

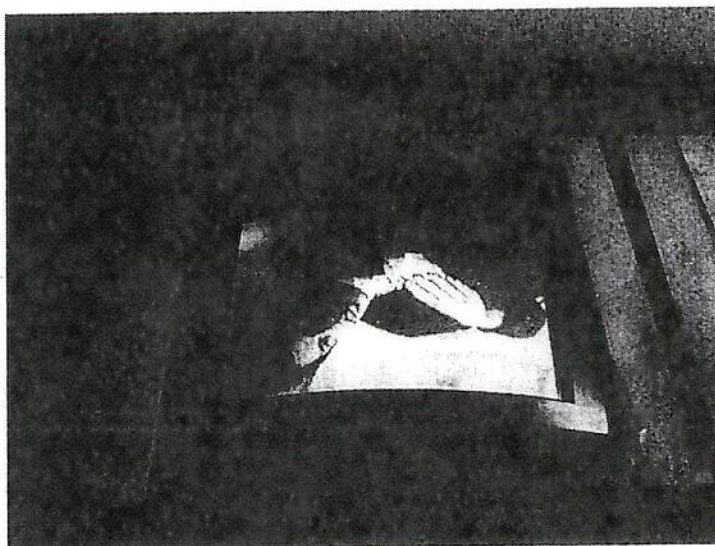
Premio Nacional de Crítica y ensayo: Arte
en Colombia
Ministerio de Cultura – Universidad de los
Andes

ORESTIADA EN PERSPECTIVA TRANSMODERNA

Seudónimo: Estatua

Texto largo

2013



Orestiada, oda a Oreste Síndici. (detalle), video instalación, ocho monitores, tres cintas y objetos, dimensiones variables, 1989.

Nota inicial

En nuestro acercamiento a esta instalación de José Alejandro Restrepo nos proponemos un recorrido desde esa irónica oda al autor de la música del himno nacional colombiano, sugerida en el título, hasta pensarla como un espacio de relación e intercambio en la perspectiva mundial del proyecto de la transmodernidad. Para llegar a ese punto, donde la dicotomía colonial entre mito/historia se disuelve para convertirse en un sintagma dialógico decolonial, intentaremos decolonizar la interpretación de esta instalación del marco teórico del relato de la historia nacional y de la historia del arte latinoamericano, que reproducen la diferencia colonial perpetuando la colonialidad del saber, el ser y el sentir.

En la actual Colombia, la música había acompañado la denominada *gesta emancipadora* de comienzos del siglo XIX y había sido parte importante en la celebración de sus triunfos. Junto a las bandas militares se encontraban típles y bandolas que amenizaron las celebraciones patrias al ritmo de guabinas, bambucos y bundes. Habría que esperar al gobierno de la Regeneración, de Rafael Núñez, cuando el Estado consolida, después de grandes esfuerzos, la Academia Nacional de Música dirigida al comienzo por Jorge W. Price. Anteriormente, se habían destacado maestros como el payanés Jerónimo Velasco, el inglés Enrique Price, fundador en 1940 de la Sociedad Filarmónica de Bogotá, y el caraqueño Nicolás Quevedo Rachadel. “La existencia de la Academia, entre 1882 y 1909, estuvo repleta de dificultades que resumimos recordando las tres guerras civiles del período, con la consiguiente escasez de recursos, instrumentos, partituras y maestros (...) Ante esta situación política *fueron las bandas de los ejércitos las escuelas de música más activas, y sus miembros los difusores del arte musical*”¹ (Martínez, 2010, pp. 369-370). En 1887, para celebrar el aniversario de la independencia de Cartagena, lugar de origen del presidente Núñez y de su esposa Soledad Román, se solicitó a Oreste Síndici, compositor y maestro venido de Italia, que le pusiera música a un poema nacionalista del propio presidente. Pero fue sólo hasta 1920, después de que varias canciones patrióticas e himnos militares se había ensayado sin éxito para representar a la patria entera, cuando por medio de la Ley 33, se designó a esta composición de Síndici con letra de Núñez, como el Himno Nacional de Colombia (ibíd., p. 171). Así, esta pieza musical entra a formar parte de la trama que narra la nacionalidad colombiana.

Para Anderson (2006) Nación y nacionalismo son “artefactos” culturales. Para los estudiosos europeos la nación surge a partir de los nacionalismos etnolingüísticos de segunda generación. Sin embargo, Anderson (2006) afirma que fueron los “pioneros criollos” quienes crearon de manera temprana la idea de la nación como una comunidad imaginada. Las comunidades criollas concibieron en época temprana la idea de su nacionalidad, mucho antes que la mayor parte de Europa. Enseguida el autor se pregunta “¿Por qué produjeron tales provincias coloniales, que de ordinario albergaban grandes poblaciones de oprimidos que no hablaban español, criollos que conscientemente redefinían a estas poblaciones como connacionales? ¿Y a España, a la que estaban ligados en tantos

¹ El énfasis es mío.

sentidos, como a un enemigo extranjero? ¿Por qué el Imperio hispanoamericano, que había persistido tranquilamente durante casi tres siglos, se fragmentó de repente en 18 estados distintos?” (Anderson, 2006, p. 81).

