

# Santiago Rueda

sruedafajardo@yahoo.com

RUEDA, SANTIAGO, *Historia de los historiadores, gramática surrealista y tiempo transhistórico. Una reflexión sobre la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá D. C., 2006, Universidad Nacional de Colombia, núm. 11, 3 fotos, pp. 89-109.

## RESUMEN

El presente ensayo, intenta re-situar al artista-autor José Alejandro Restrepo en la órbita del pensamiento crítico latinoamericano, vinculando su trabajo con ciertas piezas de la literatura, el ensayo y el arte. Se demuestra cómo su obra se inserta en los discursos del pensamiento postcolonial, entendido como un sistema de “liberación desde dentro”, construye un nuevo régimen de subjetividad que permita repensar no sólo los procesos históricos, sino los nuevos “significados” y sistemas de construcción de memoria de la modernidad tardía.

## PALABRAS CLAVE

Santiago Rueda, José Alejandro Restrepo, Arte contemporáneo, Arte colombiano

## TITLE

*A History of Historians, Surrealist Grammar, and Trans-historic Time. A Reflection on the Work of José Alejandro Restrepo*

## ABSTRACT

This essay (re)situates author and artist, Jose Alejandro Restrepo, in the sphere of Latin American critical thought, linking his work to specific pieces of literature, essay, and art. It demonstrates how his work belongs to the postcolonial thought, understood as a system of “liberation from within,” which attempts to construct a new regimen of subjectivity. This allows for a rethinking, not only of historical processes, but also of new “signifiers” and systems of memory construction in late modernity.

## KEY WORDS

Santiago Rueda, José Alejandro Restrepo, Contemporary art, Colombian art.

## Afiliación institucional

Profesor  
Universidad Nacional de Colombia  
Sede Bogotá

Estudió Artes plásticas en la Universidad Nacional de Colombia. Se encuentra escribiendo su Tesis Doctoral sobre Fotografía Colombiana en los años 70 en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. Autor del libro “Hiper/Ultra/Neo/Post: Miguel Ángel Rojas, 30 años de arte en Colombia,” ganador del Premio Histórico, Teórico o Crítico sobre arte colombiano del Instituto Colombiano de Cultura y Turismo (IDCT), Bogotá (2004). Su ensayo “Olor de santidad” recibió el Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura y la Universidad de los Andes (2006). Ha publicado artículos y ensayos en las revistas *Ensayos*, *Fabrikart* de la Universidad del País Vasco y la Biblioteca virtual del Banco de la República.

Recibido Agosto 3 de 2006  
Aceptado Octubre 22 de 2006

## Historia de los historiadores, gramática surrealista y tiempo transhistórico.

# Una reflexión sobre la obra de José Alejandro Restrepo

**Santiago Rueda**

*Artista y crítico de arte*

José Alejandro Restrepo ha recurrido al lenguaje del vídeo para establecer la genealogía histórica de la violencia en nuestra condición de continente colonizado por la fuerza. A partir de investigaciones documentales y trabajo de campo, José Alejandro Restrepo ha reflexionado sobre la presencia de lo violento en nuestro país: la segregación, la imposición por la fuerza de patrones culturales foráneos, la anárquica conformación política de la nación colombiana<sup>1</sup>.

Esta breve y casi brutal descripción hecha por el comisario José Ignacio Roca, resume a grandes rasgos el campo de intereses de un artista que ha escrito una de las páginas más brillantes del arte colombiano contemporáneo. Su trabajo, que combina el rigor intelectual con la intuición estética y el sentido poético, no puede ser visto como la obra instrumental de un artista convencional, pues Restrepo utiliza la investigación histórica, la antropología, la fotografía, el grabado y el vídeo. El artista ha revisado las narraciones que construyen la identidad nacional; ha seguido las rutas de los viajeros europeos que recorrieron América en el siglo XIX; ha revisado el papel de ciertos mitos netamente americanos —El buen salvaje El Dorado—; y ha cuestionado, en esencia, el condicionamiento cultural del ver

---

<sup>1</sup> JOSÉ ROCA, “Flora Necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas”. *Columna de Arena. Reflexiones críticas desde Colombia*, núm. 50, p. 31 de mayo de 2003. <http://www.universes-in-universe.de/columna/col50/index.htm>, consultado mayo 2004.

y el representar. Restrepo ha escogido centrarse en los linderos originarios —geográficos, temporales— de la modernidad y el capitalismo, observando que en la Historia “menor” de América se hallan claves sutiles y muchas veces pasadas por alto a la hora de entender nuestra civilización y sus procesos<sup>2</sup>.

No es exagerado decir que la cultura, para Restrepo, tomando prestada la definición de Edward Said “es una especie de teatro en el cual se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas. Lejos de ser un plácido rincón de convivencia armónica, la cultura puede ser un auténtico campo de batalla”. Sin embargo, y como afirma Said, “existió siempre algún tipo de resistencia activa, y en la abrumadora mayoría de los casos, la resistencia finalmente ganó<sup>3</sup>”.

Restrepo se sitúa dentro de la larga tradición del pensamiento crítico latinoamericano, aquel que históricamente y de variadas formas ha intentado corregir, subvertir y reescribir una historia continental común. Esta “*cultura de la resistencia*”, que ha aparecido y desaparecido en diferentes momentos históricos, puede rastrearse visiblemente en los escritos de Bolívar y José Martí<sup>4</sup>, en el “Manifiesto Antropófago” de Oswald de Andrade<sup>5</sup>; en los escritores del llamado *boom* latinoamericano; en la poesía de Nicolás Guillén y Ernesto Cardenal; en el cineasta brasileño Glauber Rocha; y en el trabajo teórico de autores más recientes, que dentro de las nuevas perspectivas de globalización e interculturalismo articulan la problemática latinoamericana.

A pesar de haber vivido y trabajado la mayor parte de su vida en Colombia, el artista tiene fuertes vínculos con el pensamiento francés contemporáneo y ha permanecido fiel a sus principios, a su lógica y a su manera de ver el mundo. Esta “segunda lengua” le ha permitido una participación ventajosa en el contexto internacional y, a la vez, le ha llevado a ejercer una “doble mirada” sobre su realidad local. Algunos de sus proyectos más importantes están basados directamente en las ideas de Michel Foucault<sup>6</sup>, Roland Barthes<sup>7</sup>,

---

<sup>2</sup> “El descubrimiento de los yacimientos de oro y plata de América, la cruzada de exterminio, esclavitud y sepultamiento en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la conversión del continente africano en cazadero de esclavos negros son todos hechos que señalan los albores de la era de producción capitalista. Estos procesos idílicos representan otros tantos factores fundamentales en el movimiento de acumulación originaria”. Marx citado por EDUARDO GALEANO, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI Editores, Madrid, 2002, p. 43.

<sup>3</sup> EDWARD SAID, *Cultura e imperialismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1996.

<sup>4</sup> JOSÉ MARTÍ, *Páginas escogidas*, Espasa, Madrid, 2000.

<sup>5</sup> OSWALD DE ANDRADE, “Manifiesto Antropófago”. *Arte en Ibero América*. Comisión Nacional V Centenario. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1992, pp. 311-312.

<sup>6</sup> Foucault es quizá la mayor influencia en la obra escrita de Restrepo, como veremos mas adelante, especialmente en su concepto de genealogía y sus análisis del poder y el conocimiento.

