

Fig. 1. Nadin Ospina, Atlante.
2004, talla en piedra, 90x26x26 cm

Del pre al post-colombino en el arte contemporáneo colombiano

Pre-Columbian art / Post-Columbian art

Sol Astrid Giraldo Escobar

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia
sol.astrid.giraldo@gmail.com

Resumen

La búsqueda de reconexión con el esquivo pasado pre-colombino se ha planteado desde el arte colombiano en diferentes períodos. No siempre de la misma manera, ni con las mismas herramientas, ni se ha llegado a las mismas formalizaciones. Estas búsquedas han partido de distintos puertos, contextos históricos, debates políticos e ideológicos y de múltiples búsquedas estéticas y personales como el indigenismo (en las décadas de los 30 y 40), los problemas de la identidad latinoamericana en las décadas de los 60 y 70 y las preguntas decoloniales y de género a partir de los 90, entre otras perspectivas. Como una aproximación al tema, este texto analizará cuatro propuestas (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao y el Colectivo El Cuerpo Habla), las cuales han explorado cada una a su manera el universo pre-colombino desde los post-umbrales del siglo XX.

Palabras claves: Arte moderno; arte contemporáneo; indigenismo; decolonialismo; género; escultura; performance.

Abstract

The search for reconnection with the elusive pre-Columbian past has been raised from the Colombian art in different periods. Not always in the same way, nor with the same tools, nor has it reached the same formalizations. These searches have started from different ports, historical contexts, political and ideological debates and from multiple aesthetic and personal searches such as indigenism (in the decades of the 30s and 40s), the problems of Latin American identity in the 60s and 70s and the decolonial and gender questions from the 90s, among other perspectives. As an approximation to the theme, this text will analyze four proposals (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao and the Collective El Cuerpo Habla), which have explored each in their own way the pre-Columbian universe from the post-threshold of the century XX.

Keywords: Modern art; contemporary art; indigenism; decolonialism; genre; sculpture; performance.

El Dorado, con su resplandor eterno e inasible, es nuestro mito fundacional. Ningún occidental fue invitado a su derroche de belleza, abundancia, felicidad. Tampoco, los hijos mestizos y bastardos de la raza indígena en cuyo nombre se sembró en las quimeras universales. Eternamente expulsados, los latinoamericanos nos hemos debido contentar con las alucinaciones que producía como ansiosos fuegos fatuos criollos a través de nuestra geografía montañosa, en la forma de entierros y guacas¹. No siempre salían a la luz sus tesoros, a veces sus riquezas presentidas hacían guiños para esconderse nuevamente en las profundidades del mito. Y cuando daban la cara, sus extraños dioses se envolvían en una apariencia tan impenetrable que nos continuaban expulsando desde la frialdad de los museos etnográficos. La orfebrería indígena y su hermético simbolismo antropomorfo, sus monstruos de ojos desmesurados, los dientes amenazantes de la estatuaria agustiniana², sus guardianes pétreos de un secreto que no estaban dispuestos a revelar, la geometría intensa de Tierradentro³, su cavernoso culto a la muerte... todos ellos paraísos o infiernos, fuera del alcance de nuestra sensibilidad contemporánea, de las rejillas que Occidente implantó en nuestras miradas. ¿Es hoy posible acceder a esos mundos perdidos? ¿Vale la pena intentarlo? ¿Por qué no dejan de obsesionarnos?

La reconexión con ese esquivo pasado se ha planteado desde el arte colombiano en diferentes períodos. No siempre de la misma manera, ni con las mismas herramientas ni se ha llegado a las mismas formalizaciones. Estas búsquedas han partido de distintos puertos, contextos históricos, debates políticos e ideológicos y de múltiples búsquedas estéticas y personales como el indigenismo (en las décadas de los 30 y 40), los problemas de la identidad latinoamericana en las décadas de los 60 y 70, las preguntas decoloniales y de género a partir de los 90, entre otras perspectivas. Como una aproximación al tema, este texto analizará cuatro propuestas (Edgar Negret, Nadín Ospina, Juan David Henao y el Colectivo El Cuerpo Habla), las cuales han explorado cada una a su manera el universo pre-colombino desde los post-umbrales del siglo XX.

El indigenismo y el debate moderno

En los albores de la entrada del arte colombiano al modernismo de la década de los 60, el tema se instala en el ojo del huracán, ante la presión que se da en la época de pintar latinoamericano. Este debate, en el que se pueden percibir claros ecos de los planteamientos marxistas, se da en términos de una dicotomía entre primer mundo y tercer mundo, entre colonizados y colonizadores, entre centro y periferia, entre internacionalismos cosmopolitas frente a episodios nacionalistas, en una concepción del capitalismo como un sistema que impone de forma única sus patrones culturales destruyendo en el proceso los valores de las distintas culturas nacionales. Identidad como motivo de orgullo, énfasis en la diferenciación cultural, resistencia, son algunos de los elementos que esgrimen los artistas para encontrar su lugar en un mundo que no parece tenerlo para ellos.

La vuelta al arte precolombino empieza a verse como deseable y apropiada en esta búsqueda de la “americanidad”, al lado de otras características como el influjo espacial, la imposición de la naturaleza, el dominio del mito, que define Romera como características básicamente latinoamericanas y donde siempre

1. Nombre popular con el que se conocen las tumbas indígenas en Colombia.

2. Se conoce como Cultura de San Agustín la desarrollada en el valle alto del río Magdalena, en el suroccidente de Colombia, entre 3300 A.C y el 1410 D.C. Es una de las primeras sociedades complejas en el norte de Sudamérica y desarrollo importantes trabajos de estatuaria megalítica.