Dado que no es posible explicar el surgimiento de las naciones americanas sólo con base en la difusión de las ideas de la Ilustración o el control ejercido desde Madrid, Anderson busca la explicación en cómo las nuevas repúblicas, —que a partir del siglo XVI habían sido unidades administrativas— crean sus significados. El “viaje”, no como peregrinación religiosa, sino a través de la maquinaria burocrática de los funcionarios criollos (inferiorizados por la metrópoli, por haber nacido en América, habían encontrado una barrera para acceder a posiciones importantes o para moverse horizontalmente como funcionarios entre virreinos) además del periódico impreso, el censo, los mapas y el museo hicieron posible tejer los lazos afectivos del nacionalismo y la creación de su propia gramática.

De todas maneras, la posición de los criollos en esta construcción fue ambivalente. Esa ambivalencia, manifiesta en el carácter elástico de los lazos afectivos del nacionalismo, dio lugar a los procesos de secesión de la Gran Colombia y, en los Estados Unidos, a la guerra Norte/Sur. Además, se hace visible la gramática de los nacionalismos, que en el caso de la nación colombiana es una narrativa de nación criolla que por una parte, convoca al pueblo incluyendo a las clases más bajas, y por otra es una narración que “facilitó el control de la diferencia interna (mestizos, negros, mujeres e indígenas) mediante la exclusión de las historias no nacionales y propendió por la inserción del nuevo Estado en las condiciones imperantes del capitalismo moderno” (Rodríguez, 2004, p. 169).

Esa gramática de los nacionalismos que había sido engendrada por el Estado colonial se concretó en “la abstracta cuantificación/serialización de personas, hecha por el censo, la logoización del espacio político debida a los mapas, y la “ecuménica” y profana genealogización del museo hicieron contribuciones entrelazadas” (Anderson, 2006, pp. 14-15). Esas contribuciones en conjunto fueron claves en la formación de la imagen de la nación.

Además de lo anterior, el himno, junto con la bandera y el escudo de armas se constituye en parte de la triada de símbolos de la constitución de la patria, y del proyecto de construcción de la nación como comunidad imaginada. El himno nacional forma parte de

los protocolos de celebración de todos los eventos oficiales de carácter público. Además, el himno como tal ha sido objeto de celebración por su consolidación como símbolo patrio e instrumento pedagógico que convoca a la unidad nacional en torno al pasado glorioso de la Independencia y proyecta su futuro, desde un presente en el que se vislumbra la “libertad sublime”.

Y es en el contexto de una de esas conmemoraciones, alrededor de 1987, cuando se realiza, en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, una conferencia a la que asiste José Alejandro Restrepo. Allí, se encontró con alguien que tenía un extraño parecido con el italiano Oreste Sindici, compositor de la música del Himno nacional de Colombia. De ahí resultaría el proyecto denominado: “*Orestíada, Oda a Oreste Sindici*” que incluye el viaje a la población de Nilo, en Cundinamarca, donde pasó los últimos días el compositor de la música del himno nacional.

Restrepo cuenta cómo este acercamiento al himno nacional, se trataba de un acercamiento como fenómeno musical antes que como fenómeno ideológico. Y es precisamente como fenómeno musical, mediante un particular acercamiento a la ópera el que le permitirá, por así decirlo, una revaluación de los diversos medios que utilizará de ahí en adelante para sus trabajos y junto con ellos la elaboración de categorías que no son meramente categorías conceptuales sino también categorías estéticas y gramaticales que aparecerán en cada uno de los trabajos subsiguientes. Dice al respecto Restrepo:

En ese año (1987)² un aniversario del himno nacional, en la biblioteca Luis Ángel Arango había una conferencia y allí encontré un personaje, un chico que me pareció tan fascinante que inmediatamente le propuse que trabajáramos para hacer ese trabajo. Creo que en ese momento para mí comenzó todo, como una especie de intuición que me llevó primero a acercarme a lo local, a la historia de Colombia, y a su vez a tratar de mezclar lo que se llamaba en ese momento nuevos medios con temáticas que quizá no se habían tocado a partir de los nuevos medios. (Restrepo, 2012).

Realicemos un breve excursus para acercarnos a una concepción de video arte, realizada por Restrepo, retomando algunas nociones que Walter Benjamin había elaborado en referencia al cine y en las que Tziga Vertov ya trabajaba en los años veinte. Para Restrepo “Esto implica algo importante y es la posibilidad de que la cámara se desprenda

² Fecha del centenario del himno nacional, cuya música fue compuesta por Oreste Sindici sobre un poema patriótico de Rafael Núñez para conmemorar el aniversario de la independencia de Cartagena en 11 de noviembre de 1887.

del ojo humano y, por lo tanto, que se desprenda de un principio antropocéntrico de la mirada. Principio antropocéntrico que también es el de la filosofía. Este cambio de punto de vista obedece a un cambio de conciencia o quizás al revés: hay un cambio de conciencia porque está motivado o incluso forzado por unos cambios en el punto de vista” (Restrepo, 2005, p. 229).

Esta noción de cámara que sustituye al ojo está muy ligada también a problemas específicos del video arte. En sus orígenes y en su genealogía, el video arte no pertenece a la familia del cine. En términos de historia del arte, está más ligado al arte conceptual, al performance y al minimalismo de los setenta. Además, tecnológicamente hablando, no se trata de una máquina mecánico-química; en cambio, estamos mucho más cerca del micrófono. Estamos hablando de una cámara que funciona como un transductor -un transformador de energía- que transforma la energía física en impulsos eléctricos. Esta genealogía técnica no solamente nos diferencia de la tradición cinematográfica sino que a la vez abre un panorama de posibilidades en términos de expresión y lenguaje específicos. Entre otros intereses, está la posibilidad de integrar una serie de factores, donde se mezcla no solamente el ver y el escuchar, sino un tipo de conciencia holística (ibíd., 229-230).

