cuerpo. Cara, imagen, cárcel, materia, límite, continente, escenario, fenómeno, natura. El cuerpo se coloca así en la mitad de un camino que el Barroco recorre con habilidad y retórica: el cruce entre lo visible y lo invisible, entre lo sagrado y lo humano, entre lo vivo y lo muerto o entre lo inmanente y lo trascendente. Quedándose en la grieta que inunda las categorías sobre las que se funda el cristianismo.

Así como se funda sobre la imagen del ser y su doloroso escenario; el cristianismo doctrinal y devocional del barroco, se consolida la imagen sagrada de la violencia sacramental en lo ético o en del fenómeno de la violencia histórica. Esa partera de los hechos históricos construye monumentos sobre las insignes inscripciones de cuerpos inmolados y sacrificados. Los héroes griegos que pasaron a ser la imagen del sacrificio de los mártires de protocristianismo se convierten en héroes patriotas como los que aparecen en las

⁵¹⁶ Ver parte Cuarta Parte: *Iconomía*.

⁵¹⁷ Vernant, Jean Pierre, *Op cit.*, p.34.

imágenes de triunfo de la Revolución Francesa y que serán inspiradoras en la independencia del nuevo Reino de Granada antes y después de 1810.

Y es en esa hibridación (hiperbólica) donde se construye la teología política contemporánea; “El cuerpo de los dioses brilla con un resplandor tan intenso que ningún ojo humano puede soportarlo”⁵¹⁸ al modo de la imagen de lo divino las simbologías afloran y consolidan un universo análogo bajo la rúbrica del discurso ético y político. Del mismo modo que los hombres no pueden ver a los dioses sin ser cegados, no pueden acercarse a Napoleón o a su icono “salvador” de la opresión sin caer presa de su fuego “sagrado”.

Cuerpo y gramática. Gramática del cuerpo. Cuerpo gramatical. Un cuerpo cuyo texto es, en sí mismo una densa amalgama de circuitos; tejidos y masas; tan asombroso y viscoso que puede concebirse como una gran fábrica de alegorías, similar al que estudio con rigor el médico y artista del bajo Renacimiento: Andrés Vesalio⁵¹⁹, quien clasificó en ligamentos, nervios, sustancias, fluidos y demás compuestos esa oscura naturaleza recubierta por la luz de la piel. Un punto de referencia transhistórico en todo estudio que se haga de esa cárcel

⁵¹⁸ *Ibid.*, p.37.

⁵¹⁹ Andrés Vesalio (1514-1564) realiza disecciones y exploraciones anatómicas poco emparentadas con el mundo del primer renacimiento. Su percepción del cuerpo es melancólica, dubitativa, dramática. Cierta patetismo asoma por el emblemático objeto de culto renacentista: el cuerpo. Digno representante de una época desencantada: el manierismo; Vesalio desencaja la propuesta anatomista de la armonía de inspiración griega para devenir en una abyecta exposición razón por la que se dijo de él que era un provocador de nervios. Del mismo modo que en su tiempo lo hiciera Vesalio, Restrepo puede pensarse como un nuevo “provocador de nervios” por su literal y efusiva explicación transhistórica de una violencia peritoneal, torácica, circulatoria y explícita en términos osteológicos. No se olvide que hablamos de un artista con hondos conocimientos de medicina. Ya que la relación entre arte y ciencia es tan arraigada al desarrollo de ambos saberes, Vesalio se convierte en el “descubridor” de órganos que la medicina hoy recuerda por medio de epónimos que llevan su nombre, como “Agujero de Vesalio” es posible que el arte de nuestros días proponga un orificio emblemático y talismánico por cuya grieta se cuele la historia y la paradoja del ser y reciba el nombre de: “orificio de Restrepo” Fuentes tratadas: Pérez, Mauricio (1998) *El Arte de Curar, Un viaje a través de la medicina en Colombia, 1898-1998*: , Afidro, Ed. Nomos. Conversaciones con el médico cirujano Miguel Monroy (abril de 2012).

que cubre el alma o de esa alma que se fuga por entre los tejidos del “cuerpo” escenario patético de un yo indefinido.



Andres Vesalio; *De humani corporis fabrica libri septem (De la estructura del cuerpo humano en siete libros)* 1543.

Esa narración textual que presenta Vesalio es similar en Restrepo. En Andrés Vesalio fruto de su propia *era de melancolía* y en José Alejandro Restrepo de su Era hiperreal, de un entorno fatídico, abocado a un vacío descomunal que pese a todo (como dice Nietzsche “a pesar de todo” *troztdem*) está aquí, en busca de sentido.

11. Santa Muerte. Propedéutica de los santos elegidos.

“Los dioses vuelven locos a los hombres antes de destruirlos”

Eurípides

“Yahvé te herirá de locura”

Deuteronomio 28,28.



José Alejandro Restrepo; *Santo Job*, 2008, Video Instalación, 40 cm, T.V blanco y negro, camilla, caracoles vivos.

“Todo empezó con intempestivas, un performance que realizamos con María Teresa Hincapié⁵²⁰ en 1992. Las preguntas que nos animaron en aquel entonces parecen ser las

⁵²⁰ Maria Teresa Hincapie (1954-2008) artista colombiana, pionera de la performance trabajó con Restrepo en la obra *Parquedades e intempestivas*.

mismas de hoy en día: ¿Cómo entender la violencia? ¿Cómo (y para que) abordarla desde una propuesta artística? Indagando sobre la historia reciente de nuestro país, sin proponernos buscar en épocas remotas, irrumpían permanentemente figuras míticas a través de esas fisuras que abren los tiempos del terror”⁵²¹.

En esta obra José Alejandro Restrepo explora el potencial del teatro, con actores vivos que reproducen los tormentos de mártires como Jerónimo luchando contra los leones o la mística Laura Montoya, el tiempo de la video instalación ahonda en el *tiempo muerto* del suplicio, la riña del santo con el cuerpo y el sentir del dolor decantándose como un deletreo minucioso y pesado.

“Los cuerpos violentados o autoviolentados se revelaban como un eslabón en una serie ininterrumpida de imágenes y de figuras que van desde las representaciones pictóricas religiosas del Barroco Neogranadino hasta el día de hoy. Como siempre el cuerpo aparece en una encrucijada, en un cruce de caminos donde chocan permanentemente la historia, el mito, el arte y la violencia. No solo los cuerpos hacen la historia sino también la historia hace (y deshace) los cuerpos. De manera traumática o de forma sutil estos cuerpos son emisores de signos”⁵²²

El carácter simbólico al que alude Restrepo en la obra *Vidas Ejemplares* (2008) es el signo barroco elevado a la potencia máxima de su expresión alegórica. Una suerte de *enfriamiento del aura*, del barroco sucede aquí. La violenta exposición del cuerpo barroco lleva de paso a deambular por callejones de historia condensada sobre la que ha caído un

⁵²¹ Restrepo José Alejandro, Colectivo Punto Org (1008); *Vidas ejemplares*, Catálogo. Bogotá., p. 4.

⁵²² *Ibidem*.

manto de silencio. La imagen, el cuerpo, la violencia y el símbolo están atados en esta sinfonía barroquista en la que el mártir, el santoral, el ejemplo y la imagen devocional mantienen el orden (y el desorden) del imaginario histórico consolidada a través de los siglos desde la conquista de América. Un hondo “repertorio” como afirma Restrepo, surge de esas manifestaciones culturales barrocas en América Latina y en ellos resalta la imagen del cuerpo y el problema de la exposición y narración de este problema histórico que ha tenido tan poca presencia en la escritura de la historia. Lo que Restrepo llama una “Anatomía política”⁵²³ no es otra cosa que la condensación de un fenómeno de violencia que pone acento sobre el dolor y la práctica del duelo, la tortura y la censura en la historia de Colombia, particularmente después de 1948, año en el que la violencia partidista se recrudece y obliga al desplazamiento de la población campesina a aéreas rurales, la amenaza llega a resguardos indígenas e se forman las primeras guerrillas liberales (como resultado de la violencia partidista que azota al país).

Surge así una “realidad e hiperrealidad de los cuerpos que están allí para ser contemplados, para detenerse sobre ellos, en una verdadera “locura de ver” inicia una loca carrera desde el Concilio de Trento, cuya natural correspondencia sería la “locura de mostrar”⁵²⁴

La sociedad se muestra así como una gran devoradora de imágenes. La espectacularidad barroca empuja una repetición histórica paradigmática que no cesa de desplegar el pliegue (Deleuze), esa sociedad espectacular ávida de imágenes, voyerista, mira la historia como un espejo reflejado en el camino (Flaubert) y en el espejo, espanto y horror se suceden como flashback en estampida furiosa. El historiador José Manuel Restrepo a propósito de esa

⁵²³ *Ibidem.*

⁵²⁴ *Ibidem.*

insensata violencia que vive Colombia escribe: “Ved en nuestra historia el cuadro fiel de nuestra gracias y nuestros triunfos. Ved también el cuadro de nuestros extravíos que tanto han contribuido a prolongar la guerra. Meditad profundamente en esos sucesos que encierran tantas lecciones harto saludables para la actual y futuras generaciones”⁵²⁵ Escrito en 1827 no ha perdido vigencia. Los flagelos de Colombia son como fantasmas transhistóricos que deambulan de un lado a otro cambiando solamente el traje y rezumando fluidos de mártires despellejados.

Restrepo reconoce en el mundo barroco un “riquísimo laboratorio para trabajar un repertorio de figuras y cuerpos que podrían re-interpretarse desde un contexto y geología contemporáneos. Tanto la imaginería religiosa como el performance se centran en una aguda e inquietante conciencia del cuerpo a través de dolor y el éxtasis de la primera, y a través de la acción y la temporalidad la segunda”⁵²⁶.

En el proyecto artístico de Restrepo se encuentra la búsqueda de “flujos de sentido” lo cual implica no el desmantelamiento de la verdad ni el encuentro de lo absoluto, sino el develamiento de posibles conexiones y enigmas que deambulan entre los corredores de esa historia y de esa simbología que en su problemática traslada el simbolismo barroco al hiperbarroco. La propuesta de Restrepo y compañía en este caso inicia en Colombia una mirada sobre lo inasible; sobre una suerte de imagen sin concepto que busca en un sentido que *le es extraño*. Esta inquietud es altamente intuitiva, desarrolla hilos conductores nuevos para la historia y la antropología de la imagen, convirtiéndose así en el primer barco que emprende una empresa sin objeto común, sin bitácora unitaria, sin centralidad en las

⁵²⁵ VV.AA (1987) *Pasado: Narración y cultura*; Conferencias. Banco de la República; Bogotá.

⁵²⁶ Restrepo, *Vidas ejemplares*, *Op cit.*, p.5.

miradas. Esa metodología de Restrepo es necesaria para hoy en el campo de las ciencias sociales y de la historia del arte; se disemina, se mueve en sentido espiralito (y no lineal) es discontinuo y enarmónico y aun así pletórico de sentido de lo inaudito una “pura impureza”⁵²⁷ en sentido foucaltiano.

A fuerza del regreso, santos, mártires, santorales, hagiografías se van afianzando en la estética de Restrepo de modo que el no-creyente termina beatificado bajo los mantos expuestos de las madres-verónica de la patria. La teatralidad que es la sabia vital que nutre toda la obra del artista colombiano es a si mismo un problema estético de hondas implicaciones. El escenario, al que nunca falta el sonido, emite un eco de recinto sagrado. La sacralización de lo humano se sucede en este caso trastocando la teología cristiano y retornando sobre una crítica ética y estética de la religiosidad histórica y transhistórica.

Retomando a San Ignacio de Loyola (fundador de la Compañía de Jesús) en artista no busca “decorar la representación sino volver ilimitado lenguaje”⁵²⁸ acto operativo propio del barroco: plegar, desplegar y replegar el lenguaje de modo tal que dentro de sí presenta la infinitud propia del mismo.

Los actores encarnan a las mártires del protocristianismo: Santa Bárbara, Santa Águeda, Santa Lucía, Santa Rita. Todas *exemplum*, emblemas taumatúrgicos que bajo la rúbrica del dolor y de la pérdida y la tortura se convierten en imágenes devocionales en Europa y luego en América.

⁵²⁷ *Ibidem.*

⁵²⁸ *Ibidem.*

Así mismo Salomé-Juan el Bautista, Job, San Jerónimo, la madre Josefa del Castillo, la madre Jerónima, la beata colombiana Laura Montoya.

Restrepo se propone así “conformar un Santoral desarrollando amplios juegos de percepción alterada, estableciendo permanentes contrapunteos entre cuerpos reales y virtuales, a mitad de camino entre la experiencia terrestre y el arrobamiento místico”⁵²⁹

Así inicia una de las intensas propuestas artísticas que han resultado del mundo barroco. Los santos elegidos son exposiciones literales y narrativas del “cuerpo gramatical” del que habla Restrepo aludiendo a San Agustín. Santa Barbará, con los senos expuestos, cercenados. Azotada, quemada viva, puestas sus heridas en puñados de sal, golpeada su cabeza con martillos, desnudada y puesta en público por orden de su padre Dióscoro, quien en castigo por la muerte de la virgen y mártir es fulminado por un rayo y reducido a cenizas. Santa Barbará se convierte así en la santa de los senos y de todo aquello que obedece al fuego: cañones, incendios, truenos y ya que su padre muere en “pecado” es invocada en casos similares. Su culto se extiende después del siglo VI y es Gregorio Magno quien inicia su devoción en Roma.

Santa Águeda de Catania, torturada en los senos que iconográficamente exhibe en una bandeja, fue arrojada al carbón hirviente, al morir se dice que lanza un grito de gozo y alegría. Es merecedora de la palma (símbolo por excelencia de la tortura y el martirio). En la iconografía cristiana aparece con los senos retorcidos por unas tenazas que ella muchas veces sostiene (carácter solipcista de la tragedia del mártir) y en ocasiones el cuerno de un

⁵²⁹ *Ibid.*, p.3.

unicornio, símbolo medieval de castidad y pureza y en los bestiarios medievales del mismo Cristo a quien ella se había comprometido en desposorios desde niña.

Santa Lucia de Siracusa, recibe una tortura que San Agustín consideraría, la más propia del cristiano: *no ver*. Sus ojos son arrancados. Iconográficamente los exhibe en una bandeja o una copa. Su historia hace parte de la leyenda dorada medieval escrita por Santiago de la Vorágine; ella rechaza el matrimonio y acuerda distribuir la dote entre los pobres, como consecuencia su prometido la acusa de profesar una religión prohibida. Las torturas a las que es sometida son inauditas: arrastrada por las calles y expuesta para ser violada, se intenta quemarla viva pero el fuego no la consume, será en el siglo XIV cuando la Santa a la que han arrancado sus ojos sea representada con ellos en la bandeja y muchas veces en las manos. Durante la Alta Edad Media se asoció su culto con el solsticio de verano, el fin de la oscuridad en las tierras altas de Europa.



José Alejandro Restrepo, *Santa Lucia*, Fotograbado, 2008. Videoperformance, exposición *Teofanías*, Museo de Antioquia, 200



José Alejandro Restrepo, *Serie Mano de Dios*. Impresión Digital, color. 110 x 70 cms. 2011.

Santa Rita, considerada santa de los imposibles, es símbolo de paciencia para los matrimonios cristianos, ella obtuvo por medio de la oración y la penitencia la conversión de su esposo. Al morir su esposo asesinado sus hijos quisieron vengarlo, Rita suplicó al cielo porque sus hijos muriesen antes que cometer pecado y así sucedió. Al quedar sola se hizo monja en un convento agustiniano de Casia en 1411 antes de morir, recibió una espina en el lugar donde fue colocada la corona de espinas a Jesús de Nazaret, este milagro fue documentado en la Baja Edad Media por los agustinos quienes aseguraron desde entonces recibir muchos milagros de Rita, mujer martirizada por el sufrimiento moral de su familia. Santa Rita conservó el “olor de santidad” su cuerpo no fue corroído por el tiempo, se mantuvo intacto y se dice que en el momento de la beatificación la santa abrió los ojos, miro al cielo y se elevó. Restrepo al referirse a Santa Rita habla del “cuerpo histórico” y de

dolor de autoconciencia⁵³⁰, en la iconografía hiperbarroca del artista la mujer toca la espina de su frente.



Bestiario Medieval, *Caza del Unicornio*, siglo XIV.

La espina es símbolo medieval del sacrificio cristiano. En los bestiarios medievales se relaciona al unicornio con la figura de Cristo. Las leyendas medievales relatan historias sobre cómo este animal místico, casi relegado a una pobre categoría en el bestiario griego; se convierte en elemento de castidad, santidad y pureza. El cuerno que penetra los pozos de agua hacen de esta *f fuente de vida eterna*, del mismo modo que quien bebe de la palabra de Cristo bebe de la fuente que mana *la vida en abundancia*.

Símbolo de abundancia, pero como muchos símbolos medievales contradictorio, equivoco. La literatura medieval lo muestra como asechador de las vírgenes y por lo tanto perseguido por los nobles caballeros que salvaguardan su “fuente” su “castidad” su vientre. El vientre en la iconografía medieval se representa con la fuente de agua y la copa que a su vez

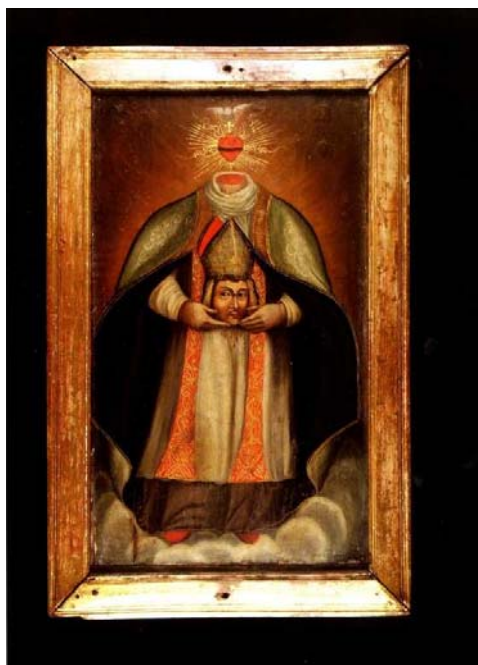
⁵³⁰ Restrepo, *Vidas ejemplares.*, pp. 3-5

rememora uno de los mitos celtas mas celebres: el Santo Grial. Leyenda que se cristianiza después del siglo XII. En la Baja Edad Media la fuente se va reemplazando por el *Hortus Conclusus* el jardín cerrado que simboliza el vientre de María que contiene solamente la sangre de Jesús y las virtudes de la santidad representadas por flores. Santa Rita representa gran parte de esas virtudes teologales y de dones marianos que construye la época medieval: al morir florecen las rosas en el jardín, su cadáver expele un delicado olor a rosas y su espina es la espina de Cristo en la frente, símbolo del unicornio del bestiario medieval.

Salome y Juan el Bautista quizás sean los iconos por excelencia de la antinomia; santidad y pecado. Salomé es hija de Herodes Antípas, rey de Judea, su belleza es deslumbrante, la exegesis medieval la muestra como una mujer dominada por el diablo: la avaricia, la lujuria y la concupiscencia se encuentran en ella a modo de demonios que la habitan.⁵³¹ Deseosa de poseer un objetopreciado; algo único solo perceptible a los ojos caprichosos de la vanidad, Salomé pide al rey la cabeza del Bautista, el anunciador de la llegada de Jesús al mundo y con El del reino de los Bienaventurados. Desea el objeto un fragmento del cuerpo de un santo, desea la cabeza, a través de la cual; la prédica del Nuevo Reino fue hecha por la “voz que clama en el desierto”. Este hombre que se alimenta de guijarros e insectos, que se viste de piel de animales como un salvaje, que habita en las cavernas es representante del místico que anuncia el cristianismo. Juan Bautista no anuncia solamente la llegada de Jesús

⁵³¹ Osorio, Luis Ernesto (1965) *Vida de devotos, santos y mártires del cristianismo*, Ediciones Idea, Bogotá, p 71.

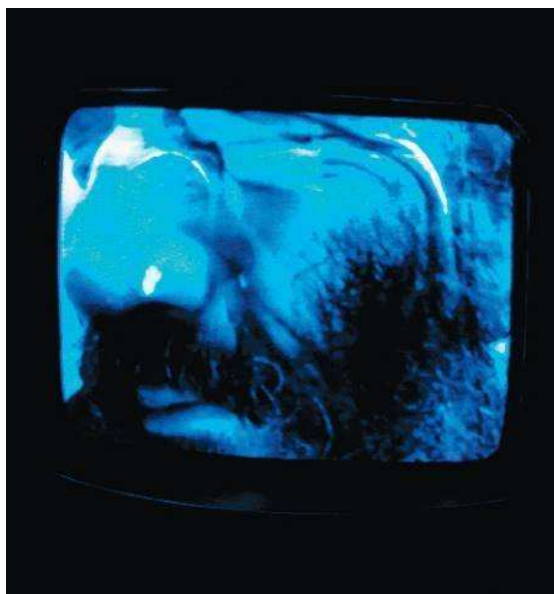
sino la vida del místico cristiano, similar al místico veda en Oriente, abandona la vida mundana para predicar como un loco el reino de Dios⁵³².



Anónimo, *San Dionisio decapitado*, siglo XVII, Museo de Arte Colonial de Bogotá, tomado de: *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

La cabeza es el parlante de Dios. La cabeza desordenó el mundo conocido, puso el estado de cosas *patas arriba* y *hecho trizas*, habló de lo incontenible en el continente que es su cabeza. En las escrituras se menciona que Juan no bebe vino, la razón de ello es que la embriaguez in vino veritas se da de otro modo: está embriagado del espíritu de Dios. ¿El corte de cabeza en José A. Restrepo es acaso el parlante del mundo ético que clama justicia? La *embriaguez* de los decapitados en la Violencia que enluta Colombia desde los años 50's es un fenómeno similar: su verdad es insoportable.

⁵³² *Ibid*, p 56.



José Alejandro Restrepo, *San Juan Bautista*, Video-objeto, 2005.

El acto performático del corte de cabeza pasa de Juan Bautista a *Juan Colombia*, un sujeto herido por la fuerza del silencio, un sujeto insoportable, detestable; emblema de una dramática intolerancia que cuando es expuesta en las pantallas y en los monitores de televisión en el país, insensibiliza. Ya no existe, uno, un millón, un billón de cabezas ruedan por el río. Cantos de muerte que se acallan en los pasillos de las galerías donde el dinero y el poder de la danza de la Salomé contemporánea realizan un acto de olvido y lo conducen del *ethos* a la indiferencia. Es aquí donde el arte de Restrepo coloca “el dedo en la llaga” y luego lo retuerce, lo hurga, para sacar de allí el silencio y lograr que la cabeza hable, recuerde y salga del olvido. Mártires contemporáneos, silencios del pasado.

12. El mártir en sentido contemporáneo.

“Hay que exhortar a los cristianos a seguir fielmente a su jefe, que es Cristo, a través de las penas, la muerte y el infierno mismo”.

Martin Lutero (tesis XCIV)



Caravaggio, *San Sebastián sanado por un ángel*, 1603, Colección privada.

Se ha dicho ya que existen diferencias y semejanzas entre el héroe greco-romano y el mártir cristiano. Dentro de las semejanzas resalta la relación que tiene el *héroe-mártir* con lo divino. Es como afirma René Girard; un “mediador” y su sacrificio por lo tanto se establece

como “mediación entre (el) sacrificador y una “divinidad”⁵³³ La existencia del héroe-mártir está subyugada por la obediencia a la divinidad y en ese sentido su ética se supedita a la orden divina. En el caso de Abrahán; problema teológico que Restrepo abordará en sus elucubraciones alrededor de la irracionalidad propia de la fe, queda inscrito que el héroe trágico sacrifica devocionalmente aquello que Dios le ha otorgado pese a que en el orden del mundo ético se propicie un juicio de ley sobre el sacrificio. La ley declara a Abrahán culpable (en el supuesto caso en que matara a su hijo Isaac) mientras que la ley de Dios lo absuelve y lo eleva a la posición de testigo de la verdad (mártir) sobre suyo emblemático sacrificio se funda una nueva ley que pasa a ser aprobada por el cristianismo ético.

Dicho de otro modo: sobre el sacrificio se escribe la historia, se levanta el emblema, la Basílica y la reliquia; signos inexcusables del dominio del cristianismo sobre lo general. En el acto sacrificial el escenario hace al héroe. Si hoy un individuo suplica su muerte o su tortura se convierte en el paradigma del terror y el fundamentalismo y si lo hace en pos de otros o del Estado o en nombre de la libertad, el progreso y la democracia, hay que “creer” como señala Restrepo que *Dios habla al oído del presidente...*

El escenario ha cambiado, transformando al mártir en demagogo político, en héroe de la subcultura o en un sacrificado en nombre de la “rebeldía”.

En cuanto al mártir del cristianismo habría que profundizar sobre aquello que lo ha hecho merecedor de la posición más noble en sentido eclesiológico a la que puede acceder la existencia cristiana y el modo en que se llega a ella.

⁵³³ Girard., René, *Op cit.*, p.13.

El santo, el mártir, las vírgenes y los confesores se consideran *prolongación* de la figura de Cristo. Ello indica por lo tanto que hay *repetición* de Su Sacrificio, aproximación máxima a la persona de Jesús el Cristo en el sacrificio del que hablan los evangelios. La historicidad de este asunto teológico es más denso aun puesto que no data de la Edad Media, época en la que se configura la Iglesia y el Catolicismo y se dirimen las cuestiones teológicas básicas (naturaleza del hijo de Dios y función de las imágenes por ejemplo), sino que es anterior y ha sido sincretizada con otras manifestaciones similares en culturas como la celtica o la antigüedad tardía. Sin embargo la figura del Santo desde el punto de vista del cristianismo se erige en una suerte de *ser privilegiado*, un elegido destinado a un “brillante porvenir: el del hombre de Dios (vi Dei) que rechaza los valores dominantes de su tiempo (poder, riqueza, vida ciudadana) para refugiarse en la soledad y llevar una vida totalmente religiosa, una vida de consagración a la penitencia y a la mortificación”⁵³⁴ dentro de la construcción del mártir contemporáneo se evidencia que la causa del martirio involucra directamente los “valores dominantes” de la época, la posición del mártir cambia motivada por la crudeza de la vida misma, el vacío de sentido y la ineficacia de la ley para ejercer las veces del “*deus ex machina*” de la tragedia griega; en ese sentido no hay nada que salve de la exposición del *sin-sentido*. De modo que la estética contemporánea, a diferencia de la estética de la Grecia Antigua o del Cristianismo protomedieval (anterior al capitalismo) no encuentra asidero en *el ethos*, en el llamado por Kierkegaard *estadio ético*, pero tampoco en el *estético*. En el campo ético el sujeto se rebela contra la ley y contra la historia y en el campo estético, contra lo bello y lo sublime. Lo trágico del héroe y del mártir del hiperbarroco es desmantelado por José A. Restrepo. Lo bello queda reducido a la mínima

⁵³⁴ Vauchez, André, *El Santo*, Capítulo XIX, En: Le Goff, Jacques (1987) *El hombre medieval*, Alianza Editorial, Madrid. p.,329

expresión de una “Iconomía” o del desarrollo histórico e iconográfico que ha sufrido como percepción estética lo ético es deconstruido en una posible intensión de hallar las sin razones de la razón pero también en un movimiento único en el arte: quedarse allí en las grietas sin querer llegar a ningún objetivo, a ningún fin último; desechando así la búsqueda hegeliana de un fin trascendente que se instale en el mundo sensible y en la historia y pernoctando bajo los aleros de los callejones oscuros de los silencios de la historia.

El refugio del mártir contemporáneo no es otra cosa que el mismo. Ya no encuentra asidero en la estética, puesto que o halla consuelo ante la exposición de su tragedia. La obra de Restrepo conduce a la inquietud y no al sosiego. No hay manera de salir de ella satisfecho como si se contemplase una escultura praxiteliana, por el contrario la angustia se instala y las preguntas afloran. El observador se siente transportado al no-tiempo de la escena teatral y desde allí se mira a sí mismo en un cortocircuito de la historia.



Artemisia Gentileschi, *autorretrato como mártir*, hacia 1620. Colección privada.

El templo de la estética (Kierkegaard) convertido en grabaciones de paramilitares pidiendo perdón al país por las masacres cometidas y pantallas de suplicantes y almas en el purgatorio⁵³⁵ se desmorona. El reo no se alegoriza y el observador no obtiene consuelo (atributo propio del estadio estético kierkegaardiano). Lo religioso sufre el mismo juicio: no escapa a la construcción (escritura) de la historia y el mártir es expuesto en un escenario donde su cuerpo no exuda santidad ni olor a rosas. El eco de las metrallas, la sangre chorreando paredes y mesas, los desaparecidos miran desde un punto muerto y los espacios teológicos de la cosmogonía católica bajo medieval: purgatorio e infierno pierden ensoñación y se hacen extensiones de lo real, teatros de crueldad donde el hombre habita como cosa inevitable.

⁵³⁵ Ver: José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, Museo de Arte de la Universidad Nacional, 2011.

¿Cómo enfrenta lo general, la sociedad y la ley en esta narración de la historia? No la enfrenta. Es por “razón” que el arte en Colombia y en América Latina es la voz del inconsciente colectivo que la cultura ha desechado para continuar sus “crímenes” a modo de aquel reino de Dinamarca que ocultaba putrefacción en sus entrañas y cuyo héroe clamando justicia se convierte en el mártir (el loco), que a su vez es voz de la razón, del sentido y de la conciencia ante un público que le sigue tildando de *enfermo*.

Hamlet como Restrepo se enfrenta a un fantasma. Epifanía que clama justicia. Los inocentes muertos en la masacre, los trabajadores asesinados en la Masacre de las Bananeras, las madres de los desaparecidos, los pobres empobrecidos de una patria en venta sistemática.

Pese a que el discurso de Restrepo resalta en su carácter científico, a modo de dictamen médico, debajo de esa superficie de investigador agudo se mueve la angustia de su reflexión.

¿Es acaso esta una forma de acercamiento a un héroe contemporáneo? Los artistas latinoamericanos sufren la persecución, la censura y el desdén de sus contemporáneos. El enfrentamiento a esa generalidad no puede hacerse de otra manera si se quiere conservar la vida.



Jose Alejandro Restrepo, *Vidas ejemplares*, registro de la obra de teatro, Videoperformance, Teofanias,
Museo de Antioquia.

Por último, el mártir cristiano en sentido estricto, sigue siendo *incomensurable con lo general*. De existir; no produciría lenguaje, ni símbolos, solamente interjecciones incomprensibles que lo alejan de los otros. Elevado a una soledad metafísica absurda, el héroe del cristianismo, anunciado por Kierkegaard pierde imagen y en ese sentido deja de existir. Como una proyección holográfica se mueve en el mundo; ¿pero esta allí? ¿Un autómatas de Dios? El Mártir kierkegaardiano es el héroe del absurdo, lo da todo en virtud del absurdo. Antes que nada Kierkegaard se consideró a sí mismo un hombre religioso. Sus

actos tanto como su filosofía se enmarcan en la idea de sacrificio. El mártir de sí mismo y su propio verdugo. Temor y temblor producen en el pensamiento de este filósofo tanto las ideas de lo eterno como la necesidad de vivir dentro del tiempo. Condicionado por los estadios éticos y estéticos, Kierkegaard vivió el estadio religioso, abandonando lo que más amaba del mismo modo en que lo hizo el padre de la fe: Abrahán. Dos visiones religiosas se enfrentan: la eclesiástica con su construcción del martirio y la exposición de las Vidas Ejemplares que empujan el trabajo de Restrepo y la de un cristianismo del individuo; un mártir que hasta ahora la filosofía no ha visto: el solitario, el gran desconocido, el anónimo, pese a que la teología le reconoce; la contradicción aflora en lo inmediato. Sus mártires gozan de gran popularidad, lo que se expone se expone con ese fin, de lo contrario no sería expuesto.

En estas reflexiones he considerado a José Alejandro Restrepo un dismantelador de la primera visión religiosa y un convencido de que de ser lo religioso *real y posible* (recordemos que Restrepo se declara “ateo”) sería tan solitario y sigiloso como el mártir kierkegaardiano.



José Alejandro Restrepo; *El sacrificio de Isaac II*, Fotografía Color, 90 X 175 cm, 2011

Restrepo expone una nueva configuración de los santorales y de los santos elegidos, marcados por el estigma emblemático del cuerpo; a modo de iconostasio, Restrepo re-crea la exacerbada sobre exposición de la imagen del devoto y sus connotaciones simbólicas. Es así como en su obra no se reconoce el acervo poderoso en materia de imagen que si hace el neobarroco, reconocida manifestación estética consciente de esa herencia cultural, artística y étnica, se pone en cuestión. Colocar dicha problemática en torno a los héroes del cristianismo en cuestión es mostrar que el poder de esa imagen ha roto sus propios límites y que la verdad que ella misma sustentaba, desde su formación cultural y su imposición en colonial, se ha elevado a su pura contradicción. Restrepo enfría el aura barroca; le da poder circulatorio de máxima potencia y demuestra que su actividad lingüística, simbólica y exponencial es mayor a si misma (es barroquista) que como dice Baudrillard, puro simulacro: “es el reflejo de una realidad de base, enmascara y pervierte una realidad de base, enmascara la ausencia de realidad, no mantiene ninguna relación con ningún tipo de

realidad: es su propio y puro simulacro”⁵³⁶ ya que estas son *las fases* por la que pasa la simulación de la imagen; Restrepo descubre el simulacro barroco y es a esto a lo que llamamos hiperbarroco.

La iconóstasis de Restrepo incluye curas guerrilleros (Camilo Torres), luchadores de fama nacional (El Santo mejicano), yagas auto infringidas; un “verdadero” arsenal de héroes modernos y posmodernos.

13. Cuerpo, hacia una crítica de la forma pura.

“(…) ¿De quien son estas manos? ¡Ah! Me arrancan los ojos. El océano inmenso de Neptuno, ¡completo! ¿Podrá sacar de mis manos la sangre? ¿Limpiarlas totalmente? ¡No! Por el contrario mis manos teñirán el mar, y la esmeralda infinita del agua volveríase roja”.

William Shakesperare; Macbeth (Acto 2 Escena II)

“Cuerpo y alma y sangre y llagas. Música lenta, por favor”.

James Joyce (Ulises)

*Cuerpo Gramatical, Cuerpo, arte y violencia*⁵³⁷ es un estudio que Restrepo realiza a partir de sus preocupaciones históricas, antropológicas y estéticas en los problemas referentes a la violencia transhistórica de Colombia. Las conexiones que se establecen son tan escalofrantes como la realidad que se esconde detrás de ellas. Deletreo del cuerpo violentado, fuga por entre las grietas de los silencios que quedan después del horror. Decantamiento detallado y minucioso de la tragedia. Repetición laberíntica del dramático

⁵³⁶ Baudrillard, Jean; *La precesión de los simulacros*, En: Wallis Brian (2001) *El arte después de la modernidad*, Aka., Madrid, p. 254.

⁵³⁷ Restrepo, José Alejandro (2006) *Cuerpo Gramatical, Cuerpo, arte y violencia*, *Op cit.*

teatro de la vida; Visiones de mártires reales atravesados en la pantalla del tiempo; fantasmas deambulan los corredores de museos, los campos de batalla y las poblaciones desoladas por la masacre. La partera de la historia recoge vestigios; junto al ángel benjaminiano que a su vez, intenta recomponerlos mientras el huracán del paraíso sopla invencible.

Restrepo realiza aquí una clasificación del cuerpo violentado hallando extrañezas en la anatomía de la violencia que el relaciona con el poder y con el dominio de un discurso y de una idea: “La violencia ha sido fundadora y conservadora del derecho y del poder”⁵³⁸ señala el artista retomando a Walter Benjamin. Afirmando así que la legitimización del poder (y de la una idea-retorica) se enmarca en la práctica de la violencia. De ello se sigue que la “Iconomía” o la administración del problema de la imagen ha sido históricamente un resultado de la búsqueda (y legitimidad) del poder (temporal). La barbarie y la máquina de la historia son una y la misma: “Jamás se das un documento de cultura, sin que lo sea a la vez de barbarie”⁵³⁹ Es así que en la novela *Ulises* de James Joyce se rebela contra la marcha de la historia (como se mencionó en capítulos anteriores) “la historia, es una pesadilla de la que trato de despertar”⁵⁴⁰ la descolonización del conocimiento y de la escritura de la historia empieza en esa página de la literatura de Joyce en una Irlanda sometida por la “locomotora de la historia” que *encarna* en Reino Británico y el discurso de Hegel⁵⁴¹ “Toda la historia se mueve hacia una gran meta, la manifestación de Dios”⁵⁴² responde Mr Deasy como vocero de la marcha del huracán del progreso iniciado en la retorica de las cruzadas

⁵³⁸ *Ibid.*, p.13.

⁵³⁹ Benjamin, Walter (1998) *Tesis de filosofía de la historia*, Taurus, Madrid, p. 21.

⁵⁴⁰ Joyce, *Op cit.*, p 127.

⁵⁴¹ valga la repetición pues en Hegel esa historia es mediación..

⁵⁴² Joyce, *Op cit.*, p. 127.

cristianas de la naciente Europa y manifestado en los nacionalismos, los patriotismos, la paz armada, la colonización del mundo conocido, la repartición de los recursos del planeta; dos guerras mundiales una paz armada y cientos de campos de concentración a nombre de la libertad de la idea y de la legitimidad que ella asume en la práctica de la violencia. Los documentos de la historia del arte son los documentos de la barbarie y de la marcha de Saturno (el discurso hegeliano) devorando a sus hijos: los engendros de la desesperación, la incertidumbre y el temor.

El cuerpo no solo sella así, a modo de heráldica; el sacrificio de la religión en la iconografía y de paso el pacto y la comunión del Santo con la deidad, sino que también levanta sobre sí ley de modo que el *ethos* queda bajo su protección. Es esta la protección de un *Can Cerbero*. La protección del helado inframundo. La Violencia no se supera a sí misma. No se excede, la practica tanto ritualica como la de la marcha de la historia⁵⁴³ siempre es sorprendente; de modo que el fenómeno cerca los límites del ver y derrumba la reedificación.

El llamado “bien público” del fondo de la ley en los diálogos platónicos⁵⁴⁴ depende de que obre en la medida en que “esté bien hecha” la construcción de *esa ley*, que es consustancial a la construcción de la nación y del Estado y responde a sus intereses primeros.

En la obra de Restrepo, queda expuesta la ineficacia de la ley y la forma en que ella se legitima a través de la violencia en ordenes políticos y religiosos (en donde el arte resulta el más poderoso arsenal del que se pueda hacer uso), los crímenes de naturaleza genocida se

⁵⁴³ En defensa de esas Grandes Palabras: progreso, libertad, democracia, paz construidas por los idearios políticos de las democracias burguesas del siglo XIX.

⁵⁴⁴ Ver: Platón (2009) Diálogos, Editorial Porrúa, México D.F.

sucedan sin la consiguiente reparación ni reflexión moral o ética y el arte queda disparando sobre los objetos desperdigados por la fuerza de la implosión simbólica que queda en los escenarios de duelo.

La violencia, como partera de la historia y como amanuense de la marcha del progreso sobre el mundo no puede diferenciarse: “El sentido entre violencia legitimada y no legitimada no es fácil de aprehender. Es determinante haber rechazado la confusión iusnaturalista basada en la distinción de la violencia según fines justos e injustos”⁵⁴⁵ afirma Benjamin, lo cual queda demostrado en el avance de las grandes palabras y los grandes paradigmas de la modernidad al compás de la maquinaria de Guerra: Irak, Afganistan, Siria, Colombia son escenarios donde el “capitán América”⁵⁴⁶ reafirma la necesaria protección de los grandes ideales a partir de la práctica de la violencia y construye sobre esta el derecho, la ley y la democracia, que son así mismo eufemismos que ocultan el crimen.

De la violencia histórica en la construcción de la institución a la violencia mítica y divina (gottliche Gewalt)⁵⁴⁷ hay solo un espacio entreabierto, ligero, una suerte de intersticio. Benjamin señala como desde Prometeo, como sujeto mítico afianzado en la injusticia de los dioses y la violencia que estos ejercen sobre su “incumplimiento”⁵⁴⁸ los pueblos hallan complacencia en la remembranza de su heroico desafío. Del mismo modo, Niobe icono del dolor inmisericorde que supone arrebatar a una madre sus hijos; representa la violencia

⁵⁴⁵ Benjamin, Walter, *Op cit.*, p. 24.

⁵⁴⁶ Mavel Comics, 1941.

⁵⁴⁷ Benjamin, Walter, *Op cit.*, p. 55.

⁵⁴⁸ *Ibidem.*

fundacional sobre la cual recae el sentido del sin sentido de la tragedia⁵⁴⁹. El judeo-cristianismo se funda sobre el dolor y el sacrificio. Abrahán el padre de la fe es el epitome de esta idea, abandona todo para seguir a un dios al que escucha pero no ve, avanza por el desierto de las dificultades siguiendo la voz que desde el cielo promete una tierra donde su pueblo ha de prosperar. Los profetas bíblicos han caminado por la teología del dolor. Rechazados por los suyos y condenados a seguir el destino de Dios, incomprensible a los hombres del mundo histórico. El profeta está más allá de la ética y más allá de la historia. No hay paradoja más terrible que esta. El cristianismo a su vez se funde con la sangre del nazareno; Jesús y en ella continua la tradición del dolor: un efecto del “dolor de Dios” como afirma Nietzsche o el instante de la tormenta en el cual se pierde todo para ganarlo todo, según Kierkegaard.

A partir de la teología del dolor se inicia la *ikono-mia*: propagación de la imagen en base a la idea fundadora y secundadora del derecho y el poder. Problema por lo tanto que no corresponde a la fe pero si a la política. La formación, invención y colonización de América entiende la administración de la imagen en su sentido original: su poder de dominio.

La civilización y sus “documentos de barbarie” han marchado bajo el compás del horror, Ludwig Wittgenstein escribe en tiempos de la Segunda Guerra Mundial: “Pero nosotros (...) ¿Qué no hemos visto, qué no hemos sufrido, qué no hemos vivido, nosotros? Hemos recorrido, de principio a fin, el catalogo de todas las catástrofes que no se puede imaginar y todavía no se ha escrito la ultima pagina”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁹ *Ibid*, p.56.

⁵⁵⁰ Bouveresse, Jacques (2006) *Wittgenstein, la modernidad, el progreso y la decadencia*; México. D.F.,p.16

La mortificación mantiene su vigencia pero el efecto de catártico de la tragedia que defiende Aristóteles en tanto que conmueve al hombre bueno, ha desaparecido en una suerte de decadencia moral. El simulacro reemplaza la verdad de base y deja al descubierto el poder del olvido y el suplicio del recuerdo. Colombia no recuerda porque de hacerlo la agonística inicia. De modo que transfigura lo real en lo ficticio, trastocando los órdenes de la ficción. Es así como el carnaval y la muerte conviven en el centro de la resistencia al recuerdo. El escenario del duelo sin embargo es señalado por el artista en una *acción diferida* en la que la práctica artística repite la escena, esta vez con todos los pliegues de su complicada naturaleza. El cuerpo entonces es el primer ritual a construir en el efecto diferido. Cuerpo o imagen se consolidan como los nuevos fantasmas que entran en escena. Silencio, música lenta por favor.

13.1. Vero-icona, lo múltiple en la sustancia.

“Oigo en mi corazón: «Buscad mi rostro».

Tu rostro buscaré, Señor, no me escondas tu rostro.

No rechaces con ira a tu siervo, que tú eres mi auxilio;
no me deseches, no me abandones, Dios de mi salvación”.

Salmos 26, 8-9

La Verónica es el signo que demarca la primera imagen del Cristo. Desde ese instante que deambula por los corredores del tiempo histórico determinado por la Era cristiana se sucederán debates al interior de la teología y de los concilios vaticanos para determinar si debe o no producirse imagen de lo divino. Mientras la discusión persiste el cristianismo

entrará a una era de apoteosis de la imagen cuya hiperbole demarca un punto de llegada de altísimo valor en el barroco del siglo XVII.

La Veronica se traduce en el más profundo sentido filosófico de la palabra en Imagen-Verdad. *Veritas-Ikono*. En su investigación sobre esta grandiosa gramática corporal, Restrepo afirma lo siguiente: “Dice la leyenda que Veronica (mandylion en griego), la vero-icona, la imagen verdadera, es la impronta del rostro de Jesús. No hay allí intervención de la mano del hombre, mucho menos subjetividades artísticas”⁵⁵¹ y como sucede con la mirada de la medusa, que según Freud es la amenaza de la castración el rostro se muestra como un disparo que señala el punto de mira en los ojos. Centrifuga fuerza de penetración y de sometimiento; “Rostro que mira de frente, cara a cara. Nunca de perfil. Efecto medusa. Según la idea de Levinas, el rostro se abre al infinito y el infinito se presenta como rostro. El rostro del otro me acoge y me somete a la responsabilidad del careo y del cara a cara. Dar la cara, encarar, la cara que me sitúa y me cita, me insta a comparecer, de tú a tú, (tete á tete)⁵⁵².

⁵⁵¹ *Ibid*, p 52

⁵⁵² *Ibidem*.



José Alejandro Restrepo, *Video-Verónica*, Videoinstalación, 2000-2004.

Veronica Berenice es el punto de partida en lo que será la mas grandiosa produccion artistica que jamas se halla desarrollado en torno a una idea; el cristianismo.

Pese a que los distintos concilios vaticanos establecieron distintas posiciones frente a la produccion de imagen religiosa proliferando al interior del debate la iconoclastia, la realizacion de la imagen sobre relatos biblicos fue apoteosica. Su punto maximo se alcanzó en la era barroca, el concilio de Trento en el siglo XVI elevó la imagen a una posicion fundamental en un tiempo en el que era indispensable cerrar filas para hacer frente a Lutero y al luteranismo.



Francesco Mochi, *Verónica*, Ciudad del Vaticano, 1629.40

Vero-icona es así la primera imagen que de paso supone la idea de ser imagen fiel del hijo de Dios no mediada por la mano del hombre, en griego: *acheiropoietica*. Esto establece el inicio del culto de la imagen, la atribución a su poder mediador entre Dios y el hombre, el culto a sus propiedades milagrosas, la atribución de caracteres taumaturgicos.

El camino hacia el calvario es el punto de encuentro entre Dios y el hombre. El lazo femenino que establece el cristianismo es uno de los mas determinantes en torno al culto de la imagen. Una mujer que representa a el dolor de la humanidad se allega al cuerpo flagelado de Jesús. Un cuerpo que abandona el mundo. Un encuentro que es al mismo tiempo lugar de la pérdida.

En la monumental obra *Iconomia* (2,000)⁵⁵³ José Alejandro Restrepo recoge el dolor de las madres y de las mujeres que llevan en sus manos las fotografías de sus hijos, nietos y parientes desaparecidos en el conflicto armado colombiano.



José Alejandro Restrepo, *Video-Verónica*, 2000-2003.

Esta video-instalación presenta el fenómeno de la violencia colombiana en semejanza con los padecimientos, dolores y tormentos que fundan la imagen cristiana. Una imagen mariana abre su manto en donde se van reflejando imágenes yuxtapuestas de hombres desaparecidos y secuestrados. Una presentación dramática que repite imágenes dolorosas que miran elevando las fotografías como símbolo de recuerdo. Lo que desaparece en la imagen es la idea de la presencia. Señalando como la Verónica un camino a la memoria. Como la Hodogetría, estas imágenes señalan un camino, demarcan una ruta determinan un lugar ante la fuerza del olvido.

⁵⁵³ Ver: video Verónica, *Iconomia*, 2,000. 1' 49". En: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-video-veronica> (Consultado en Octubre de 2012).



José Alejandro Restrepo, *Video Verónica*, Retroproyección, 2000-2003.

Esta imagen de repetición histórica es un punto de encuentro fuera del orden teleológico del tiempo en el que persiste un tiempo estático, lento que repite los ecos de la teología del dolor instaurada en el cristianismo.

Arrancados, suprimidos, desvanecidos, recogidos. Los hombres de las fotografías reiteran el desmembramiento de la familia, el corte y el trauma en el interior del ritual de presentación de fotografías que resaltan en la Video-instalación de Restrepo.

En la obra *Cuerpo Gramatical*, el artista señala la escritura de la violencia en la decapitación y a la cabeza como recinto de la mirada, como cavidad que describe un corte irreversible.

Dentro de las citas que sustentan este estudio resaltan los horrores y las descarnadas prácticas rituales de violencia:

“En el corregimiento sucreño de Chengue (17 de enero de 2001) los asesinos acabaron con la vida de 27 personas. Todas ellas fueron ultimadas con palos y piedras. Algunos testigos de este acto de horror cuentan que los paramilitares jugaron fútbol con las cabezas de sus víctimas”⁵⁵⁴

Dar la cara, poner la cara es dar el yo como sujeto conciente, el juego de pelota con cabezas cortadas se repite en las practicas que sellan la violencia de Colombia. Las masacres se cierran con actos de musica en vivo, danzas de muerte y victoria, cabezas cecenadas que salpican sangre sobre los cultivos moribundos, sobre las historias de viejas cosechas sobre los hijos de la venganza.

La cabeza así es el simbolo de poder que cierra el acto como los relatos de los primeros conquistadores cerraban las narraciones con retoricas elocuentes de canibales danzando alrededor de la hoguera.

Lo ancestral y lo contemporaneo se funden, se preparan para dar entrada a una nueva ola de repeticiones, nuevos fantasmas cargando viejas cadenas, viejos cueros llenando sangre nueva. La historia es esa pesadilla que se repite en el recinto del alma; clamor de razon o ciclo de cantos que vivirán por siempre o hasta que el tiempo de la pesadilla devenga en tiempo mitico.

⁵⁵⁴ Garavito, Fernando; *Memoria*, revista mensual de política y cultura. No 184, junio de 2004, En: Restrepo., *Op cit.*, p., 56.