<sup>7</sup> Las *Mitologías* de Barthes sustenta junto a Levi-Strauss las ideas sobre el mito que Restrepo desarrolla en proyectos como *Musa Paradisiaca* (1993-7) o *Canto de Muerte* (1999), mientras

Jean Baudrillard<sup>8</sup> y Guy Debord<sup>9</sup>. Podría pensarse entonces que su obra y su pensamiento son derivativos y fácilmente encasillables; sin embargo, lo interesante es que Restrepo ha logrado con éxito adaptar la óptica crítica del postestructuralismo a la realidad compleja y contradictoria del Tercer Mundo y al pensamiento originado en él. Sin embargo, en los ensayos sobre el artista-autor, la mirada europea ha prevalecido, pues los autores que le han estudiado vinculan su obra con los discursos dominantes, dejando de lado visiones sobre la cultura más cercanas.

El presente ensayo, intenta resituarse al artista / autor en la órbita del pensamiento crítico latinoamericano, vinculando su trabajo con ciertas piezas de la literatura, el ensayo y el arte. Se demuestra, además, cómo su obra se inserta en el resurgir mundial del arte político y, especialmente, en los discursos del pensamiento postcolonial. Este último entendido, según lo ha planteado Okwui Enwezor, como un sistema de “liberación desde dentro” que intenta construir un nuevo régimen de subjetividad, que permita repensar no sólo los procesos históricos, sino “los nuevos significados y sistemas de construcción de memoria de la modernidad tardía”<sup>10</sup>. El pensamiento postcolonial, eje ideológico de la última edición de *Documenta Kassel*, se ajusta en términos generales a las obras de Restrepo, pues la crítica que el artista hace de las grandes narrativas, ya sean estrictamente nacionales (*Orestíada*) o referidas al escenario natural y humano de América (*Ojo por diente*, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*) comparte las intenciones de “reemplazar las grandes narrativas a través de nuevas demandas éticas en los modos de interpretación histórica”<sup>11</sup>, propuestas por Enwezor.

---

*Fragmentos de un discurso amoroso*, del mismo Barthes, es la base discursiva de la serie de exposiciones *Fragmentos de un vídeo amoroso*, que Restrepo ha desarrollado en los últimos años (1996, 2000 y 2003).

<sup>8</sup> En especial *De la seducción*, utilizada por Restrepo en *Atrio y nave central* (1996) y *Machihembrao* (2004).

<sup>9</sup> *La sociedad del espectáculo* de Debord es utilizada en el proyecto *Iconomía* (2000).

<sup>10</sup> OKWUI ENWEZOR, “The Black Box”, *Documenta Kassel*, 11, Kassel, 2002, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 45.

## Orestiada

Orestiada nació como una reflexión sobre el problema de la nacionalidad y de todo ese absurdo de conmemorar los 100 años del Himno Nacional. A mi siempre me pareció muy chistoso, hablando musicalmente, el Himno Nacional, porque nos han enseñado que es una belleza, una obra maestra de la música y tu vas a ver y es una marcha militar cantada como un aria de ópera. Además es aterrador ver que en todos los colegios del país, las bandas de guerra son la única forma de aprender música.

**EL ARTISTA, EN ENTREVISTA A NATALIA GUTIÉRREZ**

*Orestiada* es ante todo, una exploración en diversos niveles geográficos, históricos, musicales de la identidad nacional a través del Himno Nacional. El artista explora ese imaginario de nación en la vida de su compositor, Oreste Sindici, intentando llevar a cabo una labor deconstructiva que desmantele el discurso institucional del poder.

Sindici fue un cantante y compositor italiano que llegó a Colombia en una compañía de ópera en 1860. Compuso en 1887 el actual Himno Nacional del país, poniéndole música a los versos del entonces presidente Rafael Núñez, que fallece 17 años más tarde en la pobreza, en un pequeño pueblo olvidado, Nilo. A partir de la búsqueda y el hallazgo de la olvidada casa donde muere el compositor y de los registros que de ella hace en vídeo, el artista escenificará la agonía del músico y reflexionará sobre su legado y la serie de desposesiones, exclusiones, y olvidos que han marcado la “historia oficial” en Colombia.

*Orestiada*, en su versión inicial<sup>12</sup>, consistía básicamente de pocos elementos articulados en una pequeña habitación cerrada: un catre desnudo en cuya cabecera se encontraba un monitor boca arriba, acompañado de una lamparita de mesa y un grupo de seis monitores que mostraban una serie de imágenes contextuales. En la pantalla incrustada en el catre se presentaba la imagen de un hombre postrado, congestionado y sudoroso. En los monitores aledaños se alternaban cuatro series de imágenes: un registro del interior de la abandonada casa de Sindici en Nilo, derruida, invadida por la maleza, sucia de estiércol de vaca y de muros descascarados y agujereados. La segunda secuencia presentaba al mismo hombre del lecho rascándose insistentemente la oreja y secándose el sudor. Finalmente, se mostraba un primer plano de unas manos martillando un objeto metálico sobre un yunque, alusión a los huesecillos del oído (martillo, yunque y estribo) como metáfora de la educación musical “a martillazos”, que se imparte en las bandas de guerra de los colegios oficiales. La banda sonora de la instalación estaba compuesta por “dos tenores cantando Una furtiva lágrima, el aria de Donizetti, seguido por un aguacero torrencial sobre un techo de zinc”<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Existen hasta el momento tres versiones de la obra.

<sup>13</sup> NATALIA GUTIÉRREZ, *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Restrepo*, IDCT, Bogotá, 2000, p. 47.

## En *tempo di marcia*

La adopción inadecuada de modelos extranjeros, el malestar crónico del cuerpo social, la “militarización” estética, y el olvido son a grandes rasgos los temas de *Orestiada*. Presentados por el artista como una serie de imágenes alegóricas, estos temas explican en buena parte la historia decimonónica colombiana, y sus efectos sobre el presente. Herederas de la mentalidad colonial europea, las élites americanas intentaron crear las nuevas naciones a imagen y semejanza de sus modelos al otro lado del Atlántico con grandes diferencias, como enunciaría Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*:

Las nuevas repúblicas fueron inventadas por necesidades políticas y militares del momento, no porque expresasen una real peculiaridad histórica. Los rasgos nacionales se fueron formando más tarde; en muchos casos, no son sino una consecuencia de la prédica nacionalista de los gobiernos. La ideología liberal y democrática, lejos de expresar nuestra situación histórica concreta, la ocultaba. La mentira política se instaló en nuestros pueblos casi constitucionalmente. Durante más de cien años hemos sufrido regímenes de fuerza, al servicio de las oligarquías feudales, pero que utilizan el lenguaje de la libertad<sup>14</sup>.

Martín-Barbero ha notado que en pocos países como en la Colombia de la hegemonía conservadora, “la Colombia de los gramáticos” —el término fue dado por el historiador Malcom Deas que duró de 1885 hasta 1930—, se producirán relatos nacionales tan largamente excluyentes:

Los letrados pretendieron darle cuerpo de letra a un sentimiento, construir un imaginario de nación en el que lo que ha estado en juego es el discurso de la memoria que se realiza desde el poder, un poder que se constituye en la violencia misma de la representación que configura una nación blanca y masculina, en el mejor de los casos mestiza, excluyendo “todos aquellos cuya diferencia dificultaba y erosionaba la construcción de un sujeto nacional homogéneo. De ahí todo lo que las representaciones fundacionales tuvieron de simulacro: de representación sin realidad representada, de imágenes deformadas y espejos deformantes en las que las mayorías no podían reconocerse. El olvido que excluye y la representación que mutila están en el origen mismo de las narraciones que fundaron estas naciones<sup>15</sup>.”