De la pesada cámara de cine se había pasado a la pequeña cámara portátil que hace posible el video arte. En esto radica nada menos que el pasaje de la reproductividad técnica a la reproductividad electrónica, de la que habla Restrepo, que coincide con la llegada de la era denominada del capitalismo post-industrial y la sociedad de los medios masivos de comunicación y con ellas la reproducción masiva de imágenes en la que al mismo tiempo aparecen nuevas formas de control de la circulación, y control de los usos y de los significados de las imágenes (Cf. Restrepo 2005, pp. 225-226).

En el trabajo de Restrepo, así como hay una comprensión sobre el proceso de transducción tecnológica, característica del proceso de producción de las imágenes, también hay un proceso epistemológico de traducción, comprensión y reelaboración de categorías.

Tengamos en cuenta que las imágenes, como soporte del pensamiento y no como ilustración de las ideas, no están conformadas por signos lingüísticos sino por líneas, bien sea la imagen de un grabado en madera o la de una imagen de video. En el grabado en madera, los hilos que configuran sus particulares formas, vetas o tramas, no son otra cosa que la memoria viva del crecimiento natural del árbol; historia de una formación natural que se entrelaza con las líneas con las que el grabado xilográfico cuenta una nueva historia que se sobrepone en la madera para adquirir la forma de un relato visual. En este sentido, “Restrepo necesitó saber que el video tiene una trama de 525 líneas horizontales, construida

mediante puntos barridos treinta veces por segundo para que cada punto se ilumine tras el precedente, e inmediatamente antes del que sigue” (Henkerhoff, 2001, p. 45). Dos formas en las que el tiempo se vuelve material sensible, dos historias, en las que el tiempo del video dialoga con el tiempo de un desarrollo natural dibujado en las vetas de la madera, “mezcla de la matriz xilográfica con la “lluvia de puntos de los granos de la televisión” (ibíd.).

Ese vínculo entre el grabado, en especial el grabado en madera y la televisión –fuente de una buena parte de las imágenes utilizadas por Restrepo– tiene que ver con el tipo de imágenes que esta relación hace posible, las cuales no tienen pretensión de alta resolución o de alta fidelidad pues se trata de imágenes que, a diferencia de una instantánea fotográfica, toman tiempo, que exigen un proceso, una serie de pasos para su elaboración. Esto se entiende, además desde el punto de vista técnico, por la pérdida de resolución propia del mencionado proceso de transducción que hace posible la construcción de un archivo visual, a partir de las imágenes de la televisión análoga que se emite en Colombia.³ El interés de Restrepo no se centra en la alta definición de las imágenes ni tampoco en la incorporación de alta tecnología para sus trabajos. Por el contrario, el uso de “bajas tecnologías” se adecua más a un interés que según él consiste en “volver a una esencialidad⁴ de la imagen y sobre todo a un problema de la imagen” (Iovino, 2009, p. 112). En esa perspectiva, por decirlo así, el problema no está en la cantidad de cortes (1200) con los que se configura un minuto de duración de un videoclip de alta resolución, sino en la calidad de unos pocos cortes con los que se pueden mostrar muchos minutos o incluso años de duración. Es por ello, que Restrepo puede afirmar sin ninguna arrogancia que no necesita ni de interactividad, ni de alta definición y tampoco de monitores de plasma; todo eso por el contrario, puede convertirse para él en un estorbo.

³ Desde su entrada, en 1954, hasta el año 2012 la televisión en Colombia fue análoga. En 2010, empezó a funcionar la televisión digital, al lado de la televisión analógica, en un principio en las ciudades de Bogotá y Medellín.

⁴ La búsqueda de la esencialidad de la imagen no tiene que ver con la búsqueda de una esencia de la misma, como si se tratara de una metafísica, sino de la indagación en los procesos temporales en los que una imagen se configura como una imagen cargada de tiempo y de historia.

De acuerdo con el relato del artista, y como se puede ver en los registros de la instalación, luego de un trabajoso viaje al pueblo de Nilo en Cundinamarca, José Alejandro y su acompañante encuentran la casa donde había vivido Oreste Síndici. Un lugar en ruinas, abandonado y abrazado por la exuberante naturaleza de tierra caliente donde no faltan los árboles frutales; además, un escampadero para las vacas que dejaban cubierto el piso de boñiga, como testimonio de su paso rumiante por ese lugar, refugio del compositor.

Encontrarla 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. El corazón se me salía. Entré y ¿con qué me encuentro? Con la casa cubierta de boñiga ¡Todo el piso estaba cubierto de boñiga! Las puertas estaban abiertas, entraba el viento, alrededor de los árboles cargados de guanábanas. Empezamos a trabajar. Recorrimos el sitio, sentíamos el calor, el sofoco, y de pronto empezó a caer ¡un aguacero! (...) y golpeaba las tejas y no podíamos oír nada más (Gutiérrez, 2000, p. 84).

El techo de la casa es ahora de zinc, un material más apto para el grabado en metal que para servir de “cielo” a un compositor oriundo de la cuna de la ópera. De esto nos damos cuenta porque intempestivamente irrumpe un torrencial aguacero, que se contrapone con el aria de ópera que se escuchaba hasta ese momento: furia de la naturaleza sobre el mundo y sobre la casa del arte; estética y vida en contrapunto, cada una por inscribir, si es necesario, a martillazos una historia. ¿Quién logrará imponer su versión, su visión, su perspectiva? Es más, tal y como lo afirma Restrepo, es el mito, como aparato de visión, el que aparece, para hacer ver desde otra perspectiva. Pero lo más importante es que, como en este caso, alguien esté allí para recogerlo y para contarlo. Como lo afirma Gutiérrez 84 “es un cruce de sensaciones e historias”, y en palabras de Restrepo “un quiasma, como el cruce del nervio óptico o el cruce del hemisferio izquierdo con el derecho” (ibíd.).

