

Camila Gallego Silva

Reconocimiento nacional a la crítica y el ensayo: arte en Colombia. Ministerio de Cultura - Universidad de los Andes

Categoría 1 - Texto largo

Resistencia y otredad en la serie “Ewaipanoma”, de Juan Sebastián Peláez

El presente texto analizará la obra “Ewaipanoma (Rihanna)” del artista colombiano Juan Sebastián Peláez, presentada en la Bienal de Berlín de 2016, y que hace parte de la serie del mismo nombre. Peláez, nacido en Medellín en 1982, emigró a temprana edad a Estados Unidos, donde sus primeras experiencias con la noción de otredad marcarían toda su producción posterior como artista visual y lo llevarían a cuestionarse su identidad como inmigrante, y más tarde como colombiano a su regreso al país en 1994. Su trabajo refleja su interés por el arte conceptual (desde sus inicios, estableció relaciones con la naciente generación de artistas inconformes con el circuito independiente colombiano), y en los últimos cinco años su participación en exposiciones y ferias internacionales, así como su trabajo como gestor cultural (es fundador del espacio artístico independiente M I A M I Prácticas Contemporáneas y el proyecto CARNE) marcarían el ascenso del artista al mercado internacional y su configuración como una de las nuevas “figuras” del arte joven colombiano.

“Ewaipanoma”(fig.1), la imagen del cuerpo de la cantante caribeña transformada en un monstruo sin cabeza con la cara en el pecho y de ocho metros de altura, recibía a los visitantes en el exterior del Akademie der Künste, contrastando con la arquitectura que rodea la Plaza de Paris en la novena versión de la Bienal de Berlín, llamada The Present in Drag y curada por el colectivo neoyorquino DIS, conocidos por no definirse a sí mismos como curadores, sino como “productores culturales” en los campos de la moda, el arte y los medios de comunicación.

El enfoque curatorial de la Bienal es resumido por DIS con la siguiente expresión: “Lo virtual como lo real, naciones como marcas, personas como datos, cultura como capital, bienestar como política, y felicidad como Producto Interno Bruto”¹. “Ewaipanoma (Rihanna)”, así como las demás obras de la serie (Jennifer Lopez, Falcao García, Leonel Messi, Sofía Vergara, Pocahontas y James Rodríguez), encarnan estas contradicciones poniéndolas de manifiesto utilizando un lenguaje que apela a la cultura de masas (se trata de una fotografía de la cantante impresa a gran escala, e intervenida digitalmente para quitarle la cabeza y transferir su cara al pecho) y al mismo tiempo utiliza una imagen icónica (el Ewaipanoma/acéfalo) de procesos colonizadores.

Pero, ¿qué es el acéfalo en terrenos de lo simbólico? El monstruo sin cabeza, común en fuentes antiguas y medievales, tiene su origen en la figura del Blemmyae, un monstruo mítico que habitaba distintas partes del mundo no colonizado; Plinio El Viejo, Heródoto y San Isidoro, entre muchos otros, hablaron de una figura monstruosa acéfala que provenía de África o Libia y estaba asociada con actos pecaminosos como el canibalismo y la sodomía. En el siglo XII, John Mandeville, en sus Libros de Maravillas, se refirió a los monstruos de la siguiente manera:

“En otra isla, hacia el Mediodía, viven unas gentes de feísima y malvada naturaleza, ya que ni ellos ni ellas tienen cabeza, sino la cara en medio del pecho, con los ojos por los hombros y en medio de los pechos la boca torcida como una herradura”².