Para Martín-Barbero el conflicto de las memorias que de estos hechos se desprenden nos obliga “a hacernos una pregunta que hoy resulta ineludible”, y que hace también *Orestiada*: “¿Quién recuerda cuando la nación hace memoria? Y a costa de que olvidos recuerda un sujeto-nación como Colombia?”<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 133-134.

<sup>15</sup> JESÚS MARTÍN-BARBERO, “Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria”. *Artelatina: Cultura, Globalización e identidades cosmopolitas*, Museo de Arte Moderna, Río de Janeiro. Aeroplano Editora, Río de Janeiro, 2000, p. 147.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 148.

## Contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial

En una de sus novelas más “historicistas”, *El otoño del patriarca*<sup>17</sup>, García Márquez ha fabulado brillantemente, a través de la imagen del caudillo, la azarosa formación de los Estados en nuestro continente. García Márquez, como Restrepo, escoge el pasado nacional y, en concreto, los albores del siglo XX, como imaginario pre-trans-moderno, cercano y lejano a la vez, presente en sus huellas olvidadas. Como en todas sus novelas, hechos históricos casi inverosímiles<sup>18</sup> se funden con los mitos populares caribeños, produciendo un tejido de acontecimientos familiares, e improbables a la vez. A lo largo de la novela el tirano gobierna de forma ininterrumpida por más de cien años —a pesar de que nadie recuerde ya su rostro—, ofrece horneado en un banquete a su general predilecto que planeaba derrocarlo; intenta fallidamente canonizar a su madre; desposa a una monja; y se ve obligado a entregar el mar cortado en fichas numeradas y llevado a Arizona a cambio de esa deuda externa que “no han de redimir ni cien generaciones de próceres”<sup>19</sup>.

Aunque en García Márquez la figura a explorar sea del caudillo, y en Restrepo se trate del cantante de ópera italiano que compone el himno de la nación, he escogido el segmento inicial de la novela de García Márquez, pues coincide de manera notable con la escenografía de *Orestiada*. El espacio simbólico sugerido por la vídeo-instalación, la casa, la patria, donde Sindici pasa sus últimas horas afectado por una fiebre tropical, puede ser el mismo del ruinoso palacio presidencial donde empieza *El otoño del patriarca*:

Una tarde de enero habíamos visto una vaca contemplando el crepúsculo desde el balcón presidencial [...] el silencio era más antiguo y las cosas eran arduamente visibles en la luz decrepita [...] las baldosas habían cedido a la presión subterránea de la maleza”, y “subimos a la planta principal por una escalera de piedra viva cuyas alfombras de ópera habían sido trituradas por las pezuñas de las vacas”, donde “andaban las vacas impávidas comiéndose las cortinas de terciopelo y mordisqueando el raso de los sillones, la sala de música profanada por estropicios de vacas y las praderas de las mesas de billar esquilgadas por las vacas<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Para acercarse a la novela de García Márquez, desde una perspectiva renovada, véase el ensayo de Beatriz Cynthia Campusano Bakovic, “Primera y segunda mano de *El otoño del patriarca*, Un estudio intertextual”. Ponencia presentada el 7 de julio de 1993, en el Seminario “Teoría y praxis de la semiótica latinoamericana”, Universidad Veracruzana, Xalapa, México, <http://www.rcci.net/globalizacion/fg045.htm>, consultado julio 7 de 2004.

<sup>18</sup> Como el de aquellos militares “que hicieron treinta y cuatro guerras civiles y las perdieron todas”. Cita de García Márquez recogida por OSCAR COLLAZOS en “La encrucijada del Lenguaje”. *Marcha*, Montevideo, 1969. Citado por JAIME MEJÍA DUQUE, *Mito y realidad en Gabriel García Márquez*. Bogotá, 1970, pp.12-13.

<sup>19</sup> GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *El otoño del Patriarca*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires 1975, p. 23.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 11.

El ambiente ruinoso y abandonado del edificio, “sus alfombras de ópera trituradas por las pezuñas de las vacas”, coincide con esa casa sin puertas, rodeada de una espesa niebla y “*tapizada de boñiga*” que encontrara Restrepo:

Me interesó el problema de la nacionalidad y mira, las cosas son tan mágicas que yo me asusto. Por esa época precisamente se celebraban los 100 años del Himno Nacional compuesto por Oreste Sindici y fui a una conferencia de un historiador en la (Biblioteca) Luis Angel Arango. De pronto volteo a mirar a mi lado y ¡quÉ veo! A Oreste Sindici ahí junto a mí. Era un tipo joven, con porte de italiano ¡Como lo estaban describiendo! ¡Fue un regalo! Me propuse entonces buscar al verdadero Sindici con él [...] Fue sumamente difícil; bajamos una montaña, atravesamos un río y volvimos a subir por una trocha porque no había carretera. Por fin vimos la casa a lo lejos y la emoción todavía la siento. Entré y ¿con qué me encuentro? Con la casa cubierta de boñiga. ¡Todo el piso estaba tapizado de boñiga! Por las puertas abiertas entraba el viento, alrededor árboles cargados de guanábanas, rodeados de una espesa niebla. Recorrimos el sitio, sentíamos el calor, después un sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero! Tú sabes, de esos aguaceros de tres horas... y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más<sup>21</sup>.

Decrepitud y olvido, el paso del tiempo, y las huellas de violencia tanto cultural como natural son los ejes de tensión presentes en ambos relatos. El tiempo-historia opuesto al tiempo-memoria o al tiempo-mito transcurre en otra dimensionalidad. Sigamos el relato de García Márquez:

En aquel recinto prohibido que muy pocas gentes de privilegio habían logrado conocer, sentimos por primera vez el olor de carnaza de los gallinazos, percibimos su alma milenaria, su instinto premonitorio y guiándonos por el viento de putrefacción de sus aletazos y en una oficina lateral lo vimos a él, con el uniforme de lienzo sin insignias, mas viejo que todos los hombres e irreconocible, porque aunque su perfil estaba en ambos lados de las monedas, en las estampillas de correo, en las etiquetas de los depurativos, en los bragueros y escapularios y aunque su litografía enmarcada con la bandera estaba en expuesta a todas horas en todas partes ningún mortal lo había visto desde los tiempos del vómito negro<sup>22</sup>.

El cadáver, su irreconocible rostro, su entorno ruinoso contrastan con la omnipresencia de su imagen, como sucede con el Himno de Sindici, emitido hoy en día diariamente por cada estación de radio y televisión, sin que ello signifique alguna reflexión, reconocimiento o mención alguna a la memoria de su creador.

Pero tanto para Restrepo como para García Márquez, esta vacía omnipresencia en la que el imaginario nacional se despliega y moviliza en su simulacro no puede escapar a los dominios del tiempo, la imaginación y la naturaleza. Como afirma Natalia Gutiérrez acerca de *Orestida*:

A pesar de traer recuerdos de tías, salones con olor a naftalina, radiolas, que en muchos pueblos eran el orgullo, a pesar de los recuerdos la naturaleza se imponía a la historia. La naturaleza

---

<sup>21</sup> GUTIÉRREZ, p. 84.

<sup>22</sup> GARCÍA MÁRQUEZ, ob. cit., pp. 7-9.



era capaz de arrasar con cualquier relato. Dicho de otro modo, a los recuerdos se le imponía la realidad, irónica, absurda y había que volver [...] y aceptar, que se puede escribir de nuevo el relato de la nacionalidad con todas sus ambigüedades y matices<sup>23</sup>.