En otro de los monitores de la instalación, ubicado como si se tratará de la cabecera de una cama de metal, sin colchón ni cobijas, sólo con algunas tablas que dan la sensación de una escalera de la vida que se está a punto de agotarse, de realizar un pasaje un tránsito en el que la fuerza del olvido, quizá prevalecerá, en una dialéctica asimétrica, sobre la memoria. En este cruce de sensaciones, emociones, sonidos e imágenes, se va tejiendo un ambiente para que el pensar tome cuerpo y para que el cuerpo acceda al pensar.

Por medio de la imagen de un hombre secándose el sudor, que muestra uno de los monitores, de manera cenestésica, podemos participar del sopor de aquel lugar, previo a la

tormenta que muy probablemente limpiará la boñiga del lugar e inscribirá su relato sobre el suelo hasta que una nueva tormenta vuelva para repasarla o rebautizarla. Es un mito que sorprende al que se deja sorprender. Aquel que sabe que la naturaleza condiciona la interpretación del mismo; que se piensa desde un lugar. Es más, sólo se sorprende a aquel que además sabe que se *es* donde se piensa, el que sabe que no es posible pensar si se niega el cuerpo, el de aquel que piensa y el “cuerpo” de lo pensado, que hay en lugar donde se “planta” el que piensa para poder plantar y crear pensamientos que crezcan.

En este caso, y sin hacer distinciones entre pensar y crear, la experiencia de la ruina condiciona cualquier hermenéutica, y cualquier estética posible a partir de la experiencia que propone esta obra. La ruina de la casa nos habla también del ser o de los seres que la habitan. Y mucho más cuando Orestes ya no está allí, cuando en vez de partituras de ópera sobre papel pentagramado, nos encontramos redondas inscripciones de boñiga sobre un piso: dos escrituras, dos series de acontecimientos que se traslapan en aquel lugar y que, en su intersticio, abren espacios para alguien que quiera realizar a partir de ellos una creación simbólica, interpelándolos a los dos.

Debido a esto, no podemos despreciar la determinación del lugar sobre el pensar y sobre el crear. Sin importar que se trate del Nilo, un pueblito de re-creo de grupos adinerados de Bogotá, y no de una académica o un instituto de investigación. El lugar da un tinte a las poéticas. Esto no obstante y para que no se nos entienda mal, con ello no queremos decir que el lugar fija el pensamiento impidiéndole el movimiento y el contacto, lo que queremos decir es que sin reconocer el lugar, el espacio se vuelve una pura abstracción y no es posible un pensamiento con arraigo, sólo un pensar sin cuerpo y solitario, del que únicamente un yo trascendental se enorgullecerá antes de darse cuenta que carece de mundo. Quién iba a pensar que este mismo Nilo donde nació esta trans-historia de Restrepo, el año pasado sería protagonista de otras historias, o mejor una historia trans-atlántica que implicaría directamente la reelección de un presidente francés.⁵

⁵ La noticia decía lo siguiente: “¿Puede un pueblito colombiano hacerle perder el poder al todopoderoso presidente de Francia? Aunque parezca inverosímil, la pequeña y tranquila zona de recreo de la élite nacional en Nilo, Cundinamarca, albergue de generales y expresidentes, está en el centro de un escándalo que se ha vuelto una pesadilla para la reelección de Nicolas Sarkozy. Presunto lavado de millones de dólares de negocios internacionales de armamento, corrupción en los más altos niveles del poder en París, tres franceses -entre ellos, un negociante de armas que intentó mediar con Muamar Gadafi para la liberación de Ingrid Betancourt y el exmarido de Astrid, la hermana de Ingrid- y exesposas ofendidas que acusan a sus



Orestíada, Oda a Oreste Síndici,
(detalle), video instalación, ocho
monitores, tres cintas y objetos,
dimensiones variables, 1989.

Sigamos. Examinemos cómo ocurre la experiencia de la obra, cómo se va configurando en un espacio de sentido, dialogal, cruzado, tan complejo como fascinante. Veamos cómo Natalia Gutiérrez describe esta video-instalación, expuesta en 1990 en el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

“El visitante entraba en un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con una cama que servía como marco a un monitor de televisión con la imagen de Síndici, como un prócer, aparentemente muerto (...) En el piso, seis receptores⁶ mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara por una casa de paredes de adobe abandonada, con el piso cubierto de boñiga, frente a la naturaleza tropical exuberante. Empezaban a aparecer elementos dramáticos, como un hombre joven limpiándose lentamente el sudor con un pañuelo como si sintiera un calor sofocante, y el sonido; primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores cantando “Una furtiva lágrima” el aria de Elixir de Amor, la ópera de Donizette,

antiguos consortes hasta de libertinaje con menores de edad hacen parte de un escándalo que sacude a Francia” (Semana, 2011).

⁶ Léase monitores.

seguida por una aguacero torrencial sobre un techo de zinc. Había que estar allí un buen tiempo para completar la experiencia” (Gutiérrez, 2000).

En una de las conversaciones realizadas para la presente indagación, a un poco más de dos décadas de distancia temporal de la realización de *Orestíada*, Restrepo retoma varios aspectos importantes de este trabajo, algunos de los cuales seguirán transitando en trabajos posteriores.