3. La Cultura Tierradentro también tuvo importantes contribuciones a la estatuaria y la alfarería, pero sobre todo realizó monumentales hipogeos, en el Alto Cauca de Colombia, en el municipio de Inzá y Paéz. Su existencia se remonta a 870 años antes de la era cristiana y tiene un desarrollo conocido hasta el año 850 D.C.

será posible hurgar identidades⁴. Y que para muchos entonces podrían convertirse en el hilo de Ariadna que permitiría a los artistas latinoamericanos salir de su laberinto definido así por Traba: “*Se espera de los jóvenes latinoamericanos que han vivido en el exterior que a su regreso en contacto con el ambiente, el hombre y la naturaleza autóctonos entregarán el mensaje americano a que están obligados por su nacimiento*”⁵.

Aunque todavía no tuvieran muy claro el camino a seguir, los artistas de la época sabían que los términos del debate debían ser otros que los desarrollados por el inflamado indigenismo de los 30 y 40. “*Esas traducciones folclóricas-anecdóticas –diría Traba– no pueden verse sino como vestigios arqueológicos de una edad abolida por el trabajo revolucionario del arte moderno*”⁶. Aunque esta pérdida de inocencia no facilitaba las cosas, sí empezaba a indicar un camino, como lo insinuaba Romera: “*el hombre sudamericano con las técnicas superiores de una civilización muy desarrollada, con un fondo cultural milenario, tiene que volver a plantearse los problemas más primitivos*”⁷.

Había pues una percepción de que era en ese mestizaje del lenguaje estético moderno internacional y los contenidos vernáculos donde podrá emerger la voz americana. Pero, ¿cómo hacerlo?, ¿dónde estaba lo primitivo?, ¿qué era? Marta Traba da la clave del carácter que, según ella, debía tomar esta indagación: “*La revisión sería del arte precolombino trata de saber en qué medida lo precolombino mantiene una continuidad con el hombre actual en América. Y como esta continuidad condiciona las obras actuales dentro de un temperamento, una atmósfera particulares*”⁸. Traba saluda en el continente las peculiares y acertadas soluciones de un Rufino Tamayo en México y de un Fernando de Szyszlo en Perú, países del núcleo indígena⁹. Es en este contexto donde puede entenderse el trabajo del escultor colombiano Edgar Negret, y este fue el debate que lo alimentó.

1. Escena: Edgar Negret y la búsqueda de la identidad en las mecánicas industriales y celestes

El escultor Edgar Negret (1920-2012) no tuvo un acercamiento temprano al mundo precolombino. Pero en el desarrollo de su trabajo, fue llegando a él, hasta terminar convirtiéndolo en uno de los pilares fundamentales de su obra. Después de una breve etapa figurativa, muy pronto se decanta decisivamente por un lenguaje abstracto y moderno.

4. ROMERA, A., “Despertar de una conciencia artística”, en Bayón, Damián (Relator), *América Latina en sus artes*, México, Siglo XXI Editores, 2ª edición, 1978, pág. 14.

5. TRABA, Marta, “El problema de la existencia del artista latinoamericano”, en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno y Editorial Planeta, 1984, pág. 203.

6. Ibid.

7. Ibid, pág.14.

8. TRABA, M., “La lucha contra el mimetismo en el arte”, en *Marta Traba*, Bogotá, Museo de Arte Moderno y Editorial Planeta, 1984, pág. 214.

9. Para Traba y Romera habría tres núcleos en Latinoamérica según su relación con el pasado indígena. El primero sería el Núcleo Precolombino, indigenista. Este estaría concentrado, al norte, en México y Centroamérica y respondería a la herencia de las culturas mayas, toltecas y aztecas. Más al sur, estaría también la zona altamente tradicional de Perú, Ecuador, Bolivia, con su influencia tihuanaco e inca. Según Romera, las corrientes extranjeras que llegaron históricamente aquí se han terminado por “indianizar”. Para Traba, en esta zona, el pasado no es asunto de museo y “sigue actuando como una presencia real sobre los habitantes de estas regiones”.

El segundo núcleo que contempla esta teoría sería el extranjerizante o europeizante, conformado por Argentina, Uruguay, Chile y Venezuela. En este no se habría dado ningún diálogo con lo indígena, y al contrario todo lo vernáculo habría terminado por extranjerizarse. Entre estas dos zonas se daría una franja fronteriza, de la que harían parte Brasil, Paraguay, Costa Rica, Cuba y Colombia, donde la relación con lo prehispánico no es muy estrecha como en el primero núcleo ni tan difuminada como en el segundo. TRABA, M., “La lucha contra...”, op.cit, pág. 213.

ROMERA, A., “Despertar de una conciencia artística”, op.cit. pág. 5.

Hay en su trabajo una búsqueda intensa del valor de los materiales, el constructivismo y la organicidad. A finales de la década del 40, viaja a Nueva York y comienza a indagar el mundo de la máquina, de la industrialización, a hurgar en la estética de lo que no parecería tenerla, en la nobleza de los materiales más innobles en términos tradicionales como el hierro, las varillas, el aluminio. Entona entonces en un lenguaje recio, austero, un canto poético a la modernidad, la era industrial, las ciudades, el movimiento frenético del siglo XX. El esqueleto que puede soportar semejante universo es su imaginativa geometría. Luego de esta incursión al corazón de la máquina hecha en la madre de la industria del siglo XX, Negret emprende su viaje al otro lado de la luna, es decir la otra gran meca perseguida por los artistas de la época: Europa.

Además de descubrir allí el sistema modular en Gaudí, el color en Mallorca, tiene un intenso acercamiento al arte primitivo africano en el Museo del Hombre de París, el cual lo conmueve profundamente. No hay que olvidar que en sus inicios ya había emprendido búsquedas espirituales que al principio se expresaron en un descarnado Cristo de hierro y madera. Cuando regresa a Nueva York, ya entrados los 50, le esperarían otros descubrimientos fundamentales como el aluminio, los remaches, los tornillos, con los que esculpiría figuras maquínicas con alma, vida y movimiento. Pero también como antes en Europa, le estaría esperando un encuentro místico, que en este caso sería el arte esencial, telúrico, de las culturas Navajo y Pueblo de Norteamérica. Este acercamiento a civilizaciones excluidas de la historia occidental le daría un vuelco definitivo a su trabajo. Entonces *“reconsidera las fuerzas y propiedades de la magia y del espíritu como ingredientes fundamentales de su producción”*¹⁰.

