

Ricardo Arcos-Palma

rjarcosp@unal.edu.co

Ens.hist.teor.arte

ARCOS-PALMA, RICARDO “Violencia, imagen y creencia. Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo”, *Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., Universidad Nacional de Colombia, 2009, No. 17, pp. 6-23.

RESUMEN

El tema de la violencia, ha sido tratado por el arte de nuestro país. El ensayo pretende acercarse a una de las obras más importantes de nuestro tiempo en Colombia, la de José Alejandro Restrepo. La violencia se aborda allí desde la creencia religiosa y en ella la imagen adquiere un estatus fundamental, cercana a la idea de verdad. En este ensayo ponemos al descubierto la relación arte y política, donde la religión y la violencia sostienen un matrimonio bastante complejo.

PALABRAS CLAVE

Ricardo Arcos-Palma, violencia, imagen, arte contemporáneo, Colombia, teoría del arte y crítica.

TITLE

Violence, image, and belief. A Critical Reflection on José Alejandro Restrepo's Work

ABSTRACT

The topic of violence is one which has been discussed in detail by artists in our country, especially since the seventies. This essay approaches one of the most important bodies of art work in present-day Colombia, that of José Alejandro Restrepo. Violence is approached from the standpoint of religious faith; thus image acquires an essential status, close to the idea of truth. This essay treats the relationship between art and politics, and the complex marriage between religion and violence which arises from it.

KEY WORDS

Ricardo Arcos-Palma, violence, image, contemporary art, Colombia, art theory and criticism.

Afiliación institucional

Universidad Nacional de Colombia,
Facultad de Artes,
Sede Bogotá

Docente investigador asociado en

dedicación exclusiva de Teoría del arte,

estética y crítica de la Facultad de Artes de

la Universidad Nacional de Colombia. PhD

en Artes y Ciencias del Arte (Cum Laude),

Master en Filosofía del Arte y Estética por

la Universidad de la Sorbona. Director del

Museo de Arte U.N. Miembro de la Agencia

Universitaria de la Francofonía. Miembro

de la Sociedad Colombiana de Filosofía.

Conferencista invitado a Santiago de Chile,

Buenos Aires, La Paz, Río de Janeiro,

París, Lorient, Aix-en-Provence y Porto.

Ha publicado varios ensayos en libros y

revistas especializadas y es articulista en las

revistas Escáner Cultural (Chile) y ArtNexus

(Colombia).

Recibido Mayo 31 de 2009

Aceptado Junio 20 de 2009

Violencia, imagen y creencia.

Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo*

Ricardo Arcos-Palma

Teórico y crítico del arte

¿Arrancar una imagen a aquello, pese a aquello?

Sí. Es necesario, cueste lo que cueste, dar forma a este inimaginable.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Images malgré tout

A manera de introducción

El jueves 8 de mayo de 2008, en horas de la tarde, decidí ir a ver la obra *Cuerpos gloriosos* de José Alejandro Restrepo, expuesta en la Fundación de Arte Contemporáneo Valenzuela & Klenner. Es decir, prácticamente hace un par de años. Siempre he pensado que es importante visitar obras como la de Restrepo, pues de esta manera se puede indagar sobre la memoria estética, que ahora hace parte de nuestra memoria plástica colectiva; así encontraremos sin duda respuestas a algunos interrogantes aún no resueltos que me he planteado desde que vi

* Este ensayo es producto de un pre-texto del mismo título, realizado el 8 de mayo de 2008. En él esbocé lo que constituye mi reflexión sobre la obra del artista colombiano, reflexión apoyada en una teoría estética que seguirá madurando a la espera de convertirse en un libro y que ahora comparto con ustedes parcialmente en este ensayo. En tal sentido, el presente documento sigue siendo un verdadero pre-texto que se dirige a develar lo esencial de la obra de José Alejandro Restrepo. Véanse <www.eltiempo.com/participacion/blogs/default/un_articulo.php?id_blog=4036597&id_recurso=450008667> y <esferapublica.org/portal/index.php?Itemid=79&id=707&option=com_content&task=view>.

la exposición *Iconomía* por allá en el año 2000. El siguiente ensayo pretende ser la transcripción de una experiencia estética donde se mezclan promiscuamente recuerdos, referentes textuales e imaginarios, entrevistas, diálogos con el artista y, por supuesto, la obra misma, experimentada en varios escenarios y distintos tiempos. Es decir que lo que usted leerá a continuación es el resultado de un vistazo crítico retrospectivo a la producción artística de José Alejandro Restrepo durante los últimos nueve años.

El ejercicio crítico que planteo a continuación se enmarca en la siguiente estrategia, apoyada en la sentencia nietzscheana “El fragmento visa a la totalidad”: una exposición —fragmento— como la que sirve de pre-texto a este ensayo nos permite ver la totalidad de la obra de Restrepo, sobre todo aquella de los últimos nueve años, donde violencia, imagen y creencia se convierten en la columna vertebral de su búsqueda plástica. Búsqueda plástica que pone el dedo en la llaga de la actualidad colombiana, matizada por un pasado turbio y violento y donde la realidad se ve distorsionada por la manipulación y la producción de las imágenes dentro de una sociedad basada en el consumo y el culto religioso y permeada por la economía de la imagen mediática.