Como vemos, y sin que sea la intención de Restrepo ilustrar a García Márquez o hacer parte del “macondismo”<sup>24</sup>, en ambos autores se encuentran tratados períodos históricos comunes; se recurre al Mito y su fusión con la historia y a la densificación del tiempo como particularidad geocultural intrínseca; la paradoja, los escenarios torvos del trópico y la enfermedad en ambos autores son utilizadas para re-crear un clima poético, no exento de una fuerte crítica a la cultura que los produce.

Durante la segunda mitad del siglo XX, al utilizar estos recursos para narrar y fabular, García Márquez y otros escritores del llamado *boom* latinoamericano se acercaron a una nueva forma de contar y vivir la historia. La particular búsqueda de un nuevo lenguaje que describiera la realidad latinoamericana que realizaron estos escritores es notable<sup>25</sup> y, en gran medida, ha ayudado a construir los elementos simbólicos del pensamiento crítico latinoamericano, como afirmara Jaime Mejía Duque, en 1970:

Se vivía ya una especie de desconfianza –vergonzante– más o menos generalizada respecto de la narrativa tradicional y se venía experimentando en búsqueda de otros criterios instrumentales de la novela. Se padecía la impresión de que la mirada clásica, o simplemente la mirada europea resbalaba apenas sobre nuestras realidades alucinantes. De ahí la degradación al plano de lo “exótico” que esa mirada había impuesto a estas realidades extra-europeas, internas sí al colonialismo como sistema económico, pero muy periféricas en relación con las necesidades conscientemente vividas como tales por la cultura occidental. Y la aspiración a sistemas propios de escritura seguía trabajando en todas direcciones a través de un desarrollo que estaba lejos de ser superficial<sup>26</sup>.

Carlos Fuentes, por su parte, en *La nueva novela latinoamericana* (1969) encontraría en la exclusión y marginación cultural, señalados en este texto por Martín-Barbero, los detonantes de la nueva narrativa:

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra

---

<sup>23</sup> GUTIÉRREZ, pp. 48-49.

<sup>24</sup> Término utilizado por Ticio Escobar para caracterizar ciertos rasgos estereotipados del arte latinoamericano como “lo exótico, lo *kitsch*, lo alegremente entremezclado con la tradición indígena y popular”. TICIO ESCOBAR, “Identidades en tránsito”, en *Artelatina*, pp. 170-193.

<sup>25</sup> Como afirma William Ospina “gracias a los grandes escritores latinoamericanos de este siglo, la literatura contemporánea de nuestra América ha llegado a estar en condiciones de mirar su propio mundo, de reconocer y entender mejor su pasado”. WILLIAM OSPINA, *Las auroras de sangre. Juan de Castellanos y el Descubrimiento poético de América*, Editorial Norma, Bogotá, 1999, p. 79.

<sup>26</sup> MEJÍA DUQUE, ob. cit., pp. 12-13.

larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Latinoamérica se siente urgida de una profanación que dé voz a cuatro siglos de lenguaje secuestrado, marginado, desconocido<sup>27</sup>.

En el campo de las artes visuales, el cuestionamiento de las tradiciones oficiales, de la Historia Universal del Arte, y de los modelos impuestos por la cultura global se produce inicialmente en los años 20<sup>28</sup>. En la década de los años 70, los artistas latinoamericanos empezaron a desarrollar una serie de estrategias de respuesta, donde se articulaban a la vez la denuncia política, la recuperación de tradiciones populares o “intertextualidad transclasista”<sup>29</sup> y la parodia. En conjunto, todo lo que en su momento se denominaría como la estética de la resistencia y que dos décadas después se vendría a denominar como condición “pre-post moderna”<sup>30</sup> o sensibilidad “proto-postmoderna”<sup>31</sup> del arte latinoamericano.

En Colombia, artistas como Beatriz González y Bernardo Salcedo realizan una particular “nacionalización del *pop*”<sup>32</sup>, que se caracteriza por su irreverencia y su sentido del humor<sup>33</sup>. En su cruda parodia de las instituciones políticas y de la solemne historia del arte, se presentan como ejemplares antecesores de la obra de Restrepo, quien ha reconocido su deuda con González, a quien atribuye haberle inculcado el interés por la historia colombiana del siglo XIX.

---

<sup>27</sup> Citado por Mejía Duque. CARLOS FUENTES, *La nueva novela latinoamericana*, Edit. Joaquín Mortiz, México, 1969, p. 30.

<sup>28</sup> Notablemente, en la obra de los muralistas mexicanos, aunque con manifestaciones importantes en países como Brasil (Sagall, Amaral) y Colombia (Rozo, Acuña).

<sup>29</sup> García Canclini ha definido así esta actitud estética, que “subvierte las ideas separadas de Historia del Arte y folclor” y que se encuentra presente en todo el continente, en manifestaciones tan diversas como la Bossa Nova, la música de Piazzola y la literatura de Puig. NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, “La modernidad después de la posmodernidad”, *Modernidad: vanguardas artísticas na América Latina*. Org. por Anna María Moraes. Editorial UNESP-Memorial, Sao Paulo, 1990, p. 234.

<sup>30</sup> GERARDO MOSQUERA, “Ante América” (Presentación). *Ante América*, Banco de la República, Bogotá, 1992, pp. 12-16.

<sup>31</sup> FUSCO COCO, “La encrucijada Norte-Sur: vídeos de Juan Downey”, *Juan Downey. With energy beyond these walls*. IVAM, Valencia, 1993, pp. 186-189. Fusco cita el texto de Richard “Postmodern Decenteredness and Cultural periphery: The disalignments of cultural power”, *Art from Latin America: La cita transcultural*. The Museum of Contemporary Art, Sidney, 1993, pp. 95-126.

<sup>32</sup> Al respecto véase MARTA TRABA, *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, Siglo XXI Editores, 1ª Edición, Ciudad de México, 1973.

<sup>33</sup> En la década de 1970, González utilizaba la iconografía nacional para realizar muebles, donde cuestionaba la solemnidad del discurso oficial y la contraponía a los colores vivos de la decoración popular.

## La genealogía, la historia

*Orestiada* también se presenta como una reflexión histórica que vinculará a Restrepo con la filosofía francesa contemporánea y, especialmente, con la obra de Michel Foucault. En *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*<sup>34</sup>, Foucault realiza una lectura de Nietzsche a partir de la indagación de éste último sobre los orígenes de los valores, de la moral y el conocimiento. Para Nietzsche, siguiendo a Foucault, las esencias en las que se basa el conocimiento no son puras e inalterables, sino “esencias sin esencia”, imposibles de desligar de un comienzo histórico que no estaría formado por “lo más precioso y esencial” sino por “un conjunto de pliegues, de fisuras, de capas heterogéneas” marcado por “la discordia y el disparate”<sup>35</sup>.

Foucault pregunta: “¿Todo esto no es una historia, la historia de un error que lleva por nombre verdad?”. Propone un procedimiento genealógico que utilice a la historia como “conocimiento diferencial de las energías y de los desfallecimientos, de las alturas y los hundimientos”, pues la historia, con “sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope,” es “el cuerpo mismo del devenir”.

El genealogista, ocupándose

de las meticulosidades y los azares de los comienzos, revolviendo los bajos fondos [...] que dan cuenta de los comienzos, de los atavismos y de las herencias” operaría mediante tres usos del sentido histórico, opuestos a esa “historia monumental dedicada por entero a la veneración, a borrar el camino de las intensidades actuales de la vida y sus creaciones”<sup>36</sup>.