13.2. La Cabeza.



Decapitacion de San Denis y sus compañeros en la basílica de Saint-Denis, Paris.

La cabeza tiene además varias repercusiones de orden teológico, en ella están los sentidos a través de los cuales el cristiano se hace a la palabra: ver y oír. Las anunciaciones del Quattrocento italiano trabajaron con gran interés el asunto teológico de la encarnación, de cómo Dios se hace hombre. En ella es posible distinguir que la “fecundación” teológica se da a través del oído. María, la mujer elegida por Dios escucha la voz del arcángel Gabriel y el verbo se inscribe en su vientre. Lo incontenible se hace continente, lo eterno se vuelve mortal, lo inmenso se hace pequeño. Es el oído el medio por el que el cristiano escucha la palabra de Dios y la razón por la que la iconografía del gótico tardío y el renacimiento temprano concentraron su interés en los sentidos y realizaron la ubicuidad de la luz de Dios sobre la Madre, justamente sobre su cabeza.

De cierto modo es posible pensar la cabeza como el lugar de las ideas y del alma según Platon y en ese sentido arrancarla, cortarla, mutilarla seria signo indiscutible del silenciamiento que ocurre en el individuo cuando se abandona a si mismo persiguiendo escuchar la palabra de Dios mas que, las ideas propias de la mente del ser que ontologicamente *está allí situado en el mundo*.



Fra Angélico, *La Anunciación*, 1430-1435, Museo del Prado de Madrid.

La teología medieval establece una intrincada relación, de hecho, muy detallada con el cuerpo, dividiéndolo tal como la escolástica dividía todas las cosas humanas para su estudio: “El todo se dividía en partes que a su vez podían dividirse en “partes” más pequeñas, las “partes” en miembros, cuestiones, o distinciones y estas en artículos”⁵⁵⁵ A su vez los sentidos se ven implicados en una compleja red que consolida la experiencia cristiana y su dicotomía entre cuerpo y alma. El mundo como experiencia estética, en donde

⁵⁵⁵ Panofsky, Erwin (1967) *Arquitectura gótica y escolástica*, Ediciones infinito, Buenos Aires, p.28.

los sentidos se encuentran relacionados con el deleite y el gozo o el placer y el disgusto, establece así un sentido que conduce en su totalidad a la experiencia religiosa.

La monja francesa Marguerite de Oingt (m 1310) tiene visiones que explican esa relación de la teología con el cuerpo y con los sentidos: “Marguerite se vio a sí misma como un árbol marchito subitamente florecido al ser inundado por una gran corriente de agua (que representa a Cristo). Luego Marguerite vió, escritas en las ramas que florecían de ella, los nombres de los cinco sentidos: vista, oído, gusto, olfato y tacto. Es difícil imaginar una manera más equívoca de indicar que el efecto de experimentar a Cristo equivale a “encender”, como si dejáramos, las dimensiones corporales de la recepción mística”⁵⁵⁶

Todos los sentidos mencionados por Caroline Walker en relación a la visión de Marguerite implican la topología de la cabeza. Todos menos el tacto, que pese a requerir de los miembros es recibido también por el cerebro, cuyas neuronas emiten la sensación de todas las partes del cuerpo.

El barroco hereda la percepción medieval del cuerpo y sus problemáticas teológicas, representación del vibrante debate al interior de la filosofía del cristianismo. “La carne y la sangre no pueden heredar el reino de los cielos”⁵⁵⁷ dice San Pablo, esta discusión en torno a la idea del cuerpo va desembocando en los problemas propios de la teología que en efecto se presenta como un debate entre el espíritu y el cuerpo. La vida que no es otra cosa que un peregrinaje, se dirige a la muerte y la muerte promete en la figura de Jesús la resurrección. De modo que los teólogos incluyendo a Santo Tomás de Aquino y antes que él, Agustín de

⁵⁵⁶ Walker Bynum, Caroline, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”, En: Michel Feher, *Op cit*, p 163.

⁵⁵⁷ I Corintios 15, 50.

Hipona, se preguntan si en la resurrección de la carne se levanta de la muerte la carne, el alma o ambas. El “cuerpo espiritual” un cuerpo etéreo similar al de los ángeles, sin edad, ni sexo es el que resurge de la muerte, dice Gregorio de Nisa.

Sin embargo San Agustín y la tradición medieval admitirán más la idea de la resurrección de la carne con el alma que del cuerpo almativo.⁵⁵⁸

La problemática y la paradoja despierta en torno al cuerpo. Qué cuerpo, el visceral por supuesto tiene que ser despreciado igual que las partes que corresponden a la sexualidad. Se plantea así la idea de un cuerpo que por una parte logra admitir sus órganos internos, intestinos y vísceras (San Agustín) y por otra contradice esta idea.

Con respecto a la mutilación, el Barroco se presenta, en lo que Le Goff llama una Edad Media de larga duración, que llegaría hasta el siglo XVII. En este sentido la percepción del cuerpo es altamente medieval: “(...) se deriva una obsesión casi maniática por la integridad de los cuerpos resucitados, a los que no debe faltarles ni una mota de polvón y los cuales, incluso si sufrieron mutilaciones o fueron devorados por animales, deberán reformarse por completo”⁵⁵⁹

En las escenas barrocas la mutilación se representa con el órgano perdido en medio de la idea de la recuperación metafísica que tiene lugar en el sacrificio, pero también corresponde a la ruina y al desmoronamiento del ser reincorporado, reedificado; una caída hacia lo alto como señala Octavio Paz.

⁵⁵⁸ Baschet, Jerome, *Op cit.*, p. 452.

⁵⁵⁹ *Ibidem*.



José Alejandro Restrepo, *Cuerpo Gramatical*, La Cabeza, 2006.

Agustín advierte que tanto las uñas como los cabellos se reincorporan en el cuerpo resucitado, por supuesto transformado para no producir una fealdad espantosa⁵⁶⁰ El historiador Jérôme Baschet encuentra similitud en esta idea con las practicas de los indigenas mexicanos en el estado de Chiapas “donde la costumbre exigia que cada quien conservara en una bolsa las uñas y los cabellos que hubiera cortado desde su nacimiento (en este caso no para beneficio de un improbable cuerpo resucitado. Sino para evitarle al alma del muerto el penoso trabajo de recolectar sus excrecencias corporales)⁵⁶¹

De modo que la particular percepcion que se tiene sobre el cuerpo y sus excecencias es un rito que acompaña en diversas culturas y regiones la problemática en torno a la carne.

Según San Anselmo de Cantorbery el cuerpo será pletorico en belleza y perfeccion, pues representa el cuerpo de Cristo en el momento de su muerte. Los defectos del cuerpo

⁵⁶⁰ *ibidem*

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.453.

desaparecen y la claridad lo vuelve luminoso como el sol y transparente como el cristal⁵⁶² esa preferencia por un cuerpo iluminado acompaña la iconografía medieval y barroca. El cuerpo es casi un espejo en el que se refleja la luz, los ojos suelen ser de vidrio y cuando se opta por el trabajo en madera se trabaja en ella la superficie lisa, extremadamente suave y brillante.

Los reflejos por lo tanto de los órganos son como lámparas que inundan las salas de luz. Los “catodos” emana energía y claridad.

Ya que el cuerpo representa en sí una voluptuosidad propia del instinto y de la entraña, cada uno de sus miembros y especialmente los cinco sentidos determinan así conceptos particulares muy precisos.

El olfato y el gusto por ejemplo corresponde al infierno. La cocina y el sexo tiene su lugar en lago de fuego, Belfegor demonio medieval será considerado el cocinero del diablo.

La articulación de la idea y de la teología con cada uno de los miembros y de los sentidos se articula en el mundo medieval y en la época barroca como nunca antes lo había hecho. Es comúnmente aceptado que la era medieval desprecia el cuerpo, sin embargo la preocupación sobre esta particularidad del ser humano jamás fue tan importante. El nacimiento representa las nupcias entre la carne y el alma.

De acuerdo con esto, la cabeza concentra todo el orden sensorial que en la iconografía medieval y barroca mantiene su relación simbólica con el poder y con la visión. Sentido privilegiado por la era medieval y por lo tanto por el Barroco.

⁵⁶²*Ibidem.*

Mas alla de esto, Restrepo empieza a conectar historias que permiten caminar en otros contextos. Uno de ellos es el de la violencia que en la historia del Colombia se escribe con mayuscula. Es asi como realiza conecciones que pueden resultar asombrosas dada la repeticion que en ellas se sucede. Sus indagaciones son muy completas, las fuentes que trabaja abarcan la alta y la baja cultura, los periodicos sensacionalistas tanto como los monumentos del gotico europeo y la pintura colonial neogranadina.



Anónimo, *Reliquia de San Mauro*, siglo XVII, Tomado de: *Habeas Corpus, que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

El llamado “corte de mica” es uno de esos espantosos regresos, traducidos en este contexto como una inscripcion ritualica de la muerte en el sitio del dolor, acento del recuerdo. El corte de mica consiste en una decapitacion ritual dentro del lenguaje satirico. El sujeto sostiene asi su propia cabeza recostada sobre el vientre exhibiendola de frente del mismo modo que lo hace la imagen de San Dionisio en el Barroco neogranadino.

La practica de muerte de matar y simbolizar, matar y recontramatar, es propia de la Violencia colombiana y describe asi una suerte de simbolos escritos y *excritos* en el sitio de las masacres. El emblema se levanta justamente sobre el rio de sangre.

La relacion que existe entre estas practicas de muerte y otras grabadas (y gravadas) en la historia de la humanidad son establecidas por Jose Alejandro Restrepo.

Asi pues, la guillotina no escapa a esta tradicion de cortar la cabeza como trofeo de guerra. La mitologia y la historia demuestran que lo atavico se relaciona con lo real de modos mas practicos de lo que en esencia se ha pensado.

El mito de la Medusa se mantiene en el orden de lo monstruoso, de lo terrible y del temor al efecto petrificante de su mirada. Perseo decapita a la gorgona Medusa y consigue asi alzarse a la gloria. Simbolo de cortar el mal de raiz, insignia de la nulidad del retorno.

Restrepo aclara mejor esta idea: “La cabeza ha sido un trofeo de guerra desde tiempos inmemoriales. Según Descartes, es alli donde reside el alma, aposentada en la glandula pineal.

La cabeza como “sede del alma”⁵⁶³ no fue siempre considerada asi. El debate se consolida en torno al corazon o a la cabeza, para Tomas de Aquino el alma no esta dentro del cuerpo sino que lo cubre, lo envuelve. Sin embargo la era cartesiana centro su interés en la cabeza como lo hizo en gran medida la era medieval: la cabeza es el sitio desde donde se sale del cuerpo en el instante de la muerte. El alma abandona asi su recinto por la boca, el lugar de la salida.

⁵⁶³ *Ibid*, p. 444.

En la modernidad no se abandona la persecucion del cuerpo como simbolo de victoria indiscutible.



Benvenuto Cellini, *Perseo*, 1554.

La Revolucion Francesa democratizó el corte de cabeza: libertad, igualdad, fraternidad frente a la muerte. La sofisticación y racionalidad del mecanismo ideado por el Señor Guillotin, precisó para su construccion del arte y la tecnología de un constructor de clavicenbalos. Siempre hay un hombre sin cabeza rondando los imaginarios, acechan los reducidos de cabezas... “*perder la cabeza*” es un riesgo que asalta permanentemente a la razon (tan seguramente localizada en la cabeza) Episodios miticos, profusamente ilustrados en la Historia del Arte nos recuerdan, con lujo de detalles el procedimiento: judith y Holofernes, Salomé y San Juan el Bautista, David y Goliat, Perseo y la Medusa”⁵⁶⁴

⁵⁶⁴ Restrepo, José Alejandro, *Op cit*, p.40.



José Alejandro Restrepo, *América Equinoccial*, serigrafía y xilografía, 1992

La expedición de Restrepo no es solo conceptual o antropológica, sino que se dirige a una intrincada relación con la historia del arte. Por esta razón sus instalaciones se realizan en un diálogo paraláctico con las imágenes del barroco colonial, en donde de paso la obra pasa a ser texto, según lo señala Roland Barthes.

La obra *Cabeza de San Juan Bautista* (Video-objeto, 2005) muestra una cabeza atrapada, aplanada en la pantalla del monitor, simulando el abrupto encarcelamiento del alma, si bien ella se encuentra en el cerebro.

El movimiento paraláctico (Acción diferida) se sucede en esta obra. Un objeto que puede ser contextualizado en torno al barroco del siglo XVII. La obra anónima resuena al interior mientras la pantalla atrapa la cabeza monstruosa, aplastada en el interior de una pantalla.



Coronación de la Virgen de Chiapas a nombre de su santidad Pio XIII.



Cráneo del Dr Rossi, Museo Nacional, 1851, tomado de: *Habeas Corpues que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.



Cabeza de San Juan Bautista, 2006, Video-objeto y pintura anónima s. XVII . 20 min

La gramática corporal introduce una ritualización de lo múltiple y lo particular en el cuerpo. La cabeza se incorpora así en el arte de Restrepo a un contexto secular, los santos son desimbolizados y resignificados y los ritos son desarticulados.

En la obra *iconomía*⁵⁶⁵ en el aparte *Iconoclastia*, Restrepo graba imágenes de un noticiero que refieren a un acto propio de los la destrucción de las imágenes religiosas, gesto que se enmarca en el corte de cabeza de los ídolos. El suceso tiene lugar en el recinto de la iglesia

⁵⁶⁵ Restrepo, José Alejandro, *Iconomía*, Videocreación, 2000-2010.

de una población de la costa atlántica colombiana, donde el acto se traduce en términos de sacrilegio y de ataque a una comunidad que venera las imágenes católicas.

Tan irreverente el acto de destruir como de alzar la voz de indignación ante lo destruido.

La cabeza de yeso ha sido cortada con precisión. Este corte de cabeza se inscribe de nuevo en un símbolo de poder y de ritual burlesco que determina la trasgresión en términos de rebelión.

La cabeza es la cartografía del complejo modo de acceso del hombre al mundo. Los sentidos se hallan en su arquitectura y la destrucción que ella supone es a su vez una reescritura del cuerpo, donde es posible eliminar el poder de la mirada, la potencia del ver.



Edward Munch, *Salomé*, 1905, tomado de *Cuerpo Gramatical* de José Alejandro Restrepo.

Una imagen es sustituida por otra. Una afirma y la otra niega, la teología sin embargo persiste en ambos casos y la relación con el poder es del mismo modo analoga.

En estas analogías se sucede una reedición del objeto así como lo que Michel Foucault llama una repetición incesante⁵⁶⁶ que en cada regreso determina una relectura basada en la idea de la diferencia.

La escritura del cuerpo-objeto supone así en el arte de José Alejandro Restrepo el acento sobre la repetición, el retorno y el anquilosamiento de comportamientos humanos que no remiten a ningún progreso, a ningún ayer a ninguna superación ni rebasamiento, conceptos que en la escritura de la historia han supuesto una evolución civilizatoria en donde lo único que ha sucedido es el retorno cíclico de eventos y el amontonamiento de ruinas arrastradas por el huracán del progreso.

⁵⁶⁶ Ver: Foucault, Michel (1967) *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., P. 127.



Ejecución de Santa Filomena, Catedral de Notre Dame, Inglaterra

La cabeza de San Denis y la cabeza de la revolución francesa son las repeticiones de la idea de escribir la violencia en la imagen como lo señala Jean Luc Nancy en el trabajo investigativo de Restrepo, cuerpo gramatical: “(...) Es en el goce de esta marca que se efectúa el exceso con que se define la violencia. Su carácter es demostrativo. La imagen también es del orden del monstrum. Se trata de una fuerza que deforma, disuelve y excede las formas. Es un exceso sobre los signos con los que la violencia cree revelar absolutamente. No le cabe duda sobre lo que revela, sobre lo que sobre-significa. En términos de Barthes, una fotografía puede mostrar “la cosa exorbitada”⁵⁶⁷

⁵⁶⁷ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 49.



Martirio de San Blas, miniatura de Maitre Francois, siglo XV. Biblioteca Nacional de Paris.



Martirio de Santa Filomena, Fresco, cúpula de la Basílica de San Jean Marie Vianney, Ars, Francia.

13.3. Los senos, *ad pectus*.

“El seno es el pecho elevado a estado de misterio, el pecho moralizado”

Novalis⁵⁶⁸



Francisco de Zurbarán, *Santa Águeda*, 1633, Museo Fabre, Montpellier-Francia.

En el *Cuerpo Gramatical*, obra de Restrepo que deletrea la violencia que se ensaña con los cuerpos, se llega al aparte que hace referencia al corte de los senos. Los martirios del cristianismo remiten a esta escritura sobre el pecho femenino, una daga que corta las blandas glándulas que producen el alimento del infante. Triunfo sobre la madre, triunfo sobre la abundancia, el alimento y el cobijo.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

Santa Águeda de Catania en la hagiografía es la mujer que en la defensa de su virginidad se enfrenta al senador Quintianus conservando su pureza desata la furia del mismo quien da orden de tortura: el corte de los senos.

La iconografía cristiana la representa con la palma símbolo del martirio y una bandeja donde porta los senos juveniles.

Santa Bárbara sufre el mismo martirio, sus senos son cercenados como símbolo de la pureza y la castidad de la santa.



Stefano Maria Legnani, *Martirio de Santa Águeda*, 1680

En la obra de Restrepo se cita a Santiago de la Vorágine quien describe la exclamación de Santa Agueda ante Quintilianus: “Quintiliano seguidamente mandó a sus esbirros que laceraran a la joven en uno de sus pechos y que luego, para aumentar y prolongar su sufrimiento, se lo arrancaran lentamente y poco a poco. Mientras estaban cumpliendo esta

orden, santa Águeda dijo al cónsul: ¡Impío! ¡Cruel y horrible tirano! ¿No te da vergüenza privar a una mujer de un órgano semejante al que tu de niño, succionaste reclinado en el regazo de tu madre? Arráncame los que llevo en el alma consagrados a Dios desde mi infancia y con cuya sustancia alimento mis sentidos”⁵⁶⁹

Santa Barbara fue atada a un potrillo, arrastrada por las calles y colocada sobre el fuego. La posesión del cuerpo metafísico sobrepone la imagen del cuerpo doloroso como símbolo de adoctrinamiento y lección moralizante propia del protocristianismo.

La hagiografía se repite en los actos de violencia que se integran a esta historia de martirios en la obra de Restrepo:

“El 13 de noviembre de 1988, durante las masacres de Segovia (Antioquia), a una mujer que testificó contra los paramilitares, le sacaron los ojos, le cercenaron los senos y le cortaron la lengua. Toda violencia se “inscribe” (como si fuera una atroz escritura) en este cuerpo martirizado. La infamia se inscribe sobre el cuerpo para ser leída. Matarla no hubiera sido suficiente castigo: “Mátenme a mi también así como mataron a mi esposo y a mis hijos” decía ella en medio de la desesperación “No, replicó uno de los bandidos, no te matamos a ver si tenés un hijo liberal”⁵⁷⁰.

Restrepo resalta como la humillación escribe en el cuerpo con sello indeleble su rito de victoria. Las muertes de Santa Aqueda y Santa Bárbara así mismo muestran la descripción de una muerte lenta, alegórica y meditativa⁵⁷¹

⁵⁶⁹ *Ibidem.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.74

⁵⁷¹ *Ibidem.*

Aquí el Cuerpo glorificado se levanta como invencible mientras el cuerpo de la historia es así mismo la escritura de una cruda repetición de memorias insoportables. Restrepo cita la declaración del sacerdote católico Darío Castellón cuando el Papa le pregunta por su más dolorosa experiencia en su labor sacerdotal: “Llegar a Segovia en labor pastoral y encontrar masacrados a unos trabajadores de la casa cural, producto de una pavorosa violencia, en la que casi no había un poste sin una cabeza colgada. Encontrar los moribundos inocentes y sentirse impotente, aunque con la alegría de que hay una resurrección que comienza”⁵⁷².

Los martirios de la Alta Edad Media regresando a un laberinto de tiempos dormidos que escriben hoy el horror para dar paso al olvido.



Nicola Constantino, *Pelota de futbol de tetillas*, 2000, colección Banco de la República tomado de: *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

⁵⁷² *Ibidem*.

El chorro de sangre barroco, el cuerpo purificado y redivivo regresa como imagen viviente no como talla de madera, de ahí su condición siniestra. Lo que debía permanecer oculto se pone de manifiesto en un teatro hiperbarroco donde el cuerpo es el escenario del deseo y horror, de la muerte y la fuerza; escenario paranoico, sádico, caustico, deforme, fracturado que rotula con pánico esta historia. Trauma (herida) que no separa el cuerpo de la historia como lo hace el cuerpo místico y que en el estigma tiene su sello de escarmiento. Segovia es solo uno de esos escenarios hiperbarrocos en medio de una baraúnda de violencia transhistórica.



Detalle de la exposición: *Habeas Corpus, que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, curadores: José Alejandro Restrepo y Jaime Humberto Borja, 2010. En las imágenes: la obra de Nicola Constantino en dialogo transhistórico con la Santa Bárbara del Museo de Arte Colonial de Bogotá, pintura barroca del siglo XVII.



Pedro Laboria, *Santa Bárbara*, siglo XVIII, Escultura, Colección Arquidiócesis de Bogotá-Colombia.

13.4. Los ojos.

“Si tu ojo derecho te hace pecar, pues mejor te está que pierdas uno de tus miembros que no el que vaya todo
tu cuerpo al infierno”

Mateo V, 29

El siguiente aparte de *Cuerpo Gramatical* de José Alejandro Restrepo se enfoca en los ojos. No solo la representación iconográfica dentro de la imaginería cristiana y sus repliegues hiperbarrocos sino la idea de la visión que hay en ella.

En capítulos anteriores se ha estudiado la producción artística de Restrepo en relación a Santa Lucía, la santa que recurre a la autoflagelación arrancándose los ojos que inducen a un joven al pecado.

En la obra *Cuerpo Gramatical*, Restrepo resalta el hecho de existan en la historia más hombre ciegos que mujeres; Edipo, Isaac, Tobías, Homero, Filipo de Macedonia, Sansón, San Pablo.

“Lucia la Casta, terciaria dominica, nacida en Francia, llega a España con San Vicente Ferrer. Muere en 1420. Se cuenta de esta beata que advirtiéndole que un joven la seguía a todas partes, inquirió la causa y habiendo averiguada que esta prendado de sus ojos, impulsada de un espíritu superior se los arrancó y envió al galán. Puro desprendimiento”⁵⁷³

Aristóteles privilegia el sentido de la vista, Platón se refiere constantemente al *ojo del alma*. Entre estas dos consideraciones se sitúa el cristianismo y su configuración simbólica que de paso arrastra un legado fundamental en el mundo antiguo, los celtas hablaron también de la visión trascendental. La visión, de la que habla la patrística cristiana como el inicio del

⁵⁷³ *Ibid.*, p.79.

hombre de fe que ha *visto la verdad* y el martirio concebido como una suprema visión de invisible que prepondera ante lo visible. El más allá supera con creces el dolor del aquí y el ahora. En esto la simbología y el poder de la visión tienen su preocupación en las profundas investigaciones históricas de José Alejandro Restrepo.

La exposición *Annus Mundi* de 2011, una video instalación⁵⁷⁴ que comparte órganos del cuerpo como el ojo, el ano y el prepucio en un firmamento frío y estrellado es una muestra más del complejo tejido histórico, simbólico y artístico que hay en la “ventana del alma”, el ojo.



José Alejandro Restrepo, *Annus Mundi*, Video instalación, Tomado de: *Religión Católica* de José A Restrepo, 2011

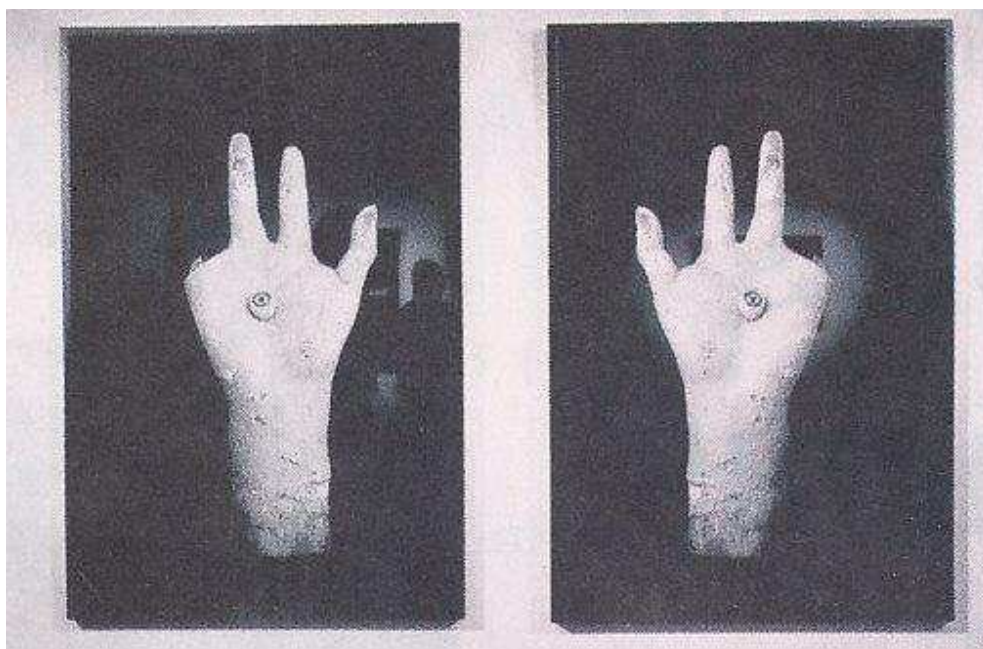
Un cuenco abierto, un espacio rotulado un vórtice de temor y de energía. En varias ocasiones Restrepo ha mostrado su interés en esta poderosa imagen que domina muchos contextos y culturas: el anillo de Saturno y la leche materna, el ojo de Dios que todo lo

⁵⁷⁴ Restrepo, Alejandro (2011) *Religión Católica*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. *Annus Mundi* (2011) 4 proyecciones 2.85x 2.25 4 monitores de 1'': *vía láctea, Ojo de Dios, Hueco Negro, Santo Prepucio*; pp 154-151.

ve⁵⁷⁵ la vía láctea, ojo cósmico, oscuro, insondable y peligroso. La relación como lo señala el crítico de arte Andrés García La Rota: “(...) entre el macrocosmos y el microcosmos, entre el cielo y el rostro, entre los cuerpos y las almas”⁵⁷⁶.

Los relicarios de Restrepo son vórtices de historia condensada con sus miradas paradójicas y sus semejanzas ancestrales.⁵⁷⁷

La mano de Dios es una condensación de funciones vitales y simbólicas; una mano que todo lo ve y que aparece en la iconografía alto medieval alrededor del siglo VIII configurando la idea de *mano derecha (dextera domini)* como la mano del poder de Dios y de la bendición de los cristianos.



José Alejandro Restrepo, *Serie Mano de Dios*, Fotografías impresión digital 100 x 70 cm, 2011.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p.154

⁵⁷⁶ *Ibidem.*

⁵⁷⁷ Restrepo, José Alejandro (2011), *Mano de Dios*, fotografías impresión digital 110 x 70 cm.

Las instalaciones *Estigmas* de 2006-2007⁵⁷⁸ representación así mismo manos atravesadas por huecos de luz que semejan ojos en ellos se proyectan imágenes de crucifixiones contemporáneas y de mártires modernos.

Toda esta pesquisa histórica que se realiza en una compleja arqueología de simbolismos cristianos marcados en el cuerpo es el quehacer artístico de Restrepo. El crítico de arte Cuauhtémoc Medina encuentra en esta profundización sobre imaginarios religiosos una percepción muy contemporánea que traduce todo aquello en el video: “(...) Todos ellos parten de la intuición de que es en el video donde es posible hacer una intervención en el repertorio barroco de un “saber que escribe sobre el cuerpo y con el cuerpo” los “mensajes” ritualizados de la violencia. La investigación no es un ejercicio académico (historicista o apologético) sino un intento por establecer un terreno de operación, es decir, una táctica político-visual, que lejos de celebrar la continuidad cultural del catolicismo latinoamericano, busca subvertirlo”⁵⁷⁹

En el poder de subvertir la imagen del cristianismo católico (catódico) por monitores de video es mostrar el simulacro que hay en los poderes de la imagen. La cuestión no es nueva. Ver era aprender y escuchar hacerse cristiano en el mundo protomedieval. De modo que como afirma Medina los videos, monitores y cableados producen el efecto de simular lo que en el simbolismo religioso ha sido la leche, la sangre, el agua, la palma, el orificio que mira y que succiona.

De modo análogo nuestro tiempo sustituye imágenes en las imágenes. Proyecta un mundo sobre el mundo afirmando y negando con su mano de poder mediático aquello que los

⁵⁷⁸ Restrepo José Alejandro (2006) *Estigmas*, objetos en fibra de vidrios y monitor de 1'' Fotografía en: Restrepo, José Alejandro, *Op cit*, p 75

⁵⁷⁹ Medina, Cuauhtémoc (2007), *De la encarnación como dominio*, Exposición programa de Comisiones CIFO, Miami. En: Restrepo, *Op cit*,. pp. 72-67

hombres creen y siguen. Sombras y visiones configuran imágenes históricas que producen un simulacro donde como lo señala Baudrillard y Deleuze lo verdadero es *verdad sobre verdad* y la hiperrealidad se manifiesta como un asalto que sustituye lo verdadero-simulado por lo mas verdadero. El simulacro es el punto sobre el que el artista ha fijado su atención; imágenes y verdades tejidas en un contexto histórico y en una historia de repeticiones. En el contexto colombiano se han fusionado a la Violencia y los rituales que describe la misma.



En estos signos escritos en el cuerpo la vista se transporta por todo el organismo, incluyendo en esto el alma. Los ojos son quizás los órganos que detienen con perplejidad el trabajo de Restrepo. El cristianismo en ese sentido se convierte en un adorador de la imagen, transmite la idea a través suyo y adoctrina bajo el poder de la visión y de la no-visión. Ver y no ver, mostrar y ocultar son tan importantes y tan dialecticos como la pugna entre iconoclastas e iconóduos-iconófilos.

“(…) El castigo divino sobre la vista o el martirio infringido hacen al ciego un testigo de la fe” y cita a Derrida: “La ceguera es el precio para el que tiene que abrir al fin los ojos, los propios o ajenos (…) La paradoja: es el ciego el mejor testigo, sustituye la narración a la percepción, no puede ver, mostrar y hablar al mismo tiempo”⁵⁸⁰

En el estudio sobre la visión se ha encontrado un punto de poder imaginario que reside en los ojos; Santa Lucía arranca sus ojos para evitar el pecado, el niño cieguito de las Capuchinas en México ha sido robado para arrancar sus ojos de esmeralda y ha llorado sangre. En esta subversión de relatos e imágenes y en el hiperbarroco de Restrepo se estudia el ritual de la violencia en Colombia: “En el crimen de la Arboleda, donde despedazó a cinco lag⁵⁸¹riegos dejando sus miembros colgados en los arboles, los acompañó “La Carnicera”, muchacho de quince años que ejercitaba su sevicia cortando el rostro de sus adversarios en todas direcciones y arrancándoles los ojos”.

En este compendio de trabajos sobre la Violencia en Colombia, Restrepo deja ver el barroquismo de esas prácticas de crueldad:

“Después, el 2 de noviembre (1977), militares y paramilitares sacaron de su casa a Heriberto Areiza y a Ricardo Monroy vecinos de La Balsa, les arrancaron los ojos y les llenaron de ácido las órbitas vacías”⁵⁸²

Restrepo señala como la paradoja domina la percepción de la visión (el ojo) “a mas visión, menos cosas vistas decía Michel de Certaud”⁵⁸³ la extrema oscuridad podría potenciar el desarrollo de la visión de la que habla Platón; “Para Bataille, el ojo pineal, ojo rudimentario

⁵⁸⁰ Derrida, Jacques (1991) *memoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, citado por: Restrepo, Alejandro (2006) *Cuerpo gramatical.*, p 79.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p .82.

⁵⁸² *Ibidem.*

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 85.

cuyo vestigio es la glándula pineal, estaba destinado a la contemplación directa del sol. Esta visión vertical es la posibilidad de ver lo que emite tanta luz que nos enceguece”⁵⁸⁴.

13.5. La lengua.

“Le dije:
“Diga Ahhh!”
Sacó su lengua
Un pez rojo
En el vaso
De su voz”
Jotamario Arbeláez

René Char dice que “el poeta ha asesinado a su modelo” Es posible que el artista asesine paso a paso a sus modelos a medida que los subvierte. Se toma su tiempo, los críticos resaltan que su dedicación es absoluta y su paciencia monacal.

Con tiempo la víctima que clama justicia entra a las moradas de la historia y los fantasmas como dice Marx, consiguen su empeño de retornar.

La lengua. “Pueblorico” (1950). Los asesinos llevaron la lista de los oprobios y vejaciones que debían hacerle a la víctima. Le sacaron la lengua, lo agujerearon dejándolo casi como un colador y otras que nos llamamos por decencia”⁵⁸⁵

Restrepo advierte sobre los sacrificios de los mártires que han arrancado la lengua, San Juan Nepomuceno “Prefiere cortarse la lengua antes de verse forzado a revelar algún secreto de la confesión. Automutilación sacrificial, que altera y rompe radicalmente la homogeneidad del cuerpo. Un cuerpo que sobra, que se puede dar y ofrecer. “un cuerpo de

⁵⁸⁴ *Ibidem.*

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 87.

mas” como dice Julia Kristeva al referirse al cuerpo del místico, siendo un “cuerpo-desperdicio” el del melancólico y un “cuerpo-agujero” el del sicótico”⁵⁸⁶



Victor Huerta Batista, *La lengua*, 2007.

Jean Joseph Surín, místico del siglo XVII, San Nepomuceno y Santa Teresa son símbolos de esa “elocuente” fuerza que tiene en el cristianismo la lengua. Hablar en lenguas es propio del poder que transmite el Espíritu Santo. Muchos santos se levantaban hablando en lenguas, el *pentecostés* es la fiesta en la que ocurre el descenso del Espíritu Santo, Espíritu de la Verdad en el cristianismo.

En la lengua se ubica la palabra y la verdad y su representación ha sido el fuego. Allí está también el ejercicio del mal en las creencias religiosas cristianas. Las posesiones diabólicas se manifiestan en la lengua. Martirios como el del padre Turín o San Antonio ocurren en la visión y en la lengua (el lenguaje y el sabor).

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p.88.

Ya que el barroco del siglo XVI presenta una verdadera fiesta de los sentidos, el del gusto va a ser privilegiado. La mística de la época Santa Teresa de Jesús dice en cita de José A Restrepo: “No habéis de entender estas moradas una en pos de otras como cosa de hilada, sino poned los ojos en el centro, que es la pieza o palacio a donde está el rey, considerad como un palmito, que para llegar a lo que es de comer tiene muchas coberturas, que todo sabroso cerca”,⁵⁸⁷



El Greco, *Pentecostés*, 1600 Museo del Prado, Madrid-España.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.90.

San Nepomuceno se arranca la lengua para evitar hablar de una confesión que pesa sobre Juana de Borgoña, en muchas de las practicas de violencia se castiga duramente a los delatores, de hecho en el mundo griego Filomela es una joven doncella hija del rey de Atenas Pandión. Tereo héroe de Tracia, la viola y corta su lengua para evitar que ella le delate.

En el corte de lengua se escribe el signo de la represión, se instiga al silencio. En tiempos de las la Violencia de los años 50's en Colombia fue común la práctica del corte de corbata en donde se corta el cuello, se saca la lengua y se ata a modo de “corbata”, un espectáculo barroco que escribe de nuevo un ritual de muerte expuesto en forma visible y repetitiva.

13.6.Las orejas.



Jan Van Eyck, *Anunciación*, detalle de las Grisallas, 1435.

La tradición pictórica del Quattrocento italiano establece una honda simbología entre los más complejos problemas teológicos y el cuerpo. Uno de los más importantes se centra en el oído. En la larga tradición pictórica que conocemos como “las anunciaciones a la Virgen María” que vemos en la Tradición iconográfica cristiana se configuran una serie de símbolos y alegorías propias del momento en el que Dios entra en el mundo, lo incontenible se hace continente, lo vasto se enmarca en el límite del cuerpo, lo eterno se hace mortal, lo infinito, finito y lo divino, humano. La iconología establece así elementos para la comprensión y el análisis del acto teológico. La arquitectura se convierte en espacio contenedor que esta vez simboliza la llegada de Dios al mundo, los jardines contienen flores rojas y blancas, símbolos de la unión del Hijo y la Madre, el *hortus conclusus* aparece aquí en relación al cerrado vientre de María, la luz representa al Espíritu Santo recae sobre la cabeza o sobre el oído de María, indicando que la encarnación de la Virgen ocurre en momento mismo en que el Ángel anuncia la palabra de Dios. A través del oído, en el momento en que ella escucha; Jan Van Eyck ha pintado la paloma sobre la cabeza de la Virgen, tal como debe darse en toda la tradición pictórica que bien puede llegar a representar dicho acto teológico hasta entrado el siglo XX.

Esto a su vez tiene un efecto determinante en la forma como se concibe la fe y la religión misma; el creyente se hace en el momento en que escucha la palabra. Escuchar es como dice Bernardo de Claraval el primer paso hacia la visión.

Escucha y visión son uno mismo. María escucha al arcángel Gabriel y la encarnación se sucede en el mismo momento y lugar en que se anuncia.

El oído por ello consolida la escritura en el cuerpo de la teología cristiana.

Dentro de la reliquias y exvotos barrocos en la época colonial existía esa idea y por lo tanto esa preocupación por la oreja.

José Alejandro Restrepo lleva todo esto a la nueva cartografía del cuerpo en la violencia colombiana:

“A mí no me traigan cuentos, tráiganme orejas” este era el método de conteo efectivo en los asesinatos cometidos durante gran parte de la violencia en Colombia⁵⁸⁸.

13.7.Los miembros.

Descuartizamiento teológico, iconológico, conceptual. Restrepo ha llegado al universo de los miembros. Es así como el cuerpo se torna en el lugar donde la historia se encuentra en medio de ese laberinto de tiempos que retornan y se fugan. El cuerpo escribe el mito y con él la historia. Brazos, piernas, manos, lenguas. Gramáticas deletreando con sumo detalle cada órgano, cada espasmo, cada vértigo, cada suplicio.

⁵⁸⁸ *Ibid*, p.91.



Rembrandt, *Lección de Anatomía del Dr Nicolas Tulp*, detalle, 1632, Flandes.

El cuerpo teológico mantuvo una intrincada relación con los fragmentos, relación que se sucede para determinar conceptos como el de la renuncia al yo, a la presencia y al bienestar inmediato. El ser no es lo que se es de modo presente sino siempre como proyección de un futuro de repetición, bienaventuranza y recuperación. Pero a sí mismo no puede olvidarse que la relación que encuentra Restrepo en estos fragmentos no solo conlleva conceptos metafísicos y concepciones teológicas sino también problemas de repeticiones históricas-simbólicas y usos y abusos de poder.



Rembrandt, *La lección de anatomía del Dr. Nicolaes Tulp*, 1632, La Haya, Países Bajos.

Los relicarios cristianos mantuvieron un culto fundamental durante toda la Edad Media que será fuertemente criticado por el protestantismo luterano y que sin embargo después del Concilio de Trento en el siglo XVI enfatizará su poder, su carácter sagrado y la importancia de su culto dentro de la administración iconológica de la Iglesia.

Dichos relicarios barrocos que tendrán tan asidua devoción durante el periodo colonial barroco en las Américas, se consolidan como fuentes de símbolos perpetuos que resplandecen de significados en la repetición del arte de Restrepo.



Detalle de códice dedicado a la medicina, Flandes, siglo XV.

Iconodulia, iconofilia. Administración del poder a través del flujo de imágenes devocionales que adoctrinan y empoderan a la administración eclesial en lo que por siglos ha mantenido como suyo: la unión de lo divino con lo humano, el aseguramiento del poder político y económico en el poder espiritual.

Los cultos idolátricos que se multiplican en la imagen barroca hoy elevan su potencial iconográfico a la máxima potencia y la llevan al grado cero de su lectura. Restrepo ha logrado enfriar el aura barroca en su poder de circulación y al afirmar que el poder mediático del Vaticano solo puede compararse con el Hollywood de nuestros días.

Lo que consume nuestro tiempo es el simulacro de la imagen. Una imagen más sublime que bella, más real que lo real y más falsa que lo falso. La circulación mediática ha jalonado las

cuerdas que en el interior de su producción iconográfica emanan el poder simbólico. De ahí que la imagen religiosa sea casi como la gran vitrina de venta del cristianismo histórico del mismo modo que una valla publicitaria consigue general los afectos, las pasiones y los embrujos propios de la iconodulia.



Anónimo
Reliquia tocada
Sin fecha
Representación de brazo de san
Francisco Javier, grabado en tinta.
Colección Compañía de Jesús,
Provincia Colombia

145

Anónimo, Reliquia tocada, sin fecha representación de la mano de Francisco Javier, tomado de: *Habeas Corpues que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

13.8. *Dextera Domini*: la Mano de Dios.

“No seas crédulo, ni dejes de estar sobrio.
Estos serán los nervios y los miembros de la mente humana.
He aquí una mano con un ojo que cree sólo lo que ve”
Ojo de Dios, Emblemática de Alciato. 1621⁵⁸⁹

Esta gramática del cuerpo reconoce en la mano el uso del poder a través de la violencia y la sangre, Restrepo ha hecho una búsqueda casi arqueológica del problema inherente a esta representación imagológica. La mano de Dios y la mano de la violencia:

“A mí me dieron la mano de un hombre para que me acostumbrara al olor de la muerte. Nos tocaba cargarla en el morral hasta que se pudriera, recuerda Pedro”⁵⁹⁰

La cita de José A Restrepo corresponde al periódico El Tiempo, Diciembre 15 de 2002. Aquí inicia el tejido transhistórico que tiene relación con la mano. La Mano Poderosa es un culto idolátrico propio de catolicismo⁵⁹¹.

Restrepo encuentra la relación entre este culto iconográfico y estos símbolos con la mano gloriosa de la brujería con cita de Grillot de Givry, estudioso de la demonología y los mitos arcanos, apoya esta relación:

“En los tratados sobre Brujería se habla de la Mano Gloriosa (“Main de Gloire) Se trata de una mano humana sobre una chimenea (numerosos grabados de la época lo demuestran) que tiene por propósito dejar estupefacto y atónito a todo aquel que la mire. Se tomaba la

⁵⁸⁹ Ver: Restrepo, José Alejandro, *Op cit*, p.96.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p.100.

⁵⁹¹ Ver, la oración de las imágenes devocionales católicas y su Oración a la mano poderosa: “*Casa de Jerusalén donde Cristo entró y el mal a punto salió, entrando a la vez el bien, yo pido a Jesús que el mal se vaya de n.n y venga el bien y curación para él por esta santa oración y por el Cristo Nuestro Señor. Amén.* (anexo).

mano de un ahorcado, se envolvía en un paño, se metía en una vasija con sal y pimienta y se dejaba allí quince días. Luego se expone al sol hasta que se seque. Con la grasa del colgado se hace una vela y la mano se usa como candelabro”⁵⁹².



José Alejandro Restrepo, *Serie Mano de Dios*, 2011, fotografías impresión digital 110cm x 70 cm, tomado de *Religión Católica*, 2011.

Si a este tejido simbólico se agrega la mano del general de la Revolución Mexicana Álvaro Obregón que fue amputada de su cuerpo, sumergida en formol y embotellada para elevar de esa manera su poder y exacerbar el culto a los héroes nacionales, el resultado es en definitiva una relación simbólica transhistórica que contiene dentro de sí una idea de gran poder que “sigue obrando a distancia”⁵⁹³

⁵⁹² *Ibidem*.

⁵⁹³ *Ibid.*, p.101.

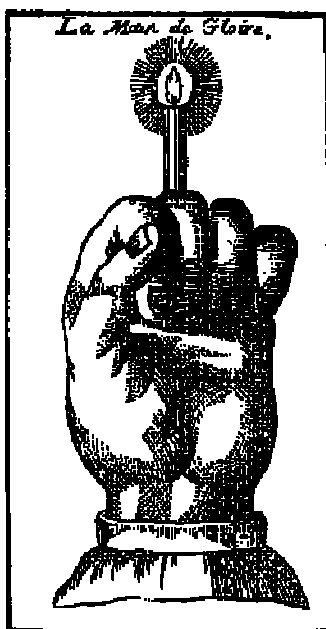


Mano ponderosa, Es la mano de Cristo crucificado, con pequeñas estatuas sobre la punta de los dedos, de Cristo niño sobre el pulgar, seguido de María, José, Ana (madre de María) y Joaquín (padre de María), se usa como talismán mágico.

El descuartizamiento ha sido una práctica común en la Violencia de la historia colombiana. Restrepo trabaja fuentes documentales relacionadas con los relatos de horror que subyacen a estas prácticas sobre las que recae un intenso poder simbólico que dentro de los santorales católicos ha persistido en la idea de que los miembros tiene ese poder curativo y místico que provee sanaciones y bienestares del orden inmediato a los hombres. Las reliquias siguen manifestándose en ese orden de ideas como los iconos y signos inscritos en una gramática corporal de la emana poder y mediación.

Alfredo López Austin dice: “En la medicina española del siglo XVI, se prescribían los polvos del cráneo humano para combatir la epilepsia”⁵⁹⁴.

Las cabezas cortadas y los miembros repartidos pueden ser considerados en si la practica hiperbarroca que sella la violencia escribiendo el no-olvido en el poder del sacrificio.



Mano de Gloria.

⁵⁹⁴ *Ibid.*,p.103.

El terror se ejerce así en una escritura de la historia que ocurre también en el cuerpo, concebido a su vez este como un reino inexpugnable del yo. El triunfo sobre el organismo determina así el triunfo militar, político o cultural.

Roland Barthes a quien cita Restrepo en su “cuerpo gramatical” nos permite comprender mejor esta idea, luego de leer la Montaña Mágica obra de Thomas Mann señala: “Percibí entonces con estupefacción que mi cuerpo era histórico. En un sentido mi cuerpo es contemporáneo de Hans Castorp el héroe de la “Montaña Mágica”⁵⁹⁵.

La historia y el cuerpo establecen así una relación de obra y texto. La Historia obra y el cuerpo lo escribe y reescribe en repeticiones simbólicas que se presentan como espirales de tiempo y símbolos que finalmente golpean cuerpos vivos.

“La Historia es a fin de cuentas la historia de un lugar fantasmático por excelencia, es decir, el cuerpo humano”⁵⁹⁶

Ver y no ver son actos iguales en el teatro de crueldad. Mostrar y ocultar son dos movimientos de una misma sinfonía en la que se concibe el poder de la escritura corporal como un texto más verdadero que la misma verdad.

Esta instauración de simulacros hiperreales nos permiten hablar hoy del hiperbarroco “restrepiano” acto de plegar, replegar y desplegar a la potencia n la circulación lingüística del signo, su potencial semiológico.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p.112.

⁵⁹⁶ *Ibidem.*

13.9.El pie.



Santiago de Compostela Catedral, *detalle*, siglo XIII.

El discurso moral sobre el pie en el cristianismo, con sus innumerables ejemplos de relicarios compuestos de huesos de este miembro; como los de María Magdalena, quien en la tradición eclesial se dice que lavó con sus lagrimas los pies de Cristo y los secó con sus cabellos, mantiene la escritura teológica y mística los signos escritos en cada zona del cuerpo.

El recorrido transhistórico de Restrepo lleva a *enfriar el aura*⁵⁹⁷ de este relicario católico con los relatos de violencia última en Colombia: “(...) También me tocó descuartizarlo. Comencé con el brazo, pero se me encogió por el tendón; entonces otro man me dijo como hacer y me enseñó: me dijo coja aquí, así, por ejemplo la pierna la levanta y tan tan. Ahora yo sé cómo se despresia una persona. Después como a los seis meses, donde quedó muerto uno, acostadito, se hizo como una zanjita, en donde lo mataron y salió pasto verde, verde,

⁵⁹⁷ Brea, José Luis, *Op cit.*

lo más de verde. Lo más de bonito; un pradito pero pequeñitico. Y donde murió el otro nació una mata de cacao. Los otros manes comían de ese cacao –yo no- y decían que era dulcecito, que era lo más de rico”⁵⁹⁸



Relicario del pie de María Magdalena, Roma, basílica de san Juan bautista de los florentinos.

Una exposición retórica de increíble barroquismo. De un lado la mordacidad del corte violento de un cuerpo despresado y del otro la dulzura del cacao de fondo el síntoma moral de no comer de él, como si aquel cuerpo de un modo simbólico se convirtiese en parte del fruto, en parte del pasto, en parte de la tierra. Fragmento que vive y pervive, fragmento que muere, pedazo de cuerpo que emana una pléyade de sensaciones que van del espanto al gusto.

⁵⁹⁸ Restrepo, José Alejandro, *Cuerpo gramatical, Op cit.*, p. 114.

13.10. La manteca.



José Alejandro Restrepo, *Serie: Antropofagia, 1992*
Grabado en madera sobre fotografía, VK Galería

Las prácticas hiperbarrocas de violencia conciben la grasa, la manteca del cuerpo de un difunto como poderosa. Restrepo se pregunta de dónde vienen estas prácticas y creencias. Ciertamente del “contagio” de una mágica ancestral, de una creencia milenaria. Punto que retoma la repetición de la historia y el carácter transhistórico en sentido más propio de aquello que se considera pasado.

Según James G Frazer importante antropólogo del siglo XIX: “lo semejante produce lo semejante, o, en otras palabras el efecto se asemeja a su causa (...) las cosas que estuvieron

una vez juntas quedan después, aun cuando se las separe , en tal relación simpatética que todo lo que se haga a una de ellas producirá efectos en la otra”⁵⁹⁹.