Con este ejercicio crítico no pretendo juzgar una obra ni rehacerla ni, mucho menos, asignarle un valor estético que, por cierto, ya tiene. Por el contrario —creo que es el objetivo principal de toda crítica de arte contemporáneo—, trataré de revelar ciertos elementos fundamentales de la obra de Restrepo que parecen evidentes pero que, paradójicamente, no son tan visibles. De otra parte, este ensayo es un verdadero *pre-texto* para una conferencia sobre arte contemporáneo en Colombia que dicté en el IV Salón Mediterráneo de Arte Contemporáneo¹ de Aix-en-Provence, y en la École Supérieure d’Art de Lorient² (Francia) en junio del año pasado, donde la obra de Restrepo ocupa un lugar importante. Además este ensayo hace parte del *corpus textual* que tiende a dilucidar la relación existente entre el arte y la política en un libro que espero terminar pronto, donde otros ensayos sobre la obra de Miguel Ángel Rojas, Doris Salcedo y María Teresa Hincapié me han dado la posibilidad de seguir pensando críticamente, que en Colombia el arte contemporáneo ha abordado este tema de múltiples maneras. Comencemos entonces con este vistazo crítico una obra que si bien, según el artista, comenzó en el año 2000 con la famosa exposición *Iconomía*, sigue en proceso.

Viacrucis y santorales

Salí de mi apartamento, situado en el barrio Pablo VI³, y en la calle 53 esperé la buseta “Muzú” que me llevaría al barrio La Macarena, en la carrera Quinta con calle 28, donde se

¹ <www.salonsmart-aix.com/>; véase “Actualité”.

² <esa.lorient.fr/>.

³ Este barrio se fundó en 1968, con la venida del papa Pablo VI a Colombia. No deja de ser significativa esta coincidencia para la elaboración de este texto. ¿Qué podría significar la visita

encuentra la fundación de arte contemporáneo que exponía la obra de Restrepo. A la altura de las Torres del Parque, luego de pasar el semáforo de “la Quinta”, me dispuse a bajar mientras un arremolinamiento de jóvenes gritaba arengas contra el gobierno de Álvaro Uribe y contra la policía, apostada a la altura de la carrera Tercera: los estudiantes de la Universidad Distrital estaban atrincherados en el predio universitario tirando piedras en homenaje al ya lejano Mayo del 68 parisino, que cumplía cuarenta años. Me detuve unos instantes y luego seguí mi camino a lo largo de la cuadra que en una época albergó a La Teja Corrida, establecimiento donde la salsa y el pensamiento revolucionario y bohemio, mezclados con el hipismo, habían conformado el coctel preferido de los ya no tan jóvenes “ochenteros”. Al llegar, la fundación de arte contemporáneo estaba cerrada. Miré el anuncio donde constaba el horario, miré mi reloj y, tras verificar la hora —3:30 p.m.—, pulsé el timbre. Una chica —por cierto, muy bella— abrió la puerta. “Alguien cerró”, dijo invitándome a entrar.

En el recinto me encuentro en una semipenumbra a que mis ojos se habitúan muy lentamente. Al mismo tiempo, una imagen aparece en una pantalla de televisor enmarcada en un mueble de madera de los años sesenta; esa pantalla quizá dejó ver la llegada del hombre a la luna o la inauguración de los Juegos Panamericanos en Cali, pues es de un televisor de aquella época. El aparato está puesto sobre una camilla metálica con ruedas, no muy alta, lo que genera un extraño objeto, amalgama de muerte y creencia, híbrido de mesa de 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 al cristal como para recordarnos que es necesario “ver para creer”.

El título de esta obra es *Santo Job II* y alude, por supuesto, al santo de la paciencia y la resignación; el que hacía preguntas sin respuesta, el que sufría y aceptaba todos los males que le caían encima, pues estimaba que eran consecuencia de sus pecados y un castigo divino.

del Sumo Pontífice a Colombia el mismo año en que se realizó en Bogotá un Congreso Latinoamericano del Episcopado, el mismo año que la Revolución cubana declaró el Año del Guerrillero Heroico y el mismo año en que el Mayo francés y las revueltas estudiantiles en ciudad de México y en el resto de las capitales latinoamericanas incendiaron de espíritu libertario la época? Esta visita papal hacía eco a la injerencia de la Iglesia en los intereses políticos no solamente colombianos sino latinoamericanos; de ahí que el mismo Papa declarara lo siguiente en su visita Bogotá: “Hemos tenido que restringir esta visita a Colombia, más aún, solo a la capital; pero nuestra intención ha sido saludar a todas y cada una de las naciones de América Latina. Hemos querido dar a nuestra llegada a Colombia el significado más amplio de un acto espiritualmente extendido a todo el territorio latinoamericano” (Catequesis en la audiencia general, 28 de agosto de 1968). Referencia tomada de <multimedios.org/docs/d000084/p000002.htm>. Tan así fue, que en Bogotá se inauguró la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, que luego tuvo lugar en Medellín y que la Celam ha llevado a cabo como acontecimiento evangelizador en dicha ciudad antioqueña años más tarde.



