

**RECONOCIMIENTOS A LA CRÍTICA Y EL ENSAYO: ARTE EN COLOMBIA.
MINISTERIO DE CULTURA-UNIVERSIDAD DE LOS ANDES**

TÓTEMS EN CUESTIÓN, TÓTEMS FRACTURADOS

CATEGORÍA 1 – TEXTO LARGO

FREUDIANO

2016

TÓTEMS EN CUESTIÓN, TÓTEMS FRACTURADOS

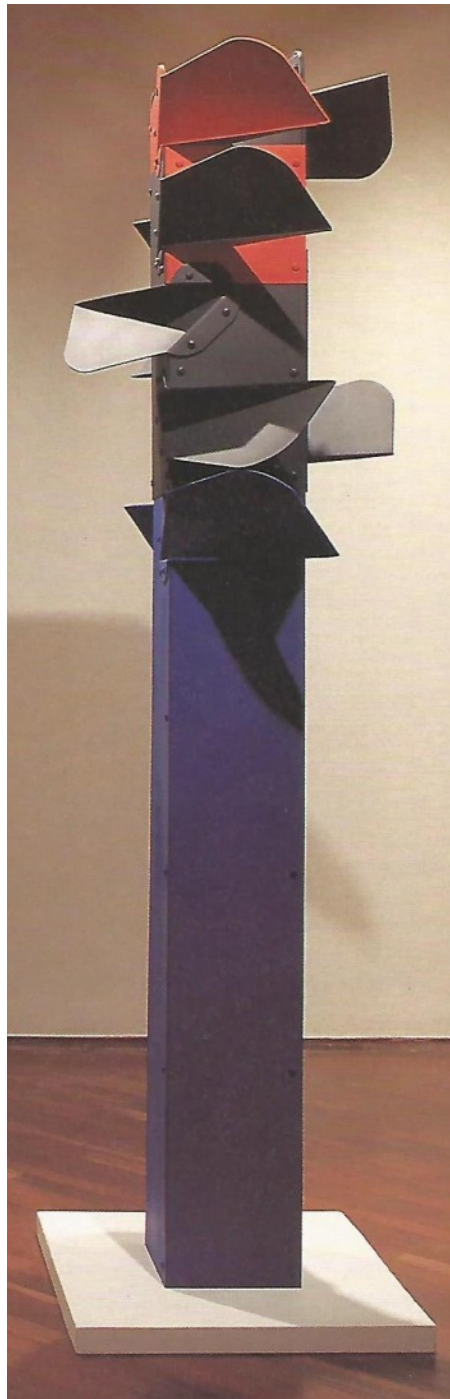


Imagen 01. Edgar Negret. *Kachina*. Aluminio pintado. 165 x 45 x 45 centímetros. 1957 / Fuente: *Negret. Diálogo con lo sagrado*. p. 43. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2000.

Fue gracias a una beca de la UNESCO (*Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*), otorgada en 1956, que el artista payanés, Edgar Negret, tuvo los recursos suficientes para trasladarse al Oeste de Estados Unidos, donde, entre otras cosas, se dedicaría a estudiar la cultura de las tribus navajo y pueblo, residentes en lo que actualmente son los estados de Arizona, Colorado, Utah y Nuevo México (Jaramillo, 2012, p. 96). Experiencia que le permitiría no solo familiarizarse con sus diseños geométricos realizados en arenas de colores, y que desde una prudente distancia se asemejan a los mandalas hinduistas y budistas, sino entrar en contacto con el misterio de los objetos denominados *kachinas*. Un vocablo que, según la Wikipedia, se utiliza para designar todo aquello que sea “portador de vida”, en especial cuando se refiere a determinadas cosas que sirven de intermediarias entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Pero que, dada la polivalencia del lenguaje, también serviría para denominar a los espíritus ancestrales que, por lo general, amparan con sus poderes benignos a los miembros de la tribu, aun cuando en otras ocasiones sean la causa de sus sufrimientos y desgracias. Un término que, sin soslayar la pérdida semántica implicada en cualquier traducción, tendría en el “tótem” su equivalente más cercano entre los usuarios del castellano. Y aun así, por más que pueda considerarse una traducción medianamente aceptable, quedaría flotando la pregunta de cuál de los diversos sentidos vinculados a este último sería el más acertado para conservar la verdad de esta palabra sin violentarla y sin alejarla demasiado de la comprensión propia que tiene entre los nativos estadounidenses.