Restrepo explica como los saberes y las prácticas culturales viajan a través del tiempo. Esa resistencia al cambio es propia de la larga duración que presentan las mentalidades en la transformación de la vida humana. De cierto modo tiempos históricos quedan anquilosados en las esquinas de ese laberinto, emanando su fuerza y desplegando sus diversas prácticas desde tiempos ancestrales.

Los españoles tuvieron a sí mismo la práctica común de aplicar grasa de indio en las heridas para que sanasen más pronto⁶⁰⁰ de esas prácticas que se extienden por todo el territorio americano Restrepo resalta la formación de una criatura mítica *el nakaq* que roba la grasa de los cuerpos para venderla en las farmacias a perdonas que la usan para engrasar sus maquinas, fundir campanas para las iglesias o brillar los rostros de las estatuas de los santos.⁶⁰¹

En el siglo III, Tertuliano afirma que “los demonios destruyen la mente mediante el frenesí, la locura y la terrible lujuria (...) suministrando así la grasa y la sangre, que son el alimento de los ídolos”⁶⁰².

13.11. La carne. Caníbales.

En la Primera Parte de este estudio se profundizó en la lógica inversa que propone Restrepo en toda su obra. Una nueva escritura de la historia desde la mirada del otro. El caníbal que

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.117.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² Barasch, Moshe (2001) *Teorías del arte, de Platón a Wilckelmann*, Alianza Editorial, Madrid, p.53.

sonríe en los libros de escuela y el antropólogo con sus lentes de sol dialéctica en la que el antropólogo se come al nativo, del mismo modo que el carguero del Quindío carga a su víctima sobre insondables precipicios.

En la obra “Ojo por Diente”⁶⁰³ Restrepo dice: “Asistimos sin embargo, extrañamente a un nuevo brote de canibalismo en la sociedad contemporánea. Si bien antes, señalar el canibalismo de los vecinos implicaba trazar una nítida línea entre el pueblo civilizado y el salvaje, hoy el Doctor Hannibal Lecter, o el caníbal de Wisconsin señalan fronteras borrosas. No se sabe quién es quien hoy en día”⁶⁰⁴

El canibalismo es un hacerse el otro, llevarse el otro a las entrañas, tenerlo dentro de sí a modo de apropiación textual, radical absoluta. Los ritos caníbales constituyen desde el punto de vista histórico un signo de hospitalidad radical como lo señala Baudrillard⁶⁰⁵.

De modo que los saltos dialecticos ocurren y las fronteras se desdibujan. La historia se escribe desde la otra mirada no antropológica se hunde en un cruce, en una suerte de “quiasma”.

En el viaje transhistórico de Restrepo por este universo simbólico escrito en el cuerpo resalta un hecho: el caníbal rompe la frontera de la civilización y muchas veces es uno de los hombres del progreso y la cultura.

⁶⁰³ Restrepo, José Alejandro, *Ojo por Diente*, video y objetos, 1994. Catálogo.

⁶⁰⁴ *Ibid*, pp 16-17.

⁶⁰⁵ Restrepo, *Cuerpo Gramatical*, *Op cit.*, p.121.

Margaret Mead apoya esta idea: “Pero yo he visto a los hijos de cazadores de cabezas y antropófagos convertirse en abogados y médicos, plantearse complicados problemas filosóficos”⁶⁰⁶.



Theodor De Bry, grabado, 1593.

También ocurren efectos diversos en el caso del canibalismo ritualístico que supone que ingiere el poder del enemigo. Hans Staden viajero alemán en el siglo XVI espera ser devorado por los Tupinamba. Mientras esa hora llega dedica las horas a llorar, cosa que le salva la vida, no había interés en consumir semejante debilidad⁶⁰⁷.

Los caníbales rodean el interés mediático: Hannibal Lecter y otros asesinos seriales como Armin Meiwes y Jeffrey Dahmer son antropófagos contemporáneos que han generado en la sociedad del espectáculo cierto interés y admiración.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p.122.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p.126.

La exposición de carne que sucede en la apoteosis barroca conduce a una asimilación transversal del cuerpo cultural. Ingerir ciertos fragmentos se consolida como un rito más complejo y más relacionado con la posición de la mirada. Si el antropólogo mira al antropófago la pulsión es de abyección de cierto modo incomprensible, pese a los esfuerzos que se hacen por establecer la relación entre el amor-deseo por el poder del otro. El antropófago por su parte puede encontrar en el cuerpo del otro *un cacao en el prado verde* del relato que hibridaba ese cuerpo con el fruto dulce. Descripción que parece en realidad una fiesta hiperbarroca.

13.12. El Vientre.

En 1962 Alejandro Obregón pintor catalán residente en ese entonces en Colombia, país donde fallece en el año 1992, pinta un cuadro que llama Violencia. El nivel de abstracción es alto por lo que el espectador puede percibir antes que nada unas manchas enérgicas dotadas de un poderoso contraste de luz y color. La fuerza sin embargo lleva la mirada a una mujer con el seno desnudo y el vientre expuesto, su rostro demacrado por el gesto de la muerte.

La herida en el vientre es inconfundible *signo escrito* por el victimario. Muere la madre, mata la vida, mata a los hijos de la tierra, mata el alimento y el seno que promete protección.



Alejandro Obregón, *La Violencia*, 1962.

En la magnífica obra *Cuerpo Gramatical* de José Alejandro Restrepo La Violencia, obra de Obregón que alarma a Colombia sobre el grado de dolor y muerte que no ha sido causada por un grupo de hombres sino por un estado de cosas y por una serie de gobernantes amañados al poder en cuyos nombres recaen los juicios directos y las causas de esta violencia endémica, aparece en una estancia de la casa de uno de los hombres públicos más importantes del país: Hernando Santos. Ante el cuadro desfilan tranquilos mandatarios, prestigiosos periodistas y por supuesto un cardenal que representa la presencia de la iglesia católica en el recinto.

Una vez más estamos ante la idea de que el poder del arte no puede menospreciarse. Adormecida en el muro está la Violencia, en casa de aquellos a quienes no ha tocado ni tan siquiera en el nivel de la conciencia.

Los hacedores de aquello la miran. Los victimarios poseen la imagen y desfilan ante el simulacro de la preocupación y ocultos bajo los gruesos y luminosos oleos de Obregón.

En la escena el ex presidente Misael Pastrana Borrero (1970-1974) sonrío plácidamente. Los comentarios seguramente son estéticos. La Imagen traslada su poder político a un *cocktel* de ex mandatarios y cardenales. La exposición tiene éxito. Oculta el poder del arte y la elocuencia de Obregón que no está en lo visible de su enérgica pincelada sino en la delación y la advertencia sensible de esa inclemente violencia.

El vientre. Al lado una mujer en un diario de circulación masiva en Bogotá. Un crimen brutal, una mujer herida en el vientre, una mujer embarazada como la que pinta Obregón.

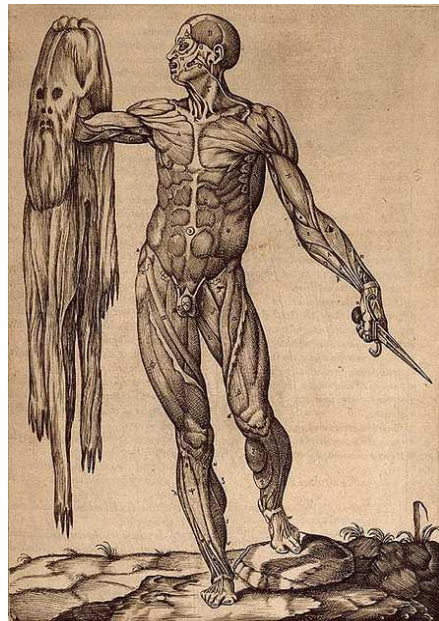
Transhistorias. Una bandeja de la morgue, los brazos levantados, la cabeza volteada, el vientre abultado herido. Una sala con candelabros de plata y muebles de tapiz de cuero brillante, el tranquilo pasillo de un apartamento en donde resplandece en la ignominia la obra de Alejandro Obregón.

13.13. La piel.

“Lo más profundo que hay en el hombre es la piel”

Paul Valery

El mártir del cristianismo que representa la piel es San Bartolomé. Desollado vivo a petición de su hermano quien no comparte su fe: “se le ha sacado de su vaina como un sable, apóstol verdaderamente desnudo, no tienes ya ni piel ni rostro, nadie sabe quién eres, pero EL no te ha olvidado y te reconoce”⁶⁰⁸.



Juan de Valverde, Anatomía del cuerpo humano, 1559, Roma.

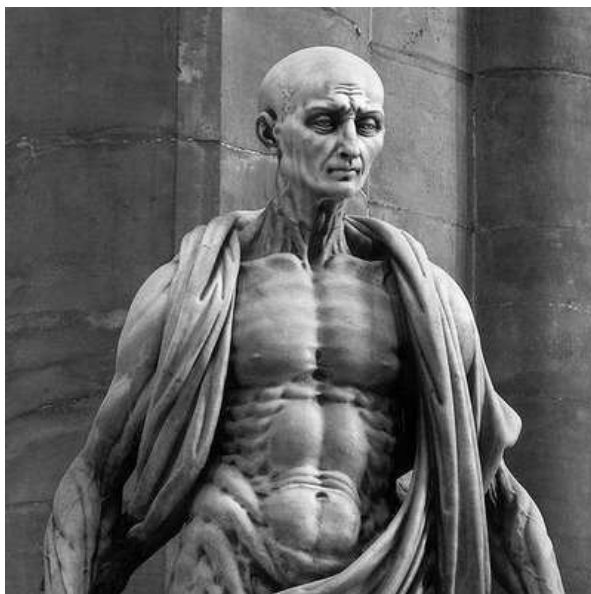
La estética cristiana convierte la piel en un vestido, en la *Capilla Sixtina* Miguel Ángel el gran artista florentino se ha pintado a sí mismo como San Bartolomé, de su mano izquierda,

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p.133.

símbolo del mundo y la vanidad cuelga una piel flácida, dilatada por la gravedad. No ha pintado al santo (ni a sí mismo) sin piel, completamente desnudo, ha puesto allí muy claro que la recuperación tiene lugar en el cristianismo. Bartolomé señala al Cristo de la *Parusía* sucediendo la restauración, la multiplicación de la piel en el cuerpo y colgando de la mano, paisaje infinito del alma, como diría Baudelaire.



Miguel Ángel, Capilla Sixtina, *detalle de San Bartolomé*, mártir de la iglesia, desollado vivo, en la imagen reproduce una mezcla entre el santo y su retrato, siglo XVI.



Marco d'Agrate, *San Bartolomé*, 1562, Catedral del Milán, Italia.

La piel se considera a sí mismo el órgano más extenso y sensible del hombre. En ella se marcan los rasgos, la cara, el yo, su extensión supone la creación misma colocando un manto delicado sobre los nervios, los músculos, las venas. La ausencia de la piel es el escenario macabro más absoluto, el desollado posee una gramática más locuaz que la del decapitado, todo él, arrancado de sí mismo, palmo a palmo, pliegue por pliegue, el tormento que se marca en la piel es mas abrupto que el de la misma muerte, más vacío y mas ciego pues se presenta como sangre viva que palpita sin más gesto que el del horror.

Esa piel debajo del delicado manto que en ella aviva el gesto es aquí una estética siniestra, el monstruo emerge con su imagen de tendones sangrantes más dramáticos que los de la calavera.

Como un sable es sacado de vaina, así el cuerpo de San Bartolomé es desgajado del músculo, dice Claudel en cita de Restrepo “(...) apóstol verdaderamente desnudo, no tienes

ya ni piel ni rostro, nadie sabe quién eres, pero Él no te ha olvidado y te reconoce”⁶⁰⁹ Esa contraposición de relatos enriquece de nuevo la percepción estética y el juego de tiempos históricos, que se mira como a través del cristal transhistórico donde centellea el signo, el emblema: “Enero de 1952. Remedios, Antioquia. En sitios denominados Chiquillo, Ité y Tambor, fueron hallados los cadáveres de cinco individuos, a los cuales se les había quitado la piel. Los muertos presentaban un aspecto macabro y al lado de cada uno de ellos se encontraba amontonada su respectiva piel”⁶¹⁰.



Salvador Dalí
1936
La ciudad de los cajones

Salvador Dalí, *La ciudad de los cajones*, 1936.

En una aparte extraído del trabajo *La Violencia en Colombia*, en donde además se explican esos métodos de muerte tan pavorosos que hay en la historia de Colombia: “En los llanos usaron el “empalamiento”, atroz suplicio que consiste en desollar viva a la persona desde la

⁶⁰⁹ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p 133.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 137.

espalda hacia adelante hasta el nivel del pecho y el rostro; y en distender con palos macabramente la piel, quedando la víctima con horripilante forma de vampiro”⁶¹¹.

En otro de esos relatos de gramática barroca sobre el cuerpo y los órganos más dramáticos del mismo, y en lo que respecta a la exposición del martirio, el despellejamiento es uno de los signos últimos de la tortura: “Antonio José Higueta huía cuando fue agarrado y rematado a machete y bala. Estando vivo le pelaron la cara y la cabeza hasta dejarlos en la mera clavera. Así fue atormentado hasta que expiró”⁶¹².

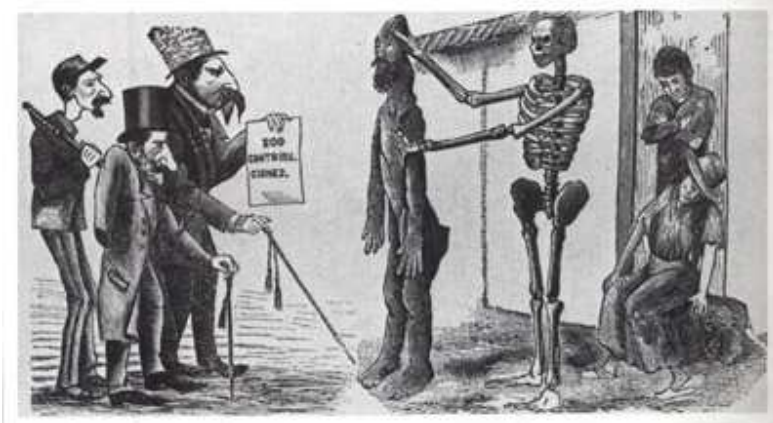
La piel, resalta Restrepo es lo que cubre los órganos complejos del ser y sin embargo lo más profundo, esa llamada por el “trascendencia de la superficie”⁶¹³ se demuestra en que los órganos internos se forma en el *endodermo* y el *mesodermo*, el *ectodermo* proporciona la piel y las células nerviosas, de modo que a modo de pliegue el cuerpo va formando la superficie desde lo más hondo, por eso resaltan las afirmaciones que Restrepo encuentra muy atinadas de Paul Valery y de Nietzsche, en el primero donde lo más profundo ciertamente es la piel y en Nietzsche por el amor verdadero descubre que lo que cubre al ser es aquello que ama; una piel de alma o un alma tapizando la piel, Jean Luc Nancy dice: “...La indefinida modificación y modulación espaciosa de la piel, el cuerpo da lugar a la existencia... piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”⁶¹⁴.

⁶¹¹ *Ibidem*.

⁶¹² *Ibidem*.

⁶¹³ *Ibid.*, 138.

⁶¹⁴ *Ibidem*.



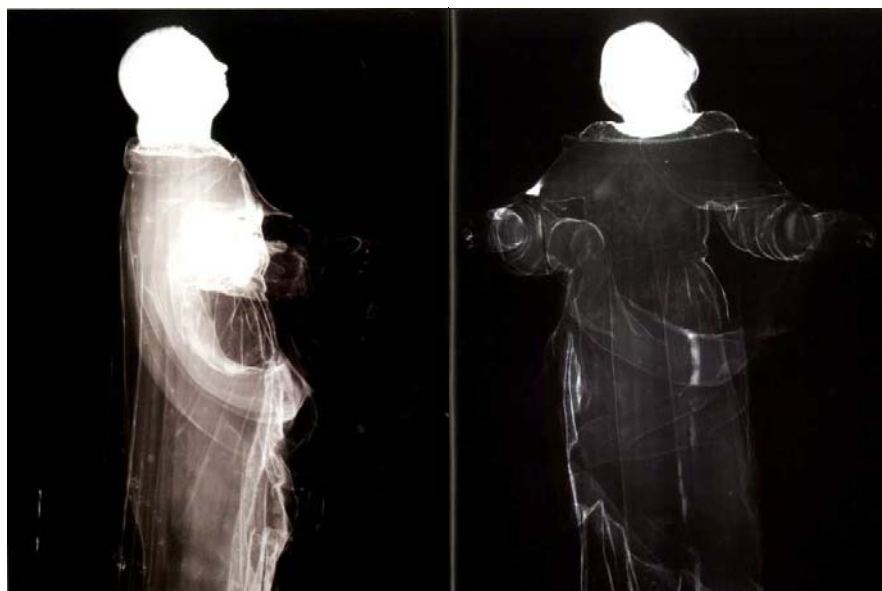
El último pago, El Zancudo, 1891.

14. *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*.

“-El robot está perfecto... solo le falta el alma.

-Te equivocas, está mejor sin alma”.

Fritz Lang, *Metrópolis*⁶¹⁵



Inmaculada, anónimo, siglo XVIII, 2 radiografías: María Cecilia Alvarez White, En: *Habeas corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

Cuerpo y alma en una relación de tensión entre la existencia y el ser. Los pliegues del barroco van desgajando sus capas en esa percepción estética determinante en el cruce de caminos que hay entre lo visible y lo eterno.

En el cuerpo se han escrito signos marcas y sacrificios que en “cuerpo gramatical” desataron un poderoso imaginario iconográfico que deletrea con detalle la escritura de los miembros descuartizados en términos de victoria, de poder político y de adoctrinamiento religioso.

⁶¹⁵ *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, curaduría de Jaime Borja y José Alejandro Restrepo; unidad de artes y otras colecciones, Banco de la república, Bogotá, Marzo de 2010.

Entre marzo 19 y junio 21 de 2010 el profesor, historiador e investigador Jaime Borja Gómez se une a José Alejandro Restrepo en una curaduría sobre el magnífico mundo barroco. Esta exposición representa un nuevo método de curaduría, en principio porque la linealidad de los tiempos y de las obras se rompe; distintas épocas entran en dialogo directo y encuentran relaciones paradójicas en ese cruce de miradas.

La curaduría plantea así mismo preguntas sobre la persistencia del ese raro vecino del ser: el cuerpo, al respecto señala Borja: “La expresión “tenemos un cuerpo” revela en buena medida aquella tradición que excluye la relación con la cultura occidental con su propia experiencia de corporeidad. No tenemos un cuerpo, somos un cuerpo. Aceptar la tenencia de la corporeidad es el resultado de “ocultamientos”.”⁶¹⁶

En el teatro barroco el cuerpo es una experiencia histórica y cultural, la mistificación es escrita en cada una de sus partes como se ha visto anteriormente. Palabras y cosas, muy en el sentido foucaultiano designan prácticas de dominio y ejercicios de poder. Ver y ocultar son en ese sentido la dialéctica barroca.

La sobre exposición de estas imágenes que van creando filigranas hacia retóricas políticas que emanan del poder misterioso que ha forjado el mundo barroco, esa auténtica *golosina intelectual*.

Relicarios y exvotos contemporáneos centellen en las esquinas paradójicas de esta historia hiperbarroca; cuerpos gloriosos, glorificados, exponentes. Denso organismo contenedor de

⁶¹⁶ Borja, Jaime (2010) *El cuerpo exhibido, purificado y revelado*, Experiencias barrocas coloniales; En *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo para exponer*, Bogotá, 2010, p 7.

un alma prisionera (Plotino) o histeria alquímica atravesando ese organismo pletórico de sustancias.

La composición de la curaduría inicia con el Cuerpo Expuesto, en este giro histórico se ve la *convocatoria* que se hace al cuerpo con sus exhibiciones, ocultamientos y extrañamientos. La oscilación entre lo que Benjamin llama el “valor cultural y expositivo del cuerpo”⁶¹⁷.

Se tiene así antes que nada al cuerpo como secreto y como *privacidad de culto* y luego como obra dispuesta a la mirada (s) “e incluso el goce de mostrarse”.

Débora Arango, Alejandro Obregón con su obra *Violencia* (1962), Louis Bourgeois con *Femme* (2005) hacen parte de este dialogo transhistórico sobre el cuerpo.

El Cuerpo Oculto, habla de los cuerpos violentados, abiertos, desmembrados, abismados al horror, destruidos por la violencia del país. Signos escritos en que va desde la pintura colonial de carácter doctrinal incluyendo tallas en madera, objetos relicarios, exvotos y pinturas hasta obras como la de *improperios* (2006) de Luis Hernando Giraldo y las prendas que llevaba puestas Jorge Eliecer Gaitán el día de su muerte el 6 de abril de 1948.

El cuerpo fragmentado remite a la exposición del martirologio católico; cabezas cortadas, cuellos abiertos, heridas dentro de la herida. Este giro curatorial hace parte de la retorica del cuerpo que hay en la obsesión por el cuerpo llagado del barroco colonial. Tallas en madera, relicarios en forma de cabeza abierta, cascos del cráneo, cráneos en urnas doradas que llegan hasta la devoción por los próceres de la independencia, ejemplo de esto, el

⁶¹⁷ *Ibid.* p. 89.

recordatorio de José Antonio Páez (1891) y los cabellos que pertenecieron al General Simón Bolívar (1826).

Las mascararas de ilustres hombres de la nación desde mediados del siglo XIX hasta inicios del siglo XX se comunican en diálogos simbólicos transhistóricos con las cabezas de los santos barrocos del siglo XVII, un cráneo de la cultura Yuko Motilón y obras como “Salomé presenta la cabeza de Juan el Bautista” de Beatriz González y la obra cosecha (1985) de Peter Joel Witkin, reconocido fotógrafo inspirado en el barroco.

Fragmentos de cuerpos que presentan la relación entre ver y no ver o entre dar y tomar como la escultura de Bourgeois llamada *Give and Take* (2002) y que remiten a esa minucia con que el cuerpo será tratado simbólicamente a través de los siglos. Corte transversal del brazo de San Tadeo, pintura del siglo XVIII o corte de pastelería, un *brazo de reina*.

Lenguas, San Nepomuceno con Teresa Margolles tendrán en común la retorica estética sobre este particular objeto.

Corte de senos como los que se han trabajado en capítulos anteriores, componen estos himnos a la imagen femenina más cortada en tiempos del protocristianis, Nicola Costantino con su obra “pelota de futbol con tetillas” (2000) junto a la María Magdalena que cubre su seno en una pintura de la colonia. Manos expuestas en rayos X, como la de Wilhem Conrad Röntgen de 1895, revelador testimonio de lo que debía permanecer oculto bajo la piel que como un vestido cubre el cuerpo. Ojos, incluyendo tratados anatómicos y médicos, pieles, torsos y huellas impresas.



Teresa Margolles, *Lengua*, 2000, fotografía, tomado de: *Habeas corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

Cuerpos mortificados, como “engaño de los sentidos” dramático, teatral que muestra cabezas desparramando sesos y terminando con las Monjas coronadas vestidas para su matrimonio con Jesús en el paraíso.

Así, esta curaduría presenta la complejidad de la exposición y así mismo de los trabajos estéticos que se desprenden de la misma.

Habeas Corpus, dice José Alejandro Restrepo es un término jurídico que implica el hecho de que se juzga a un sujeto en relación a una prueba eficaz, corporal y no abstracta.

Esta idea pone de antemano el “juego simbólico” que hay detrás de la idea de tener un cuerpo, de exhibirlo, mortificarlo, purificarlo o de ocultarlo.

La Edad Media configura de muchas maneras la percepción del cuerpo como objeto histórico y en ese orden de ideas como relator del plan de Dios que se cumple en el devenir del tiempo.

El cuerpo medieval; un cuerpo dual, un cuerpo protegido en medio de una baránda de percepciones simbólicas como las que refiere a la castidad, el pecado y la gloria será heredado en el mundo cultural colonial en esa “herencia medieval de la conquista de las indias” (Borja) de la que hemos hablado anteriormente.

La curaduría de Borja y Restrepo se propone así como un ensayo histórico altamente crítico que crea circuitos conectados produciendo chispas. La edición de esta historia está “plagada de paradojas (...) y éxtasis de consumo”⁶¹⁸ porque esta pavorosa exposición de imágenes religiosas con cuerpos exhibidos es similar a la súper producción de iconos en la era del capitalismo: “La mercancía-fetichismo en su éxtasis consumista, en su redificación fervorosa, en las indulgencias de la acumulación y en la glorificación de la abundancia confirman que el capitalismo no solo es una ideología sino también una religión. Religión con sus imágenes, sus sacerdotes, sus vidas ejemplares y rituales de culto: “mero culto, sin dogma” decía Benjamin”⁶¹⁹.

El resultado de esta curaduría es un campo artístico amplificado que desemboca en ensayos de filosofía e historia que profundizan sobre esta problemática, dejando así enigmas repartidos por los cruces sugeridos durante la exposición.

⁶¹⁸ Restrepo, José Alejandro; *Habeas Corpus que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, 2010.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 40.

Imagen, religión, política, semiótica. Asuntos que se articulan al problema propio de la Iconomía; producción, recepción y distribución de la imagen.

14.1. *Que tengas un cuerpo* (in).

Como señala el profesor Borja la tenencia de un cuerpo no corresponde a la conciencia del ser antes del siglo XVI, sin embargo su percepción sigue siendo altamente medieval: es un templo-recinto sagrado contenedor de un alma luminosa y eterna que sufre de modo corporal en el ámbito metafísico. Los tormentos del infierno no se sufren de modo abstracto, son indicios de una idea del cuerpo como ente material que repite los sufrimientos en el no-tiempo y que pueden encontrarse como espantosos en el orden del tiempo.

El crimen puede imputarse. El ser tiene un cuerpo, eso es lo que la filosofía del siglo XVI y XVII con sus sistemas racionales ha determinado. Sin embargo ese cuerpo presenta como lo muestra la investigación de Restrepo los más increíbles teatros puestos y expuestos de la historia del arte.

La imagen fantasmagórica del gótico tardío con respecto a la muerte inicia un deambular de muertos vivientes, cadáveres descompuestos y macabros escenarios. El triunfo de la muerte en el siglo XIV presenta un giro dramático en la iconografía de la época. La muerte es representada así como el esqueleto y el segador un símbolo también de cosecha y de extraña esperanza para el hombre medieval.

Esta representación iconográfica del cuerpo determina un interés en este campo de estudio que busca desarmar el organismo de adentro hacia afuera, esta pulsión propia de lo que será

el mundo barroco; se encuentra en medio de la dialéctica entre ver y ocultar y entre exponer y velar.

En lo que respecta al cuerpo hiperbarroco este retoma el delecto y la minucia en base a la idea de la escritura que él se plantea. Lo que descubre de modo determinante la curaduría de Borja-Restrepo.

El objeto-cuerpo como escenario expuesto se presenta como un código abierto en dos sentidos; como sustancia habitada por el ser y como semiótica complejizada por la cultura: “El cuerpo sería lo abierto, lo expuesto. Así sabemos que ocupa un lugar (y tiene lugar) y es puesto en escena. Existe una fuerte tensión (in-tensión y ex-tensión) entre ocultar y mostrar el cuerpo, entre el repliegue y el despliegue”⁶²⁰ señala Restrepo.

El barroco y los santorales martirizados de la religión católica-catódica han demostrado que la presencia es definitiva en el orden de la creencia. Las pugnas iconoclastas presentadas en el mundo medieval teológico y al interior de la liturgia y la administración del poder eclesial (Bizancio) han acordado que la imagen no puede ser reemplazada por el vacío. Pascal afirma que la naturaleza teme al vacío. De ahí que la presencia de un cuerpo expuesto sea el índice que demarca la relación-encuentro con el concepto metafísico del alma. De ahí se sigue que la consideración sobre este teatro sangrante demarque rutas de investigación y de interés cultural: “Por la llaga se escapa el sentido, gota a gota, horriblemente, irrisoriamente quizás incluso serenamente, ¿acaso gozosamente?”⁶²¹ José Alejandro llama la atención en el caso de San Sebastián como el santo que más sangra. Esta

⁶²⁰ *Ibidem.*

⁶²¹ *Ibid.*, p. 41.

abyección que supone la repulsión y el goce de la herida abierta ha conservado desde el barroco un fervor en una suerte de exposición pornológica del cuerpo.

“Respirar por la herida”⁶²² es una imagen en sí misma, un punto de giro lingüístico que Restrepo llama una “medida profiláctica”⁶²³ a la vez que limpia, sana y duele y en la misma medida en que el dolor se expulsa la cura tiene lugar pero también la pulsión de la venganza. Esta imagen retórica hace parte del folklore popular colombiano; *respirar por la herida* es acentuar el recuerdo del trauma, no olvidar, recalcar, recordar dolorosamente, sostener en la respiración una espada que señala la compensación y la ira.

La llaga barroca empuja al amor y la sanación que emana del sacrificio de Jesús el Cristo, la herida hiperbarroca se ha quedado en el ritual repitiendo los martirios, escribiéndolos en renovados organismos, cambiando el escenario pero no la práctica, exhibiendo esos cuerpos vítreos, auras históricas, esos briosos teatros de violencia voluptuosa, esa agitación patética, turbulenta y gloriosa. Los cuerpos que Restrepo ha llamado hipervidentes, emblemas críticos de sacrificio icónico afianzando la distorsión formal y la purificación secularizada en sus carnes expuestas como tratados de histerología.

“Porque cada vez que toca el cauterio de amor en la llaga de amor hace mayor llaga de amor, y así cura y sana más, por cuanto llaga más. Porque el amante, cuanto más llagado, está más sano, y la cura que hace el amor es llagar y herir sobre lo llagado, hasta tanto que la llaga sea tan grande que toda el alma venga a resolverse en llaga de amor; y, de esta manera, ya toda cauterizada y hecha una llaga de amor, está toda sana en amor, porque está

⁶²² Ibid., p.46.

⁶²³ *Ibidem*.

transformada en amor”⁶²⁴ Este poema de San Juan de la Cruz, que sustenta esta semiótica del dolor y de la yaga y el martirio en su interior contiene ese aspecto barroco, la contraposición entre el espanto y el amor se concilian; en la medida en que crece la yaga, crece el amor, a mayor espanto más grande el signo escrito y más grande el poder salvífico del martirio.

“En el siglo XVI, la mística María Magdalena de Pazzi, durante sus éxtasis podía diferenciar cinco cualidades sanguíneas asociadas a las heridas de Cristo: la sangre del pie izquierdo aniquila, la del pie derecho purifica, la de la mano izquierda ilumina, la de la derecha ilustra y, finalmente, la sangre del costado nutre “y el alma se transforma en la sangre a tal punto que no entiende otra cosa que sangre, no ve otra cosa que sangre, no saborea otra cosa que sangre, no siente otra cosa que sangre, no piensa en otra cosa y no habla de otra cosa que de sangre”⁶²⁵.

La sangre, dice Nietzsche, es espíritu. Restrepo ha viajado por ese universo donde el cuerpo revelado es un cuerpo conceptual que transforma la sangre en un símbolo dividido en partículas semióticas que emiten un poder ritualístico: “La sangre es elemento vital y a su vez portador de muerte e infección. La sangre es un cruce de caminos simbólicos entre procreación y muerte, entre lo puro y lo impuro. Todas las religiones pasan por la sangre y el cuerpo sacrificiales. La sangre lava y regenera. El mártir es testigo y su sangre es el testimonio. Todos están lavados en la sangre del cordero. Dios quiere víctima sangrante.

⁶²⁴ *Ibidem*.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 47.

Nacimiento, himeneo, martirio, guerra, fundación de un edificio, sacrificio, holocausto de riñón cocido, altares de druida”⁶²⁶.

Dentro de las muy variadas representaciones barrocas que se presentan como exquisitos teatros de exposición del cuerpo (reliquias) y de músculos y manar de agua y sangre, sobresale la de Francisca del Niño Jesús, igual que muchos santos como Santa Rosa de Lima hay una pasional tortura del cuerpo, el historiador Jaime Borja citando a Pedro Pablo de Villamor escribe: “Uno de estos días, rebosando en fervores, y creciendo en amor de la penitencia, virtud tan celebrada de los santos, y tan fructuosa como necesaria; o a lo que se pueda entender, movida de la imitación de el muy paciente Jesús, herido a los impulsos de la crueldad judaica. Descargó sintiendo los golpes de la disciplina, sobre su macerado cuerpo, ya acardenalándole, ya hiriéndole; y finalmente ensangrentándole con la sangre que corría de las partes heridas. Duró este cruento furor contra sí misma por término de cinco horas, en que contó su ardiente deseo de padecer cinco mil golpes que descargó sobre sí. Ya se puede considerar, cual quedaría quebrantada en cuanto al cuerpo, pero muy alentada en el espíritu”⁶²⁷.

En esa teatralización corporal se evidencia un descuartizamiento, desmembramiento y tortura infringida en el cuerpo como escenario de un alma penitente, la adquisición de reliquias fue una obsesión del mundo medieval y barroco, tanto en las investigaciones de Borja como de Restrepo es claro que la devoción sobre fragmentos y muchas veces astillas corporales se hacía cada vez más necesaria en alas de ganar poder político y cohesión social en la rutas de peregrinación que desataban y el flujo de dinero que esto suponía. La relación

⁶²⁶ *Ibidem*.

⁶²⁷ Borja, Jaime, *Op cit.*, p.19.

entre ciudad y reliquia es indisoluble, menciona Borja, de ello se sigue que muchas ciudades medievales se disputasen pedazos de cuerpos de santos y mártires.

Estos santorales martirizados y torturados desatan una mirada polémica del cuerpo, una escritura o ex-critura que inicia en un sujeto y termina en un colectivo, escribiendo esa historia en un cuerpo social.

La relación católica y catódica con el cuerpo es pues un éxtasis apoteósico de exhibición detallada, exacerbada y saturada de sensaciones. La golosina del barroco se convierte en un cuerpo que no se pude, incorruptible que muchas veces despide olores delicados y sabrosos: olor a piña, rosas y albaricoques.

En cuanto a la sangre está mana sobre el cuerpo cultura y sobre la historia de modo fecundo. Cuando Francisca murió la devoción en Santa Fe de Bogotá estaba muy difundida: “de su cuerpo brotó, horas más tarde, agua pura por una vena de la cintura por donde se le había practicado un sangrado la noche anterior. Después de este acto maravilloso, empezó a salir “sangre fina, sin corrupción ni fetor, líquida como si saliera de un cuerpo vivo, cuya efusión duró hasta el día siguiente que la enterraron. Divulgose fuera la noticia del fallecimiento de esta madre, corriendo al mismo tiempo entre la ciudad la maravillosa efusión de agua y sangre que despedía por la fuente de aquella vena y convocada con tan extraño suceso, mucha parte de sus moradores, de todos estados y sexos, a certificarse de ellos, y venerándola como a sierva de Dios, deseaban ser partícipes de aquella sangre vertida, si noble por su linaje, nobilísima por sus esclarecidas virtudes. Pedían a la puerta y

torno de aquel monasterio alguna sangre, trayendo la devoción de muchos sus vidrios y aseadas vasijas prevenidas, para que de ella les diesen por reliquia”⁶²⁸.

En medio de una baraúnda de devociones sobre el cuerpo mortificado aparece el gesto social de participación sobre el cadáver santificado: “Se repartió entre la población no solo su sangre, sino su cama en astillas y su ropa hecha jirones por las monjas de su convento de El Carmen para complacer a sus devotos. El cuerpo de la monja ha encarnado a Cristo y por eso de su herida en el cuerpo, tal como le sucedió a Cristo en la cruz, también brotan agua y sangre. El asunto no termina aquí, el relato también tiene un carácter urbano: el valor de la sangre noble. La ciudad se lanza para adquirir una reliquia; sus usos eran evidentemente curativos, como después se comprobará en la medida en que avanzaban los procesos de santidad”⁶²⁹.

La obsesión sobre el cuerpo descuartizado y exhibido hace parte de la fiesta barroca de los sentidos y esos exquisitos cadáveres que expelen un delicado aroma y que determinan a sí mismo una discusión teológica en torno al cuerpo purificado. Restrepo afirma que: “El mártir es el testigo y su sangre testimonio”⁶³⁰.

La Iconomía de la reliquia marca la ruta del intercambio del *fetichismo-mercancía* y del simulacro en el catolicismo catódico, Restrepo muestra el problema: “si las imágenes (los cuerpos) nos invitan, nos acogen, nos alojan ¿tenemos ojos para entender o entendimiento para ver?”⁶³¹.

⁶²⁸ Botja, Jaime, *Op cit.*, p.31.

⁶²⁹ *Ibid.*, p.32.

⁶³⁰ Restrepo, *Op cit.*, p. 47.

⁶³¹ *Ibid.*, p .49.

El culto a las reliquias que de paso hace parte del enfrentamiento del mundo luterano y calvinista con el catolicismo, son objetos que se tocan, se besan, se cargan, se muestran, se guardan, se absorben. Esta cosificación, dice Restrepo, les da estatus de fetiches mágicos. En el tratado sobre las reliquias de Calvino publicado en 1543 se hace un inventario de estos objetos encontrando que “hay demasiados cuerpos atribuidos a un mismo santo y demasiadas partes sin cuerpo para que tantas reliquias sean auténticas”⁶³².

En lo que respecta a la teología política el marxismo ha sido similar en su percepción de un cuerpo santificado: el embalsamiento y cuidado del cuerpo de Lenin es una prueba de este efecto que determina un giro en el estudio de Restrepo. Al respecto señala como Stalin en 1924 durante el II Congreso de los Soviet, confirma esta idea: “Nosotros los comunistas somos de una pasta especial. Estamos hechos de un material especial. El cuerpo comunista no se corrompe”⁶³³.

Quizás esto explique la guardia que custodia el cadáver de Lenin de quien los devotos esperan el milagro de su presencia eterna y los enemigos la prevención para que su “alma malhechora” no regrese.

El catolicismo a su vez en la administración de fragmentos de cuerpos (simulacros de devoción) contó con el “celador de la imagería” “examinador de la imagería”⁶³⁴ mostrando así su esfuerzo por verificar la autenticidad de las piezas y la conservación de las mismas.

⁶³² *Ibid*, p.51.

⁶³³ *Ibid*, p.52.

⁶³⁴ *Ibidem*.

Si bien el problema del objeto-cuerpo como sujeto social que determina una práctica común de orden mágico y ritualístico demarca la ruta de largas investigaciones en Restrepo el problema de su exhibición viene a ser no menos importante.

14.2. *Para exponer (out).*

En la exposición hiperbarroca el simulacro reemplaza la verdad siendo más verdadero que ella. La sociedad del espectáculo recurre atenta a la fuerza de la imagen desplegada sobre todos los circuitos televisivos que remiten a ese poderoso magnetismo que es más ancestral que reciente.

Restrepo retoma así el culto a San Jenaro en la ciudad Nápoles⁶³⁵, un complejo espectáculo tan barroco e hiperreal como el que podemos imaginar: “(...) nadie se puede explicar el milagro que ocurre con la reliquia del santo que se conserva en la Capilla del Tesoro de la Iglesia Catedral de Nápoles, Italia. Se trata de un suceso maravilloso que ocurre periódicamente desde hace cuatrocientos años. La sangre del santo experimenta la licuefacción (se hace líquida). Ocurre cada año en tres ocasiones relacionadas con el santo: la traslación de los restos a Nápoles (el sábado anterior al primer domingo de mayo); la fiesta del santo (19 de septiembre); y el aniversario de su intervención para evitar los efectos de una erupción del Vesubio en 1631 (16 de diciembre)”⁶³⁶.

Este cuerpo expuesto marca un itinerario de procesión cristiana devocional hiperbarroca, el simulacro es el dispositivo de dominio y administra la verdad. Este espectáculo solo puede compararse con el desfile de estrellas en la ciudad de la ilusión: Hollywood.

⁶³⁵ Al respecto ver: <http://www.youtube.com/watch?v=GQ7ZtPWxBHI> (Última consulta en noviembre de 2012).

⁶³⁶ Restrepo, *Op cit.*, p.44.

“El día señalado, un sacerdote expone la famosa reliquia sobre el altar, frente a la urna que contiene la cabeza de san Jenaro. La reliquia es una masa sólida de color oscuro que llena hasta la mitad un recipiente de cristal sostenido por un relicario de metal. Los fieles llenan la iglesia en esas fechas. Es de notar entre ellos un grupo de mujeres pobres conocidas como *zie di San Gennaro* (tías de San Jenaro). En un lapso de tiempo que varía por lo general entre los dos minutos y una hora, el sacerdote agita el relicario, lo vuelve cabeza abajo y la masa que era negra, sólida, seca y que se adhería al fondo del frasco, se desprende y se mueve, se torna líquida y adquiere un color rojizo, a veces burbujea y siempre aumenta de volumen. Todo ocurre a la vista de los visitantes. Algunos de ellos pueden observar el milagro a menos de un metro de distancia. Entonces el sacerdote anuncia con toda solemnidad: "¡Ha ocurrido el milagro!", se agita un pañuelo blanco desde el altar y se canta el *Te Deum*. Entonces la reliquia es venerada por el clero y la congregación”⁶³⁷.

El día 5 de mayo de 2008 fue transmitido el milagro por el canal CNN, la cabeza agitada adquiere ese color negruzco y esa consistencia pastosa que puede variar de intensidad.

⁶³⁷ <http://www.corazones.org/santos/jenaro.htm> (Última consulta noviembre de 2012), citado también por José Alejandro Restrepo.

14.3. *No tocar...*

“Yo no la toqué, fue la mano de Dios”⁶³⁸

Maradona (futbolista argentino)

“Tócame. Ojos suaves. Mano suave suave suave.
Estoy muy solo aquí. Ah, tócame pronto, ahora. ¿Cuál es la palabra
Que saben todos los hombres?
Estoy quieto aquí solo.
Triste también.
Tócame, tócame”.
James Joyce, *Ulises*

En efecto es un parámetro museal el no poder tocar las obras de arte, como lo afirma Restrepo en su aparte “tocar para creer”⁶³⁹ una distancia correcta que puede ser penalizada, Los vigilantes se muestran como gendarmes que protegen los museos y se preocupan de que lo que está *ahí* exhibido para ser tocado (por impulso) se mantenga alejado de la mano.

Los impresionistas, fauvistas y expresionistas son el deleite de una mano curiosa, deseosa, caprichosa que busca en ese empasto elevado como crema de pastelería algo que se oculta e invita a un placer delicioso.

El tacto no es posible y la relación fallida impulsa a la imaginación, de modo que *el ver sea el tocar*.

Restrepo, apoyándose en los textos de Levinas coincide en que hay un juego esencial de algo que se escapa, de modo inaccesible como objeto de deseo.

Entre lo que se escapa y lo que se desea tocar hay una tensión y un juego que mide fuerza.

José Alejandro Restrepo lo anota sin eliminarle ese potencial caustico a la noticia: “Mi

⁶³⁸ Se trata de la famosa frase del futbolista Diego Armando Maradona ante el gol que realizó en el partido de futbol entre Argentina e Inglaterra el 22 de junio de 1986. Según los registros filmicos Maradona realizó este gol con la mano, por lo que se ha llamado *la mano de Dios*.

⁶³⁹ Restrepo, *Op cit*, p. 49.

novia se llama Mayerli, es livianítica y yo ya la he levantado del cuello dos veces”⁶⁴⁰ no muy lejos de esa medida de fuerzas recuerda a Althusser el filósofo marxista que estranguló a su esposa al tomarla del cuello, o el beso de la creatura al creador en la obra cinematográfica de ciencia ficción *Blade Runner* (1982) en la que Roy *toma* al Dr Tyrell levemente y va aumentando su fuerza hasta hundir sus ojos dentro de las cuencas y aplastar su cabeza. Un *crecendo* de intensidad que excede la pregunta por la existencia.

“¿Hasta dónde y qué tan hondo puede llegar el toque?, se pregunta Restrepo, Antes del desarrollo de la tecnología escópica, el tacto era el instrumento indicado para llegar hasta lo más íntimo y recóndito del cuerpo. Solo cuando la observación y experimentación sobre los cadáveres salieron de la clandestinidad y se libraron de los impedimentos morales, se inició una nueva forma de visibilidad. Los signos de la vida, de la muerte y de la enfermedad se hacen identificables fuera y dentro del cuerpo. El cuerpo se vuelve legible, abierto a la disección del lenguaje y de la mirada”.⁶⁴¹

El toque (*tactus*) en la Edad Media era el encuentro con Dios, instante de éxtasis místico como el que anteriormente vimos en Santa Teresa de Ávila.

“San Juan de la Cruz experimenta simultáneamente dos cosas: el toque y el sonido que equivalen, el primero a deleite y el segundo a inteligencia. El toque del aire lo siente con el tacto; el sonido, que es toque de onda de aire, con el oído. El toque físico también se goza

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.49.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.50.

como toque del alma. No es solo sensibilidad sino también discernimiento porque el toque del oído es entendimiento”⁶⁴².

Ver, tocar y creer en Tomás, el apóstol incrédulo, es el encuentro sensible del hombre con lo divino pero de un modo que es siempre inmediato, siempre buscado como un deleite del cuerpo y de la mente.



Caravaggio, *La incredulidad de Santo Tomás*, 1602.

Caravaggio un pintor que trae lo divino a lo humano lo mostrará con toda la intensidad que la escena sugiere; admiración, frentes arrugadas por la fuerza de la sensación, un dedo que entra en la yaga abierta, expuesta, tierna; pliegue de acceso a lo imposible. Los ojos no miran, los ojos quedan perdidos ante el tacto; hay una invisibilidad en la sensibilidad al menos para Tomás; los dos apóstoles que le rodean acuden de otra manera, asisten al acto, lo testifican, lo confirman.

⁶⁴² *Ibid*, p.51.

Fuerza y profundidad. El dedo de Tomas entra pero no completamente, ha sido suficiente hasta llegar a la articulación interfalángica⁶⁴³ y sus dedos sucios señalan además el límite del mundo.

La idea de un cuerpo abierto transmite así mismo la imagen de un encuentro con la “trampa” del mismo modo que las cabezas de Jericó funcionaban como “trampas del alma” los cuerpos exhibidos hacen las veces de “trampa” del ojo. Atrapado por su poder descubre lo que contiene un Dios... el crucial misterio⁶⁴⁴.

La taumaturgia se cumple, se toca para sanar, se sana a través de la obra abierta, del espacio extendido hacia adentro que atrapa como un vórtice lo que hay afuera. De adentro (in) hacia afuera (out) se cumple con la mediación entre cuerpo-alma e inmediatez-eternidad.

⁶⁴³ Conversaciones con el médico Germán Zuluaga de la Universidad del Rosario de Bogotá, noviembre de 2012.

⁶⁴⁴ Restrepo, *Op cit*, p 49.



Martirio de Santa Dorotea, Vidriera medieval, Friburgo Alemania, los tormentos de Dorotea reflejan la exhibición del cuerpo como una tortura, protegiendo su virginidad la Santa prefiere ser clavada por garfios y colgada desnuda para escarmiento público.

“Dios había metido su dedo en la red de mis nervios, y, discretamente, al pasar, había embrollado un poco los hilos. Dios había retirado su dedo y en él habían quedado fibras y finas raicillas arrancadas a los hilos de mis nervios. Y en el sitio tocado por su dedo, que era el dedo de Dios, había un agujero abierto; y en mi cerebro, una herida hecha por el paso de su dedo. Pero después que Dios me tocó con el dedo de su mano me dejó tranquilo y no volvió a tocarme, ni permitió que me sucediera ningún mal. Me dejó ir en paz; pero me dejó con el agujero abierto”⁶⁴⁵.

En lo que Restrepo encuentra la mano de cirujano que tiene Dios, hurga para limpiar y en la medida en que ocurre la dialéctica barroca gira sobre su propio eje; dolor delicioso, aturdida tranquilidad.

⁶⁴⁵ *Ibid.*,p.48.

Los sentidos barrocos se dislocan y se afinan: “el ojo que toca” la “percepción háptica” es decir de contacto visual a través de la mano, de los dedos, magnetismo como señala Jean Luc Nancy.

14.4. *Corporosidad.*

“Abre la boca y cierra los ojos. ¿Qué? Corpus: Cuerpo.

Cadáver. Buena idea del latín. Los deja atontados primero.

Asilo para agonizantes. No parece que lo mastiquen: se lo tragan solamente.