▲ **SANTO JOB II.** Vídeo, televisor, camilla, caracoles. 2008.
Foto: Galería Valenzuela y Klenner.

Pero también evoca al legendario héroe mexicano de lucha libre Rodolfo Guzmán Huerta, *El Enmascarado de Plata*, que se convirtió en un icono de la justicia en América Latina en la primera mitad del siglo XX. A propósito de esta relación entre las iconografías cristiana y popular, Restrepo dice lo siguiente:

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 encarnara 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.⁴

⁴ Entrevista concedida a la revista *Cambio*, 2 de noviembre de 2008 <www.cambio.com.co/culturacambio/775/articulo-web-nota_interior_cambio-4149563.html>.

Esta obra, al igual que el santo cristiano, tiene el poder de generar preguntas sin respuestas, es decir imágenes no tan *evidentes*. Como, por ejemplo, que sean antiguos curas, jesuitas en su mayoría, como Camilo Torres (1929-1966)⁵, quienes, apoyados en la doctrina de la Teología de la Liberación⁶, decidieran tomar el camino de la lucha armada (Ejército de Liberación Nacional) para contrarrestar con la violencia a la violencia misma del Estado apoyada por la Iglesia conservadora. Esta obra nos muestra a un personaje encerrado, sin salida posible, como parece ser la situación actual en Colombia, donde el dolor matiza toda reivindicación tanto del Estado como de la subversión en un claro mesianismo religioso:

En Colombia se vive una religiosidad atávica muy profunda, sobre todo de referente católico. Suceden cosas muy exacerbadas, como, por ejemplo, que los comandantes del ELN fueron curas que estaban reivindicando a través de la lucha armada los derechos de los más débiles, o recientemente un intercambio de Vírgenes entre un ex guerrillero y un paramilitar desmovilizado. Siempre hay un mesianismo, ya sea por la vía armada o por discursos como el del actual Presidente, que hace gala de este tipo de visión del mundo. Las luchas populares, sistemáticamente ignoradas, tienen como única manera de visibilizarse pasar por estas imágenes de dolor y de sacrificio de origen católico, como crucificarse, enterrarse, coserse los labios, etc., que, por lo menos a nivel

⁵ Camilo Torres es enviado a la Universidad Católica de Lovaina, cursa allí estudios de Sociología (se gradúa en 1958 como sociólogo con el trabajo *Una aproximación estadística a la realidad socioeconómica de Bogotá*, publicado en 1987 como *La proletarización de Bogotá* y, entabla en Bélgica relaciones con la Democracia Cristiana, en los años previos al Concilio Vaticano II. Regresa en 1959 y es nombrado capellán auxiliar de la Universidad Nacional de Colombia. En 1960, junto con Orlando Fals, instaura en esa universidad los estudios de Sociología, de los que fue profesor. Funda el Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc), y ejerce la acción social en barrios populares y obreros de Bogotá, como Tunjuelito. Como capellán de la Universidad Nacional, fue activo defensor de las reformas revolucionarias que introdujo el Concilio Vaticano II, como que el sacerdote actuara en la misa de frente al público, sin dar la espalda a su rebaño, o decir la misa en español, una vez consumado el abandono del latín buscando una mayor participación de los católicos en sus rituales. Colabora con el Instituto Colombiano para la Reforma Agraria (Incora) y con la Escuela Superior de Administración Pública (Esap) de Colombia. Pero al arzobispo de Bogotá, recién creado cardenal, Luis Concha Córdoba (1891-1975), le parece excesivo el activismo del capellán Camilo Torres, y le pide que renuncie a sus actividades en la Universidad Nacional, encomendándole en 1962 la cura de almas en la parroquia de la Veracruz. En 1963 preside el Primer Congreso Nacional de Sociología, celebrado en Bogotá, al que presenta su estudio *La violencia y los cambios socioculturales en las áreas rurales colombianas*. En 1964 publica *La desintegración social en Colombia*. Es relevado oficialmente de su puesto de vicario-coadjutor de la parroquia de la Veracruz. Participa activamente en el VII Congreso Latinoamericano de Sociología y se reincorpora a la Facultad de Sociología en calidad de profesor asociado. Promueve la creación de la Cooperativa de Desarrollo Comunal del Yopal. En 1965 ingresa al ELN y un año después es batido en combate contra el Ejército Nacional.

⁶ La Teología de la Liberación es una corriente teológica que comenzó en Iberoamérica después del Concilio Vaticano II y la Conferencia de Medellín (Colombia, 1968). Es reconocida por sus inclinaciones marxistas. Sus representantes más destacados son los sacerdotes Gustavo Gutiérrez Merino (peruano), quien en 1973 editaría el primer libro sobre el tema (*Historia, política y salvación de una teología de liberación*); Leonardo Boff (brasileño) y Camilo Torres Restrepo (colombiano). La Teología de la Liberación intenta responder a la cuestión que los cristianos de América Latina se plantean: cómo ser cristiano en un continente oprimido.

de los medios, tienen resonancia, aunque a la postre se quedan en rituales rápidamente olvidados y no son tenidos en cuenta.⁷

El “televisor-prisión” que reposa sobre una camilla de morgue señala el papel de los medios de comunicación, que erigen la imagen en una verdad ineluctable e incuestionable. “Todo entra por los ojos la creencia es pura imagen”, parece insistir Restrepo en su obra. La imagen, en este sentido, toca lo sagrado.