Antes de eso yo ya había hecho algunos intentos de acercamiento al himno nacional, como fenómeno musical y como fenómeno ideológico. Sobre todo como fenómeno musical porque como fenómeno ideológico mucha gente lo ha analizado. Me interesaba mucho por esa conjunción entre el *bel canto*, entre la ópera y su trasladado o transplante en América, con ese personaje de Orestes Síndici, ese cantante de ópera trashumante y decadente que viene a América y que finalmente se queda aquí como atrapado en la manigua sembrando quina en Nilo Cundinamarca. Aparecían esas palabras: Nilo, Orestes y de ahí ese cruce de historia y mito, en una conjunción que me parecía fascinante. Cómo darle otro giro de complejidad o de conjunción; o más bien cómo entretrejer esas cosas (Restrepo, 2012).

Si retomamos algunos apartes del párrafo anterior nos damos cuenta que el interés por la ópera es el lugar adecuado para, con el recurso a los denominados nuevos medios, tocar de manera inédita temas relacionados con la colombianidad, no casualmente en vísperas de la década de los años 90 y a las puertas de la conmemoración de los 500 años de colonialidad, fecha que algunos tratan de presentar eufemísticamente como el encuentro de dos mundos. Pero ¿Por qué el interés precisamente en la ópera y no en la pintura o exclusivamente en el grabado? ¿Y no en la ópera por ella misma sino en el trans-plante que de ella se realiza en América? ¿Por qué recurrir precisamente a un aria de una de las óperas de Donizetti?

Lo anterior nos hace tomar en cuenta que una de las características más interesantes de la producción de Donizetti es su afición por los temas relacionados con la historia y en especial de la historia inglesa, la cual se distorsiona profundamente es sus obras: *Alfredo il grande*, *Rosmoda d’Inghilterra*, *Maria Stuarda*, entre otros, son ejemplos obras en las que se aborda la historia de Inglaterra (Parker, 1998, p. 183). Por supuesto que la obra *Elixir de amor* es una comedia pastoral que, podemos decir sirve de transición de la tragedia romántica eurocéntrica a la “comedia” pastoral, en Colombia, representada no tanto como una forma operática sino como *teatro de representación política*, interés manifiesto en Restrepo desde ese momento, a finales de la década de los 80, hasta el presente.

Otro aspecto importante tiene que ver con el carácter totalizante de la ópera y su relación con las posibilidades “totales” de los nuevos medios en términos de temáticas y en términos de realización plástica audio-visual, corporal y kinestésica. Como lo expresa Boris Groys la ópera es la obra de arte total, a la manera de Wagner: “el término *Gesamtkunstwerk*, que fue utilizado por Richard Wagner para caracterizar su propia comprensión de la ópera y del mecanismo de su influencia sobre el espectador. En la terminología actual, al concepto *Gesamtkunstwerk*, corresponde más que nada, el concepto de multimedialidad que designa la utilización de diferentes medios en el marco de una misma obra de arte” (Groys, 2008, pp. 12-13). Sin embargo, es claro que el interés de Groys está en relacionar la ópera con la realidad soviética estalinista y considerarla como una obra de arte total, una escenificación multimedial, cuyo autor es Stalin, dentro de la cual vivió el hombre soviético de la época, con toda su percepción sometida a esa máquina estético-política multimedial.

En el caso de Restrepo, el recurso a la ópera, no tiene que ver con un totalitarismo sino con la intención de “tocar” ciertas totalidades como aquellas a las que apunta el relato de la historia nacional, elaborado por los prohombres que en su performatividad reproducen la diferencia colonial y la subalternidad de las comunidades que no se adaptan a sus imaginarios de ser humano, de cultura y de civilización. No se trata entonces de producir o reproducir totalidades sino de contribuir a disolverlas o desordenarlas para luego hacer visibles nuevas posibilidades de construcción de otros relatos, otras historias, quizá utilizando algunos de los fragmentos de la totalidad que se disuelve, pero claramente con una lógica y una gramática diferentes.

Este recurso hace posible vislumbrar las posibilidades que para la actividad artística implican los nuevos medios, de manera análoga a las capacidades *totales* de la ópera. Este pasaje por la ópera es lo que hace posible a Restrepo la comprensión de las posibilidades de la instalación en general y en particular de la video-instalación para, en nuestros términos, descolonizar espacios de re-presentación y abrir espacios intermedios en los que la linealidad de los relatos se rompen y las categorías del pensar occidental se traban. A *Orestíada* entonces hay que entenderla como una propuesta, si se acepta la metáfora, realizada desde *el lenguaje mezclado* de la video instalación, realizada alrededor de dos

décadas después de la aparición de la primera instalación en Colombia.⁷ O incluso, sin pretender definiciones formales, Orestiada puede ser considerada como una instalación multimedia compuesta por sonido, video y objetos; claro está considerando las ambigüedades de esta noción tal y como han sido trabajadas por el teórico español José Luis Brea (2002).⁸ Pues nuestra intención no es definir la instalación como categoría sino ubicarnos en los espacios de pensamiento que con ella se abren. La instalación no abandona su relación con el teatro, como tal “ofrece la posibilidad de poder estar en contacto con la simultaneidad de los eventos: imágenes, sonidos, los recorridos, la experiencia espacial, cuerpo sensorial” (Iovino, 2009, p. 120). La instalación, sin embargo, es menos propicia para una narración lineal que para la aparición de simultaneidades de pequeños eventos que, además de producir una sinestesia ampliada, conforman constelaciones, que se ordenan y dispersan no alrededor de una historia o un centro o punto de fuerza espacial o narrativo, sino en conexión con el cuerpo o los cuerpos que se entrelazan, como signos sentientes, como otros significantes en el espacio “escénico” de la instalación y no como mentes descorporeizadas en busca de una interpretación. En la instalación el cuerpo es cuerpo gramatical en un espacio inmanente, inmerso y no el cuerpo del gramático que ordena los signos con cierta soberanía y distancia. Cómo se interpreta todo esto