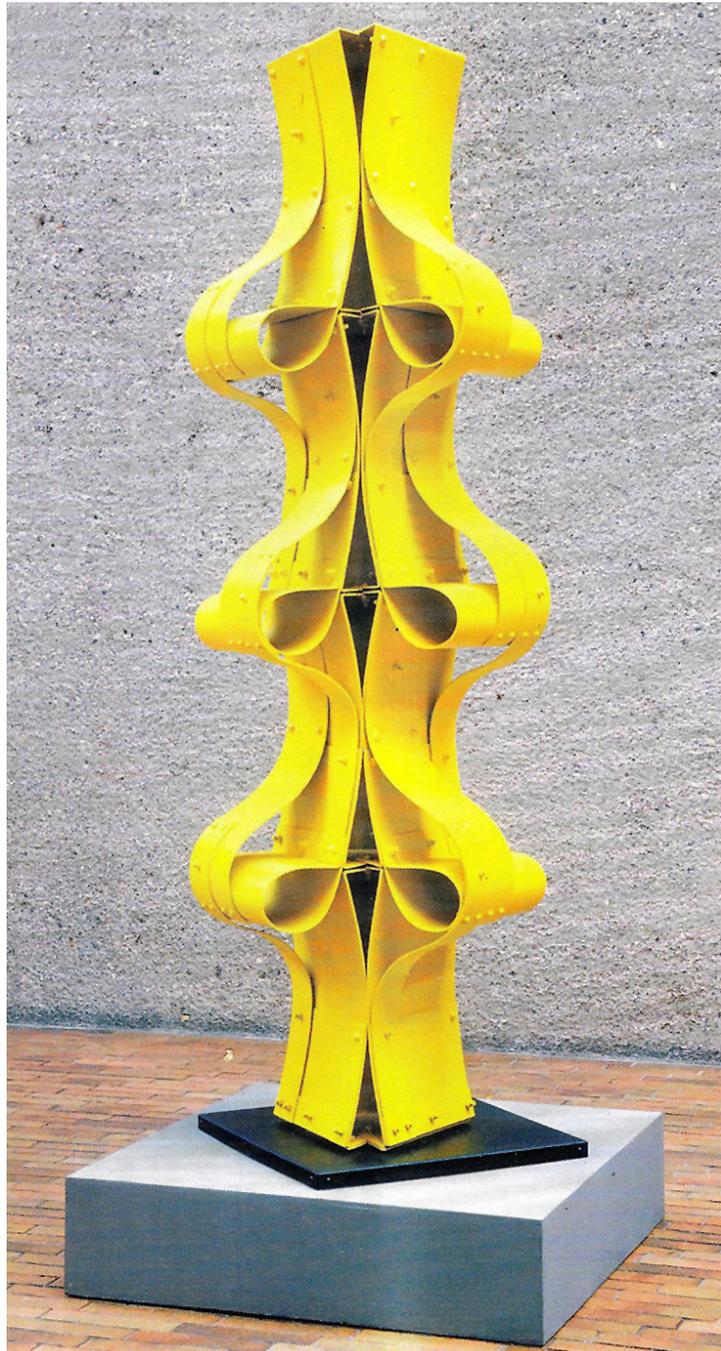


Fig.2. Edgar Negret, *Maíz*, 1993, aluminio pintado, 295 X80 X80.

10. SERRANO, E., *La era Negret*, Bogotá, Catálogo del Museo Nacional de Colombia, 2006, pág.16.

La materialización de este encuentro inédito de las fuerzas cósmicas de una cultura tradicional con la energía desbocada de la máquina de una cultura despersonalizada e industrializada tendría su primera manifestación en su serie de *kachinas* (nombres de los tótems navajos) con los que empieza su culto personal, vertical, ascético, a las fuerzas cósmicas del universo. Habría una simbiosis todavía más atrevida en sus *Aparatos Mágicos*, donde la racionalidad sólida de la producción industrial se hace liviana en estas máquinas inútiles, obstinadas, y la etérea magia se vuelve concreta en unas formas terrenas y absurdas. La geometría y la estructura todo lo salvan con sus juegos perfectos de proporciones, volúmenes y ritmos que le permiten atrevidas incursiones en la asimetría.

Sin embargo, sólo será a su regreso a Colombia cuando estos temas que habían empezado como ligeras filtraciones en sus sólidas esculturas terminarán por inundarlas y llevarlas decididamente a un nuevo y conmovedor continente. Entonces la época le exigió, y él aceptó la exigencia, de “americanizarse”, una presión que sentían los artistas locales.

Esto comenzó a hacerlo sumergiéndose en “*la cultura, naturaleza, topografía e idiosincrasia*”¹¹ de ese país natal que había abandonado durante los años definitivos de su formación. Así, empiezan a aparecer en sus obras cordilleras, soles, lunas, cóndores, plantas de maíz. Negret parecía estar descubriendo a América como su antepasado el conquistador Sebastián de Belalcázar. Finalmente está preparado para aproximarse a lo precolombino, un universo que no buscó en clichés exóticos, sino en la espiritualidad de las culturas ancestrales. Comenzó indagando la monumentalidad agustiniana y la de Tierradentro, y entonces sintió la necesidad imperiosa de viajar a las mecas prehispánicas, a los grandes centros energéticos de ese mundo ancestral en México y Perú. Al hacerlo, lo que había sido una insinuación, el *pathos* precolombino, se instaló en el centro. Así logró una “*ingeniosa síntesis de referencias tecnológicas, orgánicas y espirituales*”¹².