Recuerdo en este instante la exposición *Iconomía*, del Premio Luis Caballero de 2000, donde, tomando textos religiosos, Restrepo señalaba el papel de la imagen en el contexto de la creencia. Una de las frases escritas en las paredes de la sala de exposición era: “No te harás imágenes ni ninguna semejanza. No te postrarás ante ellas, ni les darás culto” (Éxodo 20:30-17). Otra frase que aparecía en la exposición y que ahora extraigo de mi cuadernillo de notas de aquellos años es la siguiente: “Si se suprimiera la imagen, no sólo se suprime a Cristo, sino es el universo entero el que desaparecería”. (Nicéforo el Patriarca). Sin duda alguna, José Alejandro Restrepo indaga la veracidad de la imagen que vehiculan los medios de comunicación audiovisual en un contexto excesivamente religioso como el nuestro. “Ver para creer”: esta divisa, que marca la pauta de las religiones, en particular del cristianismo, es asumida de una manera contundente por los medios de comunicación, que manipulan la imagen a su antojo. Es corriente entreoír en la calle comentarios como este: “Es cierto: lo vi por televisión”, que excluyen de tajo toda posibilidad de duda. La imagen no miente, la imagen vehicula la verdad, la imagen hace que el mundo se nos revele como algo sagrado: el culto está instalado. A propósito de las imágenes de culto, Restrepo escribía lo siguiente sobre su obra en la VII Bienal de La Habana:

Desde su origen, el cristianismo ha estado generando discusiones contradictorias sobre la legitimidad de las imágenes pero siempre ha estado muy atento a la gestión de su monopolio. No es de extrañar entonces que su segundo mandamiento en versión Antiguo Testamento —“No te harás imagen ni ninguna semejanza, no te postrarás ante ellas, ni les darás culto” (Éxodo 20: 3-17)— tuviera que dar paso a una normatividad menos iconoclasta y más complaciente con el reino de la imagen⁸.

En efecto, la fuerza de la imagen es parte de la economía cristiana, que acentúa su poder sobre lo que podemos ver y lo que nos está prohibido ver: el culto religioso de las imágenes está permeado por la ausencia de visibilidad en un mundo donde el exceso de imágenes nos impide ver claramente lo que acontece. El Vaticano es una verdadera empresa mediática que ha instaurado su poder y hegemonía a lo largo de los siglos con base no solamente en el capital financiero sino también en un capital simbólico apoyado en la creación y la circulación de imágenes. La Iglesia católica entendió desde sus inicios que su poder se afianzaría

⁷ Entrevista concedida a la revista *Arteria*, año 3, núm. 14, mar - mayo 2008.

⁸ José Alejandro Restrepo, *Iconomía*, VII Bienal de La Habana. Universe-in-universe: <www.universes-in-universe.de/car/habana/bien7/fototeca/s-restrepo-3.htm>.

en la imagen, y el arte desempeñó un papel fundamental en ello. Las imágenes no solamente adoctrinan —recordemos el papel evangelizador y pedagógico del arte en la Edad Media y en la Conquista de América— sino también instauran el poder simbólico de Dios en la tierra.

De otra parte, Job es un personaje que aparece una y otra vez en la obra de Restrepo, como en *Santo Job*, expuesto en la VK en 2006. En esta ocasión, el santo aparece en el suelo, acurrucado como si durmiese o estuviera muerto. Esa posición fetal es también fecal, escatológica y escatoteológica, y el cuerpo del santo en putrefacción nos recuerda —por parafrasear a Antonin Artaud— que “Dios es mierda”. Esa imagen proyectada del Santo Job es corroída lentamente, digerida por gusanos de seda vivos que devoran morera pero parecen devorar el cuerpo del santo, aunque en realidad devoran la imagen de Job, el creyente; lo devoran dibujando su cuerpo... “Polvo eres y en polvo de convertirás”: terrible sentencia de un Dios implacable y violento que reduce el cuerpo a nada. De esa relación alimentaria quedarán restos fecales de hojas digeridas donde no se puede leer nada, porque la escritura es invisible, pero donde precisamente se transparenta el verbo, el “verme de seda” que volará a lo alto en busca de su propia muerte. No hay que olvidar que, en la Antigüedad clásica, el alma tenía forma de mariposa. A propósito de esta obra, el filósofo Bruno Mazzoldi decía lo siguiente:

En líneas iniciales de las últimas hojas de *Un 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 por trazas inclinadas ante el sacrificio del inocente en la pérdida súplica del fin de todo sacrificio.⁹