Ahora bien, y para no darle largas al asunto, lo que a continuación se pretende es esbozar un marco mínimo de interpretación para la escultura *Kachina*, una de las piezas de Negret de 1957. Como primer indicio, se seguirá el sentido del comentario consignado en el libro *Historia abierta del arte colombiano* (1984) de Marta Traba, según el cual, tras su experiencia con los nativos estadounidenses, el artista entró “en una zona más ardua donde, por un lado, se aleja del juego del arte por el arte y, por el otro, se interna audazmente en la voluntad de comunicar un signo *dotado* en este caso, puesto que alude insistentemente a la magia de un poder irracional” (Traba, p. 159). Es decir, según Traba, tras este giro hacia lo maravilloso, allende al “esteticismo”, se iniciaría una etapa en la que la significación de las obras del payanés estaría mucho más cercana a una espiritualidad rayana en lo ecléctico. Lectura valiosa, sin lugar a dudas, pero que en su generalidad arroja medias

lucen a la hora de establecer el horizonte totémico en que se inscribe la obra. No obstante, su valor heurístico radica en que proporciona una valiosa pista para escudriñar otras citas de la escritura sobre el arte colombiano, y que, afortunadamente para este texto, conduce a la entrevista concedida en el ocaso de los noventa por Negret para la revista *Credencial Historia*:

Yo creo que uno trata de decir la misma cosa de distintas maneras. (...) Sobre todo en lo religioso, porque empecé en lo más cercano de la religión cristiana y hablé de los Cristos y las Anunciaciones, pero poco a poco me fui ampliando. En esa idea ya entran otros dioses y otras religiones que al final hablan de una religión más amplia (Negret, 1999).

Otros dioses y otras religiones: he aquí una determinación concreta del giro mencionado por Traba. A este respecto, y para continuar con las citas, valdría la pena volver a las palabras que Carlos Jiménez escribiera en su artículo publicado por el diario *El País* de Cali, en el marco de una muestra antológica del artista en la *Sultana del Valle*: “Ninguna [de sus obras] es un objeto puramente formal sino, por el contrario, una escultura cargada del amor, la fascinación y el sagrado respeto que siente por sus antepasados un artista contemporáneo, deseoso de que ellos renazcan de sus cenizas gracias al culto que les rinde” (Jiménez, 1999, p. 16). Este fragmento, que “ni mandado a hacer”, suscita la sospecha de que el afán de Negret por rendirle tributo a sus antepasados soterraba su anhelo de convertirse en el nuevo espíritu tutelar de la escultura colombiana. Conjetura que ronda una y otra vez la mirada cuando se considera la sucesión de esculturas-falos que se fueron irguiendo a mediados de los sesenta y durante la década de los setenta, y de entre las cuales cabría mencionar las siguientes: *Saludo al astronauta* (1964 / Eduardo Ramírez Villamizar), *Señal* (1967 / Carlos Rojas), *Composición parte interior del cilindro* (1973 / Héctor Fabio Oviedo), *Modulación vertical* (1974 / John Castles), *Torre* (1976 / Germán Botero), *Llamarada* (1976 / Juan Camilo Uribe) y *Columna* (1978 / Alberto Uribe).



Imagen 02. Carlos Rojas. *Señal*. Hierro pintado. 1967 / Fuente: *Historia del Arte Colombiano*. Dir. Eugenio Barney Cabrera, vol. 7, p. 1484. Bogotá: Salvat Editores, 1977.

Ahora bien, y sin dejar el espacio de lo hipotético, se dirá que esta pulsión negretiana podría entroncarse con ciertas ideas consignadas en *Tótem y tabú* (1913) de Sigmund Freud. En esta obra, específicamente en su último capítulo, se señala que un tótem podría determinarse como “un refugio en el que el alma sería depositada para sustraerla a los peligros que pudieran amenazarla” (Freud, p. 2013, 153). Algo que, para los lectores más jóvenes, equivaldría a los *horrocruxes* de Harry Potter:

objetos cuya existencia le permitiría a su creador resguardar en ellos partes de su alma ante la inminencia de que su cuerpo sea destruido. De manera que, si el *Kachina* negretiano hubiera sido articulado bajo un impulso semejante, es decir, como expresión del deseo de poner a salvo el “alma” del escultor, entonces la obra equivaldría a una entidad material sobre la que ha proyectado la inmortalidad de un nombre propio para ser conservado de las inclemencias de la historia. En otras palabras, un repositorio “simbólico” de su alma, en sintonía con la idea de que las obras de arte son objetos de un tipo especial que encarnan fragmentos intencionales de un “Yo” privilegiado. Y que, en términos freudianos, articularía de manera sublimada la idea de que pueden articularse entidades materiales galvanizadas por la fuerza espiritual, por no decir erótica, de un padre cuya existencia podría ser sustraída a causa de la violenta emancipación de sus descendientes (Freud, 2013, 200).

**

No es fácil determinar si Negret llegó a sospechar que en el futuro los tótems comenzarían a resquebrajarse. Tendencia que puede constatarse en ciertas piezas escultóricas y construcciones objetuales elaboradas por algunos artistas colombianos durante la última década. En estas obras son evidentes las fisuras que han ido abriéndose sobre su comprensión escultórica, hasta tal punto de que ya no parece haber forma de devolverle la que en el pasado fuera su erección triunfante. A este respecto, valdría la pena aclarar que no se trata del trabajo de parricidas freudianos conscientes de sus actos criminales, ni de artistas que establezcan relaciones causales ni genealógicas respecto a la obra de Negret, a la manera de los revisionistas posmodernos que en los noventa articularon la historia del arte colombiano como su campo de experimentación nihilista. Más bien se trata de la búsqueda en tránsito de productores que inconscientemente han lanzado una sombra de duda sobre la verticalidad ascendente de cierta concepción de la escultura moderna, sobre la pulsión de eternidad de los materiales y sobre la pretensión de inscribir los tótems escultóricos al interior de un sistema fálico donde el tiempo equivaldría a un movimiento perpetuo alrededor de la ley del padre.

Siguiendo esta conjetura, una deriva interpretativa si se quiere, en lo que resta de este texto se tratará de mostrar la distancia que hay entre algunas de las obras de los nóveles artistas Larry Muñoz,

Yosman Botero y Diego Hernández, y el *Kachina* de Negret. Y aunque se desea que de este texto surjan “chispas” dialécticas a esparcirse sobre los apacibles campos de la crítica del arte colombiano contemporáneo, lo más seguro es que no ocurra nada en una escritura cada vez más interesada por direccionar las luces del espectáculo hacia el mercado internacional del arte. Sin embargo, lo que sí se espera que ocurra es que la fragilidad ontológica de la escultura vertical se haga evidente en la medida en que los tótems fracturados logren poner en cuestión el halo de religiosa inmortalidad que tuvieron sus antecesores modernos. Tótems contemporáneos que irremediamente han perdido la fuerza para soportar el peso de un desencanto que telúricamente ha terminado filtrándose en su intento por superar la ley de la gravedad (en todos los sentidos de la palabra).