⁷ De acuerdo con la historiadora María Iovino, se puede considerar que la primera instalación realizada en Colombia es *Hectárea de heno*, del artista Bernardo Salcedo, que formó parte en 1970 de la Bienal Coltejer, en la ciudad de Medellín. Esta obra estaba compuesta por 500 sacos llenos de heno dispuestos en el espacio, los cuales naturalmente cambiaban de apariencia, al secarse el heno y desprendían el olor correspondiente a esta materia orgánica. Una década después, en 1980 y 1982, Miguel Ángel Rojas realizará respectivamente las instalaciones *Grano* y *Subjetivo*, en las que el espacio de lo bidimensional se va rompiendo hacia el de la instalación (Iovino, 2009, p. 121).

⁸ José Luis Brea, en su libro *La Era Postmedia* (2002) se propone definir entre otros términos la noción de multimedia que no consideramos como definitiva sino que le permite una distinción para aclarar las nuevas formas del arte debidas a la aparición de la Internet, que hace posible una nueva forma de arte: el *Net art*, aquel que se crea, se distribuye y se recibe en la red. La reflexión de Brea está más interesada en los medios de distribución de las imágenes que en los medios de expresión, que para él son nada más que *soportes*. *Multimedia*. Mal llamado así. Suele llamarse multimedia a lo que es “multisoyporte”. Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media -un dispositivo específico de distribución social del conocimiento- de lo que es “soyporte” -la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa. Un “lienzo” es soyporte -como lo es el papel en que se imprime una revista. Sin embargo, una “revista” es un “media” (esté hecha sobre papel, sobre soyporte sonoro, videográfico o electrónico o hablada o como se quiera). En todo caso y para entendernos: se llama (impropiamente) multimedia a aquella producción que incorpora elementos desarrollados en distintos soportes. Por ejemplo, una instalación multimedia es una que podría llevar fotografía, pintura, objetos, video, sonido ambiente, etc. Hoy en día, todo artista que se precie hace *instalaciones multimedia* - como hace unos años hacía *piezas*. (...) Media-art. En rigor, aquellas prácticas o producciones creadoras y comunicativas que se dan por objeto la producción del media específico a través del que alcanzan a su receptor. Pero ésta quizás sea una definición demasiado restrictiva y exigente (sólo sería genuino *media-art* aquél que produjera “medios” de comunicación, ni siquiera aquellas producciones específicamente realizadas “para” aparecer en medios de comunicación)”

decolonialmente, saliendo del código de la historia del arte es en parte lo que intentamos en lo que sigue.

Dos óperas locales

Este trabajo de Restrepo es un mojón particularmente móvil que nos atrevemos a decir hace mapa con otras obras suyas y de otros autores, para conformar geografías estéticas del sentir y del pensar. La estética por definición esta ligada al sentir, pero cuando aparece el sentir decolonial en la producción estética la configuración estética cambia cuando forma parte de la construcción de otras subjetividades. Una de ellas es la obra de Arguedas con las que este trabajo de hace mapa en términos de contenidos y de las personas ejecutantes, más que con la ópera italiana. Veamos por qué: en el contexto latinoamericano Ángel Rama, propone una lectura de la obra de José María Arguedas, *Los ríos profundos* como una particular “opera de los pobres”. Rama propone:

Leer *Los ríos profundos*, más que como una novela inserta en el cauce regionalista-indigenista (aunque obviamente superándolo) como una partitura operática de un tipo muy especial, pues tanto podía evocar las formas de la ópera pekinesa tradicional como los orígenes renacentistas florentinos de su forma occidental, cuando fue inicialmente propuesta como una transcripción moderna de la tragedia griega clásica. *La importancia que tienen en la novela los componentes musicales y el poder significativo que manifiestan, no son propios del género novela*, según el canon occidental que toma cuerpo desde el siglo XVIII dentro de la impetuosa prosificación de los géneros literarios que caracteriza a la estética de la edad burguesa. La línea rectora de la sociedad burguesa abandona la poesía en beneficio de la prosa, el universo lírico en beneficio del realista y psicológico, sustituye la oralidad por la escritura; en su “período de ascenso disuelve las concepciones mágico-religiosas remplazándolas por las analíticas-rationales y, extrayendo la narratividad del folklore popular y colectivo, la pone al servicio del individuo en el seno de la sociedad (Rama, 2008, p. 293).

En esa opera los personajes son lo pobres, los indios y las orquestas que tocan son las de ellos mismos, con sus arpas, violines y charangos; se cantan huaynos e himnos. Las orquestas que aquí tocan son las de indios (arpa, violín, charango) o las bandas de los regimientos militares, o es un rondín que se toca solitariamente, o es aún menos, el sonido de un trompo al girar; lo que se canta son huaynos, himnos, jarahuis, carnavales. Los elementos ambientales son los árboles, flores y animales de la región. La obra está compuesta por elementos pobres, aceptados en su corporalidad escueta, sin ninguna belleza cosmética, sino por una belleza energética derivada de ese universo violento en pugna, en el

que el conflicto de la transculturación se resuelve lanzándose a lo desconocido, inventando la historia presente dentro de una estructura musical que conserva el pasado (ibíd., pp.303-305).