Siguiendo el recorrido de la exposición me topé, todavía en la penumbra, con una roca pintada de blanco que reposaba en el piso junto a la pared, por la cual chorreaba de lo alto una “lluvia” rojiza. “Sangre de cordero” dice en la ficha técnica de la obra *Calvario*. La imagen es imagen porque existe la visibilidad. En este caso, la imagen parece aludir a esa visión cristiana con la cual se fundó la Iglesia: “Pedro [piedra], sobre tu nombre erigiré mi Iglesia”. Esta unción es sacrificial como las hecatombes paganas, que utilizaban al cordero como ofrenda. Acto que será recuperado por el catolicismo, que hace de este animal uno de sus iconos. La Iglesia se funda con sangre, con la sangre de Cristo y de los corderos que siguen al pastor. El carácter sacrificial propio de todas las religiones cobra importancia en la obra de Restrepo como señalamiento de la violencia. El acto mismo de la comunión es un acto caníbal donde el cuerpo y la sangre de Cristo se incorporan, se devoran. El cuerpo del Otro se devora, se sacrifica en un acto purificador. Esta obra quizá aluda también a las ejecuciones por apedreamiento, tan comunes en otras épocas y aún frecuentes en los países islámicos,

⁹ Bruno Mazzoldi, *Verme dormido. Jobs de Benjamin, Derrida y Restrepo*. VK Proyectos, José Alejandro Restrepo, Bogotá, 2007, p. 10.



▲ **SANTO JOB I.** Gusanos de seda, videoproyección, tela. 2006.
Foto: Galería Valenzuela y Klenner.

donde la prostitución y el adulterio se castigan con la lapidación: las piedras “no deben ser ni tan grandes como para que la persona muera de una o dos pedradas ni tampoco tan pequeñas como para que no puedan considerarse piedras”, dice el código de justicia de Irán.

Sin embargo, en conversaciones con el artista veo que mi impresión era algo errada. Apoyado en claros referentes pictóricos de la historia del arte, como las obras de Lucas Cranach, Restrepo aprovecha el espacio de la galería para realizar un calvario. Aquí no hay cruz, pero esa sangre de cordero que cae de lo alto hacia esa piedra pintada de blanco alude a esta referencia cristiana. El artista aprovechó las bondades de la sala, donde el espectador puede ver la obra desde varios puntos de vista: desde abajo, levantando la cabeza al “Cielo” como un verdadero creyente, y desde arriba, mirando hacia abajo como si estuviera en el mismísimo “Cielo”.

Quando los sonidos producen imágenes: oír es creer

Un sonido llama mi atención; una melodía irreconocible me lleva a pensar en conventos y lugares de culto religioso. Algo solemne y espiritual, como la música de Olivier Messiaen, me atrae. El sonido acompaña —o “amuebla”, diría el propio Restrepo— la obra *Relicario con Santo Prepuccio*. Un dispositivo muy sencillo proyecta en el techo de la galería una imagen del firmamento donde estrellas, cometas y demás astros cohabitan con un falo gigante que parece errar sin rumbo fijo. Por un momento, las estrellas semejan una gran eyaculación. La leyenda que acompaña a esta obra dice que la gran mayoría de las grandes iglesias de Europa insisten en tener el Santo Prepuccio —reviviendo un mito acerca del nacimiento de Jesús y la pregunta de si nació circunciso o no— y que, para franquear este callejón sin salida, León Alacio afirmó que el Santo Prepuccio ascendió al universo y se convirtió en un anillo de Saturno.

La imaginación de los sabios de la época le proporciona a Restrepo materia para jugar con el humor y la ironía, dejando entrever, a la mejor manera de Bataille, la cercanía entre religiosidad y erotismo. Cercanía evidente y, por lo tanto, acallada por la propia iglesia en su negación del cuerpo, ya que, como lo acentuaron la Edad Media e incluso el Renacimiento, el cuerpo es la prisión del alma (Plotino). Frente a esta pieza recuerdo la conversación que tuvo el artista con la teórica del arte Natalia Gutiérrez. Ella le preguntó:

¿Cómo es la relación entre sonido e imagen? Se lo pregunto porque en su obra el sonido, usado con tal intensidad, es subversivo con la imagen, y en sus imágenes entran algunos elementos vitales que rompen la representación. El artista responde: “Todo entra por los oídos. Estar en el mundo es estar inmerso en los sonidos. Tú puedes cerrar los ojos pero no puedes dejar de oír. A veces se nos olvida que la experiencia del cine o del teatro es igualmente visual y auditiva aunque esta sea una experiencia menos racionalizada o racionalizable. Para cada trabajo se plantea una dramaturgia precisa. No hay fórmulas. En algunos casos, la música es un interlocutor, en otros es telón de fondo en el sentido de Satie de “amoblamiento” y en otros tiene un papel dramático

como una herramienta fuerte y fundamental a nivel de experimentación perceptual [...] Es necesario experimentar con el sonido como un material plástico”.¹⁰

El sonido es parte importante de la obra de Restrepo y genera una cierta dramaturgia en la imagen. No olvidemos que, a su regreso de París, Restrepo comienza a trabajar con María Teresa Hincapié y con Álvaro Restrepo, cuyas obras tienen lazos muy fuertes con la escena teatral. La música —particularmente, el sonido como “amoblamiento”— logra crear, en su obra, una tensión entre lo que vemos y lo que oímos. La imagen se instala aquí como un rumor, y el sonido deviene insistencia en la imaginación, la cual se instala entre el mito y la realidad en el imaginario colectivo. El artista dice: “Siempre he trabajado con sonidos”¹¹, no necesariamente musicales. Indudablemente, el sonido forma parte de esta relación imaginaria donde se instauran los poderes. La música sacra, si bien no es un referente directo de la obra de Restrepo, puede darnos la clave para entender tal relación con la imagen.