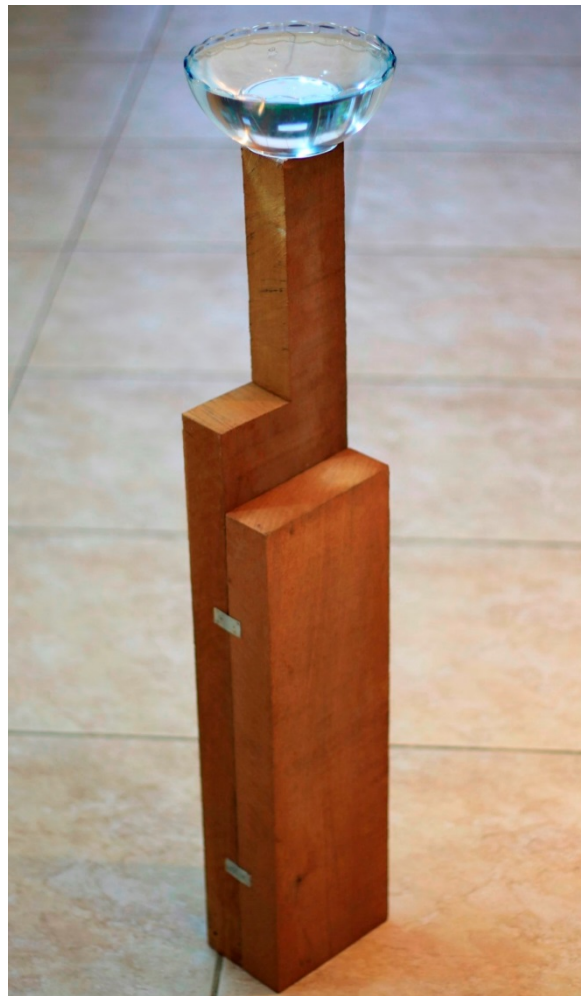


Imagen 03. Larry Muñoz. *Esta no es una obra ambientalista*. Madera, taza de vidrio, agua, parafina, impresión en plástico. 80 x 17 x 15 centímetros. 2015 / Fuente: Cortesía del artista.

El primer trabajo a considerar es la pieza del bogotano Larry Muñoz, titulada *Esto no es una obra ambientalista* (2015). Se trata de un objeto escultórico hecho con dos trozos de madera ensamblados a la usanza del DIY (*do it yourself*), en cuya cima se encuentra un recipiente de vidrio lleno de agua, y en una de cuyas caras se ha dibujado un diminuto oso polar asentado sobre el que tal vez sea el último trozo de hielo existente en el planeta Tierra. Una obra de una precariedad tan marcada que hace pensar en el destino de un tótem que ha perdido su fuerza sacra y que desde su melancolía advierte sobre la situación límite de la vida ante el calentamiento global. Un trabajo que, a pesar de las afinidades formales que pueda tener con el tótem de Negret, evidencia algo profano (¿o será “profanado”?) no solo en los materiales sino en su forma de entender la escenificación museográfica de la pieza. Y es que, mientras *Kachina* siempre habrá de montarse sobre un pedestal –he aquí el círculo mágico trazado para separar la escultura de la contingencia del mundo– el pseudo-tótem de Muñoz podrá ubicarse sin ningún problema sobre el suelo, con el riesgo de que la ausencia de marcas museográficas no logre impedir su caída ante la torpeza de los visitantes.



Imagen 04. Larry Muñoz. Detalle de la obra *Esta no es una obra ambientalista*. 2015 / Fuente: Cortesía del artista.

Para hablar de la segunda obra, por qué no remitirse a la descripción de la misma que hiciera Breyner Huertas en su texto *Distopías provenientes de Cali*: “En *Maqueta para el progreso*, de

Diego Hernández, se tiene la vista de un pueblo en su trazado inicial: una plaza, un monumento, una iglesia, un batallón, el edificio de gobierno, la fábrica y las casas, aunque todo esto hecho de harina de trigo, polvo blanco que no se aglutina en seco. Las maquetas de Hernández se desmoronan fácilmente porque están hechas solamente con un molde y la paciencia del artista” (Huertas, 2015). A continuación, en el mismo texto, Huertas señala que, a diferencia de aquellos pueblos hechos con ladrillos cocidos, reminiscencia de la imagen utópica de una tierra caracterizada por la estabilidad de la patria, en este caso Hernández ha decidido construir sus modelos arquitectónicos en un material que lamentablemente no habrá de resistir el paso del tiempo. Inquietud de Hernández que, de alguna manera, podría alinearse con la preocupación manifestada en su momento por el filósofo alemán, Walter Benjamin, según la cual se ha acumulado suficiente evidencia para afirmar que la historia no ha progresado, sino que, en su lugar, ha estado tan quieta hasta el extremo de que el polvo se ha ido acumulando a su alrededor (Buck-Morss, 1995, p. 112). Un malestar que en estas piezas, en especial en el obelisco-falo, ha sido llevada mucho más lejos, hasta alcanzar la certeza de que no solo la historia colombiana ha acumulado polvo, sino que su modernidad ha sido construida con un material tan inestable como lo es harina de trigo –bueno, bueno, antes de que se transforme en arepas.