Estos usos serían: (a) El “paródico y destructor de la realidad” que se opone a la *historia-reminiscencia*; (b) el “disociativo y destructor de identidad”, que se opone a la *historia-tradición* y, por último, (c) el uso sacrificial y destructor de la verdad que se opone a la *historia-conocimiento*. Estos usos intentan en conjunto hacer de la historia una contra-memoria que despliegue “una forma distinta del tiempo”<sup>37</sup>.

*Orestiada* se ajusta a esos *usos del sentido histórico*. De esta manera, al tratar el problema de la identidad nacional, mediante un personaje histórico olvidado, ubicando físicamente la casa perdida donde éste pasa sus últimos días, se cumple esa “tarea indispensable de la genealogía”, que busca “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia”<sup>38</sup>. Al hacer el registro de las condiciones en las que la casa-patria

---

<sup>34</sup> MICHELFOUCAULT, “Nietzsche, la Genealogía, la Historia”. *Microfísica del poder*, Ediciones La piqueta, Madrid, 1992, pp. 7-31.

<sup>35</sup> *Ibíd.*, pp. 10-13.

<sup>36</sup> *Ibíd.*, pp. 12-26.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>38</sup> *Ibíd.*

se encuentra abaleada y esquilhada por las vacas, al evidenciar la indiferencia y la sordera institucional, al reconsiderar la validez de la ópera como forma artística que identifique “lo colombiano”, Restrepo nos conecta a ese uso “disociativo y destructor de identidad”, que no tiene como finalidad reconstruir las raíces de la identidad y la historia, sino que por el contrario se encarniza en dispararlas, y que “no busca reconstruir el centro único del que provenimos, esa primera patria donde los metafísicos nos prometen que volveremos,” sino que intenta “hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan”<sup>39</sup>.

El uso “paródico y destructor de la realidad”, que propone irrealizarnos en esas máscaras que la historia ha construido, resalta que la historia, “no es en sí misma, más que una parodia”. Podemos pensar que este uso es articulado por el artista en sus secuencias sonoras burlescas, enmarcadas en “todo ese absurdo de conmemorar los 100 años del Himno Nacional”<sup>40</sup>.

El esquema y los propósitos descritos por Foucault, al ser aplicados sobre la obra de Restrepo, nos llevan a considerar una posible equivalencia de intenciones y procedimientos entre la obra del filósofo francés y la narrativa latinoamericana contemporánea, pues, como vemos, en ambos existe una voluntad explícita de reconstruir y de vivir la Historia.

En la vídeo instalación *Transhistorias*, Restrepo resalta la discontinuidad del tiempo y la historia ante su supuesta homogeneidad. El artista recoge una serie de imágenes costumbristas registradas en las obras de viajeros del siglo XIX –el boga que transporta gente para cruzar el río, por ejemplo– y las confronta a imágenes idénticas registradas por él mismo en vídeo, para demostrar de nuevo que la historia no transcurre en un tiempo sincrónico y homogéneo, sino en un tiempo transhistórico: “Estamos ante períodos largos de tiempo hechos de diferentes ‘capas tectónicas’ que avanzan a diferentes velocidades, unas muy rápido, otras casi estáticas. Aquí suceden cosas, eventos y singularidades que con fuerza ponen en entredicho la ley y las generalidades”<sup>41</sup>.

Este tiempo transhistórico, curiosamente, coincide con la idea del “anacronismo histórico latinoamericano” o “simultaneidad de épocas que en el Viejo Mundo desfilaron en el orden sucesivo que los esquemas de los historiadores nos enseñan, pero que en América se presentan simultáneamente”<sup>42</sup>. Este anacronismo es lo que Gerardo Mosquera denominaría “mestizaje

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 27.

<sup>40</sup> GUTIÉRREZ, *ob. cit.*, p. 52.

<sup>41</sup> JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, “Psicogeografías y transhistorias”, *Transhistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Banco de la República, Bogotá, 2001, pp. 52-56.

<sup>42</sup> “En un mismo país en un mismo momento coexistían la esclavitud en plantaciones y minas, y al mismo tiempo los resguardos indígenas creados por la monarquía española, el régimen de servidumbre más o menos disfrazado de aparcería, los colonos libres y el libre artesanado en las ciudades. De la incipiente urbe capitalista se pasaba en pocas leguas de recorrido a lomo de mula o espalda de carguero indígena, a zona de esclavos, de ahí a semi siervos, etc. El viajero se trasladaba de un siglo a otro sin modificar el ritmo de su duración personal, como si abordara la Máquina del Tiempo imaginada por Welles”. MEJÍA DUQUE, *ob. cit.*, pp. 39-41.

del tiempo”<sup>43</sup> y García Canclini “heterogeneidad multitemporal”<sup>44</sup>, y que constituye un elemento clave para comprender la particular “*yuxtaposición y fusión de diferentes estructuras sociales y sus conciencias correspondientes*”<sup>45</sup> que conviven aún en la América Latina<sup>46</sup>. Así mismo, fue un recurso importante en la estructuración de las obras de escritores latinoamericanos del siglo XX, como el ya mencionado García Márquez, Juan Rulfo y Carpentier para exponer las particularidades de la historia y la conciencia americana.

### Anacondas, caníbales y cocodrilos

En la década de 1990, el artista realiza una serie de trabajos donde la naturaleza del trópico, como enclave geográfico y cultural, territorio del mito y la colonización activa se convierte en protagonista. *Anaconda* (1993), *Tríptico Amazonas* (1994), *Ojo por Diente* (1994)<sup>47</sup>, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* (1994)<sup>48</sup>, y *Musa Paradisiaca* (1993-1997)<sup>49</sup> son obras donde el colonialismo, la antropología y ‘*la historia de los historiadores*’ son puestos en tela de juicio a través de figuras simbólicas que comprometen naturaleza, economía y cultura. En todas ellas el artista utiliza aquellos arquetipos y figuras míticas –el caníbal, el paraíso, la anaconda, el caimán– que no han podido aún ser digeridos por el conocimiento lógico-racional, y que aún se resisten a una interpretación uniforme.

---

<sup>43</sup> “La yuxtaposición y fusión de diferentes estructuras sociales y sus conciencias correspondientes”, resultado de las “condiciones únicas de la historia, geografía y procesos etnoculturales del continente,” como “la colonización temprana, el sometimiento y exterminio de los pueblos nativos, el trasplante masivo de pueblos africanos y los procesos de acriollamiento e hibridación. GERARDO MOSQUERA, “Cocinando la identidad”, *Cocido y crudo*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1994.

<sup>44</sup> “Circunstancia que permite que América Latina sea resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas, hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas”. NESTOR GARCÍA CANCLINI, “La modernidad después de la posmodernidad”, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*, organizado por Anna Marfá Moraes, Editorial UNESP-Memorial, Sao Paulo, 1990, p. 212.

<sup>45</sup> MOSQUERA, ob. cit.

<sup>46</sup> Este *anacronismo histórico* ha sido fuente de inspiración en la obra de García Márquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier, José Lezama Lima y, aparece también en buena parte del arte latinoamericano, en Tamayo y Toledo en México, Botero y Obregón en Colombia o Wilfredo Lam en Cuba.

<sup>47</sup> Véase JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, “Ojo por diente”. *Por mi raza hablará el espíritu*, Banco de la República, Bogotá, 1996.

<sup>48</sup> Véase CARLOS BASUALDO, “Cocodrilos o los Project rooms americanos en Arco”, *Transhistorias, Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Banco de la República, 2001, p. 30.