Más de doscientos años después, en el siglo XIV, el monstruo acéfalo se trasladaría a América con las narraciones de Sir Walter Raleigh, quien habló de la presencia de la criatura en las Indias. En su “Descubrimiento de la Guyana” los llama Ewaipanomas, término al que se referiría posteriormente Joseph Francois Lafitau para hablar de la migración del monstruo a otros territorios:

“Pues los acéfalos fueron antiguamente habitantes de Africa en las proximidades del Nilo y del mar Rojo. Hoy, según estas relaciones, debe haber al menos dos naciones, la una que es aquella de los Chevelus que Walter Raleigh sitúa en el río de las Amazonas y en el centro de la Guayana, y la otra la que está situada al nordeste de la China y de Japón o el Asia que confina con América.”³

¹Louisa Elderton, *The Present in Drag/9th Berlin Biennale*, FlashArt Online 313 (2016): consultado Marzo 11, 2017.

² John Mandeville, *Libros de Maravillas, introducción y notas de María-José Lemarchand* (Madrid: Ediciones Siruela, 2002), página 208.

³ Joseph Francois Lafitau, *Customs of the American Indians Compared with the Customs of Primitive Times, Vol. 1* (Toronto: The Champlain Society, 1974) página 105.

La interpretación de América y Asia como dos continentes unidos sigue presente en la modernidad y la contemporaneidad: los habitantes de los territorios colonizados siguen compartiendo una identidad geográfica en lo simbólico que los configura como uno solo. El ahora arcaico término “Tercer Mundo”, acuñado durante la guerra fría⁴, sirvió como figura retórica para encasillar a lo hoy conocido como el Sur Global: era, en términos ideológicos, lo que era el acéfalo/Blemmyae/Ewaipanoma en términos de representación. La serie “Ewaipanoma” se mueve dentro de este territorio geográfico: en ella, Peláez utiliza personajes de los países en los que los acéfalos fueron “avistados” durante la conquista, y los conecta con sus propias experiencias con las nociones de otredad y de migración.

El elemento de nostalgia no está del todo perdido en el trabajo de Peláez, a pesar del esfuerzo que el artista hace para desligarse de cualquier “romantización” de su obra. En su temprana emigración a los Estados Unidos, la huella de la “colombianidad” en su vida fue borrada y reemplazada por un nuevo idioma y una nueva definición de su identidad. Peláez recuerda que su única relación con Colombia se daba a través de la televisión:

“Casi no hablaba inglés, pero mi nombre era Juan - como el de muchos latinos en Miami. Y mi relación con Colombia se daba a través de películas y caricaturas. Recuerdo ver el Capitán América, y el personaje Mati fue inmenso para mí porque formó una imagen de lo que era ser suramericano. Era “del Amazonas”, y eso significaba que era como primo mío. [...] Y tenía un mono en su hombro. Y eso era genial. Me dio la idea de que Latinoamérica era el lugar del que venían los choferes y que podíamos hablar con los animales. Pero apostábamos en las peleas. Después, cuando tenía 12, mi familia regresó a Colombia y me sorprendió mucho que hubiera carros y edificios. Y me sorprendió que la gente no pudiera hablar con los animales.”⁵

La asociación de territorios geográficos como el Amazonas con todos los países latinoamericanos y la simplificación en la representación del único personaje que el artista identificaba con sus propias raíces se constituiría como su primera experiencia con la noción de otredad, como su primera confrontación con el imperialismo cultural, y marcaría toda su producción como artista visual. El acéfalo se convertiría en un símbolo constante en sus cuadernos de bocetos, aparecien-

⁴ Alfred Sauvy, “Three worlds, a planet”, *L'Observateur*, Agosto 14, 1952, No. 118, página 14

⁵ Thom Bettridge, “The Story Behind the Monstrous Rihanna Sculpture at this Year’s Berlin Biennale”, *032c*, Junio 10, 2016, consultado Marzo 5, 2017, <https://032c.com/rihanna-berlin-biennial-juan-sebastian-pelaez> . Traducción de la autora.

do en ellos desde el 2004 en forma de dibujos y collages, y encarnando, en cierta medida, su conflicto de identidad. Es, de esta manera, la huella nostálgica del pasado en lo que aparentemente es una obra impersonal, sin referencias a lo biográfico.