Negret cambió entonces, según sus palabras: “*los mitos de Europa por los mayas, aztecas, incas. La serpiente emplumada de los mayas hace el mismo papel de Prometeo, quien está de parte del hombre y roba el fuego de los dioses para dárselo. La serpiente emplumada está del lado del hombre y roba el maíz a los dioses para dárnoslo y volvernos hombres del maíz*”¹³. Sin embargo, en su obra no aparece la representación mimética de la serpiente al lado de un buen salvaje, cetrino y manso como en la obra de Luis Acuña y Pedro Nel Gómez, pintores indigenistas de los 30 y 40. Lo que ve la crítica de su tiempo en su obra es una cautivante relectura de ese “*cupismo teotihuacano*”, de ese “*neocupismo de Machu Pichu*”, de ese “*expresionismo y surrealismo azteca*” del que hablaba Romera. O de esa organicidad azteca, de esa geometrización inca, de esa alucinante repetición de un tema ornamental, de una manera continua, sin pausa, lineal de los incas, observados por Traba.

En obras como *Casa de las Serpientes*, *Fuente Ceremonial*, *Fiesta Andina*, *Maíz*, *El Gran Soporte*, *El Triángulo*, *El Arco*, hay sobre todo una fascinación por la síntesis, la simplicidad, la necesidad formal, la definición, la energía desarrolladas en la geometrización de las culturas primitivas¹⁴ y que se expresan obsesivamente en los tejidos, mantos, ábacos, objetos plumarios, candelarios, códices precolombinos. Todo ello en absoluta convivencia con sus planteamientos estéticos anteriores. Tanto que esa carga de discursividad ecológica,

11. Ibid, pág. 18.

12. Ibid, pág. 21.

13. Ibid.

14. READ, H., *Imagen e idea*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, pág. 56.

americanista, nacionalista, ideológica, que alcanza a percibirse en su última época, no logra mermar sus alcances formales ni disminuir sus apuntes conceptuales, su conexión mística con ese mundo hermético. Es pues su obra una celebración del mundo aborigen, pero desde la propuesta arriesgada de estudiar su lenguaje y atreverse a hablar desde él, a modular con estos signos primitivos otros enunciados de frente a su contemporaneidad.

2. Nadín Ospina: la identidad como simulacro

El problema para Nadín Ospina (1960) también es la vigencia de los vínculos con el pasado precolombino. Pero a diferencia de Negret que cree lograrlos, Ospina llega a la conclusión de que es imposible: “*El pasado precolombino es inasible*”¹⁵, dice lapidariamente. Por ello se decide a simularlo. Aunque Ospina era una joven artista reconocido por sus reflexiones sobre la identidad, la ecología, los animales, su participación en un Salón Nacional que ganó con la obra *In partibus infidelium* (*En tierra de infieles*) en 1992 partió en dos su carrera y también las reflexiones sobre el tema precolombino en el país. Su instalación era la recreación de un museo arqueológico decimonónico con piezas precolombinas falsas. Más tarde iría más allá con su serie de *Críticos Bizarros*, en los que en una ingeniosa fusión logra combinar la cara de Bart Simpson con un cuerpo hierático agustiniano. Esta imagen es tan demoledora que críticos como el español