En Arguedas, lo que se hace visible es una tensión que se da entre escribir en quechua y/o en español, entre un lenguaje poético para el que las palabras son las cosas y otro que las aleja y las representa, tensión entre la prosa y el verso, entre la memoria histórica y el mito. Es en medio de esas tensiones, en sus bordes es en donde un pensamiento fronterizo como el de Arguedas se manifiesta, desafiando la hegemonía de la prosificación, el realismo, la racionalidad analítica y el individualismo mediante la lírica, la oralidad, las prácticas mágico religiosas, lo popular y lo colectivo.

Ese espacio de tensión, que en otro lugar hemos denominado preposicional, surge de la experiencia entre dos lenguas, una imperial y una colonizada, entre dos historias, y entre dos mundos, pero también entre las lenguas escritas y las lenguas orales apoyadas en representaciones pictográficas y en el lenguaje mismo del arte de la literatura como el de las artes visuales. Además, y esto es lo más importante, un mismo lenguaje puede servir de medio de cohesión en ciertas circunstancias y en otras puede servir como medio de dispersión.

Indagando sobre este tema, Mignolo (2003) encuentra que uno de la principales medios de cohesión del Estado nación es la lengua. Nuestro autor recuerda que a las independencias, como proceso de descolonización, siguió un proceso de construcción nacional apoyado en un nuevo orden imperial. La creencia en una lengua nacional fue una de las herramientas más adecuadas para la construcción de las naciones como comunidades imaginadas. En consecuencia, lengua y literatura formaron parte de la ideología de Estado que construyó lo “departamentos”, o sus equivalentes, de lengua y literatura nacional en cada país (Mignolo, 2003, pp. 292-293). Esa complicidad entre lengua, nación y Estado, se aclara siguiendo a Coulmas (1998). Para este autor, no es lo mismo identificar lengua y nación que insistir en la autonomía política de un grupo lingüístico determinado. Por una parte, las lenguas se han impuesto, como códigos uniformes, en tanto lenguas imperiales sobre grupos étnicos dominados. No obstante cuando se ideologiza el lenguaje, la lengua puede emplearse como símbolo de nacionalidad, como fuerza cohesiva de la misma, o también puede ser empleada, por los grupos dominados como fuerza de dispersión de esa

identidad nacional. Incluso puede dar lugar a la constitución de nuevos Estados, a partir del uso identitario que hagan de la lengua esas mismas minorías (Ibíd., 295-296).

Es aquí donde se juntan, por así decirlo dos aspectos relevantes en el trabajo de Restrepo: los medios, los asuntos y el lenguaje. Los nuevos medios atravesados por el interés en la historia, en general, por la historia de Colombia en particular y los modos en los que se producen las narrativas y relatos. Este interés por la historia, luego se complementará con un interés por la geografía nacional y las geografías de la razón y las geografías del cuerpo y todas ellas en una tensión productiva con los lenguajes que pretenden fijarlas en su significación y reducirlas en sus posibilidades transitivas, de contacto y articulación.

Orestíada marca, por así decirlo, las condiciones de posibilidad de una trayectoria artística como un universo de posibilidades de acción desde el arte, para asumir problemáticas localizadas, contextualmente pertinentes, que no se restringen a las cuestiones de la estética ni a las demandas del circuito internacional de la arte.

Así se fue configurando como un espectro que me parece fue el comienzo de los trabajos que realizaría después. Anteriormente ya había hecho una la video-instalación "Terebra", pero "Orestíada" tenía otra dimensión, mucho más musical, más operática, con una cinestesia más amplia. He realizado varias versiones de esta obra: la primera para la Bienal de Bogotá, en el Museo de Arte Moderno de Bogotá MAMBO, otra para la exposición "Tras-historias" (2001) en la biblioteca Luis Ángel Arango. Fue muy gratificante ir a buscar los pasos del personaje como ese tipo de intuición, además del trabajo de campo que una cosa muy importante que tiene que ver con los viajeros, ir a los lugares donde ellos estuvieron, estar allí experimentando. Recuerdo mucho, por ejemplo que llegar a esa casa en Nilo Cundinamarca no era tan sencillo. Además, con este chico que tenía alguna limitación física, recuerdo que nos sorprendió un diluvio, un aguacero de esos que duran horas y horas allá donde quedamos atrapados en esa casa en ruinas. Pero todo eso fue maravilloso porque esas son las cosas que nutren la experiencia: la experiencia del tiempo, la experiencia de la duración, la experiencia del sopor; todo ese tipo de cosas fueron las que se convirtieron en el material de la instalación (Restrepo, 2012).

En el trabajo de Restrepo esa misma tensión, a la que nos referimos antes presente en el trabajo de Arguedas, se manifiesta en términos de un espacio de transición, una frontera, un guion (*trait d'union*) y de separación, de relación y diferencia entre dos formas de elaboración de la memoria: la historia y el mito.