<sup>49</sup> Véase JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, *Musa Paradisiaca. Apuntes para una investigación*, Bogotá, Colcultura, 1997.

En estas obras, el artista toma el lugar del documentalista-etnógrafo como en *Orestiada*, realizando registros de situaciones específicas para desarmar esos acontecimientos históricos “que no difieren radicalmente de los acontecimientos demarcados por una trama”<sup>50</sup>.

Curiosamente, Restrepo incorpora ideas y formas del surrealismo “disidente” –pionero a su vez de la aplicación de la mirada etnográfica en el arte–, de su vocabulario de imágenes mentales inquietantes y de su compleja gramática erótica, renovando, consciente o inconscientemente, una filiación con la cultura francesa.

### Anaconda

En *Anaconda* (1993), Restrepo parte de una imagen con fuerte contenido, la de la gigantesca serpiente que es para algunos pueblos amazónicos el animal simbólico más importante, ya que a partir de su forma sinuosa, similar a la de los ríos, y de su naturaleza acuática se explican los orígenes de la vida, pues “en los dibujos de la piel de la madre Anaconda está inscrita toda la Historia”<sup>51</sup>.

Restrepo aprovecha también las ideas de peligrosidad y exotismo relacionados con la anaconda, para crear una vídeo instalación notable. En ella, la burbuja de cristal desnuda de un televisor cuelga de sus propios cables con sus mecanismos expuestos. A sus pies, una especie de falos fosilizados la acechan, formando en conjunto un precario espacio sacrificial de tecnología semidestrozada. En la pantalla observamos cercanamente la imagen de una boca –encías, dientes y partes de los labios– balbuceante y amenazadora, que emite sonidos ininteligibles. La boca, registrada en un cercano *close-up* y presentada, valga la redundancia, ‘boca abajo’, da paso a la silueta anillada y serpenteante de lo que podríamos pensar es realmente un anaconda, pero que resulta no ser más que una lombriz de tierra, que se sacude espasmódicamente bajo la cercana vigilancia casi táctil de la cámara. Los ‘falos’ dispuestos en el suelo, que parecen huesos y que son realmente tallos de plantas selváticas, completan un conjunto donde animalidad y sexualidad son presentadas como fuerzas misteriosas y agresivas. El artista escenifica así el conflicto entre naturaleza y cultura, entre composición orgánica y tecnología, entre lo informe y la racionalidad. Según sus propias palabras:

---

<sup>50</sup> HERKENHOFF, ob. cit., p. 46.

<sup>51</sup> MARÍA ELVIRA ARDILA, “Rooms for resistance. José Alejandro Restrepo, XXIII Bienal de Sao Paulo, Brasil, 1996”. Texto de presentación de los artistas colombianos participantes en la XXII Bienal de Sao Paulo, 1996. Ardila dice: “Restrepo re-creates the Amazonian myth: The Anaconda called the “Unending Serpent” by the Huitoto indians. In the drawings on the skin of the Mother Anaconda is written all her history as well as that of the xamãs, the only ones that master the knowledge that allows them to interpret the myths. Thus, the artist tries to rewrite our history using a technological media: the serpent folds and unfolds itself on the screens of the monitors”, <http://www1.uol.com.br/23bienal/paises/ipco.htm>, consultado enero, 2004.

Anaconda es un símbolo uterino devorador y destructor pero al mismo tiempo procreador. Como culebra acuática, “brotada de las aguas”, tiene la connotación de lo podrido, de un residuo patógeno. A veces también simboliza el aspecto negativo, letal, de la sexualidad masculina<sup>52</sup>.

La interpretación del artista de su propia obra delata un sustrato conceptual que podríamos asociar con los artistas surrealistas y, especialmente, con el llamado “surrealismo disidente”<sup>53</sup> –aquellos agrupados alrededor de la revista *Documents*–, caracterizado por el interés por lo sagrado y lo violento, y la aplicación de nociones de disciplinas científicas –medicina, psicoanálisis, biología y etnografía– al análisis y la creación estética.

Tomando prestado el análisis que Rosalind Krauss hace de la *Bola suspendida* de Giacometti, podemos interpretar la relación entre contenidos presentes en *Anaconda*<sup>54</sup>. *Bola suspendida* consta de una esfera colgada de un péndulo que oscila sobre una forma vagamente animal –un pez o un hueso– enmarcadas ambas dentro de una jaula abierta. Krauss, interpretando a su vez a Bataille, ha notado que la esfera-péndulo –como la pantalla en *Anaconda*– es la forma femenina y el hueso –los tallos en la vídeo-instalación de Restrepo– la forma masculina. Krauss encuentra una perturbadora relación erótica entre estas formas, a las que Giacometti llega por medio de la ambivalencia y la disgregación. El objeto globular, que es la esfera pendular, siguiendo el análisis post-Bataille de Krauss, se ajusta a una serie de asociaciones con elementos orgánicos –ojo/ano/huevos/sol–, cortado por el falo vertical. El “corte” es relacionado por Krauss con la escena de *El perro andaluz*, donde una navaja rasga el ojo de una mujer, y es el mismo tipo de alusión a un tipo de violencia sexual transgresiva, masturbatoria y sádica, que intenta hacer descender al espectador hacia los terrenos reprimidos de lo bajo, lo informe y lo innoble.

En *Anaconda*, como en la escultura de Giacometti, la ambivalencia en la identificación de los elementos de la representación es la que permite al espectador crear una conexión directa con su inconsciente. En ella encontraríamos, además, la misma disposición de elementos que se ajustan a una similar gramática visual. El objeto globular, en este caso la pantalla del monitor –réplica protésica del ojo–, efectivamente pende sobre los tallos fálicos, denotando una similar relación erótica entre el objeto colgante de forma femenina y el falo perpendicular. Si tenemos en cuenta las declaraciones del artista sobre el simbolismo asociado a la anaconda, “residuo patógeno” o “aspecto negativo, letal, de la sexualidad masculina” podemos completar una hipótesis que demostraría que los contenidos y la gramática surrealista aparecen como estructura de *Anaconda*.

---

<sup>52</sup> NATALIA GUTIÉRREZ, “José Alejandro Restrepo, TransHistorias, Biblioteca Luis Ángel Arango”, en *Art Nexus*, núm. 43, marzo de 2002.

<sup>53</sup> Véase ROSALIND KRAUSS, “Se acabo el juego”, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, pp. 59-100.

<sup>54</sup> ROSALIND KRAUSS, *El inconsciente óptico*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997, cap. 4.

Otros procedimientos del surrealismo disidente, como la relación entre actividad artística e investigación científica –especialmente etnografía– y el uso extenso de la fotografía constituyen una parte importante de la herencia cultural activa en el trabajo del artista. Para Restrepo, como para los surrealistas, la filiación a un discurso científico, utilizado al menos como plataforma metodológica, es fundamental. Obras suyas como *Terebra*, *Quiasma*, *Machihembrao*<sup>55</sup> o *Musa Paradisiaca* parten de una forma u otra de términos o procedimientos de investigación científica.