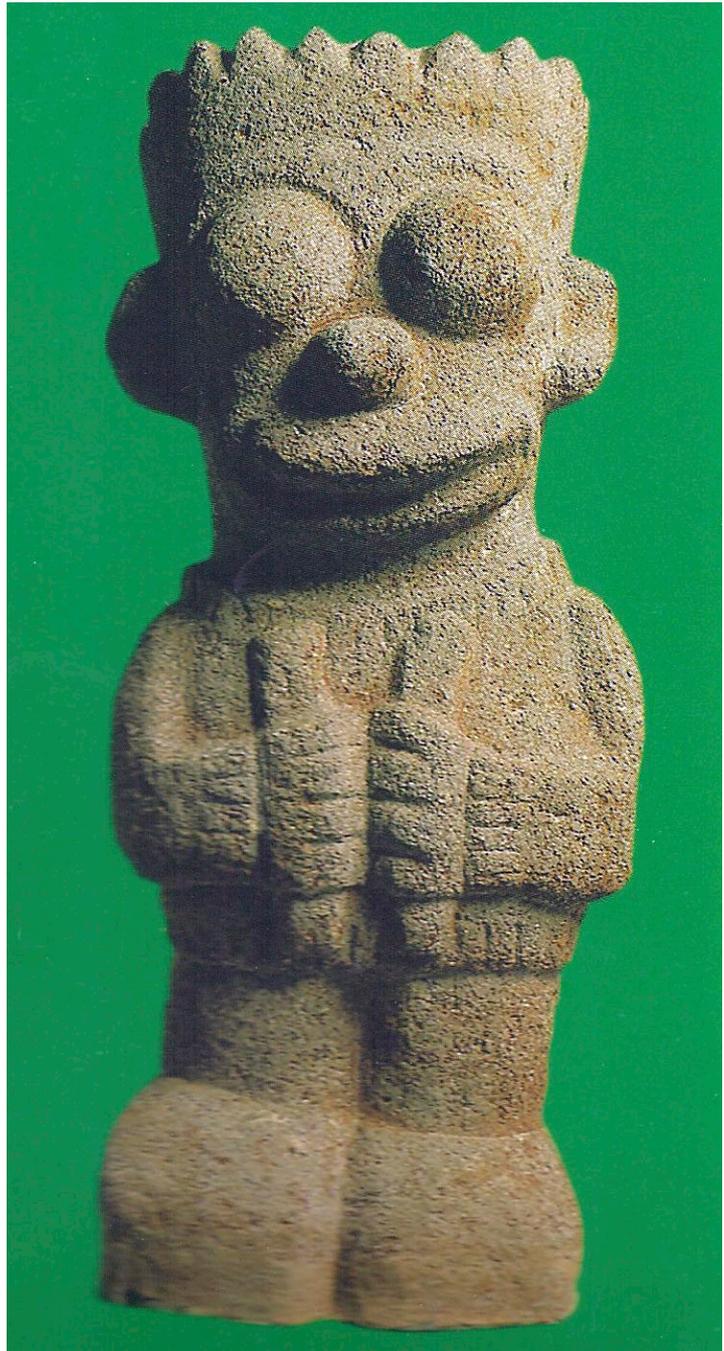


Fig.3. Nadin Ospina, *Crítico Arcaico*, 1993, piedra hechiza, 105x45x45

Eduardo Pérez Soler, han llegado a decir que “*el Crítico Arcaico I es una obra tan emblemática para la América Latina de fines del siglo XX como lo fueron las Marilyn de Warhol para los Estados Unidos de la década del 60*”¹⁶.

15. HERZOG, H. M., “El pasado precolombino es inasible”, *Revista Mundo*, n° 18, Bogotá, pág. 17.

16. PÉREZ SOLER, E., “Un ícono de la era poscolonial”, *Revista Mundo*, n° 18, Bogotá, pág. 55.

Su contexto no es ya el de la recuperación de las raíces, la búsqueda de la identidad en el pasado y la resistencia en el presente. El suyo es un escenario desencantado. Ya no se trata de sobrevivir al capitalismo homogeneizador, unívoco y expulsor, contra el que luchaba Negret, sino a “*un capitalismo híbrido, resultado de un complejo proceso de negociación entre la cultura transnacional y las culturas locales*”¹⁷. Ospina está metido de cabeza en un debate internacional que ha desactivado las culturas binarias del primer y tercer mundo, del centro y la periferia, de la mirada exótica y nostálgica de los folclorismos. Vive los tiempos de la explosión de pluralidades culturales, el disfrute de las diferencias, el discurso de la otredad, el poscolonialismo, el cuestionamiento del exotismo, la muerte del autor, los bordes, los lugares transicionales, los entrecruzamiento del presente y pasado, del afuera y del adentro, de la inclusión y exclusión¹⁸.

Ante este estado perturbador de las cosas sólo queda el simulacro, la falsificación, la simbiosis, la hibridación, y Ospina es un maestro en ello. Sus “objetos precolombinos” son hechos manualmente con técnicas tradicionales por falsificadores de oficio que trabajan bajo sus órdenes y en los que mezcla cabezas de Mickeys, Donalds, Tribilines, con cuerpos agustinianos, texturas quimbayas, iconografía muisca. En ellos concentra una confusión de signos que logran transmitirnos de un solo golpe visual el debate ideológico, lo inútil e ingenuo de la nostalgia, la resistencia, la reivindicación o el orgullo patrio. El mensaje parecería claro: ese lazo con lo precolombino se perdió, es irre recuperable y a nadie le importa, en un mundo donde la identidad proviene de las marcas que se consumen y prefieren. Sin embargo, en el fondo de ese exotismo desactivado permanece inmovible una evidencia “*es como si su piel petrificada preservase una identidad esencial de la que no le es posible desprenderse*”¹⁹.

Hay pues a lo largo de esta galería monstruosa, de espejos invertidos, de habitaciones cerradas, de cadáveres sagrados, de ritos muertos, de magias rotas, de silencios salvajes, de mentiras grandilocuentes, la condensación de las principales preguntas del debate posmoderno en la forma que toma en América Latina: ¿Perdimos el contacto con nuestras culturas milenarias? ¿Eran nuestras? ¿Nuestros templos de memoria precolombina, como los museos, son tan artificiales como cualquier serie de Ospina, pero tal vez menos honestos? ¿El pasado precolombino es una mueca, una representación con actores petrificados por el *rigor mortis* y con espectadores que asisten masticando chicles? ¿Perdimos el sentido sagrado de la vida? ¿Pero eso importa? ¿Nos hemos convertido en guardianes de un capital simbólico que tal vez sólo dé para recrear un parque temático exótico? ¿Es nuestra historia una ficción, nuestra cultura una escenificación? ¿Es lo americano una utopía, un misterio o una mentira? ¿Qué papel juegan estos fetiches culturales en la inalcanzable identidad? ¿Quién puede decir yo en el mundo de las transacciones culturales, las trashumancias, los desplazamientos globales? ¿Es el pillaje arqueológico una labor menos honesta que la de los museos? ¿Tal vez la única manera de alcanzar estos inalcanzables, de tocar estas vaporosidades, sobrevolar estas cimas y estos infiernos precolombinos sea el humor? No hay respuestas. Sólo, la sonrisa sagrada del malicioso Bart Simpson de piedra que nos contesta con su silencio impenetrable y nos lo tira como un guante a la cara, retándonos a un duelo que sospechamos no podemos ganar con nuestras oxidadas armas conceptuales.

17. Ibid.

18. Elementos definidos como propios de la posmodernidad globalizada en GUASCH, Anna María. Seminario: “El arte contemporáneo y el paso de lo micropolítico a lo postpolítico”. Medellín, mayo 31, junio 1, 2, 3 de 2006.

19. PÉREZ SOLER, E., “Un icono...”, op cit., pág. 56.

3. Escena: Juan David Henao: la historia como pastiche

El centauro viene galopando desde las profundidades de la historia. Es un guerrero pero su peor lucha es la que tiene consigo mismo. No la puede esconder y la lleva a flor de piel. Civilización y barbarie se enfrentan a muerte en ese cuerpo dividido entre un torso humano perfecto y su dorso, patas y cola animalizados. Sin embargo en la aurea estética griega estas contradicciones fueron superadas por el ideal armónico de Fidias. Y así, bellos y dramáticos ejemplares, mitad hombre, mitad caballo, recorren con sus cascos los exquisitos frisos del Partenón. Entre forcejeos y luchas, van exhibiendo también sus contradicciones corporales apaciguadas en una de las más logradas soluciones formales del canon artístico europeo.