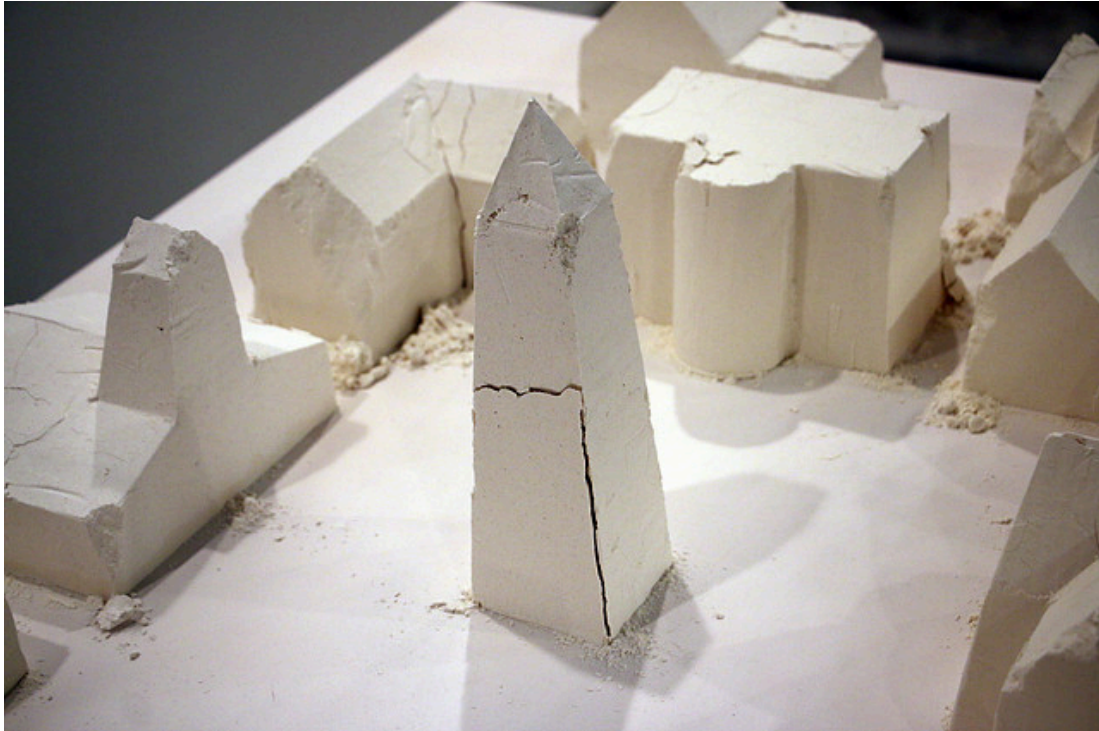


Imagen 05. Diego Hernández. *Maqueta para el progreso*. Harina de trigo y mesa. Medidas variables. 2011-2015 / Fuente: Cortesía del artista.



Imagen 06. Yosman Botero. *Landscape*. Poliuretano expandido. 160x 50 x 50 centímetros. 2015 / Fuente: Cortesía del artista.

La última obra, *Landscape* (2015), del cucuteño Yosman Botero, está conformada por dos objetos escultóricos que representan el mapa del territorio nacional proyectado hacia el suelo, y en cuyo descenso van fragmentándose como preámbulo de un derrumbe inminente. Elaboradas en poliuretano expandido, mejor conocido en estos lares como *icopor*, por la empresa fabricante *Industria Colombiana de Porosos*, estas piezas podrían entenderse como elementos de un *paisaje* –traducción al español del término *landscape*– en el que se arremete contra la ilusión triunfante de un proyecto nacional cuyas columnas vertebrales hace

rato han sido fracturadas. Lo que a su vez suscita la sospecha de que con estas piezas, Botero ha hecho uso de aquel modo alegórico de significación que lanza su turbia luz sobre un panorama en el que “se yerguen las *facies hippocratica* (mascarillas funerarias) de la historia” (Buck-Morss, 1995, p. 34). Así, ha dibujado en tres dimensiones un paisaje escultórico fragmentado y en constante disolución, en donde el tiempo ha ido ejerciendo su violencia erosiva contra toda representación de la eternidad. Aunque, no toda la culpa hay que echársela al tiempo, ya que esta desgracia también puede atribuírsele a todos aquellos bárbaros que han intentado derribar los frágiles pilares de la democracia colombiana. Y que, por alguna extraña razón vinculada a la asociación no causal de las imágenes, podría remitirse a las columnas del incinerado Palacio de Justicia, cubiertas de hollín negro como sedimento de aquella catástrofe ocurrida en aquel fatídico año de 1985.