*Musa Paradisiaca*, por ejemplo, es una investigación que tanto por su aplicación mixta de conocimientos científicos –economía, historia, antropología– como por su iconografía –combinando imágenes científicas, históricas y otras– puede considerarse como hija, tal vez burlona, del surrealismo disidente. *Musa Paradisiaca* es el nombre científico del banano común. Restrepo indagará en diferentes direcciones las implicaciones históricas, culturales y económicas que se derivan del carácter dual del “fruto prohibido del paraíso”, cuya explotación ha desatado violentos conflictos en Colombia durante todo el siglo XX<sup>56</sup>. En el políptico fotográfico, que constituye parte de la obra, se combinan fotografías documentales, como las del grabado *Musa Paradisiaca*, de Saffray (1869)<sup>57</sup> de una mulata bajo la sombra del plátano; otras anecdóticas –la pareja desnuda en el lugar ahistórico del Jardín del Edén–; junto a imágenes pseudo-científicas tomadas por el artista, como las de los órganos reproductivos de la planta. Restrepo parece imitar la exposición híbrida de motivos de las publicaciones surrealistas que se ilustraban profusamente tanto con fotografías artísticas, como con documentación científica<sup>58</sup>, con la intención de mantener un vínculo con la forma de presentación y los discursos de la ciencia.

---

<sup>55</sup> JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO, *Machihembrao*. Espacio La Rebeca. Michica.org. <http://www.michica.org/larebeca/restrepo.html>, 2003, consultado julio de 2004.

<sup>56</sup> Véase PAULO HERKENHOFF, “El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo”, *Transhistorias, Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*, Bogotá, Banco de la República, 2001, pp. 44-51.

<sup>57</sup> Véase EDUARDO ACEVEDO LATORRE, (compilación y dirección), *Geografía pintoresca de Colombia. La Nueva Granada vista por dos viajeros franceses del siglo XIX. Charles Saffray y Edouard André*, Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-p/pintores/indice.htm>, consultado julio de 2004. Véase también, JORGE ORLANDO MELO, *El ojo de los franceses*, Biblioteca Luis Ángel Arango. Biblioteca virtual <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-m/melo/ojofran.htm>, consultado agosto de 2004.

<sup>58</sup> Como ha señalado Krauss, quien menciona como la primera revista surrealista, *La revolution surrealista*, toma su modelo de la revista científica *Nature*. KRAUSS, I. *Ibíd.*, p. 112.

<sup>59</sup> *Ibíd.*

<sup>60</sup> HAL FOSTER, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001, pp. 178-184.



Tanto Krauss<sup>59</sup> como Hal Foster<sup>60</sup> han identificado en el surrealismo disidente los inicios de la relación entre etnografía y arte<sup>61</sup>. Krauss cita las investigaciones acerca de lo violento y lo sagrado –“la conexión México/Sade”–, los estudios de Bataille sobre la relación entre el sadismo, lo sacro y el sacrificio y los aportes de Leiris, Einstein<sup>62</sup> y Limbourg<sup>63</sup>. Estas investigaciones, según Krauss, desembocarán en un profesado anticolonialismo<sup>64</sup>, que podemos identificar como antecesor directo de Restrepo y de sus “acertijos antropológicos”.

No debe sorprendernos la conexión natural entre surrealismo y la obra de Restrepo, una conexión que se encuentra enraizada en el arte latinoamericano en general. En los años 70, Aracy Amaral estableció la “vocación surrealista e internacionalista” como uno de los elementos propios del arte latinoamericano<sup>65</sup>, una vocación íntimamente relacionada con el “anacronismo histórico” y el “mestizaje del tiempo”. Hay que recordar además, que el surrealismo tuvo gran influencia sobre los artistas latinoamericanos del siglo XX, como lo prueban las estancias y escritos de Larrea, Breton<sup>66</sup> y Artaud<sup>67</sup> en México; las pinturas de Lam, Matta y Kahlo; la obra literaria y poética de Octavio Paz, de César Vallejo; y, principalmente de Alejo Carpentier, quien mantuvo relación con los surrealistas en París, para sentar posteriormente las bases del “realismo mágico”<sup>68</sup>.

Como en *Orestíada* el artista vuelve sobre la idea del cuerpo como articulador entre genealogía e historia, pues como afirmara Foucault el cuerpo es

---

<sup>61</sup> La vinculación entre etnografía y surrealismo, sin embargo, no ha estado exenta de críticas. Véase JUAN MANUEL OBARRIO, *Artaud/Larrea: Surrealismo etnográfico en Latinoamérica*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev32.html>, consultado agosto de 2004.

<sup>62</sup> *Ensayo sobre escultura primitiva*. Krauss, I. p. 72.

<sup>63</sup> “Esquilo, el carnaval y los civilizados”, publicado en *Documentos 11*, 1930, *ibíd.*, pp. 80-82.

<sup>64</sup> Que dará fruto en la exposición *Là verité sur les colonies*, organizada por Aragón en 1931, donde se cuestionaba la supuesta superioridad de occidente al comparar las máscaras antiguas con las máscaras polinésicas y los rituales de vida y muerte.

<sup>65</sup> Amaral añadirá la vocación figurativa “ecológica”; el regionalismo; la preocupación por lo social; y el interés por lo popular, como otras características de la producción artística de la región. Aracy Amaral. “Comunicacao ao Simposio de Austin, Texas, 1975”. ARACY AMARAL, *Arte e meio artístico: entre a feijoadada e o x-burguer*. Livraria Nobel, Sao Paulo, 1982, pp. 222-235.

<sup>66</sup> Véase BERNARDO BOLAÑOS, “Breton y el exotismo latinoamericano”. *Surrealismo, poesía y liberdade*, <http://www.triplov.com/surreal/bolanos.html>, consultado agosto de 2004.

<sup>67</sup> Breton escribiría “Souvenir du Mexique” en el último número de *Minotauro*. Artaud su libro *Los Tarahumara*. BERNARDO BOLAÑOS, *ibíd.*

<sup>68</sup> EMIR RODRÍGUEZ-MONEGAL, “Lo Real y lo Maravilloso en *El Reino de este Mundo*”. Publicado originalmente en *Revista Iberoamericana*, 76-77, julio-diciembre 1971, pp. 619-649, [http://rll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino\\_7677a.htm](http://rll.cas.buffalo.edu/rodriguez-monegal/bibliografia/prensa/artpren/iberoamer/latino_7677a.htm), consultado agosto de 2004.

superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento” en el que deseos, desfallecimientos y errores “entran en lucha, se borran unos a otros y continúan su inagotable conflicto”<sup>69</sup>.

## Conclusiones

La obra de José Alejandro Restrepo, en su lúcida reflexión acerca de la historia colonial y postcolonial latinoamericana y colombiana, ha sido un ejemplo de la forma en que del juicioso y balanceado análisis histórico pueden desprenderse nuevos modelos de interpretación de la cultura, más justos y reveladores. En esta investigación, el objeto de estudio se convirtió en parámetro metodológico, pues el trabajo del artista es guía de las demandas que requiere la investigación cultural contemporánea. Su obra, que toma la Historia como espacio discursivo y sobre la que se ha teorizado ampliamente, demandaba el encuentro de nuevas fuentes que pudieran ofrecer una interpretación diferente de su trabajo.

Esta necesidad de encontrar una visión más completa de las ideas y los temas permite volver sobre textos fundamentales del pensamiento latinoamericano como *Nuestra América* de Martí, *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano o el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, como también sobre la obra de escritores y ensayistas de la nueva producción crítica latinoamericana –Mosquera, García Canclini, Basualdo, Ticio Escobar, Martín-Barbero– y colombiana –José Ignacio Roca, Natalia Gutiérrez, William Ospina, Alfredo Molano y Germán Castro Caicedo–.