¿Qué diremos, sin embargo, del *manarrauro* que ha cazado Juan David Henao (1987) cuando pasaba descuidado por la prosaica historia latinoamericana? Nada de concesiones, condensaciones ni triunfos formales hay en el engendro de cabeza de santo colonial y cuerpo de marrano que salió de estos corrales al Oeste de Europa. Nada de ceremonia ni triunfos de la razón. Sólo encontramos allí detritos, figuras heridas a muerte, deformidades. En lugar de condensación, yuxtaposición. A cambio de soluciones, derrotas. Y en vez de la gravedad ceremonial del mito milenario, lo que resuena en él es una carcajada prosaica de un poco más de quinientos años. La grieta, el choque, la incompletud, la imposibilidad se instauran en el cubo blanco adonde llega la particular mitología de Henao.

Sus esculturas, objetos e instalaciones despliegan físicamente el lugar de la paradoja. Columnas hechas de cerámicas precolombinas y del Carmen de Viboral (cerámica tradicional realizada con técnicas europeas), o de capiteles corintios y maíz. Columnas que no sostienen sino que se doblan o hacen escaleras a la nada. Mazorcas realizadas con granos de cerámica. Floridas sillas Luis XV forradas con textiles indígenas de geometrías obsesivas. Construcciones en contra de la lógica, las leyes de Euclides, las líneas rectas, la totalidad, las estructuras racionales, los acabados estéticos. ¿Se podrían entonces entender como aglomeraciones eclécticas? Sí, indudablemente campea en estos objetos ambiguos una liberación de los diques que compartimentan los periodos históricos, los decálogos de la pureza formal, las categorías y jerarquías racionales y occidentales, lo artístico y lo artesanal. Y por supuesto las normas que prohíben o autorizan los materiales de la creación.

Por esto, la obra de Henao podría mirarse desde las estrategias de la estética de la posproducción propuesta por Nicolás Bourriaud. Es decir, la del artista que no trabaja con materias primas, sino con unas elaboradas, generando así significados “*a partir de la selección y combinación de elementos heterogéneos ya dados*”²⁰. Éste, por lo tanto, no aspira tanto a ser un creador como Yahvé, sino un combinador de detritos culturales como un DJ o un editor cinematográfico. La historia es una plastilina maleable en las manos de este reciclador que no practica la originalidad sino el montaje. Y en esto se diferencia de Nadín Ospina, por ejemplo. Aunque ambos artistas reflexionan sobre los choques en la cultura latinoamericana, Ospina construye objetos nuevos en clave de simulacro, mientras Henao simplemente recombina los existentes. Otra diferencia entre ambos es que los diálogos propuestos por Ospina son entre lo vernáculo y lo global, mientras Henao se concentra en el choque de los fundamentos históricos de la cultura latinoamericana.

20. BOURRIAUD, N., *Postproducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.



Fig.4. Juan David Henao, *Objeto etnológico*, 2015, cerámica, 19x38x38 cm.

El eclecticismo de Henao, empero, se aleja de la ligereza que denuncia Yve-Alain Bois en la escena de las transvanguardias y estilos internacionales desde la década de los 80, cuando la historia se convirtió en un divertimento, al ser tratada “*como un espacio de pura irresponsabilidad*”²¹. Y en ella, entonces, todo aparecía con la misma significación, el mismo valor.

Al contrario, a pesar de su indudable humor e ironía, hay una pregunta responsable y de la mayor importancia en los objetos absurdos de Henao. Y una sustentada crítica cultural a los conceptos de exotismo, mestizaje y sincretismo que ha impuesto una interpretación occidental y colonial de la historia de Latinoamérica (palabra que en sí es ya todo un *marranauro*). Porque los objetos que interviene, sobre todo los etnográficos, estarían escenificando un desgastado y ficticio mito de origen que ya no dice nada. En este punto vale la pena acudir al neologismo *historiocularidad* (*historiocularity*) utilizado en algunos análisis decoloniales, el cual intenta apartarse del logocentrismo de la historiografía tradicional. Así, la historiocularidad no se preocuparía tanto por el cómo se escribe la historia sino cómo se hace visible²².

Y eso es lo que vemos en estos objetos dementes de Henao: las estrategias fallidas de la historia hechas materia que se puede ver. Para lograrlo nos hace consciente de todo lo que de ideología y acumulación

21. Ibid.

22. REYNOLDS-KAYE, J., “Exhibiting the Decolonial Option: Museum Interventions by Pedro Lasch and Demián Flores”, *Hemisferique Institut E-misférica* 11.1 *Gesto Decolonia*, 2014 (en línea) Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-111-gesto-decolonial/reynoldskaye>

simbólica conllevan las cosas. En su *Sistema de los objetos*, Baudrillard expone como en todo objeto hay una estructura funcional, pero también una social y mental, las cuales terminan traslapándose o contradiciéndose²³. Es decir, las cosas tienen un componente esencial, primario y operativo (para qué sirven). Pero también uno inesencial, variado, disperso, formal (cómo están hechas). Este es precisamente el terreno de Henao: todo lo que en el objeto no tiene función pero sin embargo está pleno de historia, símbolos y de marcas sociales, culturales y políticas. Es decir, de connotación. Es en este espacio donde despliega su carnaval errático de monstruos cotidianos, de artefactos hechizos y deformes.