Idea rara: comer pedacitos de cadáver. Por eso lo entienden los caníbales”

James Joyce, *Ulises*

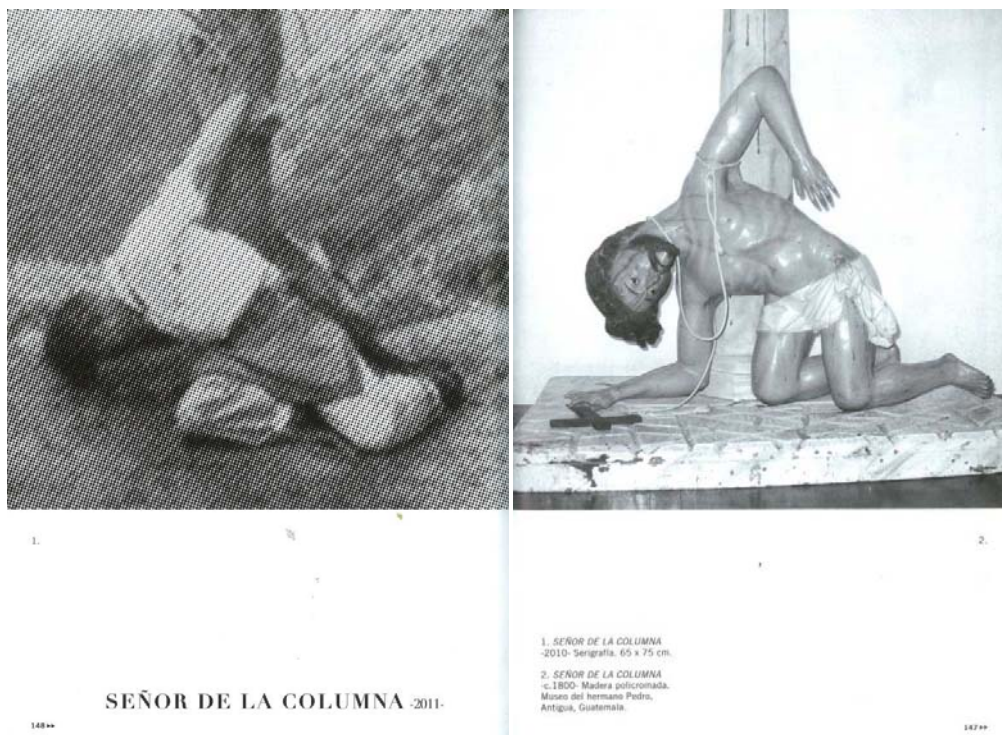
Abracadabra, dice Joyce, pan sin levadura. Transustanciación; después del siglo XII es una herejía referirse a la hostia como un pan y al vino como una bebida. Cuerpo y sangre. Alrededor de esas sustancias teológicas se construye el más increíble universo imagológico que haya tenido lugar en la historia del arte.

En la literatura de Joyce hay un efecto semiótico que puede relacionarse con la percepción del barroco, el vino tinto para él es un “bistec licuefacto” los elementos comunes transmutan en poderosas imágenes que relucen en medio de la apoteósica estética barroca.

Cuerpo, excelente invitado del mundo de Restrepo. Un expositor develado o como diría Joyce *buitreado* por la *Iconomía catódica*.

“Cuencas, órbitas, esfínteres, cavidades, bóvedas, ductos y conductos, fosos y fosas, invaginaciones, vacuolas, trompas... El cuerpo está lleno de huecos negros que invitan a entrar y salir. Llamativos algunos, discretos otros, localizados o dispersos en porosidades, sin fondo o ciegos, circulación de entradas y salidas. El ojo es la puerta de entrada de

humores malignos. También lo son los ojetes y los ojales. “El mal de ojo” es causado por influencias nocivas que devoran el corazón de los hombres y secan las ubres de las vacas. Hay varios tipos de mal: el ojo-reventador, el ojo-secador, el ojo-bobo... El ojo es ventana de salida para la visión y puerta”⁶⁴⁶.



José Alejandro Restrepo, *Señor de la Columna*, serigrafía, 65 cm x 75 cm, 2010 al lado: *El Señor de la Columna*, Museo del Hermano Pedro, Antigua, Guatemala, 1800, tomado de: *Religión Católica*.

Esta radiografía anatómico-estética hace parte de un nuevo objeto de la cultura, el cuerpo. Ese vecino extraño con el que el alma habita o esa alma que lo cubre como efecto de electricidad. El mundo teatral que representa tiene entradas y salidas, Restrepo ha indagado en no solo como artista sino como anatomista y arqueólogo-paleontólogo de ese cuerpo simbólico que escapa la simpleza del monismo y del dualismo como conceptos decimonónicos.

⁶⁴⁶ *Ibid*, pp. 52-53.

En la Leyenda Aurea de Jacobo de la Vorágine se menciona un pasaje que Restrepo encuentra escalofriante:

“Juliano recogió cuantos vasos sagrados halló en las iglesias, los amontonó en el suelo y luego, por propia iniciativa, dirigiéndose a los presentes dijo —Ved para qué sirven estas cosas que sirven a los cristianos para dar culto a un hombre, hijo de una tal María. Acto seguido, el mencionado prefecto orinó sobre los sacrosantos objetos; mas en cuanto terminó de orinar su boca se convirtió en ano y durante el resto de su vida obligado a expulsar por ella deyecciones de su vientre”⁶⁴⁷.

Esto recuerda la práctica de los indígenas sobre los objetos litúrgicos de la iglesia: inseminarlos y orinarlos para dar a ellos apropiación y para sacralizarlos.

El giro significativo es abismal. Restrepo sugiere que el mártir encuentra un cuerpo “de sobra”⁶⁴⁸, posiblemente mal diseñado: “El cuerpo humano es de una ineficiencia escandalosa. En vez de tener una boca y un ano que se estropean, ¿por qué no tenemos un solo agujero para todo, para comer y para eliminar? Podríamos ocluir boca y nariz, rellenar el estómago y hacer un agujero para el aire directamente en los pulmones, que es dónde debía de haber estado desde el principio”⁶⁴⁹.

Por supuesto aquello contradice la teología cristiana que en el debate sobre el cuerpo encontró también una imagen sagrada; la del mismo Cristo que se hizo hombre y que en ese sentido eleva ese límite a la extensión que se proclama en la idea de eternidad.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p.53.

⁶⁴⁸ *Ibidem*.

⁶⁴⁹ *Ibidem*.

Corporosidad remite a un juego lingüístico que produce una imagen de fuerza centrípeta, cuerpo que respira, como la herida. Cuerpo que absorbe y expulsa, cuerpo abyecto, descuartizado y redificado.

“Voracidad y gula. Abrir la boca y cerrar los ojos, “—boca besadora de su boca— boca a su besar-boca al beso de su boca-antro, tumba donde todo entra —del molde de su boca su aliento fue exhalado sin palabras”⁶⁵⁰ estas últimas líneas extraídas de Joyce retoman la idea de que el cuerpo abre y cierra sus compuertas para producir un significado y para negarlo (in-out).

14.5. Pornotopias.

La locura de ver. Así llama Michel de Certeau a la estética barroca. La sobre-exposición de imágenes está vigente, el problema de esta investigación de Restrepo se mueve en la dialéctica entre el cuerpo y la exhibición del mismo. En torno a este elemento de poder cultura hay una serie de gramáticas que hacen que la escritura sea cada vez más compleja.

La exhibición es un asunto también de distribución de la imagen. Un asunto que puede considerarse la piedra angular de toda su obra.

La iconomía se manifiesta en el ver y el ocultar en el velar, rebelar y revelar de la imagen hiperreal. El barroco lleva una fuerte carga *pornotópica*, *pornológica* y *pornogramática*, giros lingüísticos muy propios de Restrepo. Al respecto se pregunta: “Si no hay límites para el horror, ¿habrá límites para su exposición? ¿Por qué el san Bartolomé de la Capilla Sixtina después de haber sido desollado vivo, exhibe su piel como una vestidura pero el

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p.54.

cuerpo permanece intacto? ¿Por qué santa Lucía, después de perder los ojos (versiones dicen que ella misma se los arrancó para dejar de agradar a su prometido, en un verdadero acto de desprendimiento), aparece con ellos en un plato y sus cuencas intactas?”⁶⁵¹.

Esa exposición de cuerpos ha provocado también la exhibición de deseos. Es reconocido por la historia del arte que muchas de las esculturas de Bernini en Roma producían lujuria en los jóvenes quienes sin pudor practicaban actos eróticos en los rincones de la iglesia bajo los santorales expuestos en medio de sus éxtasis místicos que producen venas reverberantes, ojos volteados y sudoraciones exquisitas.

La *Santa Barbará* de Pedro Laboria una talla en madera del barroco del siglo XVII es así mismo una imagen que expone partes del cuerpo que el cristianismo había cubierto. Los senos cercenados manan sangre, los labios rosados reciben la luz mostrándose muy fresco, el rostro mira al cielo y la pierna hace una elevación que invita a la ascensión celestial. Esta imagen que hizo parte de la curaduría hipertextual de Restrepo y Borja, muestra ese interés por un cuerpo abierto y a la vez cerrado, exhibido e incluso exhibicionista. Seductora imagen de misticismo catódico.

Lo que la pornología quiere hacer es mostrar y demostrar y la pornotopía es un problema de ubicuidad relacionada con ese inventario barroco que hay en el cuerpo como fetiche-mercancía que a su vez presenta un espectáculo en su relación con lo visible.

Restrepo retoma a Deleuze quien a su vez se apoya en Lezama Lima para señalar que: “el Barroco en América es cuerpo pornógrafo, “con la forma deformada, entraña y forma de las

⁶⁵¹ *Ibid.*, p.42.

entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñadas tripas taurinas, destripaterrones, cejjunteces, sangrientas guardarropías, enanos pornográficos, lagrimones de perlas”.⁶⁵²

La puntualización sobre el cuerpo y su inventario simbólico se constante según Restrepo en la obra musical del compositor barroco Dietrich Buxtehude titulada *Membra Jesu Nostri* (los miembros de Jesús), 1680. Esta cantata funciona como un “cuerpo gramatical” que separa, ordena, distribuye y articula las partes del cuerpo. Sus siete segmentos hacen referencia a siete de sus partes emblemáticas: los pies (*Ad pedes*), las rodillas (*Ad genua*), las manos (*Ad manus*), el costado (*Ad latus*), el pecho (*Ad pectus*), el corazón (*Ad cor*) y el rostro (*Ad faciem*)”⁶⁵³.

Es así como los actos expositivos se relación de modo transhistórico con la sociedad espectacular que realiza pone en marcha ese mismo mecanismo de seducción y atracción. Restrepo señala al respecto: “Debord diagnosticaba que la Sociedad del Espectáculo transforma el mundo en imagen y esta imagen ejerce a sus anchas su poder intrínseco de “hipnotizar”. El valor expositivo (e hipnótico) de la mercancía es esencial para el capital. Una de sus expresiones en este sentido es la pornografía. Pornografía significa literalmente “retrato de prostituta”.⁶⁵⁴

¿Tiene así la imagen sobre expuesta la misma relación con la pornografía? Restrepo ha señalado que el cruce de caminos que hay entre ocultar y el mostrar es determinante tanto en el trayecto que supone su caída en el cuerpo social como lo que tiene que ver con su poder transhistórico:

⁶⁵² *Ibid*, p.45.

⁶⁵³ *Ibidem*.

⁶⁵⁴ *Ibid*, p.44.

“Para Benjamin, todo lo deseable (incluido el sexo) se transforma en mercancía de exhibición. La prostituta es forma y contenido, imagen dialéctica, “mercancía y vendedor a la vez”. Su lugar de trabajo transcurre en el umbral. El umbral es muy diferente de la frontera: es una zona de transición, de cambio e intercambio, rito de pasaje de doble vía entre la exposición pública y el repliegue privado, entre la vía pública y la habitación reservada, “las prostitutas, sin embargo, aman los umbrales de estas puertas oníricas. Hay que distinguir con toda claridad el umbral del límite. El umbral es una zona”⁶⁵⁵.

El límite incluso entre lo vulgar y lo sagrado se disloca, las grietas permiten una zona intermedia de interpretación, un problema de ubicación que Hal Foster resalta: “lo obsceno, donde el objeto sin escena, está demasiado cerca del espectador, y lo pornográfico, donde el objeto es puesto sobre la escena para el espectador, el cual queda de este modo lo bastante distanciado para ser su voyeur”⁶⁵⁶.

El signo parece invertido como un guante al revés. Ese universo reverso del que hablamos cuando estudiamos el barroco. Lo cierto es que ocultar es así mismo mostrar el umbral de lo desconocido. Un punto pulsacional en la sensibilidad del arte. El arte siempre oculta para entrar a demostrar.

En sentido positivo la pornología es la evocación, exaltación y el deleite propio de sus paredes chorreando sangre, éxtasis místicos y cuerpos servidos como plato fuerte en el banquete del voyeur.

⁶⁵⁵ *Ibidem*.

⁶⁵⁶ *Ibid*, p.41.

Restrepo llama la atención sobre la película “holocausto caníbal” (1979) en la que se exponen cuerpos desmembrados y escenas de canibalismo: “Holocausto caníbal (1979) es una película sui-géneris. No es pornografía en los términos clásicos. Su propósito va un poco más allá: la transgresión de las más sagradas prohibiciones de la cultura relacionadas con el sexo y la muerte (violaciones, canibalismo, decapitaciones, masacres...). Toda una exhaustiva pornología. Sin embargo, al final, toda esta orgía iconófila está salpicada de piadosas argumentaciones iconoclastas, entre cónicas y humorísticas:

-¿Porqué filmas eso?

-¿Porqué gastas película?

-¡Deja de filmar!”⁶⁵⁷

La iconoclastia exclama a la iconofilia que había desglosado semejante retórica de elementos transgresores, al final la petición será: “¡Quema todo ese material!” ello permite que la pornología se cumpla. Ver y prohibir hacen parte de su escenario.

⁶⁵⁷ *Ibidem.*

14.6. Caldo de picado o *picar para tamal*.

“Mi cuerpo es tuyo, haz de él lo que quieras”

Película “el imperio de los sentidos”, Oshima 1976

“Dicen que ha hecho Lopico
Contra mis versos adversos;
Más si yo vuelvo mi pico,
Con el pico de mis versos
A este Lopico lo-pico”.

Góngora⁶⁵⁸



Iluminado Iglesia de San Martín de Uncastillo, Aragón, España, siglo XIV (fragmento de martirio).

Como afirma José Alejandro Restrepo “picar para tamal” era la forma en que se hacía alusión al corte en pequeños pedazos en la época de la Violencia de los años cincuenta en Colombia. Así mismo un popular caldo habla de un picado de diferentes carnes que según

⁶⁵⁸ Un verso burlesco que compone Góngora contra Lope de Vega en respuesta a sus críticas que mencionaban que este había roto un verso suyo.

las creencias populares “levanta a los muertos”. Estas imágenes retóricas son una muestra del poder hiperbarroco e hipertextual que hay en estos signos.

Los mártires han sido desmembrados y despresados y como vimos en “Cuerpo Gramatical” también ha sido una práctica propia del paramilitarismo en durante sus incursiones a poblaciones campesinas inermes.

Restrepo recuerda cómo en la década de los 90’s una mujer que sufría el maltrato de su esposo tomó un cuchillo de cocina y le cortó el pene mientras dormía⁶⁵⁹. Luego el poder mediático del asunto convierte el cuchillo en una pieza iconográfica a la vez que hace de la víctima un actor pornográfico que al ser “reconstruido” al estilo del Frankenstein de Mary Shelley se convierte en una estrella de la industria.

Dionisos es hijo de Zeus y de una mortal: Selene los celos de Hera se descargan contra el dios y manda descuartizarlo de su sangre sale el vino. Un dios desmenuzado que luego de tres días retorna a la vida convertido en un símbolo de resurrección se consolida como una de las festividades paganas más queridas por el mundo de la antigüedad.

Nietzsche en su fervor por el mundo dionisiaco compone sus nuevos ditirambos, cantos sagrados al dios de la fiesta, los instintos y el vino: “Tú, que contemplaste al hombre tanto como Dios y como cordero —para despedazar a Dios en el hombre como a la oveja en el hombre y reír despedazando—”⁶⁶⁰.

Entre el descuartizamiento y la mirada que cae sobre el cuerpo *picado* existe un problema semántico, para el cristianismo es parte de la prueba necesaria para hacerse testigo, el

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁶⁰ *Ibid.* , p. 55.

cuerpo debe ser arrancado si es necesario para evitar el pecado. Santa Lucía arranca sus ojos siguiendo esa posibilidad.

Orígenes recurre a la automutilación: “Dios aconseja arrancarse el ojo derecho cuando sea ocasión de pecado pues mejor te está que perezca uno de tus miembros que no el que vaya todo tu cuerpo al infierno”⁶⁶¹

El cuerpo es un límite, un contorno, un universo ordenado, un cosmos, la mutilación desemboca en el caos, la ruptura de límites y contornos, el dique roto de las fuerzas telúricas que de paso se presentan como pesadilla.

Uno de los castigos del infierno dice Dante es ser despedazado cada día por toda la eternidad. El desmembramiento es la locura frente a la pérdida del cuerpo. La histeria del cuerpo. Un cuerpo además repartido como el que los santorales católicos han presentado en medio de su parafernalia simuladora o como el que tuvieron los líderes comuneros en el siglo XVIII cuando se rebelaron contra la imposición de los impuestos por parte de la Corona.

Miembros colocados a las entradas de los pueblos, flácidas presencias de lo que fue un contenedor de sustancias vivas, notoriedad, alarma, impacto y recuperación celestial.

Restrepo citando a Umberto Eco resalta cómo el espanto va de la mano de la fascinación: “Es un fenómeno general en nuestra naturaleza que lo triste, terrible y hasta horrendo nos atrae con una fascinación irresistible [...]. Sin embargo, anima al espectador, con más o

⁶⁶¹ *Ibid.*, p.54.

menos fuerza, un deseo curioso de prestar vista y oído a la expresión de su sufrimiento (del condenado a la tortura)”⁶⁶².

Cuerpos regenerados, mojados por el rocío del cielo, resurrección y reconocimiento hay en la imagen del cuerpo arrancado de sí mismo en el cristianismo hiperreal.

“Hay miradas que matan. Para Lacan hay un tipo de mirada maléfica responsable del “mal de ojo”, capaz de llevar enfermedad y muerte: “El ojo del diablo es el fascinum (hechizo, encanto), es el que tiene el efecto de detener el movimiento y, literalmente, matar la vida. Es precisamente una de las dimensiones en las que el poder de la mirada se ejerce directamente”⁶⁶³.

El Guernica (1937) de Pablo Picasso expone el drama de esa población vasca; cuerpos desprendidos, alegoría de la descomposición y de la locura del mundo.

El desmembramiento es propio así mismo de una participación inscrita en el cuerpo como medio para alcanzar un don supremo; besar enfermos, pasar la saliva de los leprosos para contraer la enfermedad, manar leche del seno con fines curativos.

En la devoción a Santa Francisca del niño Jesús en Santa Fe de Bogotá se vieron actos espeluznantes que desde la mirada barroca de la sociedad de la época son actos devocionales; tras su muerte se repartieron la sangre, la cama en astillas, su ropa fue hecha jirones con tal de conseguir un pedazo⁶⁶⁴. Era frecuente que esas procesiones conseguían

⁶⁶² *Ibid.*, p.58.

⁶⁶³ *Ibid.*, p.57.

⁶⁶⁴ Borja, *Op cit.*, p.32.

descuartizar literalmente a la santa para obtener un trozo de su cuerpo con fines milagrosos. Agua, sangre, cabellos, piel, dedos, brazos...

Hugo de Lincoln en el siglo XII mordió el trozo del hueso de María Magdalena que se había convertido en una reliquia, en su defensa dijo que si podía comer y beber del cuerpo de Cristo en misa también le era permitido morder el brazo de la santa⁶⁶⁵.

Jean Luc Nancy dice: “El cuerpo es una envoltura: Sirve pues para contener lo que luego hay que desenvolver. El desenvolvimiento es interminable. El cuerpo finito contiene lo infinito, que no es ni alma ni espíritu, sino el desenvolvimiento del cuerpo”⁶⁶⁶.

Por eso resalta simbólicamente *el picado para tamal*, porque el cuerpo abre sus pliegues desenvolviendo de modo interminable sus sustancias, el tamal abre las hojas para mostrar ese picado que rememora tiempos oscuros, un desenvolver que se presiente del mismo modo eterno.

⁶⁶⁵ Walker Bynum, Caroline, “El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media”, En: Michel Feher, *Op cit.*, p.163.

⁶⁶⁶ Nancy, Jean Luc, “58 Indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma”, En, Restrepo, *Op cit.*, p.66.



Ju. Sanchez cotan, *Bodegón de caza, hortalizas y frutas*, 1602, Museo del Prado.

CUARTA PARTE

ICONOMÍA

“i'll will not be your mirror”

Jean Baudrillard (La revancha del pueblo de los espejos)

¿Por qué no existe nada en lugar de algo?

1. Iconomía, de la economía del Padre a la economía de la imagen.

Iconomía (2000-2001)⁶⁶⁷ es la obra de José Alejandro Restrepo que desmantela el poder de la imagen y sus procesos de construcción, difusión y circulación-consumo, está dividida en dos secciones: la primera la *iconofilia* que profundiza en la defensa de la producción y consumo de imágenes (iconos) y la segunda la *iconoclastia*, que rechaza dicha producción apoyando el problema en diversos argumentos que conducen a demostrar que la imagen tiene restricciones y produce aversiones.

Los antecedentes históricos de estas pugnas entre la iconofilia (*iconodulia-idolatría*) y la iconoclastia (*idoloclastia*) se remontan a Bizancio durante los siglos VIII y XIX, nos referimos así al Imperio Romano de Oriente, el bastión político y económico más fuerte del cristianismo medieval.

En medio de esta jerarquizada liturgia cristiana se consolidará la producción y el uso definitivo de la imagen para la doctrina y la devoción y para el poder del Cesaropapismo en la corte bizantina.

⁶⁶⁷ Restrepo, José Alejandro, *Iconomía*, 2000-2011, 2 Vídeos monocanal 1 h 08'/32', sonido; Iconofilia e Iconoclastia. Copia en Video (2 c.d) suministrada por el artista y una copia del catalogo: *Iconomía*, José Alejandro Restrepo, Video Instalación, 2000, Galería Santa Fe, Planetario de Bogotá.

La teología cristiana complejizó desde los primeros Concilios y Edictos, el problema de la representación Crística y los asuntos asociados con la *encarnación*, es decir, la *contención* de lo ilimitado: la divinidad toma forma y la forma se diviniza. En el interior de estos ardientes debates protocristianos, prolongados por largos siglos se resuelven distintas vertientes que van enfrentando las dos visiones: *iconoclasta e iconódula*.

En estas corrientes se sitúa la Patrística donde resaltan los nombres de Nicéforo El Patriarca y Juan Damasceno quienes conseguirán que el debate sobre la producción de imágenes sagradas se intensifique con argumentos que de paso apuntan a la construcción de la iglesia y de la doctrina eclesial.

El problema relacionado con la proyección de una imagen desarrolla cuestiones semióticas y redunda en un complejo problema de composición (*diseño*) donde se dirimen los conceptos cristianos en medio de la disposición de un espacio limitado.

Antes hay que profundizar en lo que en la corte bizantina se estableció como icono e Ikonomia: “Economía, es decir, *oikomania*, se lee en griego IKONOMIA, dicho de otro modo, para el oído bizantino que conoció el debate, la ley del icono forma unidad con la de la gestión de los bienes de este mundo”⁶⁶⁸ de esto se sigue que la economía y *la ikonomia* representaban la administración de un poder bicéfalo, temporal y divino, histórico y espiritual.

En esta administración de la producción de imágenes y de poder se concentra la problemata iconoclasta. Sus argumentos no proponen en modo alguno la eliminación de la creación de

⁶⁶⁸ Baudinet, Marie-José, *Rostro de Cristo, forma de la iglesia*; En, Feher, Michel; *Op cit.*,p.151.

iconos o la abolición de la imagen de modo irrestricto, más bien se concentra en el rostro de Cristo y en ese sentido en una imagen-límite que puede pensarse como un contorno siempre desbordado de significado; tratándose de la naturaleza de Dios que no puede contenerse en un espacio-tiempo determinado por coordenadas humanas.



Fotografía del *Sudario de Turín*, Catedral de Turín-Italia. Sin fecha.

En ese sentido la Economía del Padre o *Ikonomía* bizantina desglosa los argumentos que serán hoy retomados por José Alejandro Restrepo, pasando del paradigma de Dios al paradigma de la sociedad contemporánea y del triunfo indiscutible de la imagen y de la proyección y consumo de la misma: “Fácilmente podemos detectar en la sociedad actual enclaves donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor. Pero también, como lo ha sido desde tiempos remotos, asistimos a un conflicto de rara complejidad, donde el culto a las imágenes no está en relación directamente inversa con el rechazo. Se trata de un terreno ambiguo y paradójico: iconoclastas que defienden la imagen verdadera, imágenes que por

su contenido y su poder de acción son iconoclastas, formas de "idolatría" que son iconoclastas a la luz de cierta ideología pero iconófilas desde otra perspectiva, "iluminados" que se conviertan en iconoclastas a fuerza de Ver, iconófilos que buscan desesperadamente la imagen última y los límites de lo visible, transiciones paulatinas o bruscos choques entre una actitud y la otra, sustituciones por toda destrucción”⁶⁶⁹.

Restrepo resalta un hecho rotundo en la consolidación de la imagen como espectáculo vivo en la sociedad humana y es que desde el Concilio de Nicea (787 dC) que será reafirmado por el Concilio de Trento (1545-1563) hasta nuestros días se asiste al triunfo indiscutible de la imagen.

De tal modo, que incluso la puga bizantina, representó el enfrentamiento político muchas veces violento de los iconoclastas contra los iconódulos, en el fondo como producto de la percepción semítica de la imagen que muestra al pueblo de Abrahán como carente de ídolo y de representaciones artísticas para consolidarse como una nación monoteísta que no adora “pedazos de madera” con las que calienta su propia hoguera. No mide por lo tanto lo creado con lo eterno, lo límites no puede reducirse y de modo que el contorno es el mismo hombre hecho a imagen y semejanza de Dios.

Esta tradición bíblica soporta el argumento sobre el que se consolidará no solo la iconoclastia bizantina sino también el mundo calvinista que después de Martín Lutero⁶⁷⁰ propugna por la misma idea: “Los formadores de imágenes de talla, todos ellos son

⁶⁶⁹ Restrepo, José Alejandro, *Iconomía*, *Op cit.*, p.4.

⁶⁷⁰ En cuanto a Lutero no puede considerarse un iconoclasta o un seguidor de los principios que se imponen al uso de imágenes en la Tora (Antiguo Testamento) su rechazo se encamina al problema de adquisición y el no considerar este tipo de obra un acto que pretenda agradar a Dios.

vanidad, y lo más precioso de ellos para nada es útil; y ellos mismos son testigos para su confusión, de que los ídolos no ven ni entienden” (Isaías 44, 9).

De esto se sigue que pueda considerarse a los iconoclastas tan idolatras como los iconómulos; “Los iconoclastas han sido históricamente tan iconólatras como los iconómulos”⁶⁷¹.

El debate se centra en el acceso y distribución del poder, que como se ha dicho anteriormente representa un magnífico ejército que marcha a través del *icono-límite*, consolidando la administración de los bienes y la construcción de fetiches-mercancía.

Restrepo dice: “La lucha bizantina no fue solamente un problema religioso. Fue ante todo, al igual que hoy en día, un problema sobre el poder, la mirada y la verdad: las imágenes no tienen poder porque sean verdaderas, son verdaderas porque tienen poder y por eso son codiciado botín de guerra”⁶⁷².

El crítico de arte Andrés García La Rota afirma: “El cristianismo católico ya es espectáculo en el barroco; sincrético, suplantador, iconoclasta e iconófilo durante la Colonia española. Iconófilo. Porque erige, impone a punta de espada la imagen única y verdadera del Dios único y verdadero. Iconoclasta, porque destruye toda imagen que no sea de su credo. Iconomía, expone el conflicto por medio de fragmentos extraídos de la realidad televisiva colombiana. El suceso que enfrenta a iconoclastas e iconófilos (el fondo unos y otros son el mismo), se teje en dos salas separadas. ¿Cómo separar lo que en esencia resulta

⁶⁷¹ Baudinet, *Op cit.*, p .151.

⁶⁷² Restrepo, *Op cit.*, p 4.

inseparable? La iconoclastia engendra en si iconofilia y a su vez el exceso de visibilidad encandila y enceguece”⁶⁷³.

Del mismo modo que la representación de Rostro de Cristo es un complejo problema filosófico acerca de la limitación de lo ilimitado y de cómo el mismo Cristo en el instante en que encarna en lo humano se *vacía* de su ser *para ser*, la imagen debe *vaciar* para *llenarse*.

La *Kénosis*, del griego traduce vaciamiento, explica esta idea; Cristo se vacía de si para realizar la voluntad del Padre; mientras Dios crece el yo disminuye y en la medida en que merma la existencia, crece la esencia.

Para explicar el problema de la contención de este vacío, la imagen cristiana medieval lo llena. El vacío no existe porque el referente (*methexis* platónica) cumple con la participación del ente con lo divino.

La desmesura de lo divino, incomprendible a la actividad humana inscribe pero no circunscribe como señala Nicéforo el patriarca⁶⁷⁴. Escribe un contorno, limite, perímetro y continente en el borde de la línea para escribir pero no para contener. Lo divino rompe el dique del continente haciendo que el significado siempre sea mera *representación* pero no *presentación* de la idea.

Lo *incircunscribible* es escrito. Pero no hace factible la abolición del problema. Del mismo modo la iconoclastia es afirmación de la negación mientras que la iconofilia presenta la afirmación de lo negado.

⁶⁷³ Restrepo, José Alejandro (2011) *Religión Católica*, Universidad Nacional, Bogotá, p.32.

⁶⁷⁴ Ver: Nicéforo el Patriarca, *Antirréticas II*, Apéndice; en: Baudinet, Marie-José, *Op cit.*, pp.159-160

De nuevo se consolida que el uso del poder directamente proporcional al uso de la imagen: “Quien rechaza la imagen rechaza la economía”⁶⁷⁵ planteando siempre la sustitución de un ídolo por otro, de un rostro por otro. Del emperador romano al *Rostro de Cristo* y de este de nuevo a manos del emperador cristiano.

La imagen será así un borde desbordado o un desbordado orden que enceguece (encandila) como señalaba anteriormente La Rota.

Hernán Cortés decía: “Quitar los ídolos y poner las imágenes”⁶⁷⁶ iniciando lo que Serge Gruzinski ha llamado una “guerra de la imágenes” similar a la que emite la película *Blade Runner* (1982) en un Los Ángeles del futuro atiborrado de pantallas centelleantes e imágenes publicitarias⁶⁷⁷.

La sustitución de referentes es una compleja red simbólica que atraviesa la mente humana: “Los indígenas del Valle del Cauca adoraban una imagen llamada "Mujer Salvaje del Bosque" en algún paraje secreto. Las autoridades eclesiásticas la secuestran, la llevan a Cali, le construyen una capilla y la rebautizaron como "Nuestra Señora de los Remedios". - La Virgen de Caloto en el Cauca, se llamaba antes "Niña María" y fue objeto de culto de los Pijaos después de haberla robado. Una vez recuperada se instituyó oficialmente como imagen milagrosa.- La Virgen de las Lajas en Nariño, apareció en el cañón del río Guáitara,

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.156.

⁶⁷⁶ Restrepo, José Alejandro., *Op cit.*, p.4

⁶⁷⁷ Gruzinski, Serge (1994) *La Guerra de las Imágenes, De Cristóbal Colón a “Blade Runner”* (1492-2019), Fondo de cultura Económica, México, D.F., p.11.

justo en el lugar donde los indígenas rendían culto a sus dioses. El culto pagano fue reemplazado por una imponente catedral neo-gótica⁶⁷⁸.

Este traslado simbólico es un vaciamiento de contornos para ser llenado con otros; complejo traslado de significados. Las prácticas religiosas en América han fusionado elementos indígenas y africanos a sus rituales católicos, el barroquismo de esta hibridación es propio de su rica mixtura pero también complejiza el uso y la configuración de imágenes devocionales y culturas.

Wittgenstein señala que “la conexión de la imagen y lo representado podría denominarse los rayos de proyección; pero también se podría denominar así la técnica de proyección”⁶⁷⁹.

La percepción transhistórica de este traslado simbólico permite afianzar la idea de que los rayos de proyección han pasado de lo indígena a lo neo gótico, en medio de un flujo constante de fuerzas productivas iconómicas.

Restrepo agrega: “El combate histórico por las imágenes y los signos sagrados también es lucha territorial. Estas marcas territoriales están sujetas a las mismas veleidades del poder. Donde aparentemente la victoria ha sido contundente y el enemigo extirpado, en realidad ha sido terreno fecundo para todo tipo de resistencias, de negociaciones, operaciones de apropiación, reversibilidades, sincretismos que muestran al poder hegemónico como algo extremadamente vulnerable y a sus imágenes como muy proclives a la promiscuidad. (El caso de San Miguel, patrono de Mocoa, una de las capitales de la producción cocalera, parece ejemplar y ejemplarizante: en una gran pintura mural en la iglesia de su nombre,

⁶⁷⁸ Restrepo, *Iconomía, Op cit.*, pp. 4-5.

⁶⁷⁹ Wittgenstein, Ludwig (2007) *Zettel*; Universidad Nacional autónoma de México, p.56.

aparece el ángel guerrero sin la tradicional balanza, aplacando un alado demonio con un cigarrillo de bazuco en su mano”⁶⁸⁰.

Simulacros hiperbarrocos, imágenes transhistóricas en un mundo que entra por los ojos: “Ver todo, oír todo y estar en todas partes no solo es un predicado de Dios, también lo es de la televisión. El inmenso poder de la Iconofilia se vuelve Teocracia. Nada que no pase por la imagen existe, ninguna imagen que no venda verá la luz, toda relación social será mediatizada por la imagen, todo espectáculo visual será redundante y narcisista, toda imagen circulará rápido e ininterrumpidamente... no hay comunicación solo persuasión intransitiva”⁶⁸¹.

Encantamientos que administran el poder con un seductor énfasis en la proliferación de imagen, simulacros que ocultan y revelan:

“Simular, podría decir la gente: ¡Qué concepto más ridículo! (Como si a uno se le ocurriera distinguir entre un asesinato cometido con una bala y uno cometido por tres)”⁶⁸².

Un asesinato que sucede en el ocultamiento de la realidad, la sobre exposición de la misma y la sustitución por un vacío completo: un simulacro sacramental:

“El magnate canadiense de la televisión Moses Znaimer escribe su propio Decálogo (sic).

Algunos mandamientos inquietantes:

I - La T.V. es el triunfo de la imagen sobre el mundo de la imprenta

II - La imprenta creó el analfabetismo, la T.V. es democrática.

⁶⁸⁰ Restrepo, José Alejandro, *Religion Catodica, Op cit.*, p. 23.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p.20.

⁶⁸² Wittgenstein, *Op cit.*, p.72.

III - La verdadera naturaleza de la T.V. es un flujo permanente y no los programas en sí mismos.

VII - En el pasado, la principal operación de la T.V era política, en el futuro será ella misma.

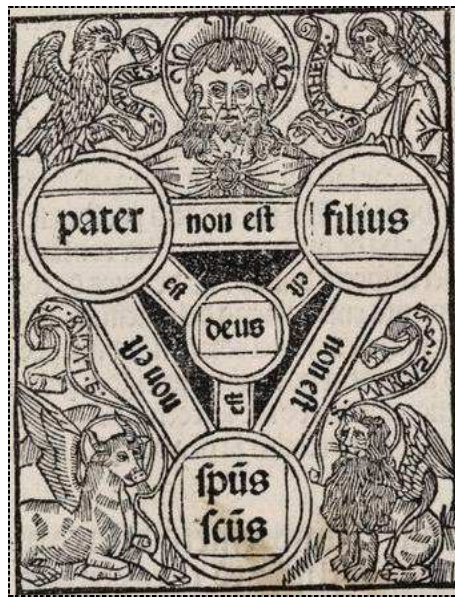
X - La T.V. no es un problema que hay que manejar, sino un instrumento que se debe saber interpretar”⁶⁸³.

⁶⁸³ Restrepo, José Alejandro, *Religión Católica, Op cit.*, p. 20.

1.1. Rostrificar y desrostrificar.

“El ojo por el que veo a Dios es el mismo ojo por el que El me ve”

Maestro Eckhart



Trifacial com scutum fidei e tetramorfo, Manuscrito, siglo XIII, Portugal

Ecce homo, he ahí al hombre, he ahí el rostro. El primer rostro de la historia, el primer cuerpo representado como methexis platónica en relación con la idea de la eternidad incircunscrible y que como señala José Luis Brea es una cartografía criptica donde se hallan los mas arcanos enigmas y los más complejos tratados cósmicos, metafísicos e iconómicos: “Espacio circulatorio, territorio conducto. Superficie liminar de tránsito tejida de orificios, de ausencias, de oquedades: boca, nariz, orejas, ojos. Ninguno de ellos es por sí mismo sino que como puro enclave de un tránsito: *ese ojo que tu ves/no es ojo porque lo*

veas/es ojo porque te ve. Todo occidente –todo el cristianismo- piensa el rostro como esa superficie osmótica que, doblemente sirve al alma. En primer lugar, como su puesto de observación -ella ve lo que el asegura que hay. Inmediatamente como su expresión, como su espejo- según se asegura”⁶⁸⁴.

El rostro describe el yo, un sujeto bidireccional en el mundo, en el *ser (sein)* y para el mundo- *para-si*.

Todo rostro afirma José Luis Brea viene de la *rostrificación* del Cristo, de allí devienen todos los límites mundos que miran el mundo y a Dios por el mismo ojo por el que El observa: “Rostro mudo, sin gesto, interminable, repetido y vacío, pura estructura horadada, anuncio de una interioridad profunda, insondable, sobrehumana en última instancia”⁶⁸⁵.

Rostro que se vacía para ser llenado, los ojos humanos contribuyen a dar fuerza a lo sobrehumano, animando lo que es límite e interpretando lo que es escritura.

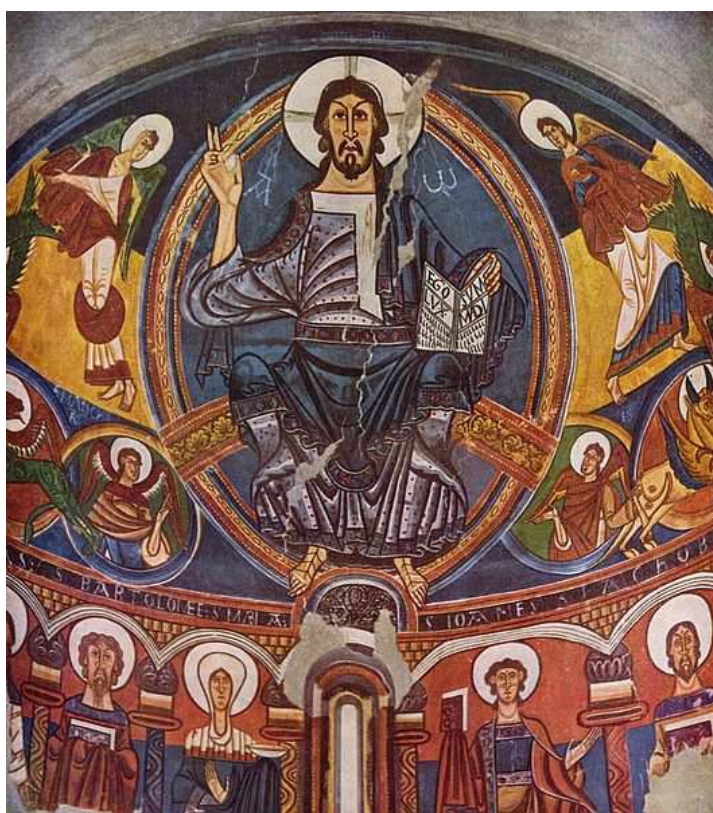
Pura escritura simulacral, el *Pantocrator* occidental define la mirada de lo natural y de la metafísica, ese ser que “se precipita desde los ábsides”⁶⁸⁶ de las iglesias románicas, dios-sol, inundándolo todo y vigilando desde el panóptico del altar sagrado y el presbiterio el orden social. Desde el inicio plantea su orden económico e iconómico, su poder de circulación masiva y su *política*.

⁶⁸⁴ Brea, José Luis, *Rostro y Simulación: Políticas del Éxtasis*, En: *Nuevas Estrategias Alegóricas.*, *Op cit.*, p. 90.

⁶⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁸⁶ *Ibidem*.

El ojo se traslada a las manos, el ojo se multiplica en las alas de los querubines de los tronos angelicos, su mirada esta negada; cubre sus ojos delante de Dios para reverenciarlo. La cara es el espejo y el espejo refleja el mundo a través del ojo. El ojo como señala Wittgenstein no es lo mismo que el campo visual, el ojo no es esa forma ovalada delimitada y abrigada por el párpado; el ojo es un campo abierto, un límite fugado, un barco a la deriva.



Pantocrator, Iglesia de San Clemente de Tahull, Cataluña, siglo XII.

A diferencia de lo que ocurre con el Rostro de Cristo y la rostrificación del poder económico y del orden imperial político, el rostro de la virgen no es centra la mirada, como explica Brea, sino que “depende de la articulación con el niño”⁶⁸⁷ es decir, con el padre (su hijo) quien organiza el espacio, una fórmula que el filósofo encuentra *alienante*.

La mirada que contempla el rostro centra su atención en el abismo, espectro de sí mismo que siempre está más allá del ser, como la Teotokos (la que da a luz a Dios), la Mare de Deu, señala el afuera (out) para afirmar el sentido y el orden del mundo.

José Alejandro Restrepo remite esta idea al relato de un hombre que encuentra un espejo, se lo lleva a su esposa y esta exclama: *¡pero si es solamente una vieja!*, del mismo modo Brea recrea la historia de una canción de Leonard Cohen en la que una mujer vieja se mira en un espejo sin lograr encontrarse: “Esta no es mi cara. No es mi auténtica cara (...) ¿donde está, donde está mi auténtica cara? –No lo sé. En Rusia, cuando yo era niña”⁶⁸⁸.

El ser, como las mujeres viejas de las anteriores historias se encuentra aislado de sí, como un fantasma.

Esa existencia, como la de la *Mare de Deu* está desrostrificada, articulada a una cartografía que secciona el rostro desde el punto de vista puramente estético: belleza, juventud, lozanía, frescura de manzana que se va desvaneciendo hasta convertirse en una ausencia o en una ingeniería cosmética que hará el trabajo de esculpir de nuevo la cara, *rostrificando* la nada.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p.93.



Georgi Abramov, *Virgen de San Teodoro o Virgen Negra*, 1703.

Cindy Sherman afirma que: “En el espacio de la representación, uno siempre es otro”⁶⁸⁹

Ese sujeto más allá, prometido y prometiente de su regreso o de su pérdida es el que se queda en el límite entre la representación y la naturaleza.

Una profunda melancolía nace de esa ausencia que se ubica en el rostro, huidiza imagen del instante que no logra eternizarse y que como el Narciso cae al precipicio de la ilusión sin notar acaso que avanza hacia el horror.

El rostro, dice Deleuze es así mismo una política, por eso el rostro primero, el del Cristo es el que determina todos los demás, después de él cabe exclamar como Hamlet: *todo el resto es vacío...*

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.



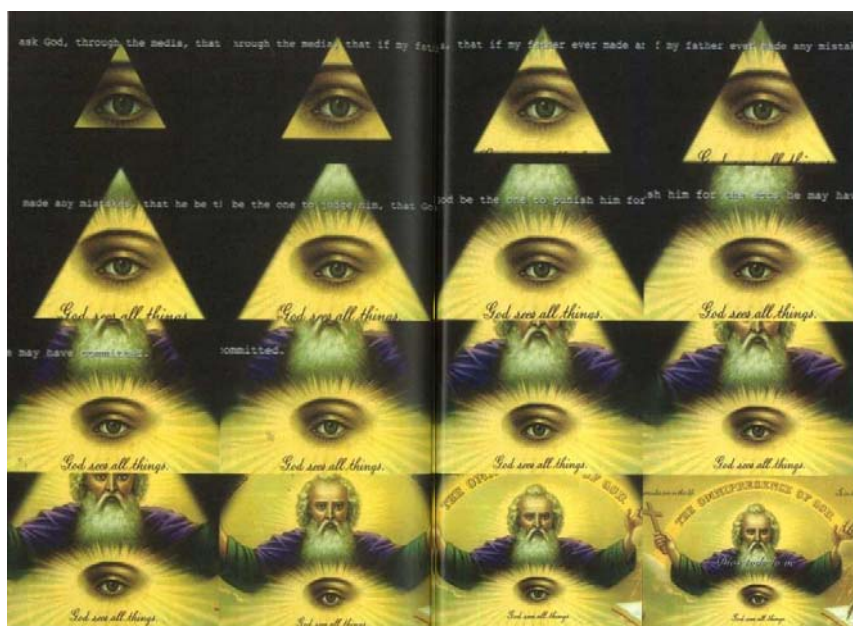
Caravaggio, *Narciso*, 1599, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma-Italia.

Y ya que se trata del *primer rostro* y del *primer cuerpo*, los demás organismos y arqueologías anatómicas serán sus repeticiones, esa multiplicación de sus yagas en los santorales barrocos y en los santorales hiperbarrocos de Restrepo son por lo tanto repliegue de aquel inicio iconómico.

“Imitación de Cristo: en última instancia, cabría contemplar todo el cristianismo como un proceso antropológico de apropiación del rostro, de adquisición de *su* rostro. Para allí lograr, decididamente, no tanto un efecto de individualización, cuanto un proceso sistemático de agenciamiento y control en la producción social de las diferencias. Una territorialización –que implica una desviación de la totalidad de la vida psíquica de otros escenarios prioritarios, como el cuerpo –del espíritu, sexo, pasión, pensamiento... todo se

produce a partir de ese agenciamiento fundacional *sobre todo en el rostro: el sujeto*. En cierta forma, pues, toda la arqueología del sujeto atraviesa una arqueología del rostro⁶⁹⁰.

Ese rostro universal que lo condensa todo como una arquitectura de lo divino hecho hombre se convirtió en un dispositivo de control iconómico y político, pero también social y cultural y allí donde el rostro fue visto las comunidades lo rostrificarán para tener acceso a un orden simbólico comprensible. Los Cristos mestizos provienen de ese sincretismo pero también de esa *rostrificación* que permite poner algo donde no hay nada o donde no debe haber más que nada.



José Alejandro Restrepo, *Iconomía, God see all things*, 2 videos monocal, 2000-2010.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

La Iconomía como sistema de intercambio de mercancías clausura la verdad del rostro, se reitera así que la fe supone un temblor indescifrable y no determinado en las coordenadas del cuerpo, la imagen excede por lo tanto la fuerza de la creencia.

El ojo como lámpara del rostro amplifica la mirada como un espejo multiplicador y con ella el recuerdo y la historia: “Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. He visto atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto rayos C brillar en la oscuridad, cerca de la puerta del Tannhauser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo, como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir”.

El ojo se cierra, la lámpara se apaga, la lluvia ácida de Los Ángeles en el 2019, embadurna como un sudario el pálido cabello de Roy, replicante, un androide más perfecto que lo humano pero no tan perfecto como para *no morir*.

En la película de Ridley Scott, *Blade Runner* de 1982 hay una compleja problemática en torno a la mirada, lentes que amplifican hasta lograr encontrar detalles que solo habíamos visto en los Primitivos Flamencos en la Flandes del siglo XV.

La óptica centra los discursos existenciales, los replicantes han sido exiliados pero regresan a La Tierra para buscar la forma de evitar la muerte y encontrando al creador, el líder de ellos: Roy, le mata, *cerrando sus ojos*, empujándolos dentro de los cuencos celosamente guardados por gruesos lentes de erudito.

Fotografías que configuran la memoria personal y la histórica, lento transcurrir de una vida que sueña con llegar más allá de Tannhauser, abandonar ese moribundo planeta y ver atardeceres ígneos golpeando como gruesas olas de color las esquinas de la vía láctea.

Malevich escribe en el Manifiesto del Surrealismo: “Ya no hay imágenes de la realidad; ya no hay representaciones ideales; ¡No queda más que el desierto!”⁶⁹¹.

Y ese desierto es un agujero negro que conduce al Reino de los Simulacros, como el hueco por donde se fuga el conejo y la pequeña Alicia, universo de ecos repetidos tan siniestros cómo es posible imaginar: *¡Córtenles la cabeza!* es esto, o el *feliz naufragio*.



Blade Runner, Ridley Scott, 1982, Warner Bros Pictures.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 100.

1.2. ¿Hay alguien allí? *Grado cero* de la imagen.

“¿Quién firma las imágenes televisivas?”

José Alejandro Restrepo.

“Mi responsabilidad es el no dejarle el mundo y sus imágenes a las cámaras de televisión. Mis imágenes son honestas porque yo las firmo”.

David Hockney⁶⁹²

Si la *Ikonomía* es la administración del orden político, jurídico y de suyo económico, el *Ikono* presentado es peligroso como una bala y el simulacro que esconde lo es en la medida en que lo son las *tres balas* de las que habla Wittgenstein.

“¿Quien firma las imágenes televisivas?”⁶⁹³ Se pregunta José Alejandro Restrepo: ¿quien asume la responsabilidad de esta *Ikonomía* que construye a su paso un poder que muchas veces se ejerce con violencia?

Un autor suspendido sobre la escena del crimen, un autor que, como en la producción de arte (*ars*) del mundo medieval (y del imperio romano) no da la cara, no firma su obra, no responde al llamado: ¿Hay alguien allí? Autor y receptor *autómatas*. Disueltos en el simulacro que eleva lo falso a la condición de verdad: “La imagen es una prisión del alma; tu herencia, tu educación, tus vicios.” Dice Derek Jarman⁶⁹⁴, *el medio es el mensaje*, el medio es vehículo de traslado simbólico que asegura el deseo y la pulsión de la mirada.

"La concupiscencia de la mirada", así se refiere San Agustín a la curiosidad, al excesivo y desordenado deseo de ver. Concupiscencia que lleva (fatalmente) al exceso, a forzar el ver

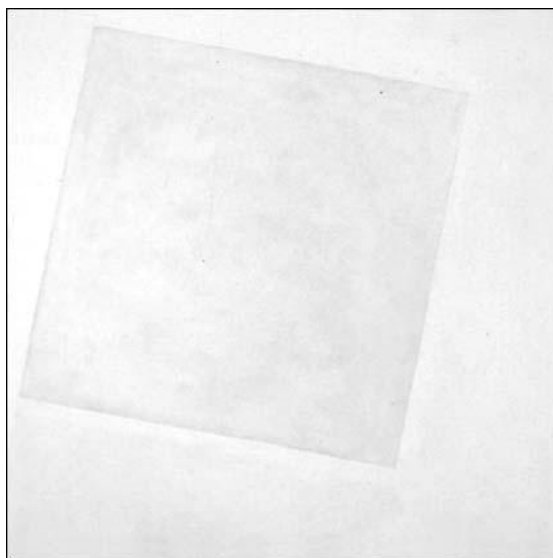
⁶⁹² Restrepo, José Alejandro, *Ikonomía, Op cit.*, p.9.