Los temas de las obras de Peláez, según él mismo, pueden resumirse en: “las tensiones que se generan, ya sea por rechazo o por inaccesibilidad, a lo que entendemos hoy como consumo cultural, artístico y comercial en el capitalismo avanzado. Apropiando y re-contextualizando imágenes provenientes de la cultura de masas o por medio de acciones, ejercicios de inserción y fotografía, exploro las relaciones publicidad-resistencia-consumo-propaganda, produciendo piezas que se reconocen y explotan su calidad como bienes de consumo”⁶.

Estos temas están presentes desde etapas tempranas de su obra, y tienen sus raíces en su interés en el punk y la filosofía DIY (Do It Yourself), estrechamente ligados con la autogestión y con un elemento subversivo y de resistencia. En este sentido, es fácil establecer relaciones entre el acéfalo de Bataille y “Ewaipanoma”: para Georges Bataille, la cabeza es el exceso de la vida humana por ser la razón; es decir, es el dominio de lo uno sobre lo múltiple y sobre lo diverso, y por su existencia el hombre está esclavizado. Solo es posible la liberación con el sacrificio, con la decapitación; con la transición de hombre a monstruo, cuando ya “no es un hombre”⁷. Así, una lectura acertada de “Ewaipanoma” es la de un monstruo tercermundista que se resiste al colonizador apropiándose de los símbolos que lo reducen al “otro”; es el sujeto colonizado y el exiliado enfrentado con una imagen simbólica de la muerte y el capitalismo, que quiebra un sistema para liberarse de procesos políticos y sociales de colonización.

En “Ewaipanoma”, Peláez desdibuja los límites entre las naciones del Sur Global y las constituye a todas como “otras”. Sus personajes no son de países específicos, sino que, en las palabras del artista: “son de los territorios conquistados y visitados por los viajeros, y la distinción de na-

⁶ “#pleaselike. Exposición individual de Juan Sebastián Peláez”, Arte y Numismática, Museos del Banco de la República, <http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/pleaselike>, consultado Marzo 8, 2017.

⁷ Georges Bataille, *La conjuración sagrada, Ensayos 1929-1939* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora), pagina 230.

cionalidad no es relevante”⁸; es decir, no pertenecen a una nación ni un territorio específicos, sino a un habitus. Esta “de-geografización” del territorio alude a procesos decolonizadores de resistencia y desafía la primacía de la geografía y del territorio en el proyecto imperialista. El artista habla sobre las contradicciones inherentes a estos procesos:

“Me llama muchísimo la atención eso que llamamos la “resistencia”, pero siento que estamos en un momento histórico raro donde no sabemos muy bien cuál es la mejor forma de afrontarla, de asumirla. Nos pesa demasiado la herencia de la resistencia que pudimos ver en fotografías, o sea, gente en mayo del 68 tirando piedra, y luego los movimientos hippies anti-guerra en Estados Unidos en los 70s. Esa oposición que era frontal, que era de tirar piedra, de asumirse como opositor y hacerlo explícito, evidente; esa es una estrategia caduca, me parece a mí. En *El arte de la guerra*, Sun Tzu explica con frases súper ambiguas cómo se gana una batalla, y es principalmente despistando al enemigo, haciéndose invisible, o engañando, usando tácticas de guerrilla; siento que esa es la estrategia hoy.”⁹

Edward Said, al hablar de estas contradicciones, afirma que en todas las culturas definidas nacionalmente existe una aspiración de soberanía, de control y dominancia, aunque los sujetos de estas culturas “nunca han estado tan conscientes de qué tan diferentes son las experiencias históricas y culturales, de cómo en ellas toman lugar muchas experiencias y dominios que son frecuentemente contradictorios, cruzan fronteras nacionales, desafían la acción policial de simple dogma o ruidoso patriotismo”¹⁰. La serie se mueve dentro de estas contradicciones, y lo simbólico en el trabajo de Peláez, en general, hace referencias tácitas a problemas sobre la desterritorialización de los países del Sur Global en lo que el artista asume es un lenguaje universal; hay un afán por inscribir su trabajo dentro de la contemporaneidad global, de desligarse de lo que podría ser entendido como “lenguaje local”, de “traducir” estos problemas locales y hablar de una resistencia abstracta que obedece más a una noción de comunidad que a un lugar geográfico. Este afán podría obedecer a sus propias experiencias con el desplazamiento y la migración, a sus con-