Y en este sentido nos habla desde otra perspectiva plenamente latinoamericana, la barroca, entendiéndola aquí más que como una época histórica como un modo cultural que tiende al regodeo en el significativo, a la pasión por el espectáculo, a la búsqueda de una visualidad para toda idea. Se podría entonces reconocer en su obra aquellas características que Bolívar Echavarría²⁴ distinguía en el *pathos* barroco: la reutilización de un código para decir otra cosa, el retorcimiento de un lenguaje para trascenderlo, la exageración, la oposición, los enrevesamientos de todo tipo que buscan llevar al sistema a la suprema tensión para explorar sus últimos límites y posibilidades. Perversa combinatoria.

Los objetos de Henao son ambiguos en el sentido que le da Elena Olivera a aquellos híbridos que no caben en las categorías funcionales, ni puras ni simples ni distintas²⁵. Piezas que se contradicen en sí mismas, imposibles lógicos, estéticos e históricos. Materiales cargados semántica y culturalmente de maneras tan dispares que nunca hallarán sosiego. Aunque logren un precario equilibrio formal en sus surrealistas acumulaciones, y ese es el triunfo de cada pieza, éste aparente caos controlado en cualquier momento puede estallar. De hecho, lo hace en la mente del espectador que no puede unir lo que ve.

Es que semejantes juegos no son una simple diletancia formal. Más que la incongruencia de los materiales y los estilos, Henao plantea un feroz combate semántico, una demolidora crítica plena de humor negro y de comentarios agudos. ¿Qué es lo civilizado, qué es lo bárbaro? ¿qué es lo original, qué es el robo de formas?, ¿qué es lo artístico, qué no lo es?, ¿qué es lo sublime, qué lo prosaico?, ¿qué es el arte, qué la artesanía? ¿qué es lo que tiene valor, qué no lo tiene?

Su tema es la identidad latinoamericana no como un ideal deseable en los términos de Acuña, Gómez o Negret, sino como una ficción para deconstruir, un concepto por revisar, una utopía para explosionar. Por ello su planeta es el del corto circuito más que el del sincretismo o el mestizaje que supondrían transacciones y acuerdos exotizantes.

Henao no se ha inventado nada. Ya la artesanía y la cultura popular habían dado cuenta de estas incongruencias pasadas por alto por los imaginarios oficiales. El artista simplemente las observa, las colecciona, las disecciona, las deconstruye y las vuelve a construir para llevarlas a los sacrosantos espacios expositivos con una mueca que desvirtúa toda seriedad conmemorativa de una exotizada y plácida América mestiza. La que él ve está esencialmente contrahecha como resultado de luchas de poder, de imaginarios, de colisiones semánticas, de

23. BAUDRILLARD, J., *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1999.

24. ECHEVERRÍA, B., *La modernidad de lo barroco*, México, Era-UNAM, 2005.

25. OLIVERAS, E., "Objetos ambiguos en el arte argentino de los 90", *Arte en Colombia Internacional*, n°82, abril-junio, 2000.



Fig.5. Colectivo El Cuerpo Habla, *Molé que molé*, 2012, performance.

significantes vencidos. Así son también sus fabulosas piezas paródicas, donde podemos ver en vivo y en directo la rugosa y deforme piel de la historia, tan fisurada como sus cerámicas infructuosamente remendadas.

4. Escena: la memoria cultural del cuerpo

“Fácil es imaginar –al regreso de su primer viaje– a don Cristóbal Colón actuando y gesticulando ante los Reyes Católicos como un auténtico bufón con dos mazorcas en la mano, y todo para explicarles a sus patrocinadores la manera como las mujeres de las tierras descubiertas, ayudadas de un mazo de madera, machacaban dichos granos boleando sus tetas y cantando, para finalmente transformarlas en una redonda masa que puesta sobre un plato de barro y encima de las brasas, terminaba convertida en un insípido bocado muy consumido por aquellos salvajes recién descubiertos.”²⁶

Se quiere proponer aquí, como una coda a las anteriores esculturas revisadas –casualmente todas de artistas varones–, una obra desmaterializada, des-monumentalizada, des-museificada, des-fetichizada. Feminista. Por un lado, no tiene pedestales, ensamblajes, juegos de fuerza o equilibrio, ni nostalgias de utopías pasadas. Ni, por el otro, simulaciones, ironías o gestos iconoclastas. No es tampoco un artefacto estético. Su soporte, al contrario, es el cuerpo. El de varias mujeres de distintas edades que se apropian de las calles de Medellín.

26. ESTRADA, J., “Tribulaciones sobre la arepa”, *Revista Universo Centro*, n°31. Febrero de 2012. [En línea] <http://www.universocentro.com/NUMERO31/Tribulacionessobrelaarepa.aspx>

Las integrantes del Colectivo Artístico El Cuerpo Habla en la acción *Molé que Molé* (realizada desde 2012)²⁷ invaden diversos espacios urbanos sentándose alrededor de una mesa de madera en la que hay instaladas máquinas de moler. Llevan sus cabellos recogidos, largas faldas de tela cruda blanca y el torso descubierto. Sus cuerpos sobre el asfalto interrumpen la vida cotidiana de la ciudad. En silencio, y en contravía del agitado movimiento urbano, muelen y muelen maíz. La desnudez permite apreciar la arquitectura de sus movimientos, los músculos que utilizan en esta acción, el esfuerzo, la tensión. También la sabiduría memoriosa de aquel oficio ancestral en el baile de sus manos. Ese que las mujeres latinoamericanas han aprendido por generaciones y generaciones, y han repetido desde los tiempos anteriores a la Conquista. Ese con el que han transformado en comida y nutrición el verdadero Dorado: el “grano de oro”, el maíz americano.