⁶⁹³ *Ibidem*.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p .19.

más allá de sus posibilidades, a buscar ver lo que es intolerable... al Horror en términos de Bataille. En este oscuro territorio, sexualidad y muerte intercambian signos. Lo que empieza como una iconofilia sensualista puede desembocar en una iconoclastia radical: una verdad esencial más allá de las vestiduras. Cuerpos heridos, abiertos, expuestos en una disolución violenta de las formas se convierten en éxtasis y caída en el abismo del horror, destrucción de la imagen después del sacrificio y la destrucción del cuerpo. Horror que fascina y crea adeptos. Horror que ejerce su poder político rompiendo violentamente el sentido, diseminando salvajemente su mensaje didáctico”⁶⁹⁵.

El ocultamiento es un ver y el ver un ocultamiento, de ello depende la seducción, visión de lo tolerable y de lo insoportable, pero *visión*⁶⁹⁶.



Kasimir Malevich, 1918, *Cuadrado Blanco sobre Fondo Blanco*, Museo de Arte de Nueva York.

⁶⁹⁵ *Ibid.*, pp 19-18.

⁶⁹⁶ Ver el nombre del canal católico colombiano: “*Cristovisión*”. <http://www.cristovision.org/>

Kasimir Malevich (1878-1935) pretendió elevar la no objetividad al punto más alto de iconicidad de la visión absoluta. Blanco sobre Blanco, Negro sobre Blanco, cuadrados mimetizándose ante la crítica burguesa de la época que pretendía hallar lo que no tenía nada. Detrás seguramente estaba la conspiración de un proletario revolucionario contra la sociedad rusa. *El Suprematismo*⁶⁹⁷ es un ascetismo plástico. Un deseo de llevar la representación a un *grado cero de la imagen*, una pureza ascensional que seguramente no es más que pintura geométrica: “La tela de Malevich como una ventana para atravesar y el blanco que permite a la vista avanzar sin encontrar límites. Blanco sobre Blanco participa de una visibilidad universal que renuncia al inventario de fragmentos o singularidades, "el éxtasis fuera de la consciencia que apaga los espectáculos, un feliz naufragio."⁶⁹⁸

Este naufragio feliz del *Suprematismo* puede ser representado ¿qué hay de la imagen que no tiene representación? ¿El horror puede ser *imagen*.

“¿Si no hay límites para el horror? ¿Habrá límites para su representación? ¿Por qué San Bartolomé (en la Capilla Sixtina) después de haber sido desollado vivo, exhibe su piel como una vestidura, el cuerpo intacto... por qué Santa Lucía después de perder los ojos (versiones dicen que ella misma se los arrancó para dejar de agradar a su prometido) aparece con los ojos en un plato y sus cuencas intactas?”⁶⁹⁹

⁶⁹⁷ Otros historiadores del arte se refieren al movimiento como *Supremacismo* haciendo énfasis en la traducción del francés.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.17. (la cita es de Michel de Certeau).

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p.19.

La furia iconoclasta se presenta incluso en los mas impúdicos fotogramas de la película *Hocasto Canibal*, como señala Restrepo termina con un grito iconoclasta, un instante de pudor frente a los escenarios filmados... ¡Para de filmar!...⁷⁰⁰



José Alejandro Restrepo, Iconoclastia de la serie: *Iconomia*, 2 videos monocal, *Iconoclastia e iconofilia*, Still, 2000-2011.

Asunto que recuerda la escena del poeta y crítico de arte francés Charles Baudelaire mientras se pasea del brazo de una prostituta por el Museo Louvre de Paris, se sabe que la chica exclamó ruborizada al tener que presenciar esa exposición de cuerpos desnudos y de mujeres colocadas en sitios privilegiados por el *voyeur*.

"Si quieres ver, escucha; escuchar es un paso hacia la visión"⁷⁰¹ Escribe Restrepo citando al fabuloso místico medieval San Bernardo de Clairvaux.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p.9.

⁷⁰¹ *Ibid.*,p.18.

La acústica de la mirada, algo que los griegos reconocen en la escultura del período clásico. Ver es escuchar. Si se suprimiera la imagen no solo se suprime a Cristo sino es el universo entero el que desaparecerá" – dice Nicéforo El Patriarca⁷⁰². Todo lo que existe, el límite remite a la creación.

Y esta creación es una caída al abismo del mundo el que este tiene de representación, para ver mejor el sol, para ver mejor la opción es radical: "No se trata como Van Gogh de cortarse la oreja, como él decía "para poder ver el sol con mayor intensidad", pero sí se trata de ver con mayor intensidad y se trata de ver el sol sin perder la visión. Ciegos a punta de imágenes, confundimos "ver" con "imagen" y "visibilidad" con "visión", anegados en un mar de imágenes innecesarias, indiferentes"⁷⁰³.

Ver es entrar en la prisión-mundo del neoplatonismo, ver es realizar el pecado de la vanidad en la medida en que la visión estética del mundo siempre es placentera; el esteta puro es el hombre de la inmediatez kierkegaardiana, un hedonista en busca de la belleza plena y del lirismo más puro, epicúrea máscara de la felicidad inmediata.

Así que la mística de la escena excede el espectáculo visual que pese a lo inclinado, que de suyo presenta al futuro es un eterno ahora; la *Capilla Sixtina* ha sido eso mismo. Miguel Ángel pasa décadas pintando 400 metros cuadrados donde desglosa su terrible percepción teológica y neoplatónica. Después vendrán quienes cubran la exposición de sus cuerpos desnudos, iconoclastia que otorgó un empleo a los pintores de "pañales" para los santos y místicos sobre expuestos y para el Dios Creador que va a ser cubierto también.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ *Ibid.*, p.10.

“Así fue la crisis del más grande pintor de iconos de la Rusia del siglo XV. En la película de Tarkovsky, Andrei Rubljov está en la absoluta incapacidad de pintar el encargo más grande de su vida: El Juicio Final. Las paredes se quedan blancas... no más artificio, no más ilusión, no más pecadores cociéndose al fuego - "¡de modo que haga temblar a la gente!", no más diablos echando humo por las narices - "no es cosa de humo....".

Son resonancias de la crisis iconoclasta del siglo VIII.: imposibilidad física y espiritual para que el icono y el modelo compartan una misma naturaleza, el icono divide lo indivisible al querer representar la forma física del modelo, el icono no puede aunque quisiera, circunscribir lo infinito...”⁷⁰⁴.

El monje medieval se halla en un cruce de caminos: en la mitad de las fiestas religiosas que persiguen herejes y los hambreados vagabundos de caminos, huérfanos artistas y campanas fundidas que representan otra iconoclastia: la del individuo. El hombre se funde en una vertiente de épocas en las que la incertidumbre y la peste avanzan mientras el poeta canta la dulce pena. Delirio, fuego, pasión, muerte dolor, vacío, paredes frías que acaban pintadas de blanco puro, de algo que se llama *nada*. La pintura queda huérfana, llora la frugal ausencia de la figura colorida bizantina, así sea ella tan circunspecta y pensativa que refleja la vida del siglo XIV, en cuyo caso tal vez sea necesario decir muerte cuando se dice vida.

⁷⁰⁴ *Ibidem*.



Andrei Rublev, *La Trinidad*, icono bizantino, hacia 1405.

El vacío negado, cegado por las imágenes ampulosas de las esquinas del mundo es un designio de un tiempo temeroso, asustado de enfrentar la nada y los abismos propios de la existencia. La nada no existe si puede ser determinada como algo. Así que la clausura sobre la imagen no es probable porque la nada siempre se eleva como un algo avasallador, poético y alegórico que puede ver el arte. De modo que los eruditos exclamarán que *no hay nada más bello que la nada* sin notar el contrasentido de aquella cuestión. El esteta puro no consigue enfrentar la no-imagen ni fundirse en la vacuidad perpetua del Nirvana, su frágil situación es esta: el temor al vacío ha sido restablecido por el culto a la imagen, pues todo lo es y entre *mas se mira* menos se ve.

Todo regresa, la historia es repetición, como espirales los fenómenos postergados están al final de la puerta: Restrepo señala: “Los indígenas Embera lo saben bien: "el Ver es como esos círculos de agua... se va agrandando lentamente hasta volverse agua otra vez..."⁷⁰⁵.

2. *The gaze.*

“Día tras día, un día tras otro, varados allí sin que se note el más leve movimiento, el menor soplo de aire. Tan estáticos como un barco dibujado sobre un océano dibujado. Agua, agua por todas partes, y las maderas encogiéndose. Agua, agua por doquier, pero ni una sola gota para beber”.

Samuel Taylor Coleridge, *La Canción del Viejo Marinero*, 1799



El Bosco, *El Prestidigitador*, 1502, Museo Municipal de Saint-Germain-en-Laye. Francia.

En nuestro tiempo vivimos lo que Restrepo ha llamado “el triunfo indiscutible de la imagen”. La exposición de la imagen detiene la problemática en torno a la mirada teniendo en cuenta que el mundo contemporáneo ha quedado atrapado por los espejos que exponen un mundo detrás de las imágenes y de los escaparates que las distribuyen en un universo

⁷⁰⁵ *Ibidem.*

ilimitado de circulación imagológica, imágenes que como los círculos de agua vuelven a ser agua, agua, agua por doquier.

“Nos hallamos en un estado social secundario: ausentes, borrosos, sin significación ante nuestros propios ojos. Distráidos, irresponsables, enervados. Nos han dejado el nervio óptico, pero han inervado todos los demás. En eso se parece la información a la dirección: aísla un circuito perceptivo, pero desconecta las funciones activas. Ya sólo queda la pantalla mental de la indiferencia, que responde a la indiferencia técnica de las imágenes”⁷⁰⁶.

Crear, pensar, ilusionar, seducir, desear, mirar, vivir. La existencia de los hombres en tiempo real, la llamada por Baudrillard “circulación pura” sin más objetivo que la “performance”. Existencia performática que quiebra el límite con lo real, no hay ilusión más bien hay hiperralidad.

Hiperbarroca exposición de imágenes con auras frías circulantes en un mundo virtual. El no-ser y el no-tiempo en el tiempo del ascensor, de la fila del banco.

La mirada alienada, atrapada en el espejo determina así el mundo más indolente que pueda pensarse. Los acontecimientos son reales pero una imagen de dolor pasa en fracción de segundos dando paso a la del placer. Hedonismo imaginario. Se construyen arquetipos y prototipos que degradan y reducen a la sombra la posibilidad del ser. Este puede ser el crimen perfecto al que se refiere Baudrillard, no hay culpables, las imágenes no están

⁷⁰⁶ Baudrillard, Jean (2000), *El Crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona, p.37.

firmadas, no responde nadie en la casa del autómeta, esto es lo que en la obra de Restrepo resalta.

En la obra de Jorge Luis Borges, *La fauna de los Espejos* que será trabajada por Baudrillard en: *la Revancha del Pueblo de los Espejos*, se cuenta de dos mundos divididos por los espejos, ninguno de los seres o de los colores coincidían con el espejo y se pasaba a través suyo como por medio de un portal. Una noche, la gente de los espejos invadió el otro mundo y luego de batallas sangrientas el Emperador Amarillo venció a través del uso de la magia a aquella gente y les obligó a regresar teniendo que repetir todas las acciones que los hombres hacían. Los redujo, como dice Borges a meros reflejos. Pero un día se revelarán: “las formas comenzarán a despertarse. Diferirán poco a poco de nosotros, nos imitarán cada vez menos. Romperán las barreras de cristal y de metal y esta vez no serán vencidas”⁷⁰⁷.

La revancha está comenzando, las formas se nos parecen cada vez menos, la hiperrealidad desató los simulacros y los simulacros vencieron sobre el pueblo del emperador Amarillo.

Se desata así una mirada paranoica sobre el mundo de los espejos, mirada estática, que queda absorta, congelada ante la imagen que no repite sus actos.

Una mirada ansiosa, afirma Jacques Lacan, que pierde autonomía frente al asunto de *ser observado*. Foucault ha centrado su atención en el ejercicio del poder a partir de la mirada, una sociedad de *vigilancia y castigo*⁷⁰⁸ que asume la penalización en relación al dominio. En una sociedad como la colombiana, la vigilancia y el castigo se cumplen sobre los débiles, la autoridad no llega donde llega el dinero. La compra de la justicia ha dado por

⁷⁰⁷ *Ibidem*.

⁷⁰⁸ Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*; Siglo XXI, Buenos Aires., p.7.

resultado una particular percepción sobre dicha vigilancia ya que siempre puede ser adquirida y burlada y sobre dicho castigo en la misma dirección.

Frente a la sociedad colonial que persiste en muchos modos mentales en la sociedad que ha recibido esta herencia se resalta el que una nueva estética emerja sobre la construida por la dominación iconológica que en el barroco encontró un mecanismo de cohesión y doctrina formidable. La estética del narcotráfico ha mostrado una vitrina de sobre-abundancia que debe ser siempre exuberante, el sicario por su parte al servicio de intereses mercenarios establece una estética de la muerte, del arrojo, del *valor*.

Las prácticas de muerte que hacen parte de las rencillas de los narcotraficantes contienen elementos simbólicos que surgen como traslados iconográficos de la colonia: cabezas cortadas, lenguas arrancadas, dedos encerrados en urnas, manos cercenadas. Lecciones inolvidables, escritas en la semiótica corporal hiperbarroca.

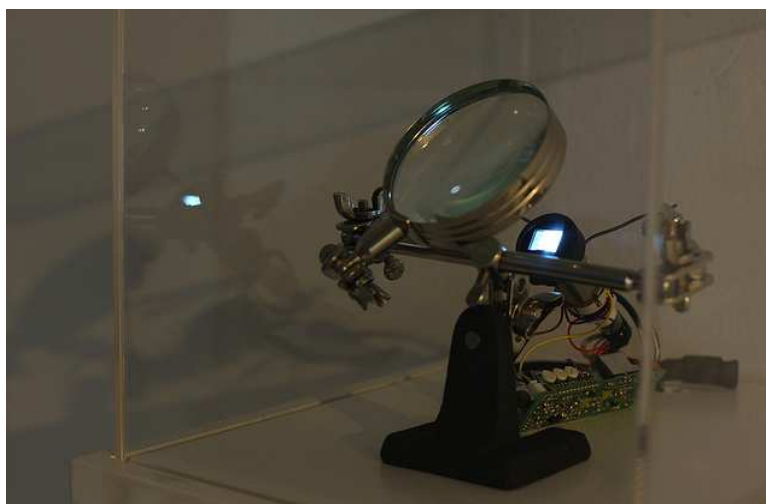
La mirada en esta sociedad es letárgica; adormecida sobre la pobreza y la explotación se muestra permisiva. Las imágenes son más reales que lo real; los habitantes de los espejos habitan las esquinas; mostrar y demostrar símbolos de poder es parte del poder de la mirada, atrapada por la sociedad de la seducción.

Freud llama *escopofilia* al *placer de ver* dicho placer se muestra como pulsacional, inevitable, avasallador y acaparador. El ojo-espía, ojo-panopticon como ha señalado en varias ocasiones Restrepo.

El ojo cierra, abre, atrapa, habla, dibuja, inscribe, conecta. El ojo persigue, la mirada acosa. Restrepo ha dejado que su trabajo se fugue por las grietas en donde los efectos de la mirada

son descolados, entra (in) y sale (out). Reproduce el curso de una mirada en mutación constante, símbolos híbridos que sobresalen en un efecto de círculos de agua que vuelven a ser lo mismo; agua.

Pasadizos: huir de la mirada. En la obra “*Atrio y Nave Central*”⁷⁰⁹ profundiza en torno a la semiótica del túnel, del encuentro y desencuentro de miradas, como se ha visto también en la obra *Quiasma*⁷¹⁰ un “cruce anatómico, el cruce fisiológico, el cruce sensorial, el cruce de hemisferios, el cruce perceptual, el cruce simbólico, el cruce semiótico, el cruce económico-político, el cruce de mercancía”⁷¹¹.



José Alejandro Restrepo, Exposición “Variaciones sobre el Purgatorio” Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia 10 de marzo al 30 de abril de 2011.

⁷⁰⁹ Restrepo, José Alejandro, *Atrio y Nave central*, videoinstalación 1996.

⁷¹⁰ Restrepo, José Alejandro, *Quiasma*, videoinstalación, 1995

⁷¹¹ Garzón Diego (2005) *Otras Voces, otro Arte, Diez Conversaciones con artistas colombianos.*, Ed Planeta, Bogotá., p. 110.

Estos cruces producen un intercambio de miradas y de mercancías. Los intersticios conducen al cruce simbólico construido por la cultura y por la historia.

“*Atrio y Nave Central*” de 1996, es un encuentro-desencuentro de miradas, fotografías de moteles en Bogotá, similares en su concepción estética, arcos-túnel por donde se fugan los enamorados que no quieren ser descubiertos, atrapados por la mirada de otros.

“*A la vuelta de la esquina*”⁷¹² fuga del punto de encuentro de la mirada, huida de la tensión del ver, caída en el pasadizo absurdo del iconostasio de ese altar-azar por donde desaparece la visión, por donde se fuga en encuentro. Una clara fuga si se tiene en cuenta que los moteles de chapinero en Bogotá “tienen un gusto decorativo” que los deja expuestos.⁷¹³



José Alejandro Restrepo, *Atrio y Nave Central*, Video Instalación, 1996, VK Galería.

Hay un cuerpo sin órganos afirma Gilles Deleuze, un cuerpo metodológico, un cuerpo detrás de los espejos del Atrio de Restrepo, un cuerpo que emite signos trashumantes,

⁷¹² *Ibid.*, p. 23.

⁷¹³ *Ibidem.*

signos rizomáticos en “donde se encuentra lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba. Animal y planta, la grama, es la digitalia”⁷¹⁴.

La historia en el arte de Restrepo *convierte el punto en línea*⁷¹⁵ se sabe que los árabes tratando de convertir en sus experimentos alquímicos el cobre en oro descubrieron la destilación del licor.

Restrepo ha hecho destilar el signo, lo ha decantado con paciencia y ha puesto su alambique fuera del curso teleológico de la historia. Su historia contiene un poder deletéreo y como un rizoma en el fondo de las cosas encuentra la patata y la mala hierba.

La mirada contiene un problema de escritura, de origen, de poder, de dominio, de desconcierto.

Hal Foster señala que en el seminario de Lacan de 1964 el psicoanalista distingue entre dos fenómenos en la mirada: *Wiederholung* y *Wiederkehr*, el primero es la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, lo que Lacan denomina el autómata, también en alusión a Aristóteles, que habló de Robot. El Segundo es el retorno (...) un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto, a lo cual de nuevo Lacan llama *el Tuche*. Lo primero la repetición del síntoma, puede contener o tamizar lo segundo, el retorno de lo real traumático que de este modo existe más allá del autómata de los síntomas, más allá de “la insistencia de los signos” (...) e incluso más allá del principio de placer”⁷¹⁶.

⁷¹⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix (2004) *Rizoma (Introducción)*, Ediciones Coyoacán, México D.F., p. 15.

⁷¹⁵ P 55

⁷¹⁶ Foster, Hal (2001) *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid., p. 141.

La mirada así repite lo reprimido, *Wiederholung*, es una pulsión transhistórica del autómatas (¿hay alguien allí?) y retorna como trauma (herida) fallido que clausura el acceso a lo real. El resultado es el simulacro y la hiperrealidad.

La mirada preexiste al sujeto, afirma Foster apoyándose en Lacan, Sartre y Meleau-Ponty, se ubica en el mundo⁷¹⁷ así pues “el sujeto (...) *mirando desde todos los lados* no es más que una mancha *en el espectáculo del mundo*”⁷¹⁸.

El sujeto siente así la mirada como una amenaza, interrogado, cercado como lo está Josef K en *el Proceso* obra de Franz Kafka de 1925.

Un *verse viéndose a sí mismo*, un ser levantado sobre el teatro-mundo que descubre una existencia paradójica.

El problema de la mirada está en ese *punto de fuga* que señala un agujero, una infinitud, como lo ejemplifica Lacan⁷¹⁹ con aquella lata de sardinas flotando en el mar, brillando bajo el sol, enfocándolo y señalando un punto de luz.

En medio de las dos miradas hay una pantalla tamiz que interrumpe el flujo de los dos campos visuales.

Lo que la cultura hace en relación a esos puntos de luz que sitúan al sujeto en el mundo y al mundo en el sujeto, es domar, domesticar la mirada. El icono y la *iconomía* distribuye el signo *pulsatil*, *deslumbrante* y lo *desparrama*. José Luis Brea diría que en la circulación de los significantes de la imagen, se enfría el aura y se convierte en pura circulación de

⁷¹⁷ *Ibidem*.

⁷¹⁸ *ibidem*

⁷¹⁹ *Ibid.*, p.142.

mensajes en los que es posible manipular, persuadir y capturar al sujeto en el simulacro-mundo.

La pantalla tamiz lacaniana sin embargo permite que el sujeto dome la mirada ya que ella busca atraparle, en cuyo caso el sujeto puede exclamar “pero yo no estoy en la imagen”⁷²⁰.

En la imagen el sujeto es todo lo que no es y no es todo lo que es. La imagen está levantada sobre su propia existencia, configurando así un escenario teatral que como una sombra inscribe el yo domado, domesticado por el poder de la mirada (Gaze).

La paranoia es contemporánea pero también atávica; sentirse observado. Restrepo se apoya en Tertuliano en lo que supone un encuentro de miradas: “*Es la misma pulsión ver que ser visto*”.

En esto el barroco y el hiperbarroco se presentan como verdaderas pulsiones de miradas paranoicas, visiones siniestras (*unheimlich*) en las aparece lo que debía estar oculto. Atrapa al ojo y doma la mirada⁷²¹.

La paranoia es la imagen amenazante, *un ojo del diablo*⁷²² un *fascimun* (hechizo) un efecto *envidioso* que como señala Lacan no está ni siquiera en la Biblia y que se muestra en la iconografía mariana donde la Virgen sostiene al niño; ella lo mira y el niño nos mira. Un efecto simular es posible encontrar en *las Meninas* de Diego Velázquez, seguramente la pintura más compleja del barroco que busca atrapar la mirada hechizándola y dejando claro que no podremos escapar ni a su fuerza ni a su magnetismo ígneo, Michel Foucault dice:

⁷²⁰ *Ibidem*.

⁷²¹ *Ibid.*, p. 144.

⁷²² *Ibidem*.

“El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no haya dado aun la primera pincelada, el brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está por un momento inmóvil entre la tela y los colores. Esta mano hábil depende de la vista; y la vista a su vez, descansa sobre el gesto suspendido. Entre la fina punta del pincel y el acero de la mirada, el espectáculo va a desplegar su volumen”⁷²³.

Y la mirada atrapada en un vórtice de volúmenes y en la disquisición del pensamiento de lo que es o de lo que pudo ser: si lo ha pintado ya o si está por empezar, mirando el reflejo esquivo, seductor, arrogante, logra verse a sí mismo en el ojo el pintor.



Diego Velázquez, *Las Meninas o La Familia de Felipe IV*, 1656, Museo del Prado, Madrid-España.

⁷²³ Foucault, Michel (2008) *Las Palabras y las Cosas*, Ed Siglo XXI, Madrid., p.13.

Miradas envidiosas, como la que San Agustín narra de su infancia: “Esa es la verdadera envidia que hace al sujeto empalidecer ante la imagen de una completud cerrada sobre sí misma, ante la idea de que el *petit a*, *la á* que está separada de la que está pendiente, puede ser para otro la posesión de la satisfacción”⁷²⁴.

La imagen barroca y la súper producción de imágenes religiosas que llevaron al desarrollo de la Iconomía suponen una ruptura de la pantalla tamiz, lo que se quiere lograr es derribar la muralla del sujeto para dar satisfacción simulando que hay algo donde no hay nada y donde la nada se presenta como el todo.

Abre, cierra. Entra y sale, el ojo queda atrapado por la mirada del mundo y la realidad aplazada a una proyección de rayos en la Iconomía del simulacro.

Walter Benjamin ejerce una de las más determinantes influencias en la percepción estética de nuestra época, el aura de una obra de arte se perderá en la era de la reproductividad técnica (1936) es una de las tesis más reconocidas, sin embargo lo que ha ocurrido es un culto y una fetichización de la obra de arte. José Luis Brea lleva la tesis benjaminiana un poco más allá y advierte que hemos arribado a otras consideraciones sobre la obra de arte. Su iconicidad se ha exacerbado, se especula con ella en el mundo financiero, las obras de Van Gogh adquieren desproporcionados valores económicos que riñen con lo que representó su vida: la evasión, la locura y la genialidad incomprendida.

⁷²⁴ Forter, Hal., *Op cit.*, p.144.

Nunca antes la obra de arte ha recibido mayor atención; subastas, exposiciones, *souveniers*, recordatorios. La circulación de la imagen y la forma como la sociedad la consume en lo que hemos llamado Iconomía es de cierto exagerada.

Esto, lleva a Brea a considerar el *enfriamiento* del aura no su destrucción. No es lo mismo, una noche estrellada en un poster o un calendario de la editorial Taschen que el autentico Van Gogh; esa pintura que hoy se exhibe en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y que representa un límite-mundo de 73,7 cm × 92,1 cm, oleo sobre lienzo, con el empasto del óleo grueso y brillante erguido en poderoso relieve.

Es esta obra y no otra que se le parezca, que la falsifique o la simule la que compra-consume el mundo como valor bursátil en la Iconomía.

Esta mercancía se convierte así un texto mucho más profundo que lo que señala su valor monetario en el mercado del arte.

El consumo aquí fija el precio, el valor en sí, está los huracanes provocados por la pincelada post impresionista de Van Gogh.

De tal modo que la mirada si está puesta sobre la obra de arte y lo que escapa del mercado se convierte en un hipertexto que hace que la obra se extienda como campo metodológico, campo abierto de producción de múltiples significados, desapareciendo así el autor (Barthes) porque Van Gogh es la voz de Antonin Artaud, un suicidado de la sociedad mercantilista de su tiempo, tanto como la de ese hombre atrapado por la imagen del mundo, desarraigado de sí mismo.

Ese nomadismo en los problemas estéticos es resuelto así mismo por la obra de José Alejandro Restrepo. Traslado de signos centelleantes que iluminan la noche oscura del capitalismo tardío.



Vincent Van Gogh, *La noche estrellada*, 1889.

“¿Y entonces que cabe decir del diagnostico Benjamin, a saber, la profecía de la desaturación de la obra de arte por, precisamente, efecto de su presencia en los media? Pues claramente, que era impreciso, insuficiente. Que acertaba a sentenciar el acontecimiento de una variación rotunda, pero no a interpretar su sentido”⁷²⁵.

Dentro de la producción de sentido está la obra de Restrepo en la mitad de los abismos erigidos sobre el campo electrostático de sus cátodos y sus circuitos; imágenes pulverizadas en la fuerza que adquiere el traslado de sentido.

⁷²⁵ Brea, José Luis, *Las Auras Frias*, *Op cit.*, p. 41.

“El aura ya no se aparece sino como un punto efecto electrostático, fruto de la pura difusión pública que se le imprime por la circulación cuasiubicua de sus reproducciones”⁷²⁶.

Esta circulación de miradas y el traslado de la obra al texto (del barroco) ha hecho posible el hiperbarroco; un barroco exponencial, en espacios diversos que reciben la influencia de símbolos y liturgias. Actos sagrados y sangrados, múltiples, ojos que miran concupiscentes, deseosos de lo que la imagen produce.

La producción, circulación, consumo y recepción de la imagen (Iconomía) tiene dos caras: un lado ferviente deseo por otro furiosa destrucción que escribe sobre lo escrito. Iconofilia e iconoclastia son dos movimientos de un mismo acto de devoción imagológica.

3. Iconofilia, *guardando imagen...*

“Ese “Glorioso delirio” del que habla Teresa de Ávila para marcar una de las frases de unión con Dios, es lo que un espíritu endurecido, y por fuerza envidioso, no le perdonará jamás a un místico”.

Emil Ciorán.

“Buenos días a ustedes imágenes de mi corazón”⁷²⁷ esta no es la forma en que comienza la obra titulada Iconofilia de José Alejandro Restrepo, pero si es la frase que abre el video que lleva este nombre y que representa la gran obra y el interés más importante de su vida⁷²⁸. Iconofilia es un gran proyecto que articula las obras de Restrepo relacionadas con la mirada, la escritura de la historia, la transhistoria y el impacto de la imagen en la sociedad

⁷²⁶ *Ibid.*, p. 41.

⁷²⁷ Restrepo, José Alejandro, *Iconofilia* de la serie *Iconomía*, proyecto 2000-2010. Video, ver anexos, D.V.D. numero 1.

⁷²⁸ Entrevista con José A Restrepo, 26-08-12, Bogotá.

contemporánea como consecuencia de sincretismos que vienen formándose desde la colonia.



José Alejandro Restrepo, *Iconomía*, de la Serie: *Iconofilia-Iconoclastia*, Video Proyección, 2 D.V.D. 30 min/60 min, 2000.

Un ojo en movimiento, pantalla circular (el ojo simboliza el ámbito divino en la Edad Media) insertada en un friso del Románico.



José Alejandro Restrepo, Serie *Iconofilia*, D.V.D. Numero 1, 2000-2010.

Estas “*dulces imágenes*” reproducen la fascinación de muchas comunidades por las imágenes; un consumo que permite ver la circulación de los signos escritos por el cristianismo en los iconos, en orden de establecer un culto único y una sola doctrina eclesial desde Nicea hasta Trento y por supuesto hasta nuestros días.

Paradojas que llenan los vacíos de un nuevo sentido y de un nuevo significado. Ver, exponer, dominar, domesticar, seducir. Los efectos propios de la imagen se perciben en la imagen del ojo en el cielo: “*Dios todo lo ve*”.

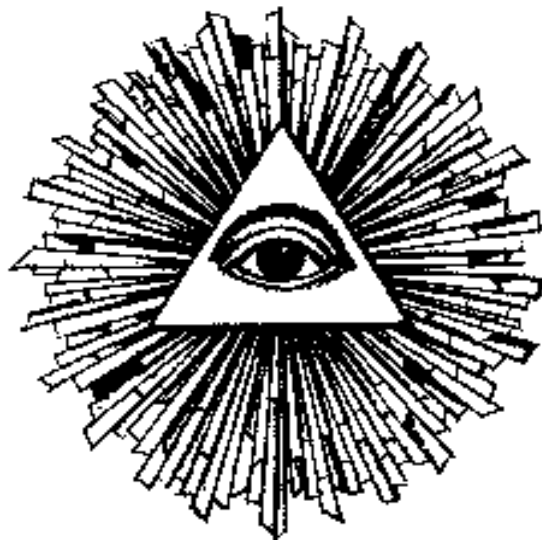


Ilustración del “*ojo que todo lo ve*” conocido también como el ojo de Horus.

Iconodulia, idolatría que desemboca en abigarrados cultos: una taza de chocolate, un espejo, una roca, una nube, una piedra, un carro de helados, son los lienzos donde se ha dibujado la imagen sagrada. Estos objetos se convierten en exvotos contemporáneos

venerados con devoción marcada también en el cuerpo: tocar la imagen y llevarse la mano a la cara, embadurnarse de aquella imagen tocada.

Fotos, televisores, cámaras, celulares guardando *imágenes sagradas* contenedores de lo incontenible, continentes de lo inabarcable.

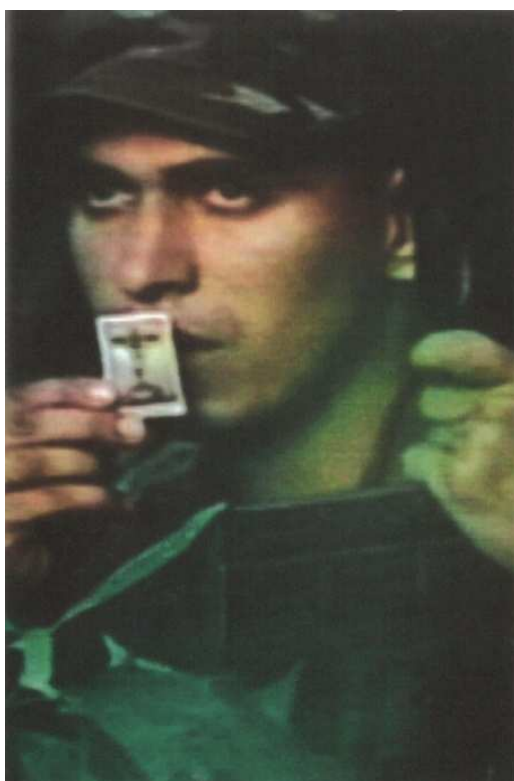
Imágenes prohibidas, delicadas, odiosas, atractivas, pavorosas, terribles. Imágenes hipermediáticas, circulares que vuelven a ser imagen.

Emboscadas paramilitares, documento crudo que se expone con advertencia, iconoclastia incluida en la frase que previene al tele-vidente, ver es escuchar, balas de metralla un grito: “me pegaron en el ojo”⁷²⁹.

Carlos Castaño líder de las autodefensas unidas de Colombia (grupos paramilitares) no mira la cámara, de espaldas, en un pasadizo de ese espacio visible el (invisible) *ante esa cámara* se compromete (señalando con el dedo índice la cámara) a responder por sus actos. El sonido de una moto sierra⁷³⁰ acompaña el inicio y el final de ese pavoroso discurso.

⁷²⁹ Restrepo, José Alejandro, *Iconofilia*, D.V.D. numero 1, 1h. 09’.

⁷³⁰ Referencia al uso de las motos sierras en las prácticas de muerte de los paramilitares.



José Alejandro Restrepo, *Iconomía*, 2 videos monocal, *Iconofilia e Iconoclastia*, Video Still, 2000-2011

Juan Pablo Escobar hijo del capo colombiano usa la radio para enviar un mensaje a Dios, solicitar así que sea él quien juzgue sus pecados. Teología mediática de absolución política.

El show del presentador Jorge Barón en El Caguán, zona de distención en la que la Guerrilla consiguió el dominio militar en 1998, allí llegaron los medios de televisión para grabar el programa donde aparecen los guerrilleros en la tarima en un acto bizarro de iconofilia: *“a través de su hermosos programas, que los guerrilleros siempre que las circunstancias lo permiten, ahí estamos en la pantalla, mirando su show”* el comandante de las FARC mirando y produciendo ese *bello show*, locuaz iconofilia en medio de las mas penosas adversidades.

Imágenes que llegan a la cumbre más alta, cámaras grabando en el volcán Galeras en plena actividad y el periodista inundado por una nube de humo, tosiendo, desapareciendo: imagen y humo, sombra y nada. Iconofilia que llega a la cumbre exuberante de la montaña, orgullo que dura segundos; nube gris, iconoclastia de la montaña.



José Alejandro Restrepo, *Iconomia* 2 video monocanal *Iconofilia e Iconoclastia*, still, 2000-2011, Tomado de: *Religión Católica*, 2011.

Una Cámara que apuntan a un hombre que rapta a una mujer y consigue llegar hasta él y liberar a la dama. Cámaras trágico-cómicas.

“¿Porqué conformarse con solo un instante de los recuerdos? Guárdelos completos y para siempre con una HANDYCAM... Sus ojos, sus oídos, su memoria” y un hombre en la

playa gravando las olas, no hay mas realidad ni memoria que la de la pantalla de la Handycam...”⁷³¹

Un Carguero⁷³² que lleva un hombre-cámara apuntando al paisaje. Filmar antes que vivir, grabar antes que el recuerdo se pierda. ¿Que se graba?, ¿Por qué?, ¿a quién? ¿Dónde? curiosidad del ojo, consumo y delirio. La existencia contemporánea se encuentra atravesada por ese flujo de miradas sin las que la existencia misma no resulta posible, el anonimato está descartado en esa multiplicación de los efectos de la imagen y del uso del recuerdo.

Ojos espías, ojos inquisidores, cotilleo de la mirada. Una cámara es así el fuego adorado por la tribu. Guerra de imágenes, devuelvo el disparo, punto de mira.

Fotos privadas y espacios públicos, defensa, pasión, foto-espía: el infiel el detective. El truco para simular que algo existe: fotos de “artificio, artificial, artificioso”⁷³³

La compañía de ropa Benetton viste los cadáveres n.n con sus nuevos diseños traídos de Nueva York, vestir es ocultar pero también ver, sustituir imágenes, sustituir sentencia por fetiche-mercancía. Ropa de Benetton que cubre la ignominia, un aporte de ocultamiento del colonialismo tardo capitalista.

En otra de estas imágenes se ofrecen 100 dólares por una una imagen de *guerrillos*⁷³⁴ y 200 dólares si está muerto. Compra y circulación de imágenes costosas; le cuestan al país y le cuestan al bolsillo de quienes las compran, fotos expuestas en la televisión como un

⁷³¹ Restrepo, *Iconomía*, D.V.D. numero 1.

⁷³² Recordamos *los cargueros del Quindío* de las obras: *Quindío I y Quindío II de José A Restrepo*.

⁷³³ Restrepo, *Iconomía*, D.V.D. numero 1.

⁷³⁴ Es la forma coloquial de referirse al guerrillero en Colombia.

reclamo falseado, como simulacro que oculta velando y remarcando, fetiche de la imagen que sobrevive a la muerte y al miedo de la desaparición.

El Momento Kodak, un segmento de noticiero que examina con ojo clínico el gesto de fascinación de un niño vallenato con el presidente Clinton y de este con el niño. Placidez que oculta, que miente: escenografía de dominación oculta detrás del exotismo y la dulzura, *¿Que tal dulces imágenes?...⁷³⁵*

“Por la pérdida de una foto antigua, una mujer mantuvo como rehenes a tres empleados de una marquería. La mujer se mantenía en el baño aferrada a su revólver, luego de un intercambio de notas se disparó en la cabeza” así termina la noticia, gente aterrada, una ambulancia que se abre para que la víctima sea llevada al hospital, las cámaras caen como abejas en el panal de la miel de la época; el video, todo queda filmado, todo existe en la reproducción, detrás de esto, la trampa que exige descifrar los enigmas.

“Ver todo, oír todo y estar en todas partes no solo es un predicado de Dios sino también de la televisión. El inmenso poder de la iconofilia se vuelve Teocracia. Nada que no pase por la imagen existe, ninguna imagen que no venda verá la luz, toda relación social será mediatizada por la imagen, todo espectáculo visual será redundante y narcisista, toda imagen circulará rápido e ininterrumpidamente... no hay comunicación, solo persuasión transitiva”⁷³⁶.

Seducción circulante que resuena como repetición de la mirada barroca, Bartolomé de Carranza uno de los teóricos más importantes del Concilio de Trento decía: “El mensaje

⁷³⁵ Restrepo, *Iconomía*, D.V.D. número 1.

⁷³⁶ Restrepo, José Alejandro, *Religión Católica*., p.20.

cristiano ha de ser convertido por los llamados "*sal de la tierra*" vosotros habéis de dar sabor a estas cosas que a la carne son tan desabridas y guisarlas con el espíritu de tal arte que las coma el mundo de buena gana".

Guisar las imágenes, prepararlas para que sean consumidas de buena gana, su elocuencia de "pagano goce", la exhibición sensualista del dolor, las contorsiones de los torsos, labios mojados y ojos brillantes puestos en el cielo.

Dice Restrepo: "Las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) tienen una productora audiovisual: FARC Films. Entre sus realizaciones hay video-juegos, películas, animaciones, 3D subtituladas en 14 idiomas. Fuentes militares indican que le hacen un seguimiento a este proyecto de propaganda al que consideran "un instrumento de guerra política, para desinformar y minimizar los efectos de sus acciones"⁷³⁷.

La autentica iconoclastia no es posible en este orden de ideas, será necesario como afirma Restrepo citando a Michel De Certeau: "un feliz naufragio", las prácticas de dominio sobre la imagen mantienen lazos anteriores con paradigmas de otros ámbitos, el traslado es el escenario.

Cayo Julio César Augusto (27 aC- 14 dC) inició su vida política en medio de un ambiente acalorado por el enfrentamiento entre monárquicos y republicanos. El representaba uno de los bandos; para lograr la unión en torno a una forma política realiza todo tipo de maniobras, la más brillante de todas cambiar su imagen y promoverla a través del arte, el

⁷³⁷ *Ibid.*, p.19.

llamado Cesar Augusto de Prima Porta es este icono que contribuye con más eficacia que un ejército a la consolidación de esa idea.

Pies descalzos, apariencia heroica y pacífica, benevolencia y sabiduría, el toque divino a sus pies, ilusionismo hiperreal, universo barroco mediático que sobrecoge con su fuerza simbólica plural.

La teología política es tan antigua que será difícil enmarcar principios, estos puntos siempre tienden a convertirse en una línea, Michel Foucault ha llamado a esta relación histórica: *el poder pastoral* que asegura que el poder político que ejerce el Estado moderno está relacionado con la concepción de pastor y o de patriarca de las comunidades judías antiguas y de las cristianas⁷³⁸.

El uso de la imagen para provocar la devoción ha sido constante, lo que nuestros días presenta es la espectacularidad llevada a un éxtasis magnífico donde todo acto es televisivo o puede (y debe) ser grabado, filmado, fotografiado. Si bien Foucault señala que la imagen mantiene una relación ilusoria con las cosas, lo que se puede incluir es que el hombre contemporáneo vive una ilusión que esconde la verdad, una verdad que tiene más de real y racional que aquello que la simula. Dicho de otro modo: para el hombre de nuestro tiempo el simulacro es verdadero y la verdad una ilusión.

⁷³⁸ Chomsky, Noam (2012) *La Naturaleza Humana, Justicia versus Poder, un debate*, Katz, Buenos Aires., p. 13.



René Magritte, *Las vacaciones de Hegel*, 1958. Galería Isy-Brancot, París

La máxima Hegeliana se volatiza cuando se reflexiona sobre la relación que tiene el hombre con la imagen: *Todo lo real es racional y todo lo racional es real*, lo real en Hegel es la forma en que el *espíritu (geist)* consolida y realiza la historia, de modo que Napoleón Bonaparte no existe hasta que no inicia su gobierno sobre Europa. En ese momento entra en la historia como instrumento al servicio de algo superior: la idea. Por supuesto con la obra de René Magritte: *Las vacaciones de Hegel* se puede ahondar en esta tensión entre lo real y lo real-racional. Ciertamente lo racional se cumple en la medida en que realiza el plan supremo de la idea, la ilusión gobernando y promoviendo desde su iconolatría el culto a la proyección (grabado y circulación de imágenes) se ha convertido en real en la medida en que ha hecho historia y ha encarnado el plan de la idea: el progreso, la democracia, la libertad. Detrás de esas mascararas y simulacros han otras posibles reflexiones: una de ellas apunta a pensar la historia como un problema de escritura, el Cocodrilo americano del que Hegel hace mofa se convierte en un cocodrilo de 25 pies de longitud, un temible y

asombroso animal que existe pese a que Hegel no se digna considerarlo, la otra es ver los tejidos profundos que ocultan lo real y lo verdadero: aquí nos enfrentamos a la construcción de heterotopias y rizomas. *Un plan supremo de la idea* es, si se mira desde el punto de vista de la *imagen-simulacro*, una sombrilla con hermoso mango de cerezo, abierta, sosteniendo un vaso.



René Magritte, *Los dos misterios*, 1966. París, galería Isy-Branchot.

La iconostasis moderna además es un híbrido complejo, extenso tejido de tiempos, *acciones diferidas* y fantasmas retornando. Santorales, martirios, devotos en el gran teatro-mundo.

Los ojos miran lo que la *sabia del teatro*: el video, transmite. El largo y riguroso trabajo de Restrepo consiste en pescar estos videos conectar, bucear por entre las grietas, motivar el sonido donde hay silencio y el silencio donde hay sonido.

Sus santorales compuestos de monjas con parlantes, luchadores, guerrilleros y narcotraficantes en el acto del perdón han robado las imágenes al mundo y ha otorgado un nuevo sentido a la idolatría de la imagen, un traslado de sentido pero también una fuga de símbolos que se yuxtaponen a los cultos sagrados.

La justicia ordinaria es el nuevo purgatorio un penitente *matar y que Dios decida*⁷³⁹ un nuevo sacrificio visible en la sociedad colombiana iconófila, encargada de absolver con un criterio manufacturado a los criminales confesos.

La televisión ha profanado la iconografía cristiana, la puesta en escena de Restrepo demuestra esta desacralización de lo divino para vaciar aquel contenido y resignificarlo.

En este tejido escénico Restrepo ha encontrado una “sangre divina” el video: “La sangre es como el flujo de electrones... efectivamente es una buena metáfora, y me parece que tiene que ver precisamente con esa Sociedad de las Imágenes que circulan permanentemente, que inundan el espectro. De nuevo, fíjate, aparece una la palabra interesante ahí, espectro. El espectador electromagnético inundado de información, inundado de imágenes sin fin y sin comienzo. Lo que antes era la radio, ahora son las imágenes en video, miles y miles de canales permanentemente atropellando el silencio, atropellando la propia imagen. Podríamos hablar también de lo visual, como ruido, como contaminación, una vena rota. Y en ese sentido, pues también surge la irresponsabilidad con respecto a ese tipo de imágenes donde no hay posibilidad de responder a ellas, luego no hay responsabilidad. Es la misma raíz etimológica, respuesta y responsabilidad. Un poco el trabajo del video y del videoarte, desde sus comienzos en los 60, creo que tomó como una política de establecer esa

⁷³⁹ Alusión al grito que culminó con la I Cruzada hecho por Urbano II en el concilio de Clermont en 1095.

contracorriente o ese contra-discurso de las imágenes y darles desde la crítica una cierta responsabilidad pero por lo menos detener las imágenes. Tú hablas del fluido, de flujo, pero de todas maneras al interior de estas imágenes hay unos factores que podrían precisarse más la repetición, con la detención de la imagen. En este sentido irían en contravía de lo que es el flujo continuo y excesivo de la imagen televisiva y de la ideología, porque la televisión finalmente es antes que nada un aparato ideológico”⁷⁴⁰

Ese *flujo* constante, ininterrumpido e irresponsable ha dado por resultado una sociedad simulacral, dada la incapacidad de resistencia ante el poder de seducción que representa.

3.1. Simulacro, Teología política.

“Y no hay verdad mayor que esta: Santo que no es visto no es adorado”

Carlos Monsiváis⁷⁴¹

“Pero eran almas de Dios creadas por Dios. Le parecía una lástima al padre Conmee que todas hubieran de perderse, un despilfarro, si uno pudiera decirlo”.

James Joyce⁷⁴²

El filósofo Baruch Spinoza dice que *la materia es realidad metafísica*, de modo que hay una metafísica de lo tangible. Cuerpo y alma son objetos de la teología en constante contradicción y como toda contradicción es dialéctica de ello se sigue que esté en permanente dialéctica.

El problema de cuerpo-alma que se amplifica en el campo artístico de José Alejandro Restrepo no es solamente extensiones del acto de creación divina sino extensiones que se conectan a procesos simbólicos en una paradójica sincronía.

⁷⁴⁰ Restrepo, José Alejandro, *Variaciones sobre el purgatorio*, Entrevista de Cuactémoc Medina, En: http://www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2011/entrevista.html (Consultado en Junio de 2012).

⁷⁴¹ Restrepo, José Alejandro, *Vidas ejemplares*, *Op cit.*, p. 12.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 5.

Aristóteles concibe el alma como *la forma del cuerpo*⁷⁴³ en ese sentido el alma interviene en el cuerpo, Spinoza llega a la idea de que *sin alma no hay cuerpo y sin cuerpo no hay alma*⁷⁴⁴. Así pues si lo intangible necesita de lo tangible para existir hay una comunión inmediata entre las sustancias.

Dicha existencia pasa de lo ontológico a lo general, de lo particular a lo universal. La creencia se da en ese pasadizo por donde el ser se conecta con lo histórico no siendo ese su fin, como lo pensara la filosofía de Hegel.

La relación entre las formas políticas y la religión se complejiza en esa instancia en la que la separación entre los dos mundos y sustancias no se cumple.

En cuanto a lo político, como en la corte bizantina implica lo económico y ese ámbito lo *iconómico*. La administración político económica debe dar rendimiento eficiente y no puede permitirse el “despilfarro”, la economía es el buen uso de los recursos y no su desmando.

En la sesión número 25 del Concilio de Trento se dice: “Enseñen diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, expresadas en pinturas y en otras imágenes, se instruye y confirma al pueblo en los artículos de la fe, que deben de ser recordados y meditados continuamente y que de todas las imágenes sagradas se saca gran fruto, no sólo porque recuerdan a los fieles los beneficios y dones que Jesucristo les ha concedido, sino también porque se ponen a la vista del pueblo los milagros que Dios ha obrado por medio de los santos y los ejemplos saludables de sus vidas, a fin de

⁷⁴³ *Ibid*, XXXI.

⁷⁴⁴ *Ibid*, XXXII.

que den gracias a Dios por ellos, conformen su vida y costumbres a imitación de las de los santos, y se muevan a amar a Dios y a practicar la piedad”⁷⁴⁵.

La intervención sobre la conciencia por parte de las religiones había sido criticada por Martín Lutero y antes que él por Guillermo de Ockham quien establece la necesidad de separar la Iglesia y el Estado y por supuesto al individuo, del mismo modo, lo separa de la razón elevando la conciencia religiosa al ámbito de lo irracional, de lo inexplicable, de la *cuadratura del círculo*.

Los ritos y ceremonias religiosas sin embargo se fueron fusionando a lo político económico de un modo que no puede pensarse como aleatorio; más bien como un hecho estratégico que demostró la necesidad de administrar el poder de la imagen y de su retórica para salvaguardar los ámbitos político-jurídicos como lo demuestra Trento y como lo había hecho Nicea en los inicios del cristianismo, en el año 325 dC.