En suma, podría decirse que *Esto no es una obra ambientalista*, *Maqueta para el progreso* y *Landscape* son obras cuya comprensión de la verticalidad pone en cuestión una tradición moderna en la que, a pesar de la violencia endémica en Colombia, siempre se confió en un futuro marcado por algún tipo de utopía ascendente. Un *giro de tuerca* que abre la posibilidad de indagar la validez contemporánea de las pretensiones poéticas o retóricas de las obras de los padres del arte moderno colombiano, al mismo tiempo que permite acometer la osadía de trazar una serie donde la potencia fálica de la escultura vaya dando paso a una situación más cercana a la disfunción eréctil del objeto escultórico. Serie esta que podría incluir *Túmulo funerario para soldados bachilleres* (1985) de Beatriz González y *Cajas fucsia* (1996-2008) de Juan Fernando Herrán. La primera porque, tal y como lo señalara la artista en la película-documental *¿Por qué llora si ya reí?* (García Moreno: 2010), con su realización tuvo la intención de denunciar la arbitrariedad de que los jóvenes bachilleres reclutados para prestar su servicio militar fueran destinados a zonas de conflicto. La segunda porque hacía referencia entre paródica y melancólica a la forma en que el dinero sucio que infiltró la campaña presidencial de Ernesto Samper fue supuestamente trasladado hasta la casa del tesorero de su campaña, Santiago Medina, en seis cajas de cartón, forradas en papel fucsia con estrellas doradas (Méndez, 2012, p. 66). En otras palabras porque, a diferencia de las obras de Negret and CÍA, con sus trabajos no solo proyectaron sobre el campo escultórico una crítica de lo real, como también lo han hecho en sus propios términos los trabajos de Muñoz, Hernández y Botero, sino porque ayudaron a erosionar la idea de que la escultura debía fungir como receptáculo freudiano de las intenciones de inmortalidad del artista moderno.

REFERENCIAS

A.V. *Historia del Arte Colombiano*. Dir. Eugenio Barney Cabrera, vol. 7, pp. 1661-1680. Bogotá: Salvat Editores, 1977.

Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Ediciones Visor, 1995.

Huertas, Breyner. “Distopías provenientes de Cali: Salazar, Durán, Tovar y Hernández en Artecámara 2015”. Le Pulpo. Crítica y artículos sobre arte (blog): [<http://lepulpo.com/distopias-provenientes-de-cali-salazar-duran-tovar-y-hernandez-en-artecamara-2015-comentarios-sobre-lo-que-tienen-en-comun-estos-cuatro-proyectos/>] (Acceso: 14 de junio de 2016)

Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del Arte Moderno en Colombia*. Bogotá: Alcaldía de Bogotá y Fundación Gilberto Alzate Avendaño (2012).

Jiménez, Carlos. “Edgar Negret”. *Negret. Diálogo con lo sagrado*. Bogotá: Museo de Arte Moderno de Bogotá, 2000.

Méndez, Mariángela. “En medio de un clima de intencionalidad. Panorámica de la obra de Juan Fernando Herrán”. En *En materia. Contextos y procesos en la obra de Juan Fernando Herrán*. Ed. Nicolás Gómez Echeverri, pp. 58-87. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, 2012.

Negret, Edgar. “Aparatos mágicos: Edgar Negret”, entrevista por Marta Rodríguez. En *Revista Credencial Historia No. 111*, Bogotá, 01 de marzo de 1999: [<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/marzo1999/111aparatos.htm>]

(Acceso: 14 de junio de 2016)

Traba, Marta. Bogotá: *Historia abierta del arte colombiano*. Bogotá: Colcultura (Instituto Colombiano de Cultura), 1984.

MATERIAL AUDIOVISUAL Y PÁGINAS DE INTERNET

¿Por qué llora si ya reí? Película. Moreno, Diego director. Colombia: Lamaraca Producciones. 2010.

Botero, Yosman. [<https://www.behance.net/Yosman>] (Acceso: 14 de junio de 2016)

Hernández, Diego [<http://diegofernandez.wix.com/portafolio>] (Acceso: 14 de junio de 2016)

Muñoz, Larry. [<http://larrymunoz.com/>] (Acceso: 14 de junio de 2016)