Cuando las imágenes son mudas: ver es creer

Dejando de lado esta obra, salgo del recinto y me dispongo a subir las escaleras, donde unas visitantes se divierten buscando su imagen en un monitor que, colgado del techo, reproduce las escaleras donde estamos. No hay rastro de nuestra presencia. Esto, que genera risas en las visitantes, insiste en la idea del misterio, pues la ausencia de nuestra imagen o de cualquier otra cosa acentúa el misterio. La visibilidad, decía Foucault, es un punto ciego “donde se oculta nuestra mirada en el momento en que miramos”. Ese punto ciego hace que desaparezcamos de la imagen, como sucede en *Las meninas* de Velásquez, cuadro analizado por Foucault¹².

En el segundo piso me encuentro con otras obras, ahora bidimensionales. Menos afortunadas, pienso. Solamente destacaría *Mano superpoderosa* y *Santa Lucía*. En la primera, una fotografía en color, cada uno de los dedos de una mano viste un guñolito de lana que encarna la figura de un personaje: Superman, el Hombre Araña, la Pantera Rosa, Archibaldo —el personaje de la serie infantil Plaza Sésamo—. Esta mano abierta tiene pintado un estigma, rastro de ironía: siniestra, sin lugar a dudas.

La segunda obra es la típica imagen de la santa sosteniendo con las manos una bandeja donde están sus dos ojos; la sutil intervención del artista ha consistido en rasgar el papel, quizá con los dedos, a la altura de los ojos de la santa, y recalca el martirio a que se la sometió por su inquebrantable fe en Cristo. “Aunque el cuerpo fuese irrespetado —decía la mártir—, el

¹⁰ Natalia Gutiérrez, *Cruces. Una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

¹¹ Conversaciones con el artista en la cafetería del auditorio León de Greiff, Universidad Nacional de Colombia, abril de 2009.

¹² Ricardo Arcos-Palma, “Foucault y Deleuze: pensar lo sensible”, en *I Congreso Colombiano de Filosofía*, 2006.



▲ **PROTOMÁRTIRES.** Videoproyección, 42". Fotos: Galería Valenzuela y Klenner.

alma no se mancha si no acepta ni consiente el mal.” Esta obra alude a otras donde el artista ha utilizado monitores de televisión para proyectar los ojos de la santa, convirtiendo cada pantalla en un ojo, y les abre paso a los mártires, tan numerosos en la iconografía cristiana. Senos cortados, ojos vaciados, cabezas cercenadas, cuerpos lacerados y sangrantes, lenguas arrancadas: el cuerpo violentado al extremo. Estas imágenes influyeron fuertemente en los actores de la violencia de los años cincuenta y de los ochenta y noventa —paramilitares— en Colombia, quienes en su mayoría eran matarifes. El matarife, experto en cortes animales, es el encargado de destazar a las víctimas. La relación entre el animal que se sacrifica y el cuerpo del ser humano es contundente.

Pero la obra que más llamó mi atención en este piso fue *Protomártires*, un video de más de cuarenta minutos de duración que tuve la fortuna de ver y escuchar en 2007 durante la presentación de la maestría en Teatro y Artes Vivas de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional. Esta obra anuda, a mi juicio, la búsqueda de los últimos años de José Alejandro Restrepo. Personajes religiosos como una monja y un seminarista y el “enmascarado” —que esta vez deviene Cristo— aparecen y se pasean de un lado a otro de la pantalla. Un inmenso y blanco muro enmarca la escena. La monja arrastra parte de un esqueleto humano: la caja torácica, que se funde de manera radical con el blanco calizo de la pared; luego simula sentarse en el aire y sostiene el esqueleto sobre sus piernas a la manera de *La Pietà* como si se tratase de la madre y su hijo recién bajado de la cruz. Luego aparece un monje. Todo esto



▲ **PROTOMÁRTIRES.** Videoproyección, 42". Fotos: Galería Valenzuela y Klenner.

sucede en un silencio absoluto hasta que aparece otra religiosa que, megáfono en mano, grita con fuerza: “Este indiecito es hijo de Dios”, grito ensordecedor que hace añicos el silencio del lugar. A propósito de la guerra de las imágenes, donde el culto de unas se imponen al de otras, Restrepo dice lo siguiente:

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. Como ocurrió durante la Conquista, muchos ejemplos señalan un aparente mecanismo táctico: identificación del “ídolo”, destrucción y sustitución por la imagen:

—Los indígenas del Valle del Cauca adoraban, en algún paraje secreto, una imagen llamada Mujer Salvaje del Bosque. Las autoridades eclesiásticas la secuestran, la llevan a Cali, le construyen una capilla y la rebautizan 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 Guátara, justo en el lugar donde los indígenas rendían culto a sus dioses. El culto pagano fue reemplazado por una imponente catedral neogótica.¹³

¹³ José Alejandro Restrepo, *Iconomía*.