Se ha hecho así una relación histórica entre la obediencia al Estado y la obediencia a Dios. La autoridad emana de EL como del príncipe o de la Carta Magna. Esa relación ha demostrado a lo largo de este estudio su complejidad y sus peligros, una absurda mezcla entre dos mundos imposibles de conciliar como lo ha señalado el filósofo Søren Kierkegaard: *lo individual es inconmensurable con lo general*.

Pese a que Lutero contribuyó con en la publicación de sus 95 Tesis en el siglo XVI, a la preocupación por la conciencia libre del ejercicio de la iglesia tanto espiritual como jurídico y político, en la realidad el mundo luterano posterior a su muerte arraigó la construcción del

⁷⁴⁵ Biblioteca electrónica cristiana, En: <http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1> (Consultado en Noviembre de 2012).

Estado (el príncipe) en la misma idea que antes perteneció al pontificado romano durante siglos de Iconomía política.

Esto lleva a Kierkegaard a considerar que las 95 tesis de Lutero no son suficientes pues es evidente que la autoridad solo cambió de manos y que los príncipes y los capitalistas de la época se beneficiaron con la Reforma hasta el punto que consiguieron establecer las primeras Repúblicas en el norte de Europa.

El apoyo de Federico III de Sajonia a Martín Lutero es un viento favorable en esta coyuntura histórica, que de paso contribuye a que la fuerza de su rebelión contra el poder de la iglesia merme en el sentido en que se traslada a la compra de la conciencia por parte del príncipe, como autoridad jurídica y espiritual, un cambio de poder pero también un impulso renovador para las artes.

Ni la razón y ni el Renacimiento no son amigos de Lutero. Su actitud *anti renacentista* es la fiel muestra de que la iglesia y los remanentes de su sistema doctrinal no se han conmocionado aun en el mundo luterano.

El derecho en los países luteranos es una extensión de la religión y su iconoclastia una extensión de su iconodulía a la autoridad de los príncipes por ejemplo.

Spinoza se halla de acuerdo con la idea de que el Derecho Natural de los hombres no debe obrar ni maniobrar de acuerdo con los problemas propios del culto y de la religión: “La finalidad del Estado no es transformar a los hombres de seres racionales en bestias o instrumentos, sino, antes bien, garantizar que su mente y su cuerpo funcionen con

seguridad, que se sirvan de la libre razón y que no combatan con odio, ira o engaño, ni se enfrenten unos a los otros con ánimo inicuo”⁷⁴⁶.

De modo que una de las conclusiones a las que llega Spinoza en lo que atañe a la relación entre Religión y Estado es que si la primera hubiese realmente gobernado o aquello fuera cosa posible, el mundo sería perfecto, dicha y no odio y engaño se vería en el gobierno del Estado.

La razón que debe gobernar el Estado choca con el orden de las cosas y la religión que establece el orden jurídico se presenta siempre como “escandalosa” irracional e incomprensible según el filósofo Søren Kierkegaard, quien entregó su vida a la denuncia de ese estado jurídico que en la práctica y en el ejercicio no se mostraba como cristiano.

Sin embargo en el teatro mundo, esa escenografía religiosa cubre lo político del mismo modo que lo político se reviste de religiosidad, una teología política simulacral surge de ese intercambio de signos que Restrepo encuentra cada vez que un guerrillero armado hasta los dientes saca de entre su enmarañadas metralas la imagen de la Virgen o del Divino Niño para besarla y encomendarle un triunfo: “En la tragedia moderna la caída del héroe no es otra cosa que un acto. En tiempos actuales lo que predomina es la situación y el carácter”⁷⁴⁷ haciendo alusión por supuesto a la Poética de Aristóteles.

Una puesta escena, un acto de repeticiones espontaneas. El estadio estético gobierna la época kierkegaardiana como lo hace en nuestros días. De cierto modo fue Kierkegaard quien desenmascaró el simulacro de la vida moderna. Descubre el telón de un tiempo que

⁷⁴⁶ Spinoza, *Op cit.*, p. XXXV.

⁷⁴⁷ Kierkegaard, Søren (2005) *De la tragedia*, Quadrata, Buenos Aires, p.23.

en la religión encuentra el acto teatral al que se acude para cumplir, para relajar, para distraer, mientras la tragedia propia del teatro, conmueve.

La vida de Cristo no puede conmover; según Kierkegaard, a quien busca eso mismo en el acto estético, pero tampoco empuja a la conmiseración para quien prefiere lo teatral; el acto queda elevado sobre lo general en el sentido en que no puede ser comprendido en los actos públicos que como simulacros ocultan esa verdad.

El Caballero de la fe de Kierkegaard ese personaje que alcanza la meta, *solo* en la más desolada de las cumbres de la existencia; allí donde ningún periodista, como dice Restrepo citando a Jacques Derrida, puede llegar:

“Temor y temblor, admiración y espanto, es lo que Kierkegaard siente al reflexionar sobre el incomprensible pedido que Dios hace a Abrahán: sacrificar su hijo. El filósofo insiste en que gracias a la fe, y solo por eso, Abrahán soportó la dura prueba. Este hombre de la fe es *el caballero de la fe*, un hombre sencillo que no duda en obedecer los designios de Dios, aun si le parecen excesivos. Todo por la fe. La fe hizo que ese acto sacrificial fuera diferenciado de un simple asesinato”.⁷⁴⁸

El relato de Isaac tiende el puente entre lo ético, lo general y el mundo, incluyendo en él la representación plástica o la intervención de los periodistas y lo religioso, silencioso, inmensurable, espantoso, tembloroso.

⁷⁴⁸ Restrepo, José Alejandro, *Religión Católica*, *Op cit*, p.113.

La idea kierkegaardiana de la *Resignación Infinita*⁷⁴⁹ no es otra cosa que el sentirse absuelto por el tribunal divino mientras el humano le castiga, le halla culpable. Abrahan no sale bien librado de las cortes jurídicas humanas que defienden el derecho a la vida dentro de la “escolástica” del Derecho Natural y que en la práctica ha firmado y legalizado el exterminio a cientos de miles de seres humanos.

En esa ambivalencia se instaura este problema ya que escándalo hay en la idea de la clausura de lo ético, de la *suspensión ética* por el asesinato del hijo y la rendición a la Voluntad de Dios. De ahí que las últimas obras de Restrepo desemboquen en las palabras llenas de temeridad de Søren Kierkegaard que contienen la paradoja de la existencia.⁷⁵⁰



Caravaggio, *El Sacrificio de Isaac*, 1613, Uffizi Galeria, Florencia-Italia.

⁷⁴⁹ Kierkegaard, Soren, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p.101.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 102.



José Alejandro Restrepo, *Serie Crucifijos*, 2011, fotografías impresión digital, 110 cm x 70 cm, Tomado de: *Religión Católica*, 2011.

Escándalo quiere decir que no es trágico ni cómico en el sentido socrático. Solamente silencio y temor y temblor quedan después de semejante momento que ha detenido el tiempo de su curso entrópico y ha dejado la *suspensión teleológica de lo ético*⁷⁵¹.

El instante que saca al hombre del orden del tiempo y lo regresa por siempre a la presencia. Al instante, a ser contemporáneo de la escena: “Toma a tu hijo único, el que tanto amas, a Isaac; ve a la región de Moria, y ofrécelo en holocausto sobre la montaña que yo te indicaré” (Gen, 22).

Lo que Abrahán llegó a sentir en presencia del designio de Dios es una especie de *horror religiosus* ansiedad ante el misterio de lo absurdo; la palabra en danés que usó Kierkegaard para describirlo (es de difícil traducción) es: *Anfaegtelse* (ataque, tentación).

⁷⁵¹ *Ibidem*.

Abrahán sube sin testigos, la soledad en su ruta es absolutamente necesaria, sin embargo en la filosofía de Kierkegaard, aquel que espera encontrar la fe, le sigue, se convierte en su contemporáneo.

El ser se vuelca en “la profunda melancolía de la existencia en la resignación sin límites; sabe de la dicha de lo infinito, ha experimentado el dolor de la renuncia a todo lo que más ama en esta vida; sin embargo, saborea la finitud, con la misma plenitud que quien no conoció anda más alto, pues su acomodación en lo finito no permite describir hábitos de espanto o desasosiego, antes bien posee esa seguridad propia de quien goza con certeza de lo dismundano”⁷⁵².

Ese acto excepcional va a ser relacionado por José Alejandro Restrepo con una de las declaraciones del juicio que se hizo al oficial nazi Eichmann quien repetía: “Mi cliente se siente culpable ante Dios, no ante la ley”⁷⁵³.

En esas palabras habría una suspensión de lo ético, de lo estético y de lo histórico, Restrepo se pregunta: “¿Qué papel juegan estos cuerpos violentados en ese cruce entre mito e historia? ¿Pueden estos mitos interpretarnos a nosotros? ¿O el gesto mítico dio pie a la pura y simple matanza de nuestros tiempos? ¿Pero acaso no es posible asesinar (y no sacrificar) con toda la fe? ¿Acaso la fe no puede ser motivación misma del asesinato?”⁷⁵⁴.

En estas preguntas está la religión simulacral del tiempo contemporáneo, vivida de modo teatral, siempre conmovida pero nunca escandalizada.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 92.

⁷⁵³ Restrepo, José Alejandro, *Religión Católica.*, p.113.

⁷⁵⁴ *Ibidem.*

Kierkegaard ha dado la pauta para descifrar toda esta problemática; porque la fe es incomprensible pero el asesinato *comprensible*. De tal modo que el escándalo siempre es continuado por la improbabilidad. Es improbable que una vez pedido el sacrificio Dios se retracte de su palabra. El poder de Dios es ilimitado, dice Spinoza, de tal suerte que puede evitar que Isaac sea sacrificado por El, pues así lo decide en la Voluntad incomprensible.

En el simulacro religioso contemporáneo el asesinato fue cometido. No hay forma de mostrar lo imposible de su acto porque justamente la causa del juicio es que puede constatarse que el asesino obró según sus propias causas y llevó a cabo el acto por el cual se somete y se inculpa.

La teología política contemporánea ha dado razones de peso mítico y místico a los actos más horribles que puedan concebirse. Sin embargo la dialéctica permite establecer que lo que es *no puede* no ser *al mismo tiempo*.

Esto demuestra lo que Kierkegaard estudió durante toda su vida, que nuestro tiempo ha construido un teatro vivo al que asiste plácidamente, una especie de banquete con hombres serios: banqueros, esposos y pastores de iglesias que buscan antes que nada cumplir con las funciones del estado y la administración pública, y en este sentido, la *Iconomía* de su tiempo para abstraerse de la verdadera religión que en Kierkegaard depende de la más absurda soledad del ser con Dios y por supuesto de la aceptación del escándalo que al ser publicitado, publicado y expuesto, deja de ser escandaloso. De ello se sigue que el hombre de fe no puede ser grabado en vídeo, transmitido en vivo, guardado en el archivo filmico, ni entrevistado por los periodistas. No hay nada que decir a esas autoridades de la información que en dos segundos esperan explicar lo que no puede ser explicado.

Dicho de otro modo, la miseria, la desdicha y la paradoja en las que vive en el hombre religioso no pueden ser representadas, no admiten teatralización, no son bienes públicos y no entran en el flujo de mercancías que las convierte siempre en dinero, poder y fetiche.

El caballero de la fe de Kierkegaard no tiene representación más que la del acto incomprensible y de la locura. No se circunscribe a un espacio y no puede demarcar territorios jurídicos. No es un hombre justo porque elige no en la medida de la justicia del Estado y no es un hombre serio porque no concibe actos éticos que le den buen nombre en comunidad, no puede juzgarse en la corte porque su asesinato no tiene cuerpo del delito (*Habeas Corpus*), se ha perdido así mismo para alcanzar la recuperación del ser verdadero (*Gentagelse*). De ello se sigue que si el *Caballero de la Fe* no consigue ser un hombre serio, seguramente es el que da de comer a las palomas en el video de José Alejandro Restrepo que lleva su nombre, mientras el país se desangra y los tanques entran al Palacio de Justicia en una de las tardes más lamentables de la historia de Colombia. Tampoco Juan el Bautista se enfrentó al Imperio Romano que gobernaba sobre su pueblo, le advirtió, le exhortó, le increpó y luego murió como mártir. Consecuencia de la suspensión de lo ético, que se cumple así mismo en Pablo de Tarso, ciudadano romano que no apela ante la ley, su existencia tiene consideraciones *menos serias*.



José Alejandro Restrepo, *Caballero de la fe*, Video Still, 2011.

La imagen es el buen uso del límite del yo, la imagen del caballero de la fe de nuestro tiempo es aquella que se pregunta si había periodistas el día en que Abrahán subió al monte de Moira y supone por supuesto que el acto de fe es causal, móvil y pasión para cometer el crimen:

“Esta llamada ocurrió en la tarde del 10 de junio de 2008. Conversan un capitán y un coronel de la brigada 17. El coronel pregunta por el número de bajas, si están armados y le sugiere al subalterno que diga que son de las FARC. El capitán le dice que hubo un supuesto combate y que “cuento con uno, con todo”, en referencia a una baja.

Coronel: Cuénteme, ¿Cuántos muertos son?

Capitán: Casi me pelan, más bien.

Coronel: Entonces, ¿no lo mató?

Capitán: ¿Ah?

Coronel: ¿No mató a nadie?

Capitán: No pierda la fe mi coronel

Coronel: No, hermano....

Capitán: No, no, no pierda la fe.

Coronel: Bueno, bueno hermano⁷⁵⁵.

La fe, un objeto o una imagen retórica que imprime pasión y que en el fondo de ese mensaje se presenta como contrasentido. Restrepo ha notado en estas prácticas paradójicas un discurso que demuestra hasta qué punto las predicciones sobre la sociedad moderna hechas por Kierkegaard se han cumplido en el fondo de esos simulacros y esas máscaras teatrales de cristianos convertidos y de santos sicarios.

En su obra *Variaciones sobre el Purgatorio* (2011) José Alejandro Restrepo ha ahondado en las secuelas de la violencia paramilitar en Colombia, asesinos conversos y confesos que admiten sus crímenes en medio de un escenario cristiano que presencia la iconografía medieval y barroca sobre el purgatorio.

Desde Dante hasta las penas y suplicios que ha vivido Colombia, hay una serie de conexiones y de choques simbólicos que vuelven a retomar el complejo flujo de mercancías iconográficas en la Iconomía contemporánea.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 112.

En uno de los relatos que resuenan en las salas alias Caliche en una versión libre al CTI

dice:

“Caliche: No, tiene que ayudarme, en estos días me tocó hacer unas cosas que... Yo sé que usted me ha dicho que no le comente nada de lo que yo hago... Lo que hice ese día ahí fue una vuelta ahí que uno nunca olvida eso... Sabe qué, madrecita, me tocó picar a un man, a la mamá y a la hermanita...

Madre: Huyy...por Dios bendito.

Caliche: Se lo juro, cucha. Y sabe qué, madrecita. Me siento mal, me siento arrepentido.

Madre: Mijo, pero si no lo hacía usted, se lo hacían a usted...

Caliche: Y es el momentico, viejita, que sabe qué, cucha, me siento raro...

Madre: No pues, rece, mijo. Es algo que le tocó a usted, mijo.

Caliche: Ese día yo nada más veía eso y en la mente mía pensaba era en usted y en la niña.

Pero sabe qué, cucha. Se lo digo de corazón: al man no, nada, normal. Al man le di sin mente. Pero a la mamá y a la hermanita... remordimiento nada más, porque mi mamá y mi hermanita... yo pienso es eso y no quiero que nada de eso les pase a ustedes...

Luego la madre le recomienda que lo mejor es que "haga sus cosas lejos, donde nadie lo conozca... y no se meta en problemas..."

Madre: De pronto mi Diosito a usted lo tiene pa' más, no sé...

Caliche: Dios quiera que sí. Bueno, pues, madrecita, mis bendiciones.

Madre: Que mi Dios lo bendiga. Que las ánimas benditas lo protejan de todo mal y peligro”⁷⁵⁶

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.

Esa relación Dios y Patria establece un intercambio de símbolos que acaban en la disolución absoluta del autentico cristianismo, únicamente el simulacro en la escenografía simbólica que establece queda resonando en medio de esa teología política catódica:

Ernesto Báez, comandante paramilitar dice: Que los caminos de la reconciliación nacional vayan de la mano de la comprensión, la misericordia y la justicia, expresa el santo Evangelio (...) El primer deber que nos ponemos a estas horas de profunda reflexión cristiana y patriótica, con el corazón expuesto al escrutinio de Dios y la nación...⁷⁵⁷.

Los responsables como afirma Restrepo quedan fusionados a toda la nación y al cristianismo católico (catódico) practicas de perdón y olvido donde debería existir la reparación, sentencia y memoria.

El híbrido entre la política estatal y el orden jurídico con la religión se respalda en la Iconomía que produce imaginarios colectivos y prácticas culturales y artísticas que demarcan la ruta de un simulacro religioso y político.

Este simulacro según Jean Baudrillard conduce a un desglosar el problema inherente a la relación entre representación y realidad.

Apoyado en el cuento de Jorge Luis Borges de *los Cartógrafos del Imperio*, se plantea la consecuencia de la representación y si es o no un paradigma de algo real.

“... En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos

⁷⁵⁷ *Ibid.*,p. 126.

levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”⁷⁵⁸.

Se propone así la tensión entre representación-realidad en este pasaje del cuento del universo borgiano en el que el arte supera lo real, convertido en un simulacro acaba habitado por mendigos, hecho un pedazo de reliquia⁷⁵⁹.

La imagen ha engendrado la realidad hasta el punto que se ha hecho ella misma un mundo propio que acaba perdiendo el referente y el origen, nuestro tiempo habitaría ese universo de modelos “sin origen, ni realidad, lo hiperreal”⁷⁶⁰.

El ejemplo del mapa permite ver hasta punto se puede crear una realidad-desierto, un mundo hiperreal.

Estas reflexiones conducen por supuesto a uno de los simulacros más determinantes de la historia y de la historia del arte: la imagen de Dios, el Ikono y la Iconomía propia de su producción y consumo.

El simulacro esfuma lo real, enmascara su base y rompe relación como objeto abstracto. No es una abstracción, el simulacro es verdadero.

⁷⁵⁸ Baudrillard, Jean, “La precesión de los simulacros”, En: Wallis, Brian; *Arte después de la modernidad*, p. 253.

⁷⁵⁹ *Ibidem*.

⁷⁶⁰ *Ibidem*.

No inscribe así realidad alguna, no la limita, no la engaña, no la pervierte, no la extiende. El es en sí mismo el engaño y la perversión.

Cuando el simulacro aparece lo real no tendrá nunca más que ser producido⁷⁶¹ El simulacro por es la ausencia, la mayor ausencia de todas, el gran ocultamiento.

Fue Borges quien escribió: “Qué Dios detrás de Dios la trama empieza” de esta afirmación que supone una negación de la existencia de Dios se puede llegar a la que sostiene Baudrillard: “Dios mismo solo ha sido su propio simulacro”⁷⁶².

Esta idea supone a sí mismo que si Dios es el mayor simulacro no es abstracción de una realidad platónica ni inconmensurable verdad que se dibuja en un espacio limitado. Este problema que ha desatado la pugna iconoclasta en la Bizancio del siglo VIII.

Si no hay realidad objetiva que representar, la representación misma ha sido un auténtico simulacro.

Dentro de esa administración de poder y esa pugna por la autoridad los iconoclastas y los iconófilos (iconófilos) se enfrentaron sin eliminar el problema, sin proponer en ese sentido la prohibición absoluta de la imagen.

Como se ha visto la imagen de una autoridad es reemplazada por otro referente. Baudrillard advierte que ambos se comportan como iconólatras. El uno llena el vacío de la ausencia con la presencia simulacral y el otro es un simulacro oculto detrás de la furia de destruir aquello que el mismo afirma o que nunca ha negado.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁶² *Ibid.*, p.255.

En cuanto a los iconoclasta Baudrillard afirma lo siguiente: “Su furia a la hora de destruir las imágenes surgía de que eran conscientes de la omnipotencia de los simulacros, de su facilidad para borrar a Dios de la conciencia de los hombres y de la verdad aplastante y destructiva que sugieren: a saber que en ultimo termino nunca ha existido Dios”⁷⁶³.

Así pues la trama ha sido esa, eliminar una realidad autentica para vivir en el simulacro. El barroco no es otra cosa que un sistema político-iconómico: “tras el barroco de las imágenes se esconde la inminencia gris de la política”⁷⁶⁴.

La religión catódica y la Iconomía que deviene de hacer las “verdades cristianas que son tan duras”⁷⁶⁵ un plato gustoso, apetitoso para que *sean comidas de buena gana*, ha supuesto la creación o el advenimiento de un cristianismo simulacral, con sus escenografías y sus diseños gráficos potenciados en el culto a un cuerpo doloroso y sensualista; sus artificios, sus pantomimas, sus héroes y místicos desangrados impávidos ante la mirada delirante de sus espectadores.

⁷⁶³ *Ibidem*.

⁷⁶⁴ *Ibid.*,p.256.

⁷⁶⁵ Véase la referencia al Concilio de Trento.



José Alejandro Restrepo, 2004, *Vendo un dibujo de Dios*, Plaza de San Francisco, Quito-Ecuador

Imágenes deicidas, administración de un poder iconolátrico en el que duerme el hombre contemporáneo soñando la pesadilla de la historia.

Los unos vasallos iconólatras, los otros reyes iconoclastas. Esa parafernalia en la que viajan los símbolos desembocó en el mapa del cristianismo, puro simulacro, pura realidad de la ausencia, puro vacío.

Kierkegaard el más cristiano de los filósofos estaría de acuerdo con la sentencia de Baudrillard, al que agregaría seguramente que dado que el simulacro es verdadero y el cristianismo es uno de los más poderosos que jamás se hayan creado, ello contribuye a la

afirmación de la existencia de Dios en la medida en que no necesita ser probado, pre existe a la pregunta, está más allá de ella y no mantiene relación paradigmática con la imagen.

Ya que es escándalo la creencia según Kierkegaard, el escándalo no es un simulacro pues es escándalo requiere de una presencia, necesita de unos síntomas, el mártir kierkegaardiano como hemos visto en capítulos anteriores es un testigo de la fe despreciado, humillado, escarnecido, quemado en la hoguera o asado a la parrilla⁷⁶⁶.

En cuanto surge la cartografía del mártir, el mártir desaparece y queda su simulacro. La presencia deviene en ausencia de modo que el sacrificio ha sido anulado.

“¿Pero qué ocurre si Dios mismo puede ser simulado, es decir reducido a los signos que dan testimonio de su existencia? Entonces todo el sistema queda ingrátido, queda convertido en poco más que un gigantesco simulacro, que ya no podrá intercambiarse por lo que es real, sino que se cambiará por sí mismo, en un circuito ininterrumpido, sin referencia ni circunferencia”⁷⁶⁷.

Baudrillard expone así la posibilidad de que si algo existe en sí mismo no pueda ser representado, sufrirá un intercambio sobre sí mismo, como un círculo eterno pero por supuesto no una Iconomía.

“Así pues lo siempre ha estado en juego es la capacidad letal de las imágenes, asesinas de lo real, asesinas de su propio modelo, tal como los iconos bizantinos podían matar a la identidad divina”.

⁷⁶⁶ Kierkegaard, *Temor y Temblor*, *Op cit.*, p.45.

⁷⁶⁷ Baudrillard, *Op cit*, p. 256.

La imagen aparece, la esencia desaparece y lo que queda en es la autentica ausencia que es lo que se confirma con la sentencia de Kierkegaard al cristianismo doctrinario, eclesial, oficial y oficilista, su iconoclastia en cambio no propone el intercambio de signos sino la desaparición de la ausencia para que el ser sea pura presencia.

““Lutero, tú tuviste 95 tesis. ¡Yo tengo sólo una! *El cristianismo del Nuevo Testamento no existe*. No hay nada que reformar, sino simplemente arrojar luz sobre el crimen perpetuado a lo largo de siglos, el evangelio tergiversado por intereses hasta terminar siendo lo contrario de lo que era.”⁷⁶⁸

La Iconomía no es otra cosa que el sistema mediante el que el cristianismo administra un poder “criminal”, deicida, sustituyendo la verdad por el simulacro.

De Disneylandia a Hollywood y de Hollywood al Vaticano hay un recorrido de actos iconolátricos que han construido una autoridad simulacral en la historia. Un intercambio y consumo de imágenes que reducen la posibilidad del cristianismo a un individuo solitario, un caballero de la fe iconoclasta como el que se busca en la filosofía kierkegaardiana.

Los panópticos hiperbarrocos de Restrepo han puesto en evidencia eso mismo Baudrillard afirma y que es tan elocuente en Kierkegaard.

Paramilitares santificados, confesos, rezanderos, camanduleros, iconófilos, santorales de las penurias cotidianas colombianas: huelgas de hambre, protestas sociales que se hibridan a la iconografía catódica: exposición de un cuerpo emblemático, doliente y sacrificado.

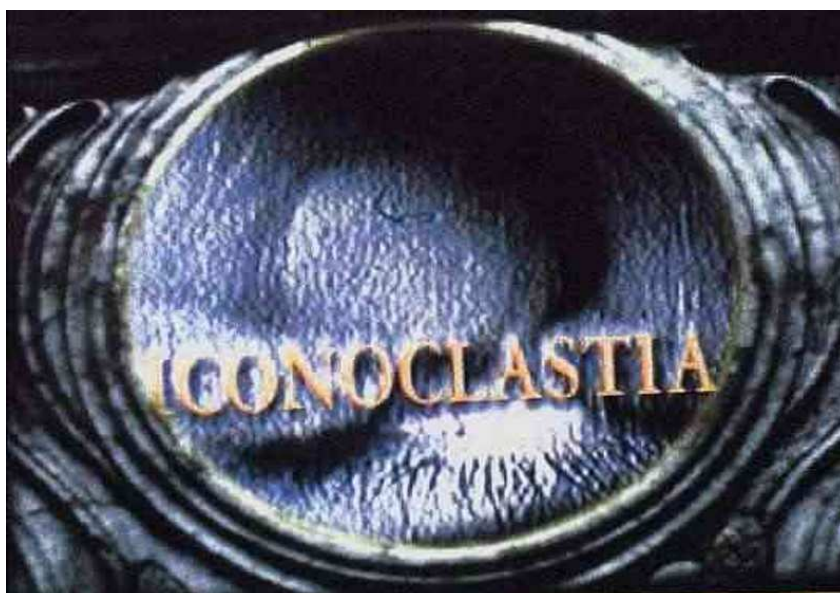
⁷⁶⁸ Jolivet, Regis (1950) *Introducción a Kierkegaard*, Ed Gredos, Madrid, p. 296.

La imagen así y su intercambio consolidan la idea de que lo que la historia ha promovido es una *religión catódica*, iluminada por sus gloriosas escenografías pero nunca el cristianismo del que tan poco se ve y se sabe, que con los siglos se parecerá al mundo homérico: un autentico mito.

3.2. Iconoclastia, *Eliminar...*

“Una cosa es querer ser falso y otra incapaz de ser verdadero”

San Agustín



José Alejandro Restrepo, *Iconomía de la Serie, Iconoclastia*, 2000-2010, D.V.D. numero 2, 30 mins

No hay ojo en un ojo y hay un ojo dentro del ojo, elimino una imagen y pongo otra. Ver y no ver. Nuestra época es adoradora de imágenes; fieles, amplificadas, compartidas, limitadas, editadas, manipuladas.

Cuando los iconoclastas en la Bizancio del siglo VIII se propusieron destruir las imágenes (iconos) religiosos lo hicieron para reemplazarlas por la cruz y por símbolos imperiales. La pugna iconoclasta fue mucho más una lucha por el poder político que una iconoclastia kierkegaardiana que propugna por la construcción de un cristianismo autentico donde la verdad no sea mascara, sombra ni imposición. Dicho de otro modo los iconoclastas son rebeldes iconólatras y nunca iconoclastas.

Del mismo modo en la obra de Restrepo: *Iconoclastia* (2000-2010) es una muestra de la destrucción que adora la imagen destruida. La fuerza de su destrucción es creativa.

Tertuliano rechazaba cualquier tipo de imagen creada por hombre, la producción de imagen religiosa estuvo restringida en la Alta Edad Media por esta discusión teológica que nunca concluyo en un tratado sobre arte (ars).

Sin embargo las costumbres populares se arraigaron y estas demostraron ser más fuertes en lo que tiene que ver con el culto a la imagen. En los círculos intelectuales podía concluirse la idolatría pero en el hombre común la idolatría hacia parte de su contacto con la divinidad.

Mientras Bizancio mantiene una lucha burocrática en torno al uso de la imagen, Occidente resuelve la cuestión de modo distinto: "(...) El cristianismo del occidente latino tuvo que pronunciarse sobre el problema. Aceptó una justificación limitada de la imágenes , que era sin embargo, totalmente distinta de la que triunfó en oriente, en Occidente no se planteaba si las imágenes de Cristo eran verdaderas o falsas, posibles o imposibles, lo que cuestionaba era su uso y su función. Lo que surgió por lo tanto, fue menos una

argumentación filosófica que practica, aunque tuvo consecuencias inevitables tanto en el pensamiento filosófico como en la evolución del arte”⁷⁶⁹.

Así pues se llega a la conclusión de Gregorio Magno que hará la afirmación más importante para el occidente medieval: “los cuadros están en las iglesias no para venerar, sino para educar las mentes de los ignorantes”⁷⁷⁰.

Esta sentencia parece tener eco hoy en las campañas publicitarias y en las *estrategias alegóricas* con las que el marketing moderno intenta *educar a los ignorantes*.

Apuntar al corazón y a la mente (*top of mind-top of hearth*), *hacerse amar*. Crear devociones iconolátricas en torno a objetos de culto. Entender la imagen como un misil, un proyectil que cae sobre el espectador. Una mirada embrujada que oculta siempre algo y entra a demostrar otra cosa, como el cuadro *El Prestidigitador* de El Bosco (ver imágenes).

Mientras el mago realiza el truco el niño hurta la bolsa del espectador. Mirada que cae bajo el poder del embrujo inmediato.

La tienda APPLE-MAC en Nueva York se construye como una catedral gótica-barroca, exponer los objetos como iconos de culto bizantino, religioso. El marketing establece una conexión con lo más arraigado en el corazón de los hombres: sus dioses.

⁷⁶⁹ Barasch, Jerome., *Op cit.*, p. 63.

⁷⁷⁰ *Ibidem*.



Apple Store, SoHo, New York, 2006.

Un iconostasio de compra-venta, piezas adorables que la sociedad mercado-céntrica convierte en una religión como dice Restrepo con sus liturgias, sus obispos, sus ritos.

Wittgenstein reflexiona sobre la diferencia que hay entre matar con una bala o matar con tres, de modo que el proyectil que ha sido probado en los laboratorios de la publicidad busca que sea un misil implacable, no tener que explicar mayor cosa, no exceder la palabra: dominar la mirada, domesticar la mente y disparar al corazón.

Los momentos Kodak del Video Iconofilia de Restrepo enmarcan la idea de lo que una cámara puede hacer: capturar el momento para siempre, revisar los movimientos y advertir en ellos psicologías complejas.

La nueva Panasonic *Cyber shot*, *visión con panorámica de barrido inteligente*⁷⁷¹ visión amplificada, el perfecto panóptico moderno, nada queda por fuera de la imagen, salvo quien dispara.



Altar barroco, Iglesia-museo de Santa Clara-Bogotá, siglo XVII (Archivo personal).

Los panópticos barrocos realizan el barrido panorámico haciendo un movimiento amplificado hacia los costados de la Iglesia, el altar se eleva hacia la imagen de devoción: Santa Clara en la imagen anterior. Color oro que es asociado en tiempos prehispánicos con el sol y con los cultos de fertilidad y cosecha relacionados con el astro rey. Oro divino, iconostasis barroca e iconostasis hiperbarroca.

El culto a las imágenes promueve a sí mismo la destrucción de todo aquello que la amenaza. Hernán Cortés en su llegada a la Indias Occidentales exhortaba a quitar los ídolos

⁷⁷¹ Ver comercial: <http://www.youtube.com/watch?v=dIbMfb3T20Y> (Consultado en Diciembre de 2012).

y poner las imágenes, sustitución de una idea-referente por otra. Con la hondura que implica el hecho de que para los pueblos precolombinos la imagen no representa al dios, es el dios.

Así que la destrucción de imágenes durante la conquista no fue una furia iconoclasta producida en la última cruzada de Europa sobre el resto del mundo. Fue un acto deicida que condujo al desarraigo, al miedo y al vacío.

Los sincretismos empezaron a sucederse y los referentes se intercambiaron, la madre tierra por la Madre del Cielo, la formación montañosa en el manto azul celeste, las estrellas doradas, un efecto icnográfico que redonda en el culto a la tierra, al cielo a los dioses cósmicos preexistentes.

De acuerdo con la idea de que la imagen destruida está arraigada al corazón de los hombres puede decirse a sí mismo que la su destrucción es un triunfo espiritual sobre los pueblos prehispánicos.

El *top of hearth* se cumple en esa reflexión que apunta a resaltar ese poder atávico, ceremonial, sagrado que hay en la imagen.

En la obra Iconoclastia de Restrepo los habitantes de un pueblo del Caribe colombiano se duelen ante la destrucción de las imágenes sagradas de su iglesia. Cortadas por la cabeza (símbolo del poder en occidente).

El llanto es desgarrador, como si se tratase de la muerte de sus seres queridos. El sacrilegio es un signo escrito con dolor en el colectivo popular que en la ira contagiada expresa a sí mismo su propia iconoclastia: rechazo a la imagen de destrucción.

La cuestión demuestra así su dialéctica interna. La iconoclastia produce un subterfugio de cierto modo mayor en la medida en que induce la furia o el deseo de destruir-robar imágenes. En ese sentido la iconofilia recrea el escenario y la devoción: un ojo seducido y dominado y la iconoclastia entra al escenario, comulga con la devoción, se deja seducir y domar y luego enardece en ánimos destructores que son la afirmación de lo negado.

Evangelista: “Entonces, uno de los doce, llamado Judas Iscariote, fue donde el príncipe de los sacerdotes y le dijo...”⁷⁷², Un hombre abraza una imagen a escala del niño Jesús, lo muestra a la comunidad...

“Judas: ¿qué me daréis si yo os lo entrego? Y se convinieron con él treinta monedas de plata. Desde entonces andaba buscando la oportunidad para entregarle”⁷⁷³.

El hombre ofrece una rifa de la escultura de yeso del Divino Niño Jesús: “Me rifan, bono 5,000 pesos”, es lo que se puede leer en un pedazo de cartón sobre la imagen acostada sobre un pesebre, recreación del nacimiento de Jesús. *Me venden*, repetición de la tradición Bíblica que señala el acto de traición de Judas por treinta monedas de plata que a través de los siglos han devenido en una rifa popular con boletas de 5,000 pesos.

En el siguiente episodio de la serie *Iconoclastia*, se muestran imágenes de noticieros en las que se descubre un cargamento de cocaína contenido en el interior de las imágenes de yeso del *Divino Niño Jesús*, un culto muy popular en Colombia, la imagen lleva una inscripción en la parte inferior: YO REINARÉ.

⁷⁷² Restrepo, José Alejandro, *Iconoclastia*, D.V.D. numero 2, 33 minutos.

⁷⁷³ *Ibidem*.

Reinar confunde su origen teológico con la recepción *iconómica*: ¿reinará el simulacro, reinará el cartel de la droga, reinará la *Iconomía*? Son las intersecciones y los profundos abismos rizomáticos a donde nos conduce ese capítulo de la serie *Iconoclastia*; la ironía retorna para convertirse en algo gracioso que sin embargo es muy serio.



Divino Niño Jesús, tallada por Blas Blando en los talleres de El Vaticano a pedido del padre Juan del Rizzo, 1935.

Los siguientes capítulos exhiben la venta de camisetas, venta de imágenes, idolatría del sagrado corazón y esa idolatría maldice, bendiciendo su maldición; retórica redoblante en la que un pastor de la iglesia protestante se pronuncia contra los cultos idolátricos católicos, su iconoclastia es iconólatra en la medida en que al maldecir y al exhortar a la comunidad a no realizar imágenes sagradas, exhibe su prédica como bendita. El iconoclasta inscribe y describe una imagen analógica que mantiene aun la relación por efecto de negación con la cosa negada. No se disuelve así el problema, se niega la afirmación; de modo que el

problema no deja de existir, es el mismo, escrito desde otra perspectiva. Trasgrede el discurso pero no lo liquida.

Vivimos en un mundo de marcas, dice Kevin Roberts publicista de la agencia Saatchi & Saatchi⁷⁷⁴ *una economía de la atención*⁷⁷⁵ la televisión, el internet, la imagen domina. Este es un hecho histórico que determina a sí mismo mentalidades y formas de comportamiento. Al tiempo que complejiza la relación que se tiene con la imagen.



En la primera imagen: *Cristo de la bala*, anónimo, 1820, Museo Nacional de Colombia, este es el Cristo que recibe la bala salvando la vida del general Obando, ejemplo de la compleja construcción de teología política e Iconomía en José Alejandro Restrepo, abajo: joven del bloque Catatumbo de las AUC, la fotografía es de Jesús María Colorado, tomado de: *Religión Católica*, 2011.

Nuestro tiempo ama y odia con la misma intensidad. Las *Lovemarks* generan ese tipo de afición que está más allá del simple respeto, para Roberts una *trademark* quiere ser una

⁷⁷⁴ Roberts, Kevin (2005) *Lovemarks, el futuro más allá de las marcas*, Saatchi & Saatchi, Barcelona.

⁷⁷⁵ *Ibid*.p.33.

lovemark. Para llegar a consolidarse como tal, debe generar una relación afectiva con el sujeto, escucharlo, verlo, sentirlo de un modo que es obviamente simulacral, de esto se sigue que el culto del Divino Niño Jesús en Colombia es la construcción de una *Lovemark* en el mercado iconolátrico de la religión catódica.



Andy Warhol, *Coca-Cola 3 botellas*, 1962

Emoción. Una *lovemark* genera emoción. Busca seducir hasta el punto que puede amarse más que cualquier otra cosa: *Mary Quant*, *Coca-Cola*, *Red Bull*, *Disneyland*, *Hello Kitty* han repetido una estrategia alegórica en el marketing contemporáneo que fue creada al interior de la Iconomía del capitalismo.

Cuando Restrepo se refiere al capitalismo como una religión establece la relación de producción y circulación que ha devenido en un *sistema iconómico*. La iconoclastia se manifiesta a sí mismo en las *lovemarks*, porque así como son amadas son odiadas por quienes hallan en esa representación idolátrica un símbolo del sistema al que persiguen. Ese

rechazo se manifiesta en *lovemarks* como Coca-Cola o Disneylandia, auténticos iconos del capitalismo trasnacional.

Misterio, intimidad, mitos, iconos, sensualidad (oído, vista, olfato, gusto, tacto) e intimidad (compromiso, empatía, pasión) son los signos que resalta la *lovemark*.

El barroco hace uso de estas mismas ideas en la exposición iconográfica; “El esfuerzo filosófico-teológico por diferenciar, la imagen del ídolo, la religión de la magia se arruina cuando estas reliquias son tratadas como fetiches mágicos (cosificación y espectralidad, animismo y mercancía)”⁷⁷⁶.

El marketing persigue cercar a la realidad a través de la magia. La magia está en la escenografía espectacular que conmueve y mueve todos los sentidos en orden de seducirlos al límite.



⁷⁷⁶ Restrepo, José Alejandro; *Habeas Corpus*, *Op Cit.*, p 51

“A todos los que llegáis a este feliz lugar; Bienvenidos. Disneyland es vuestro. Aquí, los mayores reviven recuerdos del pasado y los jóvenes pueden saborear el reto y las promesas del futuro. Disneyland está dedicada a los ideales, a los sueños y a las realidades que han creado Estados Unidos... con la esperanza de ser una fuente de alegría e inspiración para el mundo”⁷⁷⁷.

Ilusión, simulacro, mercancía, dominio. Tanto en el barroco como en Disneyland hiperbarroca hay un despertar persuasivo de los sentidos, de los tiempos, todos unidos en un instante: pasado, presente y futuro se fusionan para ser un momento de pura emotividad o de puro simulacro.

“No estoy hablando de nostalgia barata, sino de la inquebrantable convicción de que el pasado modela el presente”⁷⁷⁸.

Cercanía, encanto, enamoramiento; el *close to you*...relación que cuando se rompe es iconoclasta, destructora, aniquiladora.

⁷⁷⁷ Roberts, *Op cit.*, p. 91.

⁷⁷⁸ *Ibidem*.



Mickey Mouse, creado por Walt Disney en 1928. Al frente: la obra de Nadin Ospina inspirada en el *Chac Mool Azteca*, pieza de cerámica, 1999.

En el Video iconoclastia se muestra la declaracion de un congresista que se refiere al culto al Sagrado Corazon de Jesús que se ejerció de la Constituciones Política de Colombia antes del año 1991, su furia iconoclasta es iconódula e iconófila; esta devocion y consagracion al Sagrado Corazón “maldice” al país: *la Nacion no debe estar consagrada a un organo: el corazón*, así que este senador señala que otros países veneran otros organos como los riñones; ¿porqué entonces permitir una adoracion tan gramatical?.

Alli inmersa, se encuentra *la presencia de una practica indigena ancestral*, señala el politico, la imagen se amplifica y puede verse una imagen del Sagrado Corazon de Jesus en la entrada del *Templo del indio amazonico*⁷⁷⁹ en la ciudad de Bogotá.

⁷⁷⁹ Es un lugar dedicado a cultos varios; rituales mágico-religiosos tradicionales y foráneos. Ver imagen.



José Alejandro Restrepo, *Iconomía, Serie Iconoclastia*, Video proyección, 2000-2010.

Estos conflictos enfrentan cosmovisiones y arquetipos que como hemos visto se desarrollaron en la conquista y colonización de estas tierras, un híbrido del que emana es prodigioso barroco atiborrado de prácticas rituales ancestrales y fusionado al cristianismo.

Los indígenas de la Sierra Nevada⁷⁸⁰ se resisten a ser adoctrinados por una comunidad de pastores cristianos que han llegado a la Sierra para decir a los nuevos creyentes que la madre tierra, el sol, el agua, no deben ser adorados porque esto es hechicería.⁷⁸¹

Los “Mamos”⁷⁸² se ven en la necesidad de clausurar templos, cerrar, ocultar. Iconoclastia que permite descubrir en el fondo la persistencia de la historia; un pasado con vida que remite al adocrinamiento colonial a partir de la destrucción de ídolos precolombinos.

⁷⁸⁰ Restrepo, José Alejandro, *Iconoclastia*, D.V.D, número 2.

⁷⁸¹ *Ibidem*.

En los siguientes capítulos de la serie *Iconoclastia*, Un sacerdote católico declara que la libertad de cultos solo ha impulsado *el desorden en todas las cosas*.

Abominación, hechicería, actos idolátricos perseguidos por las diferentes formas sociales en las que el cristianismo se ha arraigado.

Una patada a la idolatría, texto del obispo Von Helde, título que traduce bien ese traslado simbólico que hay entre la adoración y la repulsión. Síntomas de la misma enfermedad.

Llama la atención el siguiente capítulo, Una serpiente, la cámara se acerca, ataca, parece que mata al camarógrafo, ¿acaso hay un instinto de protección al ojo de la cámara?

Más adelante, Un video paramilitar; *saquen ese.... video*; aniquilamiento de quien dispara con la imagen. Pasión destructiva y pasión por mostrar.

Luego, tenemos un ataque a la estación de policía; disparo a la línea de mando de una estación, fotos atravesadas por balas, cristales rotos, directo a la cara: *tête-à-tête*.

En capítulos siguientes, imágenes de noticieros con los lemas iconoclasticos: *Prohibido filmar*, patadas a camarógrafos, protestas con los ojos cubiertos. La iconofilia es fidelidad del video (high fidelity) la iconoclastia imagen velada, borrosa, ocultándose bajo mantos de pasión idolátrica. La imagen *full color*, la imagen defectuosa se compaginan en el video de Restrepo: Traslado simbólico de lo invisible y engañoso *de la fidelidad* (High fidelity) y lo visible y translucido de la *imagen velada*.

⁷⁸² Son sacerdotes, líderes espirituales y comunitarios.

Video en Blanco y negro para mostrar la guerra (guerrilla, paramilitares), el uso del blanco y negro en fotografía produce un halo de nostalgia; lo más terrible cobra un grado de sensibilidad estética, *estetización de la guerra*. Sin embargo fotógrafos como Steve McCurry no buscan velar la imagen con la técnica del Blanco y Negro, recurre al color pictórico incluso similar al que se halla en las Escuelas Barroca (siglo XVII) y al Realismo (siglo XIX).



Steve McCurry, *Niña afgana*, 2002.

La luz y la composición estética se elevan sobre la carga moral. El director de cine Wim Wender afirma: *la vida es en colores, la realidad en blanco y negro*.

Francisco Galán, líder guerrillero declara: *no queremos imágenes*, no dar la cara, hacer uso de pasamontañas, cubrir el rostro, permanecer bajo el silencio; grados de la iconoclastia.



Wim Wenders, Fotograma de la película: *Paris-Texas*, 1984

Santa lucía es la imagen iconografica dominante en esta idea de NO VER, arranca los ojos, prefiere clausurar la imagen creando una nueva; los cuencos sangrantes, deshabitados que empujan el dolor de la ausencia.

La ausencia es una presencia; la determinacion de un espacio en la imagen vacía lleva al pensamiento a llenar ese vacío con otra imagen.

Wittgenstein se pregunta porqué cuando pensamos en alguien el pensamiento va primero a la imagen y luego al nombre, no lo contrario. No se piensa en Juan y luego la mente crea su imagen en el cerebro, la imagen delimita el nombre. Existe la imagen antes que la palabra.⁷⁸³

⁷⁸³ Wittgenstein, Ludwig., *Zettel, Op cit.*, p. 38.



Richard Avedon, *Brigitte Bardot*, Paris, 1959.

Según Jean-Pierre Vernant: “La expulsión de la imagen fuera del ámbito de lo auténticamente real, su delegación al campo de la ficción y lo ilusorio, su descalificación desde el punto de vista del conocimiento”⁷⁸⁴ el límite entre realidad e ilusión es apenas perceptible: “la verdad está en lo real mientras que la imagen compete a la ilusión”⁷⁸⁵, afirma Jerome Baschet.

En esto se allega al problema sobre lo real. Platón es sin duda un punto de argumentación para las dos formas de representación: la de la repulsión y la de la latría. Para Platón el mundo real es engaño, reflejo, subterfugio. La representación no es otra cosa que la reproducción de ese engaño que al convertirse en pieza de lo falso es doblemente falsa. Así que la forma de concebir una pieza agradable (Platón era músico y escultor) sería participando de la Idea, la *methexis* platónica.

⁷⁸⁴ Baschet, Jerome, *La Civilización Feudal*, *Op cit.*, p. 557.

⁷⁸⁵ *Ibidem*.

Hay una conexión entre uno y otro, entre la verdad el en si mismo, engaño de lo real.

Heidegger concibe el mundo como representación. Habria que resaltar en ese orden de ideas que la representación no es otra cosa para el judeo-cristianismo que la creacion de todo lo visible, incluyendo al hombre a *imagen y semejanza*, imagen sensible de lo divino.



René Magritte, *La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)* 1928/29. Los Ángeles, County Museum.

El cristianismo construye en *la imagen* del pecado *el concepto* de maldad que separa al hombre de Dios, por eso no puede ser visto como perfecto. La imagen de belleza-bondad (*kalongathia*) es trasladada a la imagen-concepto *icono-logia* de perversion (Eva-Cain-Judas-Magdalen) en el pecado.

El judaismo y el mundo musulman prohíben la creación de imágenes siguiendo el Antiguo Testamento, *la Torá*.

El cristianismo por su parte, tuvo dos vertientes en relación con esa producción y administración del culto religioso: Bizancio con un carácter más imperial y en donde se sucedió la pugna iconoclasta que desembocó en el triunfo de los iconodulos en el siglo IX y el cristianismo occidental de fuerte herencia “bárbara” germanica y celtica. Allí las preocupaciones no podía ser las mismas, la autoridad no estaba centralizada en el poder del Cesar y Papa como en Bizancio; ello determina un culto popular floclórico que no puede ser sofocado o eliminado fácilmente.

Santo Tomas advierte que la idolatria es parte de la devoción a Dios⁷⁸⁶ no está clausurando la idea de que no deban perseguirse otros idolos-iconos diferentes a los que el cristianismo va a adorar.

En cuanto a lo teológico, el cristianismo occidental desarrolla en la imagen los problemas que se desarrollaron por varios siglos en el interior de la teología medieval, sin embargo muchas veces se prefirió el culto popular y devocional que la tradición canonica eclesial. Un ejemplo es la problemática que van a representar las “encarnaciones” en Maria la Virgen. En algunas representaciones se recurre a una imagen de Jesus rodeandola, como entrando en ella. Esto llevo a los teólogos a cuestionar la imagen y a querer prohibirla porque Jesús el hijo no existe como ser (como hombre de carne y hueso) antes de la encarnación, pero si es preexistente a ella. Creación y engendramiento que se continúan, se suceden.

La imagen sin embargo se abrió paso en la devoción popular. El efecto transhistórico de las culturas llamadas paganas es perceptible en este tipo de prácticas y de representaciones.

⁷⁸⁶ *Ibid.*, p .567.

Así las cosas nunca ha existido más que adoración de la imagen; bien como presencia o como ausencia y las pasiones que producen ambos bandos son principios que hoy se erigen como el decálogo del marketing y la publicidad. Amar. Amar producir y seducir, amar y odiar emotivamente, involucrar los sentidos, crear simulacros más reales que lo real, producir ilusión y vender.

