

THEATRUM ICONOGRAPHICUM

Rodrigo Alonso

Publicado en: Colombia 2003 (cat). Buenos Aires: Museo de Arte Moderno, 2003.

Al decir de Aristóteles, tras una catástrofe devastadora, los pueblos se aseguran su subsistencia física, luego regeneran las artes, que dan alegría a sus vidas, y por último reconstruyen las instituciones sociales y políticas. Varios siglos más tarde, el proyecto del Iluminismo, en el que se consolida la historia del arte como disciplina del conocimiento, otorga un valor no menos importante a la creación artística, a la que considera uno de los más preciados tesoros de la civilización.

Sin embargo, el pensamiento ilustrado, a la luz de las academias, va a configurar una historia del arte sujeta a estrictos cánones de producción técnica. Su sustento imperialista y etnocéntrico opera como un filtro para la omisión de la producción no europea, la realizada en materiales y métodos no considerados nobles, o la que no circula en los ámbitos de legitimación de las élites culturales. De esta forma, el mismo movimiento que conforma un reservorio de imágenes construye un preciso sistema de exclusiones.

José Alejandro Restrepo recurre con frecuencia a una producción artística relegada por la historia del arte: los grabados que los viajeros y exploradores coloniales utilizaron para dar materialidad visual a sus observaciones científicas. En ellos ha encontrado personajes y situaciones que perviven aún, cuestionando la supuesta progresión de las sociedades históricas, "figuras que se empecinan en persistir, que irrumpen por entre los intersticios de la historia".

En *El Paso del Quindío II*, Restrepo se detiene en la figura del carguero, un personaje que todavía ofrece una solución al tránsito por las regiones más difíciles de la selva colombiana. La reconstrucción del viaje es la ocasión para reflexionar sobre las relaciones de poder implícitas: "¿quién domina a quién? –se pregunta–. Estar «encima», por el hecho de pagar, no implica en ningún momento que el que lo esté sea quien ejerza el poder. Por el contrario, él se sabe indefenso y entregado enteramente a la fuerza, equilibrio, conocimiento y probidad del carguero".

En otro orden, la imponente estampa del carguero, su persistencia física en un mundo encauzado por los discursos de la comunicación instantánea y la globalización, genera un cortocircuito en la legalidad del presente. "Si la repetición existe –señala Gilles Deleuze– expresa a la vez una singularidad contra lo general, un extraordinario contra lo ordinario, una instantaneidad contra la variación, una eternidad contra la permanencia. En todos los aspectos, la repetición es la transgresión. Pone en cuestión a la ley, denuncia su carácter nominal o general, en provecho de una realidad más profunda y más artística".

Para *Musa Paradisiaca*, el artista parte de un grabado homónimo del siglo XIX que muestra a una mulata debajo de un racimo de bananas. "Pensé que el título era una alegoría a la musa y al paraíso –recuerda– a toda esa connotación de exuberancia sexual. Empecé a investigar y me enteré que la clasificación científica del plátano hartón es «Musa Paradisiaca» pero también existe «Musa Sapientium». Es decir, en este paraíso el fruto del conocimiento no era el manzano sino ¡el banano!". El banano es, por otra parte, una de las bases de la economía colombiana, y un punto de conflicto permanente por los intereses económicos que se fundan en su producción. En su imagen confluyen la historia y la identidad, pero también la economía, la política y la violencia.

El trabajo de Restrepo se centra igualmente en otro aspecto que la historia del arte normalmente omite: la circulación de las imágenes.

Una vez incorporadas a tal historia, las imágenes artísticas ingresan a un ámbito que las protege de las contingencias de los contextos que las cobijan.

José Alejandro Restrepo parece desconfiar de la asepsia de una disciplina que, paradójicamente, niega a sus imágenes toda historicidad incorporándolas al terreno del mito, en el sentido marxista del término de "naturalización de lo histórico". Por esto, en sus obras es recurrente la reflexión sobre el "uso" de las imágenes y su inserción efectiva en el ámbito social y cultural.

Su proyecto más ambicioso en este sentido es, sin dudas, *Iconomía*. Recurriendo exclusivamente a fragmentos televisivos, el artista indaga sobre el poder de las imágenes para generar pasión y odio, en el contexto de las sociedades contemporáneas, construidas alrededor de la epifanía de lo mediático-visual. En su análisis paciente, Restrepo consume el gesto iconoclasta básico, que consiste en señalar la construcción que sostiene el andamiaje visual (la imagen inobjetable sería aquella que se manifiesta sin mediación). El objeto fundamental de esta deconstrucción es la representación, referida no sólo al ámbito de lo estético, sino también al de lo político, lo histórico o lo religioso, "formas del teatro de la representación por excelencia", al decir del artista.

Pero al mismo tiempo, y precisamente por ser artista, Restrepo no puede evitar su pulsión iconofílica, su condena a las imágenes. Es así que su obra, lejos de la actitud evasiva propia de tanto arte deconstructivo, se propone como una reflexión conciente y afirmativa. Una reflexión que se aventura en los espacios de circulación de las imágenes para revelarlas en su momento vital, que vuelve una y otra vez sobre sus pasos para desandar el tránsito que tiende a cristalizar demasiado rápido su potencia evocativa.

Una travesía que en las reflexiones del artista a veces parece articularse como un programa: "Valdría la pena volver sobre ciertos viajes y viajeros atípicos y paradójicos: el que nunca consigue salir, el que viaja *in situ*, el que llega al lugar equivocado, el que viaja muy a su pesar, el que se queda en mitad de camino, el que nunca encuentra el camino de regreso o el que no quiere regresar".



José-Alejandro Restrepo. *Musa Paradisiaca*. 1996