La evangelización es un proceso histórico implacable y violento en que las imágenes de culto pagano se recuperan y se les asigna otro valor cultural que termina asimilando y canibalizando la cultura del Otro en provecho de la nueva economía del cristianismo. Ahora recuerdo una imagen: durante el invierno de 2006, en la iglesia de Saint-Eustache, un lugar que me gustaba frecuentar cuando vivía en París —porque el órgano del lugar dejaba escapar melodías de Bach que no oía sino ahí—, vi a un individuo que reía a carcajadas frente a una Anunciación situada en la nave posterior de la iglesia. Su risa desentonaba con el silencio del lugar a tal punto que su imagen de negro africano creó una ruptura total con ese momento. El grito de la obra de Restrepo se parece a la risa de ese personaje: el blanco de la imagen, un blanco luminoso, se ve horadado por la boca de la mujer (Heidi Abderhalden) que grita y amplifica su grito con el megáfono como acentuando ese hueco en el blanco silencio de la pantalla.

No puedo dejar de vincular esta obra con *Santos, vidas ejemplares*, presentada durante febrero del 2008 en la Casa del Teatro Nacional, cuya puesta en escena con los mismos personajes que aparecen en el video *Protomártires* insistía en la relación entre Iglesia y violencia, entre imagen y creencia. Las imágenes que contenía el cuadernillo de la obra eran una mezcla de fotografías divulgadas por los medios impresos —las cuales datan de la época de la Violencia (años cuarenta y cincuenta, particularmente)— e imágenes de santos tomadas de la iconografía cristiana. Luego de ver esta obra, charlando con los sociólogos Gabriel Restrepo y Jaime Eduardo Jaramillo, entendí mejor la obra de Restrepo: en efecto, parte de la violencia que nos aqueja tiene orígenes estrictamente religiosos. Jaramillo me contaba que, en un primer intento de diálogo de paz, por la época en que Tirofijo¹⁴ era tan solo un campesino liberal que exigía “que le devolvieran el marrano, las vacas y algunas gallinas que le habían matado en un bombardeo”, la Iglesia hizo todo lo posible para que el tratado de paz no se firmara. Como el mismo artista lo ha afirmado en varias entrevistas,

Yo siento que ese maridaje ha sido una constante dentro de la historia de Colombia. 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 Bush, cuando habla de la “guerra santa” que libra contra el “imperio del mal”. En Colombia, esta idea impide reconocer al enemigo, reconocer al otro, y también, desafortunadamente, complica enormemente la posibilidad de una negociación política.

¹⁴ Pedro Antonio Marín (Génova, Colombia, 12 de mayo de 1930 † - Meta, 26 de marzo de 2008), alias *Manuel Marulanda Vélez* o *Tirofijo*, fue el comandante y miembro fundador de la guerrilla de las Farc (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), organización considerada terrorista en 31 países, entre ellos la Unión Europea y Estados Unidos, luego del 11 de septiembre del 2001. Fue el guerrillero más veterano del mundo y de su tiempo. Su apodo, *Tirofijo* posiblemente proviene de su habilidad para acertar en el blanco al disparar con armas de fuego durante sus días de combatiente, y *Manuel Marulanda* proviene de un antiguo líder comunista asesinado durante la Violencia. Lideró a las Farc hasta su muerte. De origen campesino, se convirtió rápidamente en el líder de las guerrillas liberales que luego giraron ideológicamente al comunismo para radicalizarse, después de la caída del muro de Berlín en una lucha sin horizonte político claro, sobre todo cuando en Colombia ya existe una izquierda democrática visible.



▲ **PROTOMÁRTIRES.** Videoproyección, 42". Fotos: Galería Valenzuela y Klenner.

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”.¹⁵

Al dejar la sala del segundo piso vi, en uno de los extremos de la pared, una ficha técnica que señalaba ingeniosamente la “aparición de humedad”, insistiendo con humor e ironía en “el santo misterio”, producto, en este caso, de un defecto del aislamiento térmico de la sala de exposiciones.

Finalmente, en el último piso, encontré la serie de tres *Estigmas*. Los estigmas que generalmente aparecen en las extremidades de los santos (pies y manos) se convierten en un lente a través del cual vemos imágenes de crucifixión, de víctimas de la violencia, entre otras. Dos manos, que parecen desprenderse de la pared a manera de cruz, están “perforadas” por dispositivos visuales que proyectan las imágenes mencionadas. Dos pies hacen lo mismo, y una cabeza que reposa sobre un pedestal de madera tiene una pantalla-estigma en la sien. Estas mutilaciones aluden, sin duda, al sacrificio de los mártires religiosos que la iconografía cristiana del barroco latinoamericano exploró en su aventura evangelizadora y que por su tradición histórica hacen referencia a las imágenes que se desprenden de la violencia. Este elemento es fundamental en la obra de Restrepo. A propósito de esta obra Cuauhtémoc Medina escribió:

¹⁵ Entrevista concedida a Conrado Uribe para la revista *Arcadia*, núm. 35, 2008 <www.revistaarcadia.com/ediciones/35/portada.html>.