Teológicamente el cristianismo tiene una razón de peso frente al judaísmo o al Islam para procurar el uso de la imagen o para a pesar de procribirla terminar en el mismo círculo de producción iconómica. Este punto central es la encarnación.

Jesús, descendiente de la Línea de David, rey de los judíos, catorce generaciones antes es ciertamente un hombre, nacido de mujer. Su padre es el Creador de todo cuanto existe. La naturaleza de Cristo fue punto de discusión en el protocristianismo, dirimiéndose la cuestión, se determina *la consustancialidad del hijo con respecto al Padre* (Homoousia) Son de la misma naturaleza⁷⁸⁷ en el Concilio de Nicea en el año 325.

Esto por supuesto pone en debate a las diferentes sectas religiosas que pululan en el ambiente que existe en la formación del cristianismo: monismo, arrianismo, maniqueísmo, entre otras.

La formación del cristianismo desde el punto de vista histórico lo hace aún más complejo: es la sustitución de la autoridad imperial romana y absorbe concepto de culturas de oriente como el Zoroastrismo y a su vez creencias indoeuropeas.

⁷⁸⁷ Concilio de Nicea, 325, seguido por demás concilio ecuménicos siglo IV que proclama: “Dios verdadero de Dios verdadero, consustancial al Padre, engendrado, no creado”, ver: Baschet, Jerome, *Op cit.*, p.503.

Así pues la idea de ese Dios desconocido que había en Grecia es paradójica; un Dios poderoso, hecho hombre, sacrificado, herido, sometido por el poder político y religioso de su tiempo. Todo un escándalo, dirá Kierkegaard.



José Alejandro Restrepo, *Hacer el sacrificio*, Jorge Valencia. *El Caballero de la fe*, Museo Nacional, Bogotá, tomado de: *Religión Católica*, 2011.

Ese escándalo ha provocado así mismo la sustitución de la verdad del Nuevo Testamento por la de la imagen. Del paleocristianismo hasta nuestros días la imagen religiosa no ha hecho otra cosa que generar más y más producción y allí está formándose un mundo

iconómico que provoca la hiper-devoción de la imagen de nuestros días, haciendo una hiperbole definitoria en el barroco, tiempo de resistencia a la Reforma del siglo XVI.

Jerome Baschet concluye así el problema de la producción de imagen y sus consecuencias teóricas: “Imagen-objeto medieval, imagen-pantalla contemporánea. Tras rozas la tentación iconoclasta y luego de haberse mantenido dentro de la iconicidad restringida y desconfiada, la cristiandad occidental, experimentó, a partir del siglo IX y sobre todo del XI, una expansión creciente de las imágenes, al grado que estas se convirtieron en uno de los elementos constitutivos del sistema eclesial. Ornamentos indispensables del culto de la Virgen y de los santos; ecos sensibles de la presencia real y de la reiteración eucarística de la Encarnación; emblemas de la iglesia y señal de la identidad de las múltiples instituciones que la componen; anuncios de las verdades escatológicas, al mismo tiempo que sustento de prácticas devocionales cada vez más difundidas (...) Su poder de belleza y resplandor cromático orquestan de manera sensible la sacralidad de los lugares de culto, de tal suerte que actualizan la unión de la Iglesia maternal y la Iglesia triunfante”⁷⁸⁸.

Estos objetos como afirma Baschet establecen la relación entre *visio e imaginatio* ya que es potenciación de actos sagrados, celestiales que no pueden pensarse en lo general o en lo ético e histórico como lo hacen en el acto de la fe.

En las obras iconofilia-iconoclastia de Restrepo se ahonda en este problema teológico e histórico en el mundo contemporáneo donde la imagen domina, domestica, aproxima, aleja, asegura, cerca, persigue. Ojo inquisidor, ojo francotirador.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.565.

La guerra de las imágenes se instala en un sistema iconómico que parece exacerbarse cada vez más en torno a *imagen* y en detrimento de *sustancia*.

Lutero en el siglo XVI se presentó ante la iglesia de Wittenberg, donde gozaba de prestigio dentro de la Iglesia, mucho se ha discutido sobre el mito de los clavos golpeados con furia iconoclasta en el portico del templo. Lo cierto es que sus 95 tesis son un compendio de argumentos iconoclastas no definitivos aun, pues una imagen domina y provoca el acto: la del Evangelio.

Tres siglo más tarde el golpe se sentirá al interior de un hombre; un filosofo y un martir de su propia Idea, Kierkegaard. Hasta ahora la sustitucion de la imagen de poder va de un lugar a otro y el cristianismo duerme bajo esos discursos y esos “portazos” y empellones. La sustitucion de toda imagen por el “ejercicio del cirstianismo” al interior del ser, eligiendo la primera imagen: la del hombre a imagen y semejanza, Soren Kierkegaard es la autentica iconoclastia. El vacío no queda *determinado* por el pensamiento; como lo afirma Hegel, no puede conciliarse en la mediacion historica ni del *pensamiento* y la imagen es concentrada en un rincon del individuo en donde solo Dios y él ser pueden encontrarse, como esa imagen de la que nos habla el filosofo danés: dos amantes en un cruce de caminos, cubiertos por el follaje de un parque, un amor que no es visible... no acuden periodistas, absurdo anonimato para nuestros días. Iconoclastia, idoloclastia... vacío sin palabra y por lo tanto (interjeccion).

3.3. Producción y distribución *iconomica*.

“Después de pronunciar un sermón sobre la Creación, un sacerdote se quedó sorprendido cuando una feligresa de cierta edad le dijo que, a su modo de ver, el mundo se sostenía en equilibrio sobre el caparazón de una tortuga. Tratando de no herirla, el sacerdote le preguntó que qué creía que sostenía a la tortuga. La señora, un tanto sorprendida, le respondió: “Pues está más claro que el agua, otra tortuga”. El sacerdote insistió un poco más: “¿Y que sostiene a la segunda tortuga?” “otra tortuga- respondió ella- y no se haga ilusiones, jovencito, que lo que le queda serán siempre tortugas, hasta el fondo del todo”⁷⁸⁹



Marilyn Monroe fotogramas de la película: *Cómo casarse con un millonario*, 1953.

La economía, según los clásicos (Adam Smith, David Ricardo, Thomas Malthus) se enmarca en los valores: capital, consumo, empleo, crecimiento y escasez⁷⁹⁰ Se trata de administrar idóneamente los recursos de la sociedad en la que el ser construye su existencia.

⁷⁸⁹ Citado por Roberts, Kevin, *Op cit.*, p. 83.

⁷⁹⁰ La escasez es consustancial con la vida económica, Ver: Brandis, Royal (1962) *Economía, principios y política*, México, D.F. p. 4.

La iconomía que en Bizancio designaba tanto los bienes materiales como los bienes del Padre (economía del Padre) desarrolla su actividad en torno a las leyes de la oferta y la demanda, según el economista Jean Baptiste Say (1767-1832) “La oferta crea su propia demanda” en ese sentido y siguiendo esta ley de Say de la economía la oferta de bienes materiales producidos por el cristianismo determino sus leyes internas de demanda.

Una de las leyes de la economía dice: “Existen ilimitados deseos humanos por bienes y servicios y limitación de recursos para satisfacerlos”⁷⁹¹.

Esto nos lleva a suponer que *la Iconomía* configuró un orden administrativo y jurídico en el advenimiento del Cristianismo produciendo una cantidad limitada de bienes que a su vez crearon una, cada vez mas prolifica demanda.

Hasta cierto punto las leyes de *la Iconomía* permiten establecer la idea de que desde el siglo IX hasta la era contemporanea la demanda de imagen ha sido superior a la oferta. *El vacio crece, hay de aquel que oculta vacios*, dice Nietzsche.

El desarraigo ontológico del ser y su desafortunada existencia, luego del siglo XIX época del capitalismo salvaje le dejó en medio de una isla desierta en donde ha podido habitar solamente gracias a la construcción de símbolos y mercancías fetiche que prolongan su placer a la vez que evidencian como una máquina consumidora, deseante (Deleuze), anhelante, nunca satisfecha.

La imagen crece y el así mismo el desierto. La relación es de proporción matemática. A mayor deseo de proyectar el mundo en la imagen mayor es el desierto del ser que en cuanto

⁷⁹¹ *Ibid.*, p.76.

pierde sus bienes se ve como el personaje Antonio de la obra de Shakespeare “El mercader de Venecia”⁷⁹² desesperado, abocado a un destino adverso, listo para ser convertido en carne que atravieza un cuchillo, pesado por libras como se pesa la ganancia despues de la aventura comercial.

La Iconomía desde la Bizancio medieval o el occidente cristianizado reguló unas leyes de recursos que por supuesto son escasos, pero que supo administrar en orden de una teologia politica que jamás devino en función de los preceptos propios del Dios cristiano. Kierkegaard los llamó deicidas por eso mismo. Administradores y sacerdotes son lo mismo, así pues el capitalismo es un hijo del orden Iconómico medieval y el capitalismo como señala José Alejandro Restrepo es una religion no solo un sistema económico. Posee un culto con obispos, santos, martires y devociones elevadas a la misma producción del icono religioso.

La actividad económica se cumple *para satisfacer deseos, no solo necesidades* afirma el economista clásico Adam Smith: *la asignación de recursos a usos diferentes de modo que la satisfacción del consumidor sea máxima y se consiga el pleno empleo y el crecimiento económico*⁷⁹³.

Si se mira con cuidado esta máxima del capitalismo y su *declaración de fe* tampoco ha existido del mismo modo que el cristianismo no se ha realizado en la historia.

El crecimiento económico que subyace en los principios de Smith es general, es satisfacción de la población no de un puñado de hombres poderosos.

⁷⁹² Shakespeare, William (1930) *Obras de Shakespeare*, Medina y Navarro editores, Madrid, p.127.

⁷⁹³ Brandis, Royal., *Op Cit*, p. 6.

Ahora bien, mientras crece la demanda la función de la iconomía va cambiando sus *estrategias* para conseguir suplirla y satisfacerla, aumenta así la cantidad de recursos de que puede disponer.

En el siglo XIII aparece una imagen que según Jacques Le Goff viene gestándose en las creencias populares: el purgatorio. La iconomía encuentra en esta creencia y en su producción imagológica (teatro, música, danza, pintura) una vasta capacidad productiva. Es un nuevo recurso para administrar bienes y servicios.

La obra de José Alejandro Restrepo *Variaciones sobre el Purgatorio*, deambula en esas formaciones iconográficas que se construyeron en la Baja Edad Media como consecuencia de una época cambiante, más comercial, más laica y más desconcertada.

El marketing hace esto mismo, cambia cuando el cliente así lo requiere, si no tiene la propiedad de cambiar y ofrecer seducción es mejor que cierre el negocio, dice Kevin Rogers.

¿Que hay debajo del caparazón de la tortuga que abre este aparte del estudio? Otro caparazón, responde la mujer a la que increpa el sacerdote. Debajo de una imagen hay otra imagen y así hasta el infinito.

Multiplidad, repetición, variantes (variaciones), flujo del comercio de imágenes que consiguen la devoción contemporánea a través de la seducción, porque el ojo se comporta dice José Luis Brea como un *rendido adorador*.

Karl Marx es un economista y filósofo de gran influencia para el estudio de esta problemática. Descubre la fetichización de la mercancía y la forma devocional como la sociedad la percibe.

El objeto de culto y adoración icónica cuyos poderes sobrenaturales reciben tanto aprecio y devoción en el mundo moderno.

Este objeto, señala Marx empieza a tener vida propia, a obedecer a su dueño, a cumplir sus caprichos⁷⁹⁴.

Esto es lo que consiguen las *lovelorn* cumplir los sueños, fabricar las ilusiones. El barroco supo construir estos escenarios, Gian Lorenzo Bernini fue un escenógrafo.

Hemos señalado antes de qué modo la época barroca exaltó el cuerpo del santo hasta el punto que esa devoción demarcaba la ruta de la seducción y el deseo. Muchos jóvenes ante la imagen de las beatas y las santas entraron en comunión con el deseo erótico y a los pies de las esculturas saciaron su iconofilia y su pasión.

Gian Lorenzo Bernini inscribe su escultura en un escenario amplificado, hoy diríamos que se trata de una *instalación*, seguramente de haber contado con los monitores iluminados de la televisión habría llevado aquello a un campo artístico similar al de Restrepo, entre los dos hay muchas coincidencias, se diría que son contemporáneos, si nos sujetamos a la idea de contemporaneidad kierkegaardiana.

⁷⁹⁴ Wikitin, P, *Economía Política*, Ediciones ARKO, Bogotá., p.46.



Gian Lorenzo Bernini, *Extasis de Santa Teresa*, concebida en medio de una compleja escenografía, con palcos que asisten al momento en que el ángel hiera a la santa, miradas que se cruzan. Una instalación en el siglo XVII.

Los artistas barrocos que tendrán la subvención de la Iglesia después de las sesiones de Trento son verdaderos escenógrafos. Creadores de películas y cortos conmovedores que lograrán que las ovejas perdidas que van rumbo al luteranismo, regresen al redil.

Uno de los libros más leídos del siglo XVII ha sido escrito por una mística cristiana, la misma que llevó a la gran construcción escultórica de Bernini en el Vaticano en Roma; Santa Teresa de Ávila, su devoción llega al arrobamiento y al éxtasis místico. Los estudiosos aseguran que en la población de Ávila en España todos han tenido este tipo de experiencias religiosas o han sufrido o padecido algún tipo de fenómeno religioso.

Las meditaciones de Santa Teresa tuvieron tantos seguidores por el sensualismo de su prosa, la exquisitez con que describe vívidamente esas visiones con un delicioso lirismo que hace que la imaginación abra el telón de lo oculto.

“Vi a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal... No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parece todos se abrasan... Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegaba a las entrañas: al sacarle me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal, sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento... Los días que duraba esto andaba como embobada, no quisiera ver ni hablar, sino abrasarme con mi pena, que para mí era mayor gloria, que cuantas hayan tomado lo criado”⁷⁹⁵.

El telón de lo prohibido se abre y deja entrever la intimidad de la hermosa santa envuelta en esa ráfaga de deseo. Heridas exquisitas del barroco que fueron el deleite de muchos y lo siguen siendo.

⁷⁹⁵ Ver: <http://webcatolicodejavier.org/nadateturbe.html> (Consultado en Diciembre de 2012).



Iglesia del Gesù, 1551 iniciada por San Ignacio de Loyola, Roma-Italia.

Persuasión que domina la mirada: un chorro de luz hiriente, una penumbra enmarcada, un cuerpo sinuoso doliente conmovido, hecho un mar de lágrimas, sudor, sangre y placer místico.

Esos “cuerpos vítreos”⁷⁹⁶ cuyas heridas se despliegan como un teatro exuberante serán las vitrinas del misticismo y consolidarán el culto a la imagen y el consumo de esos *fetiches religiosos*, bien cocinados, almibarados, nutritivos; una estrategia alegórica marcada por el trauma.

José Alejandro Restrepo ha establecido una serie de relaciones con esos símbolos dominantes de la religión y del capitalismo (ambos sin embargo deben ser vistos como

⁷⁹⁶ Restrepo, José Alejandro, *Habeas Corpus: que tengas (un) cuerpo (para exponer)*, *Op cit.*, pp. 39-61.

sistemas iconómicos) en cuyo interior se desarrollan ilusionismos y paradigmas mas tendientes a la construcción del simulacro que a la representación de lo real.

La mirada vuelve a estar en un cruce complejo entre lo escrito y lo interpretado. Se sabe de una historia en la que una madre pide a su hijo que cierre los ojos porque cuando los abra verá a Dios; el niño curioso y expectante hace caso y cuando a de abrir los ojos, el temor lo posee de tal modo que no es posible abrirlos. Esa realidad es pavorosa, pues como dice San Pablo: *es cosa terrible caer en los brazos del Dios vivo* (Efesios, 2-3).

Ese encuentro fallido con lo real se resuelve como trauma, dice Lacan, una suerte de objeto perdido al que es imposible acceder si no es a través de la ilusión.

Hal Foster señala: “(...) Lacan relaciona tres regímenes sociales –el religioso, el aristocrático y el comercial, con tres miradas pictóricas a las que denomina “sacrificial” (la mirada de Dios; su ejemplo son los iconos bizantinos) “comunal” (la mirada de los caudillos aristocráticos; su ejemplo es la retratística grupal de los dogos venecianos) y moderna (la mirada del pintor que afirma imponerse a sí mismo como la única mirada); aquí alude a Cézanne y Matisse”,⁷⁹⁷.

Para Lacan romper la sublimación de la mirada es romper con el arte. Restrepo ha conseguido una nueva edición de esta problemática, rompiendo la sublimación y determinando así un arte de la grieta y de la búsqueda de signos perdidos en historias desbocadas.

⁷⁹⁷ Foster, Hal, *El retorno de lo Real, Op cit.*, p.145.

La mirada así es obsesiva, compulsiva tanto para cubrir como para descubrir. Del barroco al hiperbarroco se percibe la tensión y los pliegues propios de esa práctica de mostrar, ocultar y volver a mostrar.

La Iconomía puede aplicar la fórmula marciana de la economía, la primera etapa señala una circulación de mercado que deviene en trueque comercial: M-D-M es la fórmula que designa la ruta de esa mercancía (M) que convierte en dinero (D) y que vuelve a ser mercancía (M). El capitalismo presenta una nueva circulación: D-M-D' esta fórmula sugiere que el dinero produce la mercancía y vuelve a ser dinero con ese elemento que hace la riqueza: la plusvalía. Un valor agregado.

La Iconomía habría aplicado las fórmulas en su devenir histórico, el cristianismo como sistema económico político y jurídico estableció las reglas que regulan la producción de imagen que se traduce en términos de ganancia.

Esto resalta en la obra de Restrepo cuando citando a James Joyce se refiere a la preocupación del sacerdote por el despilfarro de las almas. En términos económicos, despilfarro del capital.

Ya que el capitalismo tardío administra los bienes heredados del cristianismo medieval y barroco en un hiper-mercado y una hiper-íconomía, elevando a niveles de máxima producción el consumo de la imagen, podría decirse que esta última obra de trabajo sobre la producción artística de José Alejandro Restrepo abraza toda la problemática y la tensión histórica creada por estas construcciones sociales y simbólicas.

Este es el punto en que cuando se cree que se ha conquistado un reino, la sublevación se levanta y amenaza con destruirlo todo.

El capitalismo construye sus paradigmas religiosos en torno a esa tensión entre amar y odiar, venerar y destruir y por supuesto sustituir simulacros.

Colombia que es el escenario que rodea y determina los campos de estudio de Restrepo es un teatro hiperbarroco; la violencia que desangra no solo el campo sino la ciudad se manifiestan como una repetición histórica en la que no se vislumbran los contrarios. Por lo cual no hay dialéctica.

Los dos bandos son expresiones de la misma idea. El poder, un reverenciado elemento que como en historias similares y continentes vecinos, se presenta como un componente de adoración religiosa.

La creencia es proporcional a la visualidad, los ritos de muerte y de duelo son así mismo similares a las prácticas de la devoción cristiana colonial.

Restrepo no solo redescubre estos problemas, abre los telones ocultos y los somete a nuevos juicios a partir de nuevas lecturas, sino que formula un encuentro siempre paradójico y siempre fallido con lo real por mediación de la imagen.

La imagen siempre escribe (edita) una historia así sea esta la de velar, prohibir, cubrir, tapar, dislocar (actos propios de la iconoclastia).

José Alejandro Restrepo afirma en la investigación que apoya la obra *Musa Paradisiaca*: *Muestra relación con el mito, como lo sugiere Barthes, no debe darse en términos de verdad sino de uso (o de método)*⁷⁹⁸.

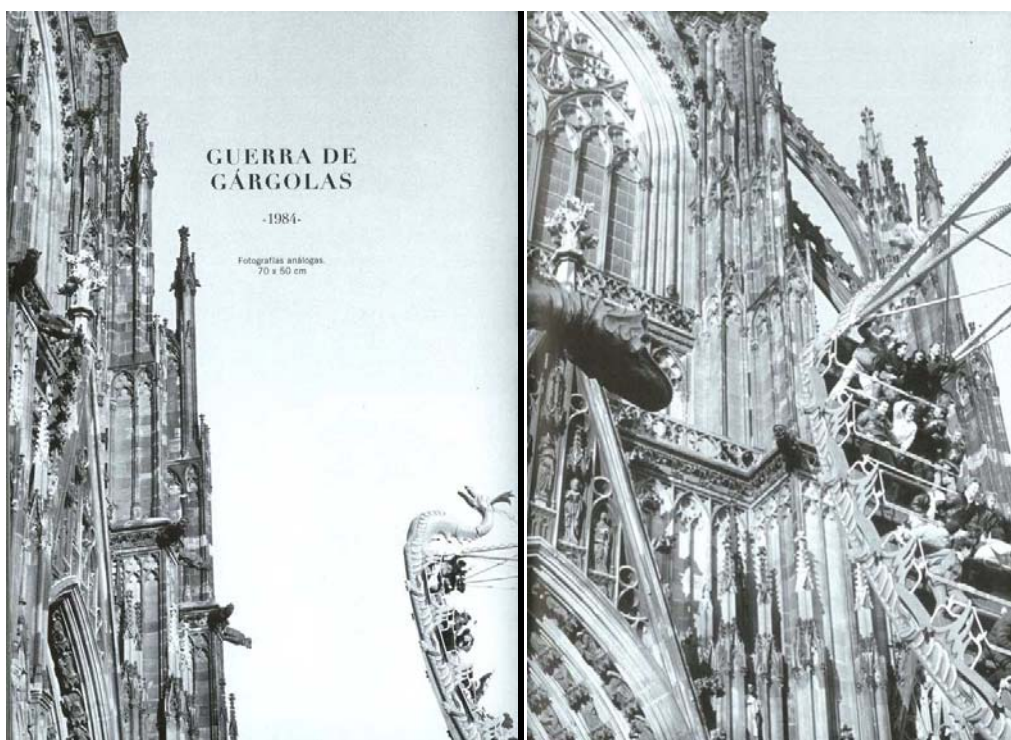
Así pues el uso, el método, la circulación y en ese sentido el enfriamiento del aura es lo que ha hecho de su arte más que una obra, un texto y más que una historia. una transhistoria que cruza caminos, muchas veces sorprendentes y altamente significativos.

Jorge Luis Borges escribe: “La música, los estados de felicidad, la mitología, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá el hecho estético”⁷⁹⁹.

José Alejandro Restrepo es una *revelación*; un hallarse en medio de ciertas extrañezas con la certeza de que siempre hay algo que espera ser descubierto o bien ante el telón oculto que sugiere la incertidumbre que no quiere ser respuesta.

⁷⁹⁸ Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca.*, p.5.

⁷⁹⁹ *Ibidem.*



José Alejandro Restrepo, *Guerra de Gargolas*, 1984, tomado de: *Religion Catodica*, 2011.

1. Conclusiones.

“Dinos maestro ¿qué es el arte?

Queréis oír la respuesta de los filósofos o la de los hombres ricos que decoran sus habitaciones con mis cuadros?

¿O acaso queréis oír la respuesta del rebaño que bala, oralmente y por escrito, ya la alabanza, ya el vituperio de mi obra?

No, maestro, queremos oír tu propia respuesta.

Tras un momento de reflexión, Apolonio respondió:

Cuando veo, oigo o siento algo que otra persona ha hecho, y cuando soy capaz de descubrir en la huella que ha dejado su inteligencia, sus intenciones, sus aspiraciones, su lucha –Eso es para mi arte.”

I Gall, “theories of art”⁸⁰⁰

1.1. *Esto no es Colombia.*

José Alejandro Restrepo es un artista *paleoarqueólogo*, criptógrafo, descifrador de paradojas, un pescador iconófago que pone trampas a las imágenes por donde se ha fugado la historia. Sus propósitos son múltiples tanto como sus métodos de trabajo y sus intereses histórico-artísticos. Uno de ellos es *hacer una nueva edición de la historia*. Para lograrlo pasa el tiempo absorto en la búsqueda de imágenes y textos, esa búsqueda que niega la instantaneidad, la facilidad, la comodidad y prefiere el traslado, el deambular, el recorrido, *el pensao*, la dialéctica del caminante.

Sus viajes apuntan a recorridos extraordinarios: de la geografía nacional; el Alto de la Línea, las montañas del Quindío, la llegada a Salento, las ondas del agua del Pacífico meciendo las piraguas, las hamacas a campo abierto pasa a cartografías paleográficas,

⁸⁰⁰ Ernst, Bruno (1978) *El espejo mágico de Escher*, Köln, Alemania., p. 14.

amplificadas por contextos históricos absurdos y tejidos a fuerza de retóricas inexplicables en esos lugares diminutos por donde se fugan tiempos pleistocénicos.

Su obra es su vida y su vida es su obra, el artista vive en medio de heliotropos decantados por los alambiques de científicos del siglo XIX, órganos arrancados de hermosos rostros de santas, en la mitad de su universo la musa de sus encantos despide un aromático olor a canela, plomo y alma; la exótica mulata tendida bajo el platanal paradisiaco, escenarios tautológicos de una historia persistente que deja esquirlas de tiempo regadas en un camino serpenteante, por el que artista pasa meditabundo.

Su reino es el reino de los andares repetidos, esa Colombia a la que llenó de trampas con sus campos artísticos expandidos; circuitos elongados, quismas, cruces, pleonasmos icónicos que se sientan a hablar de las repeticiones y las persistencias. Santos barrocos y santos contemporáneos se miran en los aleros, debajo de las acacias por donde pasan las serpientes, los cocodrilos, los *Via Crucis* de las santas semanas y de las Semanas Santas.

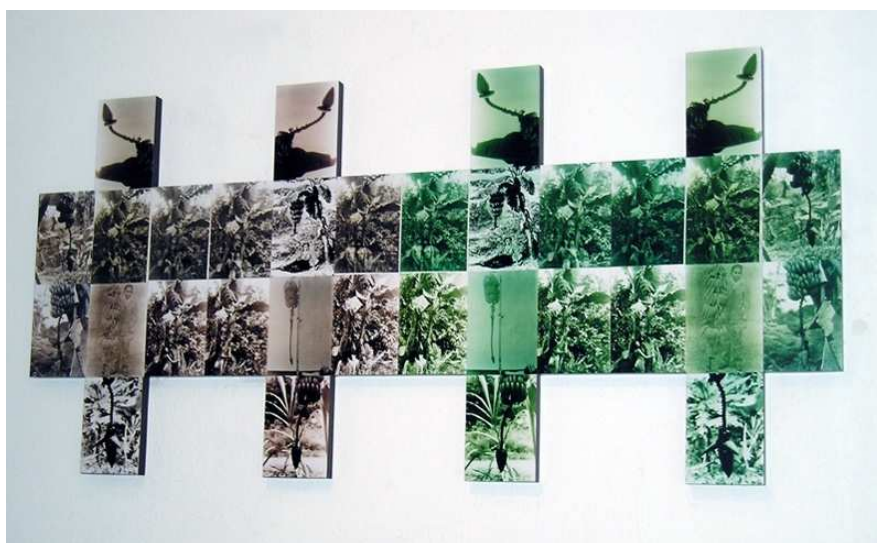
Su arte es en sí, un relicario que esconde un cuerpo húmedo y fresco: el de la historia. Sus filigranas discursivas terminan donde acaban los efectos del poder y su sobre-expuesta imagen de dios y emperador.

En sus obras hay una verdad que subyace a todo resquicio: *esto no es Colombia*, del mismo modo que René Magritte controvierte los discursos filosóficos sobre *lo real* en su obra: *Esto no es una pipa*, cuyo primer dibujo dice Michel Foucault data de 1926⁸⁰¹, en Restrepo se pone en cuestión la historia, el mito, los conceptos, las palabras y las clasificaciones

⁸⁰¹ Foucault, Michel (1981) *Esto no es una Pipa, ensayo sobre Magritte*, Editorial Anagrama, Barcelona, p. 27.

propias de la construcción de los primeros discursos y de las primeras narraciones que desembarcaron de los galeones junto con su visión salvífica, civilizatoria, universal.

Esa retórica histórica se construye junto con las imágenes que la sustentan; las palabras y las cosas, en términos foucaultianos mantienen relaciones de similitud pero no una relación sustancial ni tampoco determinante.



José Alejandro Restrepo, *Musa Paradisiaca*, Video Instalación, 1996.

En el arte de Restrepo se rescata el pensamiento marginado, el universo detrás de los bordes y los límites construidos por la marcha de la historia, del discurso y del poder.

Las fuentes orales, escritas y la iconografía van a configurar un intrincado diálogo transhistórico y desmitificador y los objetos son verdaderos sujetos actuantes.

En sus obras se asiste a una reconquista de los territorios simbólicos, lingüísticos e históricos, los cazadores temen a la bestia, los cargueros de montaña se muestran poderosos

mientras deciden si llevan al visitante en sana travesía por las cordilleras colombianas o si lo despeñan al menos en lo que tiene que ver con la mirada.

Los cocodrilos, las musas del paraíso y los héroes *mass mediaticos* dialogan con sus propios discursos. *Los fantasmas de la historia, retornan como tragedia y como comedia*, las clasificaciones científicas de los botánicos y naturalistas nos asombran tanto como las fabulas de Jorge Luis Borges.

Ese país *que no es Colombia*, retorna en un movimiento paraláctico, diferido, renovado. *No es Colombia* el país del narcotráfico, esos capos de la mafia que la televisión colombiana mantiene en los más altos niveles de sintonía, no son nuestra patria, no son los sujetos que rellenan imágenes de yeso con cocaína, no son los reyes de ese reino paradisiaco por donde los viajeros extranjeros se fugaron prometiendo no dejar jamás esas montañas ni esos peñascos levantados sobre los abismos insondables que rayan el cielo e insinúan la calma.

Esto no es Colombia; el país de la *pasión*, de la tentación, de la satisfacción instantánea, de la publicidad que nos señala como mercancía exótica expuesta al goce profano de los extranjeros, como una fruta del paraíso, sin su musa, sin su mulata recostada sobre los rizomas del delicioso guineo.

Lo estético y lo escabroso, grotesco, espantoso se encuentran, esa Colombia de platanales exuberantes acaba masacrada, cercada por imágenes de noticieros que han sido recogidas por el pescador de los olvidos, tejidas en las mantas de un Nencatacoa simulador, emboscador, contemporáneo. Hombres atados como frutas maduras listas para exportación.

Manojos de guineo y manos-manojo, tautologías taxidermicas y botánica-biológica donde los hombres se tornan racimos, estirados a los largo del camino ensangrentado, contradicciones absurdas, esto *no es Colombia*; su riqueza no es su *vergüenza*.



En la primera imagen: *Colombia es pasión*, campaña publicitaria, en Frente: José Alejandro Restrepo, *Musa Paradisiaca*, Video Instalación, 1996, VK Galería

Tal como señala Apolonio al inicio de este aparte, la lucha del artista ha sido parte de su arte. Esta lucha no se permite el mecenazgo político, Restrepo es un artista que dicho de modo muy prosaico: *no deja santo con cabeza*⁸⁰².

Sus métodos han sido por el mismo descritos como: maniobras: asimilación de contradicciones sin salida, desmantelamiento, potenciar paradojas, develar y ocultar y poner trampas. De modo que no se hace posible ni el mecenazgo, ni el filisteísmo ni mucho menos la reflexión moralizante que persiguen muchos artistas. No hay moralejas de no ser aquellas que quedan atrapadas en la misma paradoja como las que nos muestra El Bosco en sus pinturas.

⁸⁰² Dicho popular colombiano con un rasgo fuertemente iconoclasta.

La siguiente sección habla de las estrategias de (re)construcción de la trama de la historia y deconstrucción de narrativas.

Las fuentes de las que salen sus estudios son clasificadas así: material de estudio (archivos y arqueología), Objetos y videos encontrados o buscados y la técnica de recolección de fuentes: la del pescador, cortesía de Robert Doisneau el fotógrafo francés.

A sus métodos los ha llamado anti-métodos, del mismo modo que su obra no es la obra conceptualizada por el mundo y el sujeto modernos. Encuentra así: objetos parciales, recorridos interrumpidos, asociaciones inesperadas, conexiones y reconexiones, espirales y espirales míticas, abrir abismos como señala Karl Krauss⁸⁰³.

En esos abismos donde se levantan portentosas montañas, historia y mitos de esa Colombia que ha estudiado Restrepo sobresalen esos espirales semióticos que esconden densos mundos en pequeños guijarros.

Restrepo no concibe un arte provinciano, no se trata de esa Colombia en la retorica del realismo-mágico, mundos y submundos que no pueden ser otros que esa tierra con esa historia y vista como un límite con el resto del mundo. Sus historias bien pueden concebirse desde otras regiones, pueden tejerse con África, con el mundo árabe, con los callejones que no parecen interesantes más a que a estos criptógrafos y paleo-arqueólogos que como él descubren en lo pequeño los más sorprendentes universos.

Su arte es y *no es Colombia*, está controvirtiendo esa realidad que nos ha hecho la “banana republic” a fuerza de simulacros y retornos de una historia que no concibe como flecha

⁸⁰³ Herkenhoff, Paulo; *El hambre Polisémica de José Alejandro Restrepo*, En: *Transhistorias, Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo.*, p. 46.

única, rompiendo con la teleología de la historia pero notando su entropía: “Estamos frente a una fuerza temporal rara que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares extraños pero que están muy seguramente más cerca de la noción de eterno retorno que de la flecha histórica”⁸⁰⁴.

Es por esto un arte de acción diferida como señala Hal Foster, por momentos sus instalaciones se fugan del tiempo entrópico y entran en el vórtice del mito y del olvido que siempre parece tan feliz: “Lo que hace la felicidad es poder olvidar, o la facultad de, mientras dura la felicidad sentir ahistóricamente”⁸⁰⁵.

Felicidad porque como afirma Stephen Dedalus en la obra *El Ulises* de James Joyce: “la historia es una pesadilla de la que estoy tratando de despertar”, la historia marcha con sus ejércitos de plomo sobre las voces silenciadas, ametralladas, sobre los racimos de brazos humanos entrelazados por cabuyas, la historia marcha recogiendo en su canto de diana a los esclavos y a los miserables para llevarlos a la luz de los universales hegelianos.

Este despertar en Restrepo es abrupto aunque elegante y caustico. Sus estudios son tan serios y prolongados que muchas veces logran que el hombre en busca de sentido encuentre solaz, halle algo que de otro modo no sería posible: presenciar una verdad con todos sus accidentes, sus formas simbólicas y sus vericuetos.

Esta no es Colombia, el *tercer país más feliz de la tierra* según las encuestas mundiales, el país del café que importa hoy la mayoría de ese fruto delicioso que adoraba Kierkegaard por sobre todas las bebidas de la tierra, esta no es Colombia la que paga infraestructuras a

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p.47.

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

las grandes multinacionales para que exploten sus riquezas, la tierra exótica, productiva, exquisita como la mulata de Safray que mira contenta un porvenir en el que resalta el facilismo, el miedo y la ignorancia.



José Alejandro Restrepo, *Musa Paradisiaca*, 1993-1996

La historia y el mito han sido instrumentos de control, de cierto modo la trampa de Jose A Restrepo sobre todas estas historias de ignominia, son asuntos de escritura como lo afirma uno de los pensadores que ha ejercido más influencia en su obra, San Agustín de Hipona.

Re-editar, Re-pensar, Re-enlazar, estos mecanismos desmantelan los discursos pero también resaltan las paradojas.

José Alejandro Restrepo es un artista de la *re-vuelta*. Retorno del *ángel de la historia* de Benjamin que viene tratando de hallar sentido en esas ruinas arrojadas a sus pies por siglos

y siglos de valores y signos que centellean en medio de un huracán terrible que sopla desde el paraíso.

En las ruinas que el ángel trata de juntar en sus manos mientras el huracán obra en su contra están los espejos donde se multiplica esa Colombia que no podemos reconocer y que como la víctima despedazada por las metralas en cualquiera de las masacres que han tenido lugar en esta tierra, clama justicia.

1.2. *Mirarse a sí mismo.*

José Alejandro Restrepo ha condensado una gran cantidad de saberes y de pasiones que fluyen a través de la sabiduría de su arte: el video. La imagen es el punto central sobre el que se retuercen las olas barrocas de nuevas percepciones sobre el cuerpo, la historia, el hombre. La música, el teatro, el sonido, las esquivas de videos con declaraciones fantasmales y siniestras, los cantos de muerte, los coros de la vida. No hay nada que parezca pequeño. Creció en medio de la música y el teatro, viajando por todo esa Colombia a la ira allanar de trampas y de videos y diarios de campo.

Se le puede imaginar viajando con el barón de Humboldt, retozando en una tarde somnolienta mecido por el viento, envuelto en una hamaca que da contra un precipicio en las montañas del Quindío.

Su obra es un verse a sí mismo pero ese movimiento no es tan simple como el del sueño, va más lejos, el sujeto y el objeto se miran mirándose, un movimiento contorsionado en el que cada vez que la mirada se posa sobre algo cambia el ojo y cambia el objeto.

Verse dormido como el Santo Job, rascando las llagas ulceradas, cubierto por gusanos de seda y atrapado por una máscara de luchador mexicano.

Verse hablando en dialogo franco, transhistórico con los objetos que nos decía, estaban en el pasado. Fue Søren Kierkegaard quien controvirtió el concepto de la contemporaneidad, se podía ser contemporáneo de Sócrates y de Cristo pero no así de sus vecinos, de sus hermanos.

Ser contemporáneo es antes que todo ser comprendido por el otro, pese a que esa dimensión de tiempo parezca ancestral.

El barroco ha sido comprendido por los santos y mártires modernos de Restrepo, estos contemporáneos se miraron a sí mismos en los suplicios del otro y los mártires que desearon tanto y de modo tan fervoroso dar su vida por la verdad, ser testigos de ella, somos nosotros mismos.

El polvo y la muerte acosan la existencia y agotan la paciencia de Job, pero la imagen la hace eterna, la fidelidad de la imagen es un verme a mí mismo tan y como se me presenta en mi imagen en la ilusión y el sueño, el espejo multiplicado eleva a la potencia máxima el deseo y el miedo y ambos son lo mismo.

América Latina ha dado a luz artistas que dicen la verdad a través de la ilusión y la belleza. El compromiso de esa generación de artistas que viene de la posguerra ha sido ético, político, moral. La Violencia en Colombia ha estado en sus pinceles, cámaras, videos y cuerpos.

Lo cierto es que el drama establecía una distancia entre lo real y lo estético, muchas de estas pinturas que reflejaron el drama de las madres, los huérfanos y los hijos de esta patria de miserias acabaron en las salas de recibo de las residencias presidenciales, mermado su poder moral no representan ningún peligro.

Las salas de museo contribuyen a este efecto, por eso el arte de Restrepo está haciendo una transformación en el sentido en que se presenta también como documento histórico, como fuente para historiadores, filósofos y etnólogos.

Las obras que estudia Restrepo desde la Edad Media hasta el Barroco y el Arte Moderno hacen una hipérbole sobre su época, se convierten en auténticos textos que complejizan su poder simbólico y sorprenden por sus conexiones que hacen chispas.

En sus instalaciones, videoocreaciones y pesquisas consigue el resurgir de las Bananeras, las masacres de El Salado, San José, Segovia. Los Culpables se presentan en un purgatorio fiscal, son así culpables con nombres, culpables con cruces bendecidas.

Rediré, dice San Agustín y José Alejandro Restrepo responde desde una esquina del laberinto del tiempo: rediré, re-editaré, re-viviré. Agustín como el cocodrilo de 25 pies de longitud guiñe el ojo, la escenografía no se apaga, queda preparada para una nueva *edición*.

2. Variaciones, instalaciones y videos.



Fotografía tomada en Diciembre de 2012, Plaza de mercado del 7 de agosto en Bogotá. El reflejo de la pantalla y la imagen del “Divino Niño” son muestras de la práctica cultural que se encuentra en la Iconomía (iconoclastia-iconofilia), la luz encandila. *Pantallas hiperbarrocas*. Archivo personal.

2.1. *Como círculos de agua.*

Restrepo ha mencionado cómo nuestra percepción del tiempo histórico y cósmico difiere del de otras comunidades y colectivos. En los pueblos Kogi, ubicados en la Sierra Nevada de Santa Marta en el Caribe colombiano el lenguaje denota su percepción temporal: “Utilizan únicamente el gerundio, considerando el tiempo como un eterno presente expandido en ambas direcciones, pasado y futuro. El tiempo así entendido no comprende pasado, presente y futuro como dimensiones excluyentes, y las experiencias se encuentran intrínsecas en el presente mismo: el pasado no se extingue (no porque la memoria lo guarde), y el futuro se anticipa a él mismo (no por ser clarividentes), el todo existe en un eterno presente “the pressant” decía James Juice (sic)”⁸⁰⁶.

⁸⁰⁶ Restrepo, José Alejandro, XXIII Bienal Internacional de Sao Paulo, Brasil, 1996., p. 2.

Sera por esto que su tiempo “escénico” es el del presente eterno, condensador de tiempos y paraláctico pues se desplaza junto con el objeto de estudio que ahora se ubica en un futuro anticipado que no es el de la clarividencia, como ha precisado en la reflexión anterior.

Sus Video Instalaciones se suceden en medio de esas repeticiones sobre problemas que ya no están en el pasado sino que han sido arrojados por el huracán del paraíso a los pies del ángel de la historia.

Se toma su tiempo para reinterpretar las esquirlas de tiempo condensado que han sido lanzadas y entrelazar obras: *La Venus* de Sandro Botticelli, *El Cristo Muerto* de Hans Holbein, las obras de El Bosco, las pinturas del Barroco Colonial, pasan por el tamiz de su arte y retornan como nuevos iconos pletóricos de significados renovados, las miradas cambiantes permiten entrever mundos que no habían sido pensados, lanzar el anzuelo a lo desconocido en ese sentido es su objetivo o mejor, su *anti-objetivo*. Porque el fin es el principio.

Por eso la anatomía de la video-creacion restrepiana es una hipérbole sobre el discurso unidireccional de la historia; desde el punto de vista formal, ocupan espacios amplios, como queriendo sitiarse-rodar todo el ámbito museal, cuyos circuitos catódicos parecen salir por entre las ventanas y los muros. Luego presenta un arte situacional (in situ) en un traslado no solo espacial sino simbólico y paraláctico hacia otros lugares donde su arte puede entrar en dialogo contemporáneo, muy al estilo kierkegaardiano. Es así como muchas de sus instalaciones se presentan como desmontables y como complejas argamasas en las que vuelven a entrar discursos que muchas veces han sido re-pensados por el artista.

El dialogo del San Bartolomé de Restrepo con la pintura del barroco colonial santafereño con una muestra de este efecto transhistórico en el que la obra se mira así mismo y observa el dialogo transcultural, *trans-semiotico* que ha alcanzado desde esta ultima esquina del tiempo entrópico, eterno presente de pasados vivos.



José Alejandro Restrepo, *San Bartolomé*, video instalación, 2006, XL Salón de Artistas, Bogotá.
¿Un mirarse a sí mismo?

Desde el punto de vista conceptual, Restrepo presenta un arte transhistórico, repeticiones en tiempos simultáneos impensables que suceden a modo de respuestas, cual es el caso de las historia de viajeros por Colombia y ese cruce de miradas que hay de un lado a otro: “La representación pictórica de la entrada del Paso del Quindío cerca de Ibagué con seguridad Humboldt lo hizo basándose únicamente en sus recuerdos, dado que no corresponde en absoluto a la situación real” escribe en sus diarios Max Von Thielman al realizar el viaje por las montañas del Quindío y notar que hay diferencias notables entre lo visto por el y lo

narrado por el barón Alexander Von Humboldt, en este cruce de miradas resalta la del viajero, caminante dialectico de cordilleras desde niño, José A Restrepo: “Acabo de recorrer una vez más el Paso del Quindío. Debo decir que definitivamente la descripción de Von Thielman está demasiado alejada de la realidad”. Esta reflexión tiene dos causas que deben resaltarse: primero, es antes que todo una *repetición* de sus viajes por el Quindío y segundo; de plano anticipa un nuevo caminante que anotara sus viajes para dar respuesta a estos: el caminante del tiempo futuro, *aquel país desconocido*, como lo dice William Shakesperare.

Queda abierta así la obra-travesía, queda relevada, diferida y repetida en el caminante que seguirá los pasos de Thielman, Koch, Humboldt y Restrepo⁸⁰⁷.

Sobre las Variaciones se puede decir que representan toda su consideración sobre el tiempo y sobre el cómo el artista llega a concebir una obra. En esto resalta la repetición del tiempo, repetición de la diferencia y el eterno retorno y por otro lado el *pensao* de los habitantes de la zona del Pacifico en Colombia, con quienes Restrepo ha convivido en sus viajes. Un pensao es una reflexión lenta, sentida, que dura, que desgaja los pliegues de las palabras y de las cosas, un pensao es una arqueología del pensamiento. Un Descartes en sentido inverso, no se existe hasta que no se *rumia*, se le da la vuelta, una y mil veces a una idea. En un tiempo como el nuestro donde lo instantáneo gobierna el mundo del conocimiento: *youtube*, *wikipedia*, buscadores que permiten al investigador conseguir información en tiempos record, con accesos múltiples en ordenadores, celulares, *ipod*. El *pensao* es la contraposcion de aquello. El *pensao* está ligado al problema de la Variación, presenta

⁸⁰⁷ Mi deseo hoy es hacer este mismo recorrido para conseguir una nueva Lectura.

nuevas capas, capítulos, subcapítulos como el mundo medieval que subdivide el conocimiento: “El todo se dividía en “partes” que a su vez podían dividirse en “partes más pequeñas”; las “partes” en “miembros”, “cuestiones” o “distinciones” y estas en “artículos”⁸⁰⁸.

Así mismo las variaciones son pliegues y repliegues de problemas que resuelven que no hay una respuesta y que las obras se decantan después de largos años de meditación, estudio, travesías y aventuras en el amplio mundo de conocimiento.

El Video se conecta a todos estos problemas del tiempo, del lenguaje, de la historia: “El video, la música y el mito comparten el tiempo como sustrato y como fuerza generadora”⁸⁰⁹ por esto su mayor innovación esta en el tejido que ha hecho del video y la instalación, la definición de la video instalación saldría de ese poder creativo y mítico que hay en su naturaleza: “El grabado y el video en mi obra se fueron tejiendo descubriendo vínculos fuertísimos que en el Paso del Quindío explore”⁸¹⁰ En estas obras que se suceden como diarios de campo, Restrepo hace una relación entre la impresión del viajero y luego la “aventura de la imagen”⁸¹¹ la video-instalación mostrará esos monitores parpadeantes con un tiempo lento acompañado por “4 notas repetidas de Chelo”⁸¹² estos efectos conseguían que el visitante se pensara así mismo como un viajero, un aventurero acompañando a los caminantes.

⁸⁰⁸ Schulz, Norman Christian (1999) *Arquitectura Occidental*, Ed Gustavo Gili, Barcelona., p.113.

⁸⁰⁹ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 12.

⁸¹⁰ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p.70.

⁸¹¹ *Ibidem.*

⁸¹² *Ibid.*, p.71.

Esa experiencia de grabar permite la sensación del instante fijo, perpetuo, que recorre de nuevo los caminos, las montañas y las palmas para ser reinterpretado, revivido.

Los antecedentes en el estudio del video en José A Restrepo son Bill Viola, Gary Hill y Joseph Beuys, su influencia es fundamental pero el tejido que realiza Restrepo en sus obras implica también las artes escénicas (con sus consideraciones sobre el tiempo del teatro: quietud, presente, estar-presente, no representar nada, repetición, hacer sensible el tiempo), pero también la música que rodea su vida desde muy pequeño y los efectos sonoros, de hecho en su regreso a Colombia procedente de la ciudad de Paris, se dedica a realizar la música para el teatro. A todo esto debe sumarse su formación en la escuela de medicina, de donde extrae sus estudios sobre anatomía y las observaciones que realiza en el campo de la psiquiatría, donde estará de acuerdo con el nuevo ámbito de la psiquiatría: la anti-siquiatría.



Joseph Beuys, *felt t.v.* 1970

Sobre la Video-instalación, Restrepo dice, en entrevista con Natalia Gutiérrez crítica de arte colombiana: (el concepto de video instalación) me encanta, porque es un espacio muy amplio que me ha permitido auto excluirme poco a poco de lo que no me interesa. Me permitió en un comienzo excluirme de las artes plásticas en el sentido convencional. Luego, escoger dentro de las vertientes de la instalación. Hay una que está más cerca de la escultura, como la obra de Beuys, pero hay otra vertiente que viene del teatro donde hay cierto tipo de iluminación, de ciertos énfasis en las relaciones entre los objetos y las tensiones con el público. Me siento bien en esa vertiente, porque el video puede usarse en su esencia, que es tiempo-imagen-sonido”⁸¹³.

De acuerdo con esa idea entraríamos en una definición posible y prospectiva de la video-instalación: Un campo artístico expandido que condensa imagen (color-textura-historia) tiempo (duración-experiencia-sensación) y sonido (atmosfera-dimensión-eternidad) con una experiencia personal y su proyección es como los círculos de agua, vuelven a ser agua.

2.2. *Variaciones sobre el Purgatorio*, las últimas obras.

Hay un problema estético que recorre como una medula espinal toda la obra de José Alejandro Restrepo; la intrincada y conflictiva relación entre el ámbito político (del poder) y el religioso. Esto que encierra y abraza a modo de hipérbole o de gran pliegue la totalidad de su obra, está no solo relacionado con estos problemas sino con la semiótica que se produce en ese choque de lenguajes, signos y objetos.

⁸¹³ Gutiérrez, Natalia, *Op cit.*, p. 96.