⁸ Juan Sebastián Peláez en discusión con la autora, 10 de Marzo de 2017.

⁹ Peláez en discusión con la autora.

¹⁰ Edward Said. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books, 1994, Página 15.

flictos de identidad, asumidos por el artista como una no-pertenencia a un lugar geográfico o a una nación, concepto que asocia al poder hegemónico y contrapone a la noción de resistencia.

Es también importante notar que en estas obras no solo se habla de la resistencia al poder hegemónico a través de la figura del monstruo, también entendido como el producto de las dinámicas del capitalismo avanzado, sino que elementos formales como el lenguaje impreso, la intervención digital y la exageración de las proporciones evidencian relaciones imperio-cultura. La elección por parte del artista de imágenes de celebridades para la serie obedece a una reflexión sobre la transformación de imágenes mediáticas en iconos digitales: la imagen de Rihanna es fácilmente reconocible, incluso sin los rasgos distintivos de la cabeza, y alude a la condición digital que penetra todas las esferas de la vida. Esta condición tiene un carácter ideológico: el mundo se ha moldeado de acuerdo a la imagen occidental/estadounidense; los productos culturales que consume la “aldea global” de Marshall McLuhan son producidos y consumidos masivamente y globalmente, y conectan audiencias transnacionales, conservando su carácter de producto de la cultura dominante. “Ewaipanoma (Rihanna)” se entiende a sí misma como un producto cultural y opera dentro de las contradicciones de su naturaleza. El artista, que se nutre tanto de canales de Youtube, tweets, desfiles de moda, imágenes de GettyImages, podcasts del teórico de la conspirador Alex Jones, como de movimientos como los Indignaos españoles y Occupy Wall Street¹¹, afirma que esta “masificación” de la resistencia se constituye como una domesticación y se convierte en su anulación.¹²

El doble juego con la imagen icónica (el Blemmyae, difundido masivamente con los grabados de Theodor De Bry, y las fotografías de artistas y deportistas populares, difundidas a través de internet) es calificado por el artista como “premeditado”, y obedece a una decisión estética, a una “estetización”, qué, según el artista, no anula su eficiencia como estrategia de resistencia. La obra se mueve, entonces, en el terreno contradictorio del arte contemporáneo: la politización del

¹¹ Peláez en discusión con la autora.

¹² Peláez en discusión con la autora.

arte, o la estetización de la política.¹³ La elección por parte de Peláez de cada uno de los personajes de la serie se supedita a sucesos que ayuden a su posterior difusión mediática, particularmente en redes sociales:

“Hoy, para producir contenidos de cultura masiva es indispensable jugar con eso. Para esta obra, yo sabía que ella sacaba un disco en fechas cercanas, y sabía las implicaciones mediáticas. Por eso era fundamental jugar a ‘likear’. Era coherente con la naturaleza de ese proyecto puntual, pero en Berlín no habría puesto a Falcao ni a Sofía Vergara, así como para Pereira hice un James (Rodríguez). Son estrategias que el mismo proyecto exige. Todo mi trabajo juega con esas características que tiene la difusión de Instagram o Facebook, porque siento que así vivimos hoy”¹⁴.