El protagonista de esta performance es uno colectivo, en el que se pierde la individualidad de cada una de las mujeres. Tampoco hay distinción entre ellas y la materia que manipulan: piel, sudor, maíz, telas. En la molienda hasta la extenuación todo termina amalgamándose en un concentrado vibrante: una masa viva, sin categorías, ni tiempo. Los significantes también se intercambian y cruzan: los pechos y el maíz nutricios, el trabajo y el ritmo, la comida y la estética, la performance y la molienda. Y al final, de esta máquina de acciones físicas y rituales surge la arepa, tortilla de maíz devenida objeto sagrado, que repartirán entre el público para una comunión actual y profana con el grano que sustentó por siglos la alimentación de estos pueblos.

Volvamos al debate pre-post colombino y recordemos como Traba y Romera aseguraban que en países como Colombia, Paraguay o Costa Rica, no habitaba en su actualidad la memoria indígena, a diferencia de otras naciones latinoamericanas decididamente indigenistas como México, Perú, Bolivia o Ecuador, las cuales, según dichos críticos, la conservaban viva en su cultura material contemporánea. Y, por lo tanto, en estos lugares “des-indigenizados”, lo precolombino no podía formularse “como una cultura reconstruible”. Así, desde el arte apenas se podría aludir a ello como “una vida irrevocablemente desaparecida”²⁸. Desde la perspectiva de Nadín Ospina, como veíamos anteriormente, también los vínculos con las culturas vernáculas se habrían roto, son inasibles y han sido usurpados por los imperativos de la globalidad. Mientras Juan David Henao, por su parte, señala las capas profundas y las resiliencias materiales que ignoraban Traba y Romera.

Al respecto, las mujeres de *El Cuerpo Habla* no dicen nada, pero sus cuerpos expuestos lo recuerdan todo en este embadurnamiento. Sin teorías, se restriegan y deshacen en el caldo primordial de la vida americana, en ese maíz que es planta y economía, pero también símbolo y cultura. Historia pero sobre todo presente.

El maíz que Negret al doblar el aluminio industrial vuelve un ícono identitario, que Ospina convierte en el pelo de Bart Simpson, que Henao mezcla con la arcilla ancestral, aquí ya no está re-presentado, sino que es presencia. Estos cuerpos femeninos son su archivo, su actualidad, su canto. Es esta acción un homenaje a todas aquellas excluidas de los relatos oficiales que sólo han tenido en cuenta las espadas de los conquistadores europeos, los caballos de los próceres de la Independencia, las charreteras de los guerreros de todas las pelambres y épocas.

27. Fernanda Aguirre, Carla Aguirre, Gabriela Galvis, Diana Paniagua, Mónica Restrepo, Evelyn Loaiza, Catalina Cadavid, Erika Palacio, Raquel Peña, Ángela Ángel, Alejandra Quintero, son algunas de las *performers* participantes en esta acción que se ha realizado en varias ocasiones.

28. TRABA, M., “La lucha contra...”, op. cit., pág. 213

Al contrario, estas *performers* despliegan un espacio para escuchar el bajo continuo del trabajo nímio, los susurros permanentes y constructores de la cotidianidad, el minucioso, callado, milenario tejido de los días. Todo ello se condensa en la arepa que por siglos ha salido de las manos de las mujeres americanas. Desde la insignificante y a la vez épica redondez de una tortilla de maíz, ellas han sustentado, sin ningún reconocimiento, la economía de sus familias y sus países, pero también los vínculos emocionales, filiales y comunitarios, el entramado que ha permitido la vida en tiempos de guerra y de paz.

Otra revolución también sucede aquí: la de esos cuerpos de mujer que se sustenta en una memoria olvidada, ahora recuperada en su actualidad urbana. Dice Ángela Chaverra, directora de El Cuerpo Habla, que en *Molé que Molé*: “*la mujer no solo muele el maíz, sino también a ella misma*”²⁹. Afirmación que nos hace pensar en una pos-escritura de los cuerpos, paradójicamente afianzada en un pasado pre-colombino. Cuando Occidente llega a estas tierras en las carabelas de Colón, además de la espada y la cruz, trae un concepto de cuerpo que se propaga e instala desde la fuerza física y la simbólica. Porque España, parafraseando a Le Breton, más que el alma, trae el cuerpo a América. Uno que va en contra vía del cuerpo aborigen, que está afuera de su moral, categorías aristotélicas, topologías católicas, divisiones con la naturaleza, rejillas de género.

Las mujeres de El Cuerpo Habla “boleando sus tetas” una vez más, mezclándolas con comida, exhibiéndolas en el espacio público, liberándolas de corsés, prejuicios morales, interdictos sociales y objetualizaciones eróticas, se afirman a sí mismas desde una memoria pre-occidental. Su feminidad ya no se sustenta en la gracia y la debilidad que impuso Europa, sino en el esfuerzo y el trabajo. Su desnudez ya no es barbarie sino libertad y afirmación. Su lugar ya no es el privado sino el público. Su actitud no es pasiva sino activa. No son espectadoras del mundo sino que están inmersas en su materia. Su cuerpo no está más fragmentado en las zonas nobles o innobles católicas, sino que se asume en una totalidad redentora. Sus senos no son ya para otros ni están fetichizados por la arquitectura del deseo masculino, sino que son plenamente para sí mismas. Ya no están relegados a una privacidad doméstica, sino que reclaman una exterioridad política. No los crea la mirada depredadora del deseo como sucede en las vallas publicitarias que tachonan las calles de Medellín, sino que son afirmados, redescubiertos, sentidos y explorados desde la sabiduría interior de sus propios cuerpos.

Recuperan así su carne en el silencio parlante de este atrevimiento público. Por ello, en esta montaña hecha de masa de maíz, sudor y piel bien podemos buscar hoy en día algunos de los brillos perdidos y extraviados de El Dorado. Quizás aquella quimera no estaba afuera ni atrás. Quizás siempre había estado en el ahora y adentro. Quizás.

Fecha de recepción: 15/01/2017

Fecha de aceptación: 10/04/2017

29. Entrevista realizada por la autora a Ángela Chaverra, Medellín 20 de abril de 2018.