Iconomía, una obra iniciada en el año 2000, no debe verse como un proyecto acabado, es su obra inconclusa; en ella (y con ella) se articulan los siguientes pliegues que la rodean, enredando aun más la madeja de los signos para que no se escape ninguno; hay que colocar trampas a todos los mecanismos con que el poder mantiene el orden de su discurso y de su influencia.

Entre marzo 10 y abril 30 de 2011, José Alejandro Restrepo presenta la obra: *Variaciones sobre El Purgatorio*, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, la curaduría a cargo de Andrés García La Rota es un aporte significativo a esa monumental obra que ocupa cuatro salas para cuatro *variaciones*, y dos mas donde se ubica la obra *Annus Mundi* y la *Serie Crucifijos*, *Mano de Dios* y *Serie Misiones*.

Esta obra puede considerarse determinante dentro de la investigación que Restrepo continúa en la de *Iconomía* de ahí la importancia que se dedique un breve espacio a la solución de algunos de estos postulados estéticos que consolidan su trabajo y aclaran los problemas propios de esa *teología política iconómica restrepiana*.

El curador de la obra, Andrés García La Rota dice: “*Las Variaciones sobre El Purgatorio* de José Alejandro Restrepo son una serie de transposiciones que reinterpretan el purgatorio cristiano, instalaciones, fotografías y grabados en gran formato dan lugar a recintos acústicos y visuales en donde se mezclan los imaginarios y la historia reciente de Colombia, sus procesos judiciales, con los modelos disciplinarios diseñados por la iglesia. Pero esto no es gratuito, pues la palabra ya es, en el país del Sagrado Corazón, palabra política (como en el breviario del padre Valverde), puesta en escena mediática que implica espacio y tiempos regulados, transformados por los intereses institucionales. Las

transposiciones de Restrepo tan solo hacen visibles los andamiajes del artefacto, el detrás de cámaras del espectáculo”⁸¹⁴.

En efecto, Colombia es un país altamente “religioso” que ha hecho una mixtura desde tiempos coloniales con *lo político*, en ese sentido y tal como lo señala García La Rota, la palabra es un dispositivo de control que muestra ese llamado por Restrepo “maridaje” entre los dos ámbitos, problemática estética, ética y religiosa que se ha abordado en este estudio donde El Barroco como producto del Concilio de Trento sesionado en el siglo XVI, elevó la retórica, la imagen y la escritura a una apoteosis imagológica sin parangón en la historia.

Las imágenes religiosas devienen en un universo hiperbarroco, hiper-católico e hipercatólico que dispara misiles al interior de las creencias más arraigadas de la sociedad colombiana; los santorales de los sicarios, las balas de algodón, los *divinos niños* rellenos de cocaína, las prácticas de muerte y duelo, los escenarios sagrados levantados como obeliscos de suplicio y escarmiento, esos escenarios católicos hiper-expuestos, catolicismo *de aura fría*, han desembocado en el Río Estigia y acuden raudos a beber del Leteo en un país de verbo, plomo y ríos infernales que arrastran sangre y huesos.

Los paramilitares, militares y guerrilleros atan escapularios a los fusiles, besan el crucifijo en los preámbulos que inician bien temprano, en la mañana cuando se levanta el canto del gallo y la metralla. Los muertos son “esculpidos” como *santos barrocos*, amarrados a los palos, crucificados en los caminos vecinales, expuestos como iconos de martirio.

⁸¹⁴ Restrepo, José Alejandro, *Variaciones sobre El Purgatorio*, catálogo, Universidad Nacional de Colombia, Museo de arte, Divulgación nacional y divulgación cultural, Marzo 10-Abril 30 de 2011.

Las víctimas extienden sabanas como sudarios que manan ausencia, vacío y enigmas, las *Vero-iconas* contemporáneas son madres de esa patria desangrada desde tiempos pretéritos repetidos, en esa insistencia que dura, que se siente, en esa temporalidad de espiral terciado.

Las Variaciones son las repeticiones de esa historia de masacres y perdones, de recuerdos que expiran olvidos y de olvidos que lloran recuerdos.

El filósofo danés Søren Kierkegaard descargó sus más duras críticas a ese “maridaje” entre política y religión, a esa religión de bienestares lamentables y de confort. En Colombia esa unión se evidencia en las palabras y en las cosas que como señala Foucault presentan un abismo irreconciliable y paradójico; el amor cristiano en la masacre es más que nada un acto en contrasentido, no a las fórmulas eclesiásticas de dominio, sino a las palabras de los sermones del monte; allí donde se dijo que amar a los enemigos era más fuerte y más determinante que cualquier otro de los esfuerzos que el ser haga por alcanzar el conocimiento de sí mismo y la bienaventuranza.

2.3. *El Purgatorio: Versión libre.*

“pondré enemista entre tú y la mujer,
y Entré tu simiente y la de Ella,
Su simiente te aplastará la cabeza,
Pero tú le morderás el talón”

Génesis, 3-15

Max Weber dice: “Quien busca la salud de su alma y la salvación de las almas ajenas, no lo hace a través de la política, la cual se propone objetivos completamente distintos. El genio y el demonio de la política y el Dios del amor viven en un intenso y recíproco contraste, que en cualquier momento puede estallar en un conflicto implacable”⁸¹⁵.

De acuerdo a la afirmación de Weber, la religión y la política terminan en un conflicto implacable, el problema es, qué tipo de conflicto. Desde el punto de vista del artista José Alejandro Restrepo el conflicto está en la misma fuerza de esa unión completa de máxima torsión.

En la historia colombiana se presentan verdaderos teatros de horror hiperbarroco, la exposición de estos teatros, a través de los medios de comunicación produce una amalgama altamente conflictiva desde el punto de vista iconológico y semántico.

El uso de la retórica religiosa en la política mantiene un hilo conductor a nuestros días. En la obra *Variaciones sobre El Purgatorio* hay un contrapunteo entre la palabra y la imagen

⁸¹⁵ Marulanda, Peña, Édison, *Darío Castrillón ¿ un Príncipe de la iglesia en el purgatorio?*, En: Revista Numero 62, septiembre-Octubre de 2009, Bogotá., p. 43.

religiosa, el conflicto armado con sus víctimas y sus victimarios y los medios a través de los cuales estas *imágenes retóricas*, entrarán a formar parte de la memoria colectiva-histórica en un país de lotófagos.

En cada una de las salas de *Las Variaciones sobre El Purgatorio*, reverberan los problemas estéticos que Restrepo ha ido desglosando con la paciencia propia del pescador iconófago que es.

En un sentido estético Restrepo presenta una yuxtaposición imbricada de piezas diversas y *variadas*: los grabados reflejan símbolos icónicos del fuego que labra, que hurga la carne de los cuerpos-almáticos que claman en el fuego de El Purgatorio.

“Vidrios, reflejos y sombras”⁸¹⁶ acompañados de grabaciones sonoras, mientras las almas deambulan con cálidos reflejos en los vidrios templados, videos, la sábila sacro santa restrepiana se manifiesta aquí con sus tiempos repetidos, largos, monótonos, incisivos. Esto es acompañado por la Xilografía, arañazos de buriles, uñas y laceraciones de los penitentes.

La puesta en escena es religiosa y estética; puede deleitar y conmover a quien busca la belleza y el recuerdo de imágenes que deambulan en la historia del arte desde el siglo XIV; las penas del purgatorio que el gran poeta del siglo: Dante Alighieri y su obra cumbre publicada en 1325, pero también puede empujar al creyente al recuerdo de ese espacio metafísico que la iglesia aprobó a finales del siglo XII, como una presunta consecuencia de creencias populares e intelectuales de la época que señalaban un estacio intermedio entre el cielo y el infierno.

⁸¹⁶ Restrepo, José Alejandro, *Ibidem*.

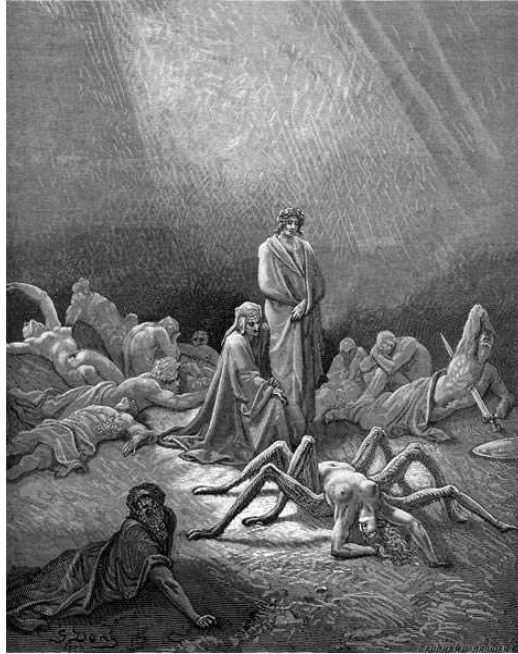
Un arte para comedores de olvido, arte para lotófagos. Porque las salas se convierten en recintos de penas absurdas pero al mismo tiempo en tribunales de la ley donde los penitentes son paramilitares, militares y guerrilleros unidos a delincuentes comunes que insisten en el perdón, del mismo modo en que se dice, suplican las almas penitentes del purgatorio que en el Barroco Colonial presentaban una puesta en escena (instalación) asombrosa, de cuerpos consumidos por las terribles, encendidas y rojas flamas.

Igual que las almas penitentes los criminales buscan la absolución y la purificación, teatro del absurdo en un país perseguidor de herejes y de las huestes del mal y de Satán.

En esta compleja relación retórica-iconográfica resalta esa serpiente inmortalizada del mal que “acosa” a la patria:

“La serpiente simboliza dentro de la mitología católica, la personificación del Mal, de la mentira y del engaño. En los evangelios se habla de Satanás como “la serpiente antigua (Génesis, 3:15) a la que se mata aplastándole la cabeza. Así el símbolo sigue obrando hasta el día de hoy como encarnación del enemigo. El presidente Uribe. El 6 de abril de 2008, refiriéndose a las FARC, dice: “La culebra revive en momentos en que se pensó muerta, ceder unos pasos es auxiliar a la culebra”⁸¹⁷.

⁸¹⁷ Restrepo, José Alejandro, *Religión Católica, Op cit.*, p. 129.



Gustave Doré, *El Purgatorio*, de la Obra: *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, Canto XII.

En 1952, señala José Alejandro Restrepo, monseñor Miguel Ángel Builes, siendo obispo de Santa Rosa de Osos exhortaba a la población colombiana a matar la serpiente: “La serpiente no se mata por la cola sino por la cabeza”⁸¹⁸.

Esa simbólica relación que existe entre el poder vital y la cabeza fue abordado en la obra *Cuerpo Gramatical*, en esta serie de *Variaciones* se retoma con el objeto de encontrar las relaciones entre las imágenes retóricas y las prácticas políticas: “El teatro de la representación de la política y el de la religión tienen componentes similares: espectadores pasivos, representantes claramente jerarquizados (algunos incluso representan a Dios sobre la tierra, otros creen ser el mismo Mesías), predominio de la palabra y del libreto, actores

⁸¹⁸ *Ibid*, p. 130.

impostados que actúan según roles y papeles, efectos y efectos especiales para encantar (de encantamiento) y persuadir a través del sensorama. Estaríamos entonces en la Teatrocracia de la sociedad del espectáculo. La política como materialización de la ilusión religiosa implica procesos de identificación a través de la emotividad, un sensorium que movilice efectivamente las masas, espíritu gregario exaltado, oficiantes histriónicos, largos oficios mediáticos en vivo y en directo (los presidentes de Colombia y Venezuela lo saben y hacen muy bien en sus programas televisivos: Consejos Comunes, Aló Presidente). Son también técnicas de la propaganda aplicada por Goebbels : principio de simplificación (adoptar una idea única, un símbolo único), principio de vulgarización (mensajes populares, sencillos que no exijan esfuerzo mental mayor), principio de orquestación (repetir incansablemente), principio de unanimidad (convencer a mucha gente que se piensa como todo el mundo), principio de identificación (empatía profunda entre representante y representado), movilización de la emoción (la emoción como el principio básico de todo proyecto político de masas)”⁸¹⁹.

La llamada *Teatrocracia* ha recreado la retórica política mesiánica, que por milenios mantuvo arraigados los estamentos político-militares con lo religioso, el inicio del Cristianismo relata una historia de sueños: Constantino I sueña que la cruz del Cristo en llamas le augura una victoria segura frente a las tropas de Majencio, en la lucha por el poder imperial; la cruz es el símbolo de la victoria militar de Constantino, sustentada por el signo indeleble de esa visión mítica. La retórica política imperial será ahora retórica mesiánica.

⁸¹⁹ *Ibid.*, pp. 127-126.

Retornando al espacio colombiano y a los escalofriantes relatos de los paramilitares, Restrepo resalta las palabras del líder de las AUC: “Esta es mi voluntad cuando haya terminado mi misión aquí entre ustedes. Mi legado humano a todos es el ejemplo de una vida entregada al servicio de un país sin olvidar nunca su familia”⁸²⁰.

Ese filesteísmo que encuentra eco en Friedrich Hegel, *la idea* busca un hombre que la encarne para liderar al hombre hacia los universales, personificando la libertad del espíritu en lo real y racional. En Colombia muchos líderes han perseguido estos ideales que en realidad son complejos mecanismos para mantener el poder y el ejercicio de la *teatrocracia*.

En estos escenarios físicos y metafísicos metamorfoseándose: *un Purgatorio* y un estrado judicial con micrófonos, grabadoras y cámaras que reiteran el perdón a la patria por las masacres innominables que se han relatado antes en la obra *Cuerpo Gramatical*, sobresale la repetición de la historia, la *circulación* del Barroco en escenarios teatrales contemporáneos y la percepción de que lo real y racional está más bien navegando los océanos de la locura absurda e irracional⁸²¹, los monstruos y bestiarios medievales se transfiguran en persecuciones políticas: la serpiente de la guerrilla, el basilisco del comunismo, la hidra del marxismo, la masonería y el ateísmo.

Desde el punto de vista retórico no existe el discurso secular, ético o jurídico. La ley encarna los principios divinos y estos animan, dan aliento a la ley.

⁸²⁰ *Ibid.*, p.127.

⁸²¹ *Ibid.*, p.125.

En asunto nos remite de nuevo a Søren Kierkegaard quien encontraba en el cristianismo retórico, hermanado con el grito popular y con el político la venta de espectáculos similares a los que se hallan en el teatro griego que emparenta el patetismo con la democracia.

Aun en esa instancia la situación a nuestros días se ha agudizado: es un problema que ya no incurre en asuntos éticos o legales sino en pura representación, pura circulación de imágenes y pantallas, pura puesta en escena, no hay nada atrás más que la búsqueda del olvido en un país de olvidos que se sacude los lastres del pasado para que vuelvan a trepar por su espalda.

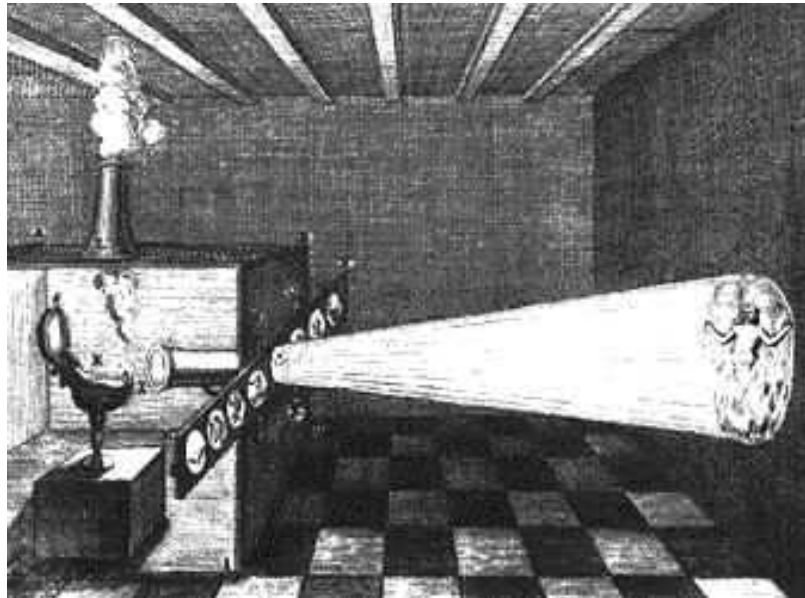
Estos Purgatorios demuestran que el *hiperbarroco* vive su era dorada, que la circulación de la imagen se ha hecho definitiva, triunfo indiscutible de imágenes emblemáticas y banales que claman desde ese espacio teleológico del Purgatorio la reflexión transhistórica que determine que los procesos de la llamada “justicia y paz” que se cumple en los escenarios fiscales se parece más al espacio imagológico y pictórico recreado por el mundo tardo gótico del siglo XIV y que tal y como lo afirma Restrepo citando a Jacques Derrida, no debe buscarse el olvido (hiper-presente ya en la sociedad del espectáculo *inmediático e inmediato*) sino una “memoria integral del mal causado”⁸²².

⁸²² *Ibid.*, p.124.

2.4. Aparatos de visión.

“Tened bien entendido que quien vuelve atrás vuelve la mirada”

Dante, *La Divina Comedia*.



Athanasius Kircher, *Linterna Mágica*, 1646.

La visión poliédrica; cubriendo el cuerpo, la mente, la historia, el mito, la representación. Mirar se ha convertido en el único acceso al mundo y al ser: verse a sí mismo, pantallas abiertas que exponen vacíos centrípetos enfrentados al abismo del hedonismo y la belleza hiperbólica, esta es una de las muchas razones por las que este tipo de estudios en la historia del arte se hacen necesarios en una sociedad que asume la historia como lo pasado y percibe el tiempo del instante placentero. La reflexión e inflexión de un pensamiento no se hace posible en el tiempo-relámpago de los medios masivos, tiempo-twitter: tiempo de la idea fugaz.

En 1646 el sacerdote jesuita Athanasius Kircher, inventa la “linterna mágica” un mecanismo que puede relacionarse con la televisión, mezcla de cámara oscura y conchas

acústicas (imagen y sonido, una instalación), siendo la iglesia trentista la defensora del poder seductor de la imagen no sorprende que un jesuita construya este aparato para persuadir y animar a los hombres con esa magia de luz e imagen en movimiento.

Un perfecto jarabe paragórico⁸²³ adormecedora maquina alienante. Los dispositivos imagológicos de control en el mundo medieval y en el Barroco e hiperbarroco elevan al potencial máximo el signo y las metáforas. Sin bien Jorge Luis Borges afirma que toda palabra es una metáfora, el poder simbólico que se articula a esta maquinaria ha comprendido las inmensas posibilidades semióticas de estas imágenes psicotrópicas que inundan la mente de imágenes horrendas de temor no desprovistas del encanto que ilumina todo lo escabroso: “Estamos rezando ahora por el reposo de su alma. Esperando que esté bien y no en el infierno. Lindo cambio de aire. De la sartén de la vida al fuego del purgatorio”⁸²⁴.

Esos cuerpos ígneos, abrazados a flamas ascendentes son metáforas que en las Variaciones de Restrepo han rodeado a su vez los discursos políticos para enviar así una rpafiga de imágenes y palabras (metáforas) que indiquen que la relación o el maridaje entre lo religioso y lo político no puede ser clausurada. Pero también puede evidenciarse que la historia no deja esquivarlas sin incrustar en el presente, que todo regresa y que si ha de estudiarse un fenómeno de aquello que hemos llamado historia, hay que regresar siempre al futuro; donde los efectos han dejado secuelas indelebles en discursos, formas jurídicas e iconográficas.

⁸²³ Joyce, James, *Ulises*, *Op cit.*, p. 187. Se trata de un remedio a base de opio y alcohol.

⁸²⁴ Restrepo, José Alejandro, *Religion Católica*, *Op cit.*, p. 123.

“AUC mata que Dios perdona”⁸²⁵ En esa frase hay una sentencia que pretende una doble paradoja: por un lado los paramilitares saben que la sociedad colombiana es influenciable y que en esas palabras leerá una imagen de justicia (puesto que si he obrado por el bien de otros Dios me perdonaría), por el otro es un juego retórico que dice que no se someterá a la justicia colombiana y que prefiere la justicia divina. Si prefiere la justicia divina no entiende el llamado temor y temblor del alma que hay en esa problemática teológica, ergo, no la prefiere, porque no la cree.

La imagen deviene en sombra, el deicidio del que habla Kierkegaard se cumple: si la imagen es lo real, el paramilitarismo produjo realidades más espantosas que las pintadas por el barroco colonial, eso los convierte en creadores de escenas dantescas y en destructores de mundos.

La realidad teológica queda disuelta y consumida por las lenguas de fuego de las imágenes, puesto que no se las cree, puesto que se sabe que son puesta en escena.

Comprendiendo en ese poder de la visión y de los aparatos de visión contruidos por la humanidad y en particular por la religión catódica, no queda sino montar una escenografía compleja, llena de llantos sempiternos, manos extendidas a lo alto, perdones abiertos en micrófonos *en vivo y en directo*, dispositivo *in* que dispone un teatro de perdón y olvido y dispositivo *out no hay más que decir*, cierre el telón, *música lenta por favor...* la pesadilla ha terminado.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 112.

La pesadilla de la historia sin embargo es aquella de la que esta generación no logra despertar. Dios salva a los secuestrados por medio del ejercito, un *deus ex maquina* que a través de la guerra asegura la paz, una figura en contradicción.

Sombras, llamas, noche profunda; recordatorios de una historia *transhistórica* emitida por los cátodos catódicos y políticos, auténticos escenarios expandidos cuyos mecanismos atraviesan las conciencias, las creencias anquilosadas en la era colonial aun viva y las lecciones de un universo doctrinal altamente mediático, potenciado por esa frágil maquinaria humana que es el ojo, adorador, sometido, alienado, poseído por la seducción y encantado por los chispeantes signos tubulares de las imágenes hiperbarrocas: “mi vista se enajena al ver adelantar esas visiones, que personas nos son de plena forma”⁸²⁶ y como lo dice el gran poeta Dante, las formas plenas desaparecen para dar paso a fantasmas, visiones, sombras. La palabra abandona sus formas universales, aquellas que según Platón reflejan las Ideas. La paz es un signo oculto, un animal perseguido en la furia del absurdo filisteísmo, una fiera salvaje anhelada como el unicornio en las historias medievales. Una quimera compuesta de palabras como las de perdón y olvido. El significado ha sido dislocado.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 174.

3. Restrepo: Del *Caballero de la fe* al *Caballero iconoclasta*.



San Pedro en el Vaticano, Roma, 2013.

El lunes 11 de febrero del año 2013 Benedicto XVI anuncia su abdicación en la Ciudad del Vaticano, ese centro de poder mediático determinante tanto para la Religión Católica como para la *Religión Católica*, instantes después del anuncio, que circula por las redes de comunicación masiva, un rayo cae sobre la cúpula de *San Pedro*, monumento del Renacimiento que fue construido por Rafael Sanzio y por Miguel Angel Buonarroti.

Esa propagandística no ha concluido, estas páginas finales quieren rescatar esta problemática mostrando el asunto en todas sus manifestaciones últimas.

Los signos y las semióticas adheridas a las retóricas que hermanan el misticismo con el poder político, a doscientos años del nacimiento de Søren Kierkegaard en 1813 resulta interesante establecer esa relación que puede hallarse entre el enfrentamiento del filósofo y teólogo de Dinamarca con su época; con el hegelianismo mesiánico que parece erigirse en una forma de poder mediático y político en el siglo XIX y el artista colombiano José Alejandro Restrepo quien en sus pescas sígnicas ha llegado a conclusiones similares; el

cristianismo es un sistema iconómico y no un compendio de sabiduría para solitarios con sed de justicia y eternidad, como lo considera de fondo, Kierkegaard.

Restrepo es el *Caballero iconoclasta*, en sus Variaciones sobre El Purgatorio del año 2011, sobresale una pregunta: “¿Cómo escapar del purgatorio?”⁸²⁷ A cuya pregunta uno puede agregar: ¿Cómo se ha llegado a este Purgatorio? Para Kierkegaard el ser está en una encrucijada de caminos, en la posibilidad de la elección: *o lo uno o lo otro*. Las democracias liberales y Estado de Derecho deben mucho a la filosofía de Hegel, la libertad, el progreso y la verdad no podían anidar en otro lugar, tenía que ser Europa, Prusia, aquello que se consolidará como Alemania. El Derecho es una cosa seria, la política también, la sociedad exige desde el punto de vista ético, ganarse la vida dignamente eligiendo una existencia de acuerdo con las pretensiones de esa sociedad rigurosa construida bajo la égida del hegelianismo y la ilustración.

Detrás de esa escenografía nada el hambre, la incredulidad, el miedo y el colonialismo. Elegir un camino místico en la Dinamarca de Kierkegaard es lanzarse al abismo de la locura, pero el filósofo no se considera a sí mismo un “hombre serio”⁸²⁸.

⁸²⁷ José Alejandro Restrepo, Variaciones sobre el purgatorio, En: *Religión Católica*, Op cit., p. 139.

⁸²⁸ Jolivet, Régis, *Introducción a Kierkegaard*, Op cit., p. 51.



José Alejandro Restrepo, *Variación sobre el Purgatorio, No 2*, 2011, Still.

En *las Variaciones sobre el Purgatorio* de Restrepo se recrea esa contraposición del mundo ético formulado por la vida seria de oficina, con el mundo religioso, en este caso catódico e hiperbarroco:

“No se “arde al más terrible fuego” sino que se suda ligeramente: sería preciso aflojar el nudo de la corbata, alejarse el atril presidencial, quitarse los lentes a la luz de la transmisión desde el Congreso en vivo y en directo. ¿Acaso ya no se cumplen las reglas del Barroco?: el poder comunicativo y retórico de la imagen (“predicar con los ojos”) ejercido por medio de los dispositivos del espectáculo, expone el cuerpo xilográfico, hecho a punta de heridas sobre la madera que permitirán la repetición serial del aspirante al purgatorio. La cabeza parlante está atenta al *teleprompter* o al apuntador, acaso al papel tamaño carta que sus redactores-asesores le han fabricado a última hora, la imagen-justicia social”⁸²⁹.

⁸²⁹ Restrepo, José Alejandro, *Op cit.*, p. 137.

En efecto las palabras son contrapunteos: los grabados se relacionan con las pruebas que pueden verse en el Vaticano, en el museo del Purgatorio, donde hay tablas de madera tocadas por los dedos encendidos en llamas de las almas del purgatorio.

Estos juegos de palabras elevan el potencial semiótico que hay en ellas: grabados con el buril de los dedos del infierno.



José Alejandro Restrepo, *Bendición*, Serigrafía, 63x100 cm, 2011.

Como en la I Cruzada cuando Urbano II propugna por la liberación de los lugares sagrados de Jerusalén en la ciudad de Clermont en el año de 1095, la obra *Bendición* de Restrepo muestra este mismo acto paradójico del cura que bendice el helicóptero del Ejército Nacional antes de salir a la guerra. El acto religioso deviene en *puro simulacro*, teatro hipercatódico: “(...) la Revelación de la inconsistencia del fantasma, el descubrimiento de

la reducción de todo el teatro de la forma a la pura apariencia, al puro espejismo contingente”⁸³⁰ en palabras de José Luis Brea.

El conflicto se desata entre el acto y la palabra, la acción y la teológica crística. Las imágenes domesticadas someten a la sociedad del espectáculo con su magia hipericonómica y su fuerza sensorial.

Los avances en este campo iconómico seguramente serán muchos en los próximos años, los estudios sobre la obra de José Alejandro Restrepo pueden reinventarse, retomarse bajo nuevas perspectivas y prospectivas: de lo múltiple, lo cóncavo, lo convexo, lo adventicio, lo rizomático.

Y dado que no hay como señala Deleuze una “bella totalidad orgánica”⁸³¹ puede decirse que el estudio en su obra es “desmontable” su carácter sin embargo si puede pensarse en lo impensado, más allá de la última línea trazada.

En sus últimas obras se desgajan mas pliegues y capas de las densas cartografías trazadas hasta ahora, en *Hacer el Sacrificio*, performance de 2011, con Jorge Valencia y *El Caballero de la Fe* del mismo año, aborda el pensamiento kierkegaardiano que tanta relación tiene con su obra y su objetivo de dismantelar esos circuitos por donde han pasado imágenes que cohesionan el sujeto social, un detrás de cámaras donde no hay más que el develamiento del simulacro y de sus prácticas de ocultamiento.

Del *Caballero de la fe* al *Caballero iconoclasta* hay una serie de regresos y repeticiones de la historia que condensan siglos de mecanismos mediáticos que privilegian la visión frente

⁸³⁰ Brea, José Luis, *Las Auras Frías*, *Op cit.*, p. 154.

⁸³¹ Deleuze, Gilles, Guattari, Felix, *Rizoma*, *Op cit.*, p.54.

al ser de modo verdadero. En Restrepo como en Kierkegaard hay una profunda iconoclastia, en el artista colombiano de modo paradójico pues se trata de un pescador de imágenes e historias fugadas y en el filósofo danés porque el cristianismo devino en imagen en detrimento de una *verdad autentica* que siempre puede ser temblorosa y terrible, dulcemente terrible.

Kierkegaard habla del *Caballero de la fe* como aquel que lo da todo *en virtud del absurdo*, dos siglo más tarde un *caballero paradójico*, responde lanzando el anzuelo hacia los absurdos de esta historia; como el ángel del paraíso benjaminiano, Restrepo recoge los escombros y los conecta en un iconostasio catódico hiper-reluciente; pantallas chorreando imágenes repetitivas, quiasmas y cables cruzados, 25 pies de largo, una piscina olímpica proyectada, realidad simulacral de esas que hoy llamamos mundo.

En lo que respecta al arte de José Alejandro Restrepo no existen aun estudios profundos después del año 2.000, salvo artículos de revistas especializadas y paginas en la internet que se concentran en sus últimos trabajos. La investigación presente, espera hacer un aporte en la historiografía del arte en Colombia, llamar la atención sobre la urgencia de este tipo de estudios y resaltar la complejidad del artista colombiano José Alejandro Restrepo, concluyendo en lo que tienen que ver con la densidad de su obra, que los estudios rigurosos sobre la misma, tienen aun muchos problemas por abordar, ello se debe tener presente que el campo de la historiografía del arte en el país es un muy restringido y escaso, la obra de José Alejandro Restrepo, *Terebra* de 1988 se ha considerado un hito en la producción artística nacional, como pionera de la videoinstalación en Colombia, sin embargo en entrevista otorgada a Diego Garzón, el artista señala como en aquel tiempo la reacción del

público implicó el reconocimiento de nuevas formas de arte en el uso de la televisión y el video, pero no el impacto que se espera en este tipo de sucesos artísticos; resalta su reacción frente a la pregunta por los críticos de arte: “No pasó mayor cosa, en ese sentido aquí no pasa nada, no hay crítica. Es como arar en el desierto”⁸³².

La producción de la crítica y la historia del arte entendidas como la actividad filosófica que reflexiona sobre los grandes problemas del arte y de la existencia, deben comprender que recogen el descontento de muchos artistas e intelectuales que no hallan sino aquel *desierto* del que habla Restrepo en esta área de la producción intelectual en Colombia, y justamente por esto es que estudios como el presente se establecen como avances que pretenden incitar el devenir del desierto en campos yermos, fecundos y listos para ser sembrados.

⁸³² Garzón, Diego (2005) *Otras voces, otro arte, Diez Conversaciones con Artistas Colombianos*, Editorial Planeta, Bogotá., p.102.

BIBLIOGRAFÍA

Libros.

Acosta Luna, Olga Isabel (2011) *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid.

Angarita, Álvaro (2010) *Mass Media y Alienación. Imperio Mediático*; Ideas y soluciones graficas, Bogotá.

Arango, Juanita (1974) *Contribución al estudio de la historia panche; excavaciones arqueológicas en la zona de Quinini*, Universidad de los Andes, Departamento de Antropología, Bogotá.

Argan, Giulio (1980) *Renacimiento y Barroco*, Ed. Akal, Madrid, 1998.

Alcaldía de Ciénaga, *80 años de la lucha y masacre en la Bananera*, Magdalena, Colombia, diciembre 6 de 2008.

Amnistía Internacional (2002) *Colombia, cuerpos marcados, crímenes silenciados*, Madrid.

Aristóteles (323) *Poética*; Gradifco, Buenos Aires, 2007.

Barthes, Roland (1990) *La Aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.

Barasch, Moshe (2001) *Teorías del arte, de Platón a Wilckelmann*, Alianza Editorial, Madrid.

Baschet, Jerome (2009) *La Civilización Occidental, Europa del año mil a la colonización de América*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Brandis, Royal (1962) *Economía, principios y política*, Mexica, D.F.

Baudrillard, Jean (2000), *El Crimen Perfecto*, Anagrama, Barcelona.

Benjamin, Walter (1940) *Tesis de filosofía de la Historia*, Editorial Taurus, Madrid, 1973.

Benjamin, Walter (1914) *iluminaciones*, Ed Taurus, Alfaguara, Madrid, 2001.

Berr, Henri (1958) *El Romanticismo en la Literatura Europea*; Unión topográfica Editorial, Ciudad de México.

Besseman, Perle (1998) *Cábala y misticismo Judío: introducción a la filosofía y la práctica de las tradiciones místicas del judaísmo*; Barcelona.

- Borja, Jaime (2002) *Los indios Medievales de Fray Pedro de Aguado, Construcción del idolatra y escritura de la historia en una crónica del siglo XVI*, p. 93, Ed. CEJA, Bogotá.
- Borja, Jaime (1998), *Rostros y Rastros del demonio en la Nueva Granada*, Editorial Ariel, Bogotá.
- Bouveresse, Jacques (1973) *Wittgenstein y la estética*, Guada, Valencia.
- Brea, José Luis (1991) *Neobarroco, nueva estrategias alegóricas*, Editorial Tecnos, colección Metrópolis, Madrid.
- Brea, José Luis (1991) *Las Auras Frías*, Anagrama, Barcelona.
- Brier, Bob (1994) *Secretos del antiguo Egipto mágico*; Intermedio editores, Robin Book, Bogotá.
- Carr, Edward (1987) *¿Qué es la historia?*, Editorial Ariel, S.A, Barcelona, 1987.
- Colmenares, Germán (1997) *Historia económica y social de Colombia I, 1537-1719*, Editorial Tercer Mundo, Bogotá.
- Cortázar, Julio (2001) *Rayuela*, Cátedra, Madrid.
- Cortázar, Julio (1995) *Historias de Famas y de Cronopios*, Alfaguara, Buenos Aires.
- Crow, Thomas (2001) *Historia Critica del arte del siglo XIX*, Akal, Madrid.
- Chomsky, Noam (2012) *La Naturaleza Humana, Justicia versus Poder, un debate*, Katz, Buenos Aires.
- Danto, Arthur (2003) *Más allá de la caja de brillo*, Akal editores, Madrid.
- De la Flor, Fernando R (2007) *Era Melancólica*, José J de Olañeta, Madrid.
- Deleuze, Gilles (2006) *Diferencia y Repetición*, Amorrurtu Editores, Buenos Aires.
- Deleuze, Gilles (2001) *El Pliegue*, Paidós, Barcelona.
- Deleuze Gilles y Guattari Felix (2004) *Rizoma*, Introducción; Ediciones Coyoacán, Ciudad de México.
- Dieguéz Domínguez, Ileana (2007) *Cuerpos ex-puestos. Prácticas de duelo*, Facultad De Artes, Universidad Nacional, Bogotá.
- Duby, Georges (1998) *Arte y sociedad en la Edad Media*, Editorial Taurus, Madrid.

Duby, George (1988) *El año mil*, Editorial Gedisa, Barcelona.

El cuerpo, fábrica del yo, producción de subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, marzo de 2005.

Ernst, Bruno (1978) *El espejo mágico de Escher*, Taschen, Köln, Alemania.

Feher, Michel (1990) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid.

Figueroa, Cristo Rafael (2008) *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana*, Universidad de Antioquia-Universidad Javeriana, Bogotá-Medellín.

Foster, Hal (2001) *El Retorno de lo Real*, Akal, Madrid.

Foucault, Michel (1969) *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1970.

Foucault, Michel (1966) *Las palabras y las cosas*, siglo XXI, México, 2008.

Foucault, Michel (1964) *Historia de la locura en la época clásica*, Fondo de Cultura Económica, México D.F, 1967.

Foucault, Michel (2002), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*; Siglo XXI, Buenos Aires.

Foucault, Michel (1981) *Esto no es una Pipa, ensayo sobre Magritte*, Editorial Anagrama, Barcelona.

García Márquez, Gabriel (1984) *Cien Años de Soledad*, Oveja Negra Bogotá.

Garzón, Diego (2005) *Otras voces, otro arte, Diez Conversaciones con Artistas Colombianos*, Ed Planeta, Bogotá.

Girard, René (1972) *La Violencia y lo Sagrado*, Ed de Biblioteca, Universidad central de Venezuela

Gombrich, E.H (1998) *La Historia del Arte contada por E. Gombrich*, Editorial Debate, Madrid.

Gómez, Pedro Pablo (ed) (2007), *De artistas, textos, contextos, mapeos y paseantes*; universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

Granés, Carlos (2008) *La Revancha de la imaginación, Antropología de los procesos de creación; Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid.

Gruzinski, Serge,(1994) *La guerra de las imágenes*, fondo de cultura económica, México.

Gruzinski, Serge (2004) *La ciudad de México: Una historia*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.

Guasch, Anna María (2006) *La crítica dialogada, Entrevistas sobre arte y pensamiento actual 2000 – 2007*, Cendeac, Murcia, 2007.

Gutiérrez, Natalia (2000) *Cruces: Arte Artista: José Alejandro Restrepo*, Alcaldía Mayor, Bogotá.

Habeas Corpus; que tengas (un) cuerpo (para exponer), texto de la exposición con el mismo nombre. Curaduría Jaime Borja y José Alejandro Restrepo; Banco de la República, Bogotá.

Hegel, Friedrich (1830) *Lecciones sobre filosofía de la historia universal (I)*, Atalaya, Buenos Aires, 1994.

Homero (VIII a.C); *La Iliada*, Editorial Ibérica, Madrid, 1919.

Janson, H.W (1982) *Historia del Arte, Panorama de las artes plásticas desde la prehistoria a nuestros días*. Tomos I, II, Editorial Labor, Barcelona.

Lima, Lezama (1957) *Obras Completas*, Aguilar, Ciudad de México.

Mumford, Lewis (1979) *La ciudad en la historia*; Editorial Infinito, Buenos Aires.

Ockham, Guillermo de (2002) trad, Olga R Larre; *Pequeña Suma de Filosofía Natural*, Ediciones Universidad de Navarra, Barañáin, España.

Ospina, William (2008) *El país de la canela*, Editorial Norma, Bogotá.

Osorio, Luis Ernesto (1965) *Vida de devotos, santos y mártires del cristianismo*, Ediciones Idea, Bogotá

Panofsky, Erwin (1979) *El significado de las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid.

Panoksky, Erwin (1967) *Arquitectura gótica y escolástica*, Ediciones infinito, Buenos Aires.

Pérez, Mauricio (1998) *El Arte de Curar, Un viaje a través de la medicina en Colombia, 1898-1998*

Pirenne, Jacques (1973) *Historia Universal, grandes corrientes de la historia universal, Volumen IX*, Editorial Éxito, Barcelona.

- Platón (400) *Diálogos*, Editorial Porrúa, México D.F, 2009.
- Poesía Lírica del Siglo de Oro* (2004) ediciones Cátedra, Madrid.
- Ratzinger, Joseph (2008) *Jesús de Nazaret*, ed Planeta, Bogotá.
- Restrepo, José Alejandro, *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Casa Republicana, Bogotá, junio a septiembre de 2001.
- Restrepo, José Alejandro (2006) *Cuerpo Gramatical, cuerpo, arte y violencia*, Universidad de Los Andes, Bogotá.
- Restrepo, José Alejandro (2011) *Religión Católica*, Editorial Universidad Nacional.
- Roberts, Kevin (2005) *Lovermarks, el futuro más allá de las marcas*, Saatchi & Saatchi, Barcelona.
- Robledo, Jorge Enrique (2001) *El café en Colombia*, editorial Aurora, Bogotá.
- Robledo, Jorge Enrique (2009) *La Verdadera Hecatombe, El debate del TLC permanece*; Aurora, Bogotá.
- Rueda Fajardo, Santiago (2001) *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*, copia en computador, trabajo presentado en la Universitat de Barcelona para el programa de doctorado en historia, teoría y crítica de las artes.
- Shakespeare, William (1570) *Obras*, Medina y Navarro editores, Madrid, 1970.
- Schulz, Norman Christian (1999) *Arquitectura Occidental*, Ed Gustavo Gili, Barcelona.
- Jolivet, Regis (1950) *Introducción a Kierkegaard*, Ed Gredos, Madrid,
- Josrojavar, Farhad (2003) *Los nuevos mártires de Alá*, Editorial Planeta, Bogotá.,
- Joyce, James (1922) *Ulises*, bolsillo, Bogotá, 2009.
- Kant, Immanuel (1790) *Crítica del Juicio*, Colección Austral, Madrid, 1995.
- Kierkegaard, Søren (1845) *In vino veritas*, Editorial Guadarrama, Madrid, 1976.
- Kierkegaard, Søren (1853) *El amor y la religión*, Rueda, editor, Buenos Aires.

Kierkegaard, Søren (1844) *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*; Ed. Trotta, Valladolid, 1997.

Kierkegaard, Søren (1850) *Ejercitación del cristianismo*, Editorial Trotta, Madrid, 2009.

Kierkegaard, Søren (1843) *Temor y Temblor*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Kierkegaard, Søren (1849) *Tratado de la desesperación*, Editorial Leviatán, Buenos Aires, 1997.

Kierkegaard, Søren (1847) *Las obras del amor, Meditaciones cristianas en forma de discursos*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2006.

Kierkegaard, Søren (1847) *Mi punto de Vista*, Ed Sarpe, Madrid, 1985.

Kierkegaard, Søren (1843) *La Repetición*, Ed Guadarrama, Madrid, 1975.

Kierkegaard, Søren (1843) *O lo uno o lo otro, Un fragmento de la vida I*, Editorial Trotta, Madrid, 2006.

Kierkegaard, Søren (1843) *De la tragedia*, Quadrata, Buenos Aires, 2005.

König, Han Joachim (1988) *En el Camino hacia la Nación*; Banco de La República, Bogotá.

Le Goff, Jacques (1990) *El Hombre Medieval*, Alianza Editorial, Madrid, p. 327.

McEvelley, Thomas (2007); *De la ruptura al cul de sac, arte en la segunda mitad de siglo XX*; Editorial Akal, Madrid.

Francisco Mosquera (1992) *En Respaldo a Germán Arciniegas*, Colección Pequeños Documentos, Medellín.

Mainstone, Madeleine y Rowland (1985) *Introducción a la historia del arte*, Ed. Debate, Barcelona.

Mann, Thomas (1924) *La Montaña Mágica*, ed. Edhasa, Barcelona, 2002.

Marín Guzmán, Roberto (1985) *El Espíritu de Cruzada Español y la ideología de la colonización de América*, ICC, Costa Rica.

Museo de Arte Moderno de Bogotá (1999) *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, Álvaro Medina, Curador, Bogotá.

Navas Sanz de Santamaría, Pedro (2010) *El viaje de Frederic Edwin Church por Colombia y Ecuador*, de abril a octubre de 1853, Villegas Editores, Bogotá.

Nieto, Mauricio (2000) *Remedios para el Imperio, historia natural y apropiación del nuevo mundo*; Instituto colombiano de antropología e historia, Bogotá.

Nietzsche, Friedrich (1885) *Así Habló Zarathustra*, Alianza Ed, Madrid, 2002.

Sagan, Carl (1992) *Cosmos*; Editorial Planeta, Barcelona., p.262.

Unamuno, Miguel de (1912) *Del Sentimiento trágico De la vida*, Ed Porrúa, México, D.F, 2003.

Vallejo, Fernando (1994) *la virgen de los sicarios*, Ed Alfaguara, Bogotá

Viajeros extranjeros en Colombia, Siglo XIX (1970), Carvajal, Cali.

VV.AA (1987) *Pasado: Narración y cultura*; Conferencias. Banco de la República; Bogotá.

Wallis, Brian (ed) (2001) *Arte después de la modernidad*, Editorial Akal, Madrid.

Wittgenstein, Ludwig (1916) *Tractatus Logico-Philosophicus*; Atalaya, Buenos Aires, 1994.

Wittgenstein, Ludwig (1920) *Zettel*; Instituto de investigaciones filosóficas; Ciudad de México, 2007.

Wikitin, P, *Economía Política*, Ediciones ARKO, Bogotá.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN

Recopilación de indias; Ley Primera, Titulo 8 Tomo 2, libro Sexto. AGN, Fondo: Caciques e indios. Ff 12-15.

Ley Primera, Titulo 9, Tomo 2, Libro Sexto, Fondo, Encomienda, ff. 7-8.

CATÁLOGOS.

Restrepo, José Alejandro, *Orestiada*, Video-Instalación; 6 monitores, 3 cintas de videotapes, objetos. Catálogo, 1989. Bogotá.

Restrepo, José Alejandro; *El cocodrilo de Hegel no es el cocodrilo de Humboldt*, Catálogo, Bogotá, 1994.

Restrepo, José Alejandro, *Ojo por Diente*, video y objetos, 1994. Catálogo.

Restrepo, José Alejandro, *Musa Paradisiaca*, una video-instalación, Apuntes para una investigación, 1997, Beca Colcultura.

Restrepo, José Alejandro, Atrio y Nave central, videoinstalación 1996, catalogo.

Restrepo, José Alejandro, Quiasma, videoinstalación, 1995, catalogo.

Mazzoldi, Bruno, *Verme Dormido; Jobs de Benjamin, Derrida y Restrepo*. Marzo-abril de 2006. Galería Valenzuela and Klenner, Bogotá.

Restrepo, José Alejandro; *Vidas ejemplares*, Colcultura, Bogotá, 2007.

Nancy, Jean-Luc (octubre de 2008) *Cuerpos ex-puestos. Practicas de duelo* (primeras aproximaciones), Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, 2007-2009.

Catalogo; *Habeas Corpus; que tengas (un) cuerpo (para exponer)*. Guía de Estudio, Museo de Arte del Curaduría de José Alejandro Restrepo y Jaime Borja Gómez, Banco de la República, 18 de marzo-22 de junio de 2010.

“*El regreso de Humboldt, exposición en el Museo Nacional de Colombia*”, Marzo-Mayo, Bogotá, 2001.

Restrepo José Alejandro, Colectivo Punto Org (1008); *Vidas ejemplares*, Catálogo. Bogotá.

José Alejandro Restrepo, *Iconomía*, Video Instalación, 2000, Galería Santa Fe, Planetario de Bogotá.

José Alejandro Restrepo, *Variaciones sobre el purgatorio*, Museo de Arte de la Universidad Nacional, 2011.

HEMEROGRAFIA

Revista Cambio 16, 2 de noviembre de 2008, Bogotá.

Revista Lápiz, diciembre de 2001.

Revista, Deslinde, No 50 junio-julio de 2012, Bogotá-Colombia.

Ensayos, *Historia y Teoría del Arte*, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá.

Revista Numero, No 62, septiembre-Octubre de 2009, Bogotá.

Revista Arcadia, Numero 35, Agosto de 2008.

Revista mensual de política y cultura. No 184, junio de 2004.

Revista Arteria, Bogotá, Año 3, No. 14. Marzo- Mayo, 2008.

PRENSA

Periódico El Espectador, 19 de Marzo de 2006, Bogotá.

Periódico *El Tiempo* 9 de Abril de 2008, Bogotá.

VIDEOGRAFIA.

Restrepo, José Alejandro; *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*. 1994, Videoinstalación 2 DVDs, 1 monitor de 14"/ 1 monitor de 27"/ amplificador de sonido. 11:11 – 13:07 mins. En: Valenzuela Klenner Galería, Bogotá.

José Alejandro Restrepo, Video, *Pasión y muerte*, 2006,

James Mc Teigue, *V for Vendetta*, 2006.

George Romero, *la noche de los muertos vivientes*, 1968.

Restrepo, José Alejandro, *Video Verónica, Iconomía*, 2,000. 1' 49''.

Ridley Scott, *Blade Runner*, Warner Bros Pictures, 1982.

Restrepo, José Alejandro, *Iconomía*, 2000-2011, 2 Vídeos monocanal 1 h 08'/32', sonido; Iconofilia e Iconoclastia. Copia en Video (2 c.d) anexos de la investigación.

WEBGRAFÍA.

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/flora.html>.

http://www.smith.edu/vistas/vistas_web/espanol/gallery/detail/botanical-exp_det.htm
www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/febrero2000/122escuela.htm

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/arqueologia/sitios/sitios0.htm>

http://www.ladiferencia.org/aec/index.php?option=com_content&view=article&id=2056:diario-de-viajes-y-%20viajeros&Itemid=212

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/conmi/conmi02.htm>

http://humboldt.mpiwg-berlin.mpg.de/10.bourguet_es.pdf

<http://www.youtube.com/watch?v=OSQHXCm8B9Q&NR=1>

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-video-vidas-ejemplares>

<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/restrepo-entrevista>

<http://es.scribd.com/doc/37737927/Cuerpo-Violencia-Imagen-y-Creencia>.

<http://www.orlan.net/texts/>

http://www.divulgacion.unal.edu.co/museo_de_arte/2011/cuauhtemoc_m.html

<http://www.colarte.com/recuentos/R/RestrepoJoseAlejandro/critica.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=GQ7ZtPWxBHI>

<http://www.corazones.org/santos/jenaro.htm>

<http://www.cristovision.org/>

<http://multimedios.org/docs/d000436/p000005.htm#4-p0.14.1>

<http://www.youtube.com/watch?v=dIbMfb3T20Y>

<http://webcatolicodejavier.org/nadateturbe.html>

<http://vkgaleria.com/>

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/genera/gene21.htm>