En este sentido, una conclusión coherente para el discurso de Peláez estaría constituida por la difusión de “Ewaipanoma (Rihanna)” en redes sociales con los hashtags #ewaipanoma y #bienaleglam. Esta difusión se dio en dos etapas: la primera, en la apertura de la Bienal, marcada por una cantidad considerable de artículos y reseñas de prensa especializada, en su mayoría europea; y la segunda, después de que la cantante visitara la Bienal, se tomara una “selfie” y la subiera a su cuenta personal de Instagram, originando una segunda ola de artículos, esta vez en tabloides, blogs y periódicos mainstream, y recibiendo una difusión masiva y global.

Esta última etapa se constituye como la culminación de un proceso en el que el contexto lo es todo: la imagen del acéfalo, presente desde los inicios de la producción de Peláez, hace una transición de lo real a lo virtual a través de la difusión masiva y la naturaleza “personalizada” de las redes sociales; la subsiguiente “de-geografización” de la obra genera un nuevo espacio móvil, no-mapeado, no-específico, y materializa la intención del artista en una pieza que opera como catalizador de sus propios conflictos identitarios más allá de la simple representación.

¹³ Boris Groys, “On Art Activism”, *e-Flux, Journal #56* (2014):- June 2014, <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>, consultado Mayo 11 de 2017.

¹⁴ Peláez en discusión con la autora.

Bibliografía

Araeem, Rasheed. *Art and Postcolonial society*. Copenhagen. 1999.

Bataille, Georges. *La conjuración sagrada, Ensayos 1929-1939*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2003.

Bettridge, Thom, “The Story Behind the Monstrous Rihanna Sculpture at this Year’s Berlin Biennale”, 032C, June 10, 2016, consultado marzo 5, 2017, <https://032c.com/rihanna-berlin-bienal-juan-sebastian-pelaez>

Bordieau, Pierre. *Capital cultural, escuela y espacio social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2008.

Elderton, Louisa, “The Present in Drag/9th Berlin Biennale”, FlashArt Online 313 (2016): consultado marzo 11, 2017.

Gallego, Camila. Correos electrónicos al artista, marzo 7 de 2017.

Groys, Boris. “On Art Activism”, e-Flux Journal #56 (2014): consultado mayo 12, 2017, <http://www.e-flux.com/journal/56/60343/on-art-activism/>

Mignolo, Walter. “Geopolitics of Sensing and Knowing On (De)Coloniality, Border Thinking, and Epistemic Disobedience”. *Journal of Postcolonial Studies: Latin America and the Politics of Knowledge*, Vol.14, Issue 3 (2011): 273-283.

Peláez, Juan Sebastián. 2016. “Ewaipanoma (Rihanna)”, 2016. Técnica mixta. Comisionada y producida por la Bienal de Arte Contemporáneo de Berlín. Berlín.

Said, Eduard. *Culture and Imperialism*. (New York: Vintage Books, 1994).

Staal, Jonas. *Art of the stateless state*. New World Academy, New World Embassy: Azawad. 2014.

Lafitau, Joseph Francois. *Customs of the American Indians Compared with the Customs of Primitive Times, Vol. 1*. Toronto, The Champlain Society, 1974.

“#pleaselike. Exposición individual de Juan Sebastián Peláez”, Arte y Numismática, Museos del Banco de la República, <http://www.banrepcultural.org/bogot/evento/pleaselike>

Anexos



Fig. 1
Juan Sebastián Peláez
“Ewaipanoma (Rihanna)”
Técnica mixta
600 x 450 x 20 cm
Comisionada y producida por la Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin.

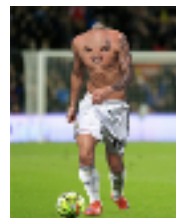
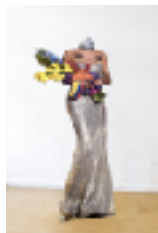


Fig. 2
Juan Sebastián Peláez
“Ewaipanoma (J-Lo, Pocahontas, Sofía Vergara, James Rodríguez)”
Técnica mixta
Cortesía de Juan Sebastián Peláez.