▲ ESTIGMAS I. Monitor, fibra de vidrio, DVD, 2008. Detalle.
Foto: Galería Valenzuela y Klenner.

¿Cómo interferir la fenomenología y pragmática de la escultura del santo? Restrepo ha producido una capilla virtual con tres fragmentos mutilados de estatuas que simulan ser de bronce (pies, cabeza y brazos desgarrados en la pared) cada uno de ellos atravesado por estigmas que, en lugar del chorro de sangre, salpican al espectador de un flujo continuo de imágenes. Adaptando un pequeño monitor a la forma de un clavo hipotético, Restrepo ha injertado en sus santos virtuales un estigma iconográfico, que contiene imágenes de momentos religiosos de los medios de comunicación similares a los compilados en *Viacrucis*. Sin embargo, la instalación no se cifra en añadir un testimonio sino que propone una posición post-religiosa, que evoca críticamente nuestro misticismo mediático [...] Estos *Estigmas* (2007) sugieren, en efecto, que la transmisión de video es simbólicamente una secreción lista a impregnarnos. Aquí se articula una equivalencia estructural central a la sociedad postmoderna: el espectáculo de la sangre derramada es consustancial a la sangría de las imágenes.¹⁶

Como dice el propio artista, aquí lo que vemos “no son las huellas dejadas por la religión católica sino catódica”¹⁷. Estos estigmas aparecen repentinamente en el cuerpo del creyente, abriendo una herida de la cual emana una luminosa verdad. Frente a tal revelación, parece ser que solo resta ponernos de rodillas y quedarnos mudos, cabeza al pecho y brazos exten-

¹⁶ Cuauhtémoc Medina, *De la encarnación como dominio*. 5/2/2007 (documento de archivo de José Alejandro Restrepo).

¹⁷ Conversaciones con el artista en la cafetería del auditorio León de Greiff, Universidad Nacional de Colombia, abril de 2009.

didos al cielo, mientras las manos y los pies horadados por tal fulguración nos enceguecen hasta la conciencia.

A manera de conclusión

En el Salón Nacional de Artistas, desarrollado en Cali en 2008 había una obra de Restrepo instalada en la antigua capilla del Colegio de la Sagrada Familia. La capilla en penumbra, vacía. En el fondo, donde suponemos que estaban el altar y un crucifijo, se proyecta ahora una imagen en blanco y negro, tomada de *Protomártires*. 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 otra imagen con el mismo personaje, que aquí parece dormir en posición fetal. Esta imagen nos recuerda al *Santo Job* presentado dos años antes en la galería Valenzuela y Klenner. Sobre su cuerpo, unos gusanos de seda comen morera: parecen devorar la imagen. De esos gusanos, que tal vez nunca serán mariposas, se extraerán finos hilos con que quizá se tejan las túnicas de seda que cubrirán a El Santo, que parece tener frío, que parece dormir con los vermes... “Verme dormido, verme morir”, intuye el filósofo Bruno Mazzoldi en esta obra.

Video-Verónica (2003), obra que se presentó recientemente en Suiza, es un fragmento autónomo que bien podemos integrar a la obra que comienza con *Iconomía*. Esta “vera-icona” (imagen verdadera) nos muestra una serie de archivos visuales de víctimas de la violencia, que en este caso alude a los desaparecidos, a los secuestrados en la guerra sin tregua en que estamos inmersos hace más de medio siglo. La Verónica exhibe un manto donde ha quedado estampado en sangre el rostro de Cristo: impregnación sanguínea donde el ausente se llora. Las fotos, aparecidas en los diarios, de las madres, los padres y los demás familiares que sostienen las imágenes de sus seres queridos como rememorando ese viejo sacrificio —“el Hijo del Hombre murió por nosotros”— y fotos de soldados se amalgaman con la imagen del Cristo.

Santos, imágenes de los medios de comunicación, imágenes violentas y religiosas: toda una genealogía plástica y una experiencia estética que, sin duda alguna, nos hacen pensar en el contexto sociopolítico en que estamos inmersos. Una vez más, el arte logra hacer “que todo entre por los ojos y por los oídos”. “Ver para creer y escuchar para dudar”, parece proponer la obra de José Alejandro Restrepo en un mundo como el nuestro, donde la creencia religiosa sigue matizando el destino político; en un país como el nuestro, donde la *pasión* —entendida en su doble acepción etimológica— se erige como lema de exportación: “Colombia es pasión”.



▲ ESTIGMAS I, detalle. Monitor, fibra de vidrio, DVD. 2008.
Foto: Galería Valenzuela y Klenner.