El hecho más interesante que se desprende de la revisión de estas lecturas y de la ubicación de algunas de ellas en el contexto contemporáneo es, quizá, el de encontrar que muchas de las ideas que nutren los debates del arte y la cultura latinoamericana actual han sido planteados repetidamente en nuestra historia, negándose en su recurrencia, a ser superados. La obra de José Alejandro Restrepo dibuja este mapa de figuras y no siempre reconocidas. Como se ha demostrado, los problemas de memoria e identidad nacional que Restrepo escenifica en *Orestiada*, que habían sido fabulados por García Márquez y explicados por Octavio Paz en obras ineludibles, *El otoño del patriarca* y *El laberinto de la soledad* respectivamente, reaparecen en años recientes en los textos de Martín-Barbero y William Ospina, denunciando las mismas patologías sociales. Otro tanto puede decirse de la idea del tiempo “transhistórico”, que desarrolla Restrepo en su texto *Psicogeografías y transhistorias* y en sus vídeo-instalaciones *Tríptico Amazonas*, *Paso del Quindío 2* y *Transhistorias*. La idea del tiempo transhistórico, que Restrepo construye a través de Foucault, Benjamín, Debord,

---

<sup>69</sup> FOUCAULT, *ibíd.*, p. 14.

Bachelard es en esencia la misma idea del “mestizaje del tiempo” o “anacronismo histórico latinoamericano”, descritos por Mosquera y Mejía Duque, respectivamente.

Existe una condición particular en los textos escogidos en este ensayo, condición que comparte y en cierta forma “explica” la obra de Restrepo, y es su pertenencia a una condición histórica y cultural global, la del mundo postcolonial. Dos textos sobre el imperialismo y la condición (post) colonial fueron definitivos a la hora de concebir y realizar este ensayo. Uno, es el ya mencionado texto de Enwezor, *The Black Box*, donde se explica la importancia de las “culturas experimentales” y los movimientos de descolonización, como modeladores de los nuevos regímenes de subjetividad y de las nuevas demandas éticas en la interpretación de la cultura. El texto de Enwezor y su actividad como organizador de la última edición de la *Documenta Kassel* sirvieron de guía para situar la obra de Restrepo en el contexto de los debates más actuales sobre arte contemporáneo. El otro, *Cultura e imperialismo* de Edward Said, fue una lectura esencial para dar el tono y situar adecuadamente en un contexto histórico a esta investigación. En su obra, Said realiza una lectura atenta de obras clásicas como *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad y *Aida* de Verdi, para describir la mentalidad Imperial colonialista, que aún intenta dominar el mundo. Said, de muchas maneras, comparte una visión e intereses similares con Restrepo, a pesar de que no constituye referencia alguna en la bibliografía del artista. El texto de Said ha sido una excelente guía y punto de referencia a la hora de encontrar el balance entre las historias que Restrepo narra, corrige y refiere.

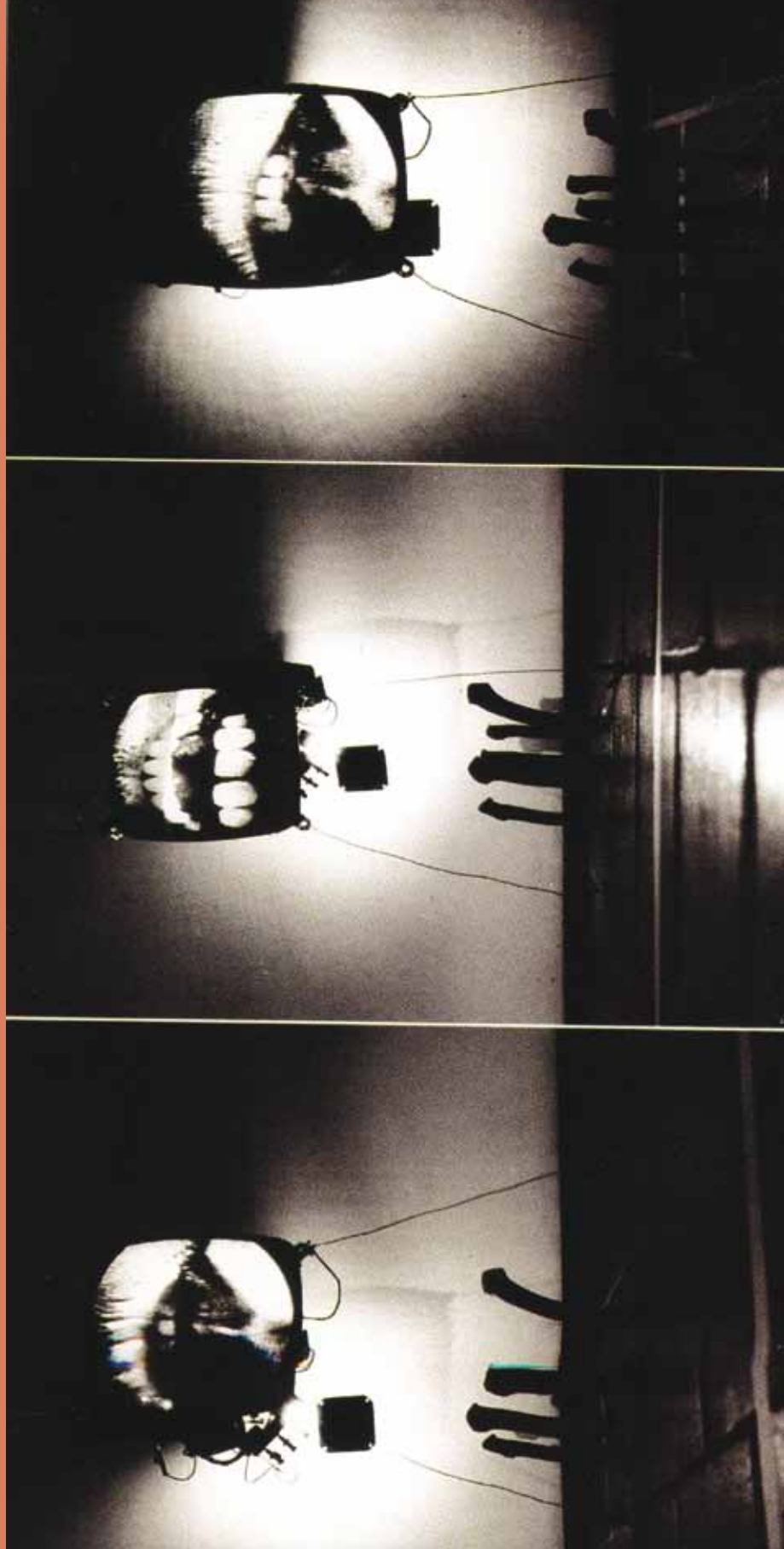
Es necesario reconocer que en esta investigación han quedado temas por desarrollar. Si bien se encontró una fructífera relación entre la obra de Restrepo, la estética latinoamericana, el surrealismo y la filosofía francesa contemporánea, apenas quedó insinuada la posibilidad de continuar explorando el vínculo que une al pensamiento latinoamericano con el pensamiento anticolonial francés de postguerra –Sartre, Fanon–, vínculo que podemos extender a cineastas como Resnais, Rouch y a autores como Levi-Strauss, lo que se presenta como una excitante posibilidad para estudios posteriores.

MUSA PARADISIÁCA ▶  
José Alejandro Restrepo  
Políptico 16 fotografías color  
20 x 13 cms cada una

Las imágenes son tomadas del catálogo  
*Transhistorias, historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República, Bogotá, 2001



ANACONDA. José Alejandro Restrepo, 1993. Videoinstalación





TRANSHISTORIAS. José Alejandro Restrepo, 1998. Videoinstalación, 3 grabados, 3 cintas, 3 monitores.