Corpo-políticamente ubicado, a causa de su formación y de su trayectoria, en un espacio intermedio de frontera, con la mediación estética instalativa de Orestíada en este caso, Restrepo puede recusar a la historia en su versión nacional o incluso universal. Esta última elaborada como historia colonial, desde Europa y presentada como el decurso del *espíritu* en su ruta de Oriente hacia Occidente en donde alcanzará su más alto grado de maduración y autoconciencia; historia que tiene en Hegel uno de sus máximos exponentes. También a la historia nacional, local, historia republicana, escrita en español, pero impregnada del espíritu francés, inglés y alemán, narración que en su despliegue parece estar del lado de la universalización de unos derechos civiles, políticos, sociales y culturales, pero que al mismo tiempo se afirma como la prolongación de la colonialidad del poder, ahora como colonialidad interna, ejercido por la étnica de criollos que logró desplazar a sus propios ascendientes españoles del poder, gracias a las circunstancias geopolíticas que vivieron España y el mundo a comienzos del siglo XIX.

Nuestra historia ha sido siempre una historia escrita en español. Desde la conquista hasta nuestros días el español ha sido el idioma oficial, primero como lengua imperial y actualmente como lengua nacional, valida por la constitución de 1991 que en su artículo 10 dispone que “El castellano es el idioma oficial de Colombia. Las lenguas y dialectos de los grupos étnicos son también oficiales en sus territorios. La enseñanza que se imparta en las comunidades con tradiciones lingüísticas propias será bilingüe”. Vemos cómo el idioma de un grupo étnico – el de los criollos – que se había impuesto desde La Conquista, conserva su lugar como lengua oficial que se extiende a lo largo y ancho de la geografía nacional mientras que las lenguas de las demás etnias sólo tienen validez en sus espacios restringidos. Los representantes del primer grupo étnico, como habitantes de la ciudad letrada, serán quienes escriben la historia patria, como su propia historia, y los demás serán narrados, al margen de la misma y como ciudadanos de segunda clase poseedores de unas memorias que no hacen historia. Y si éstos irrumpen en el devenir nacional, reclamando igualdad de derechos serán vistos bien como sujetos de promesas estatales o como sujetos de derechos formales e incluso como una amenaza étnica, una mancha de inferioridad natural que puede obstaculizar la blanca narración ficcional realizada por los héroes de la colombianidad.

Lo anterior, no es exclusivamente una invención del siglo XIX, sino la continuación de la exclusión colonial que podemos ejemplificar aquí como la construcción colonial del indio caribe como ser humano inferior. Esta construcción ontológica es además la construcción de su territorio, en el caso colombiano el Valle del Magdalena, como tierra caliente, que incide negativamente en el temperamento de sus habitantes. Serna (2006) muestra que esta construcción, que inició con los relatos de Colón, asignó a los caribes rasgos de fiereza, como pueblos proclives a la guerra, caníbales, viciosos, propensos a la imbecilidad y la estupidez e invasores de otros pueblos indígenas pacíficos que habitaban el altiplano. Todo lo anterior justificó la arremetida hispánica y el exterminio de los caribes de los cuales sólo quedaron unos pocos en lugares inaccesibles. Pero la desaparición de los caribes no implicó la desaparición de su imagen colonial la cual se ha reutilizado a lo largo de la historia entre otras cosas como ejemplo del influjo del trópico sobre la naturaleza humana, que la torna violenta y necia; también para caracterizar al perverso mestizo, como astuto, malicioso y perezoso y, finalmente, para exaltar el carácter heroico y justo de la empresa de la Conquista. Esto no quiere decir que la imagen de lo caribe y del mundo tropical hayan permanecido estáticas; por el contrario, fue objeto de varias reinvisiones. Por una parte estaba la invención de los ilustrados europeos que elaboraron la Historia Natural según la cual se mostraba la inferioridad natural de América respecto de Europa; la reinversión realizada por los ilustrados criollos quienes argumentaron que el clima tenía una influencia diferenciada sobre las razas, afirmando que la causa de la imponentia de los indígenas sobre la naturaleza no debía tanto a su entorno sino a sus costumbres (Serna, 2006, pp. 423-427), (Gerbi, 1978), (Gerbi, 1960).

El mismo Serna, cita el resumen que hace Carl Langeaek del ensayo sobre la fauna cundinamarquesa, escrito por Jorge Tadeo Lozano en el que argumenta que la raza a la que él mismo pertenece es inmune a la influencia negativa del clima:

La primera raza, la americana, se dividía en dos: la civilizada, que había recibido de los europeos el evangelio y la agricultura, comercio y arte; la bárbara, que conservaba su "libertad costumbres y antigua ferocidad". La primera se dedicaba a la agricultura y al pastoreo, actividad más cercana a su "antigua situación" antes de la conquista. Su "carácter moral" dependía más del medio que los rodeaba que de su propia naturaleza. Tan solo podían alegrar el espíritu tomando bebidas fermentadas, lo cual los enfermaba y les anticipaba la muerte. La bárbara vivía en zonas inhóspitas y llevaba una vida "vagabunda sin gobierno, ni religión, ni la

menos apariencia de policía”, aunque sus costumbres variaban de nación en nación. La raza árabe-europea, en contraste, portaba las banderas de la civilización. Contrario a la teoría según la cual era una raza degenerada por el medio americano, había hecho aportes significativos a las artes y las ciencias europeas, imitando su moda, cada vez que podía. La raza negra, por su parte, era la más robusta y fuerte. Aunque esto hacía de los negros “hombres útiles” también implicaba que fueran tercos y torpes, además de propensos a la lujuria. Las mezclas heredaban aspectos de las razas que las componían. Los mestizos, por ejemplo, pese a ser parecidos a los europeos, era “apropiados para todas las actividades que exigían subordinación” y vivían en la mayor miseria. Para Tadeo Lozano, “los habitantes de las regiones cálidas son alegres e imprudentes, los de las templadas ingeniosos y activos, y los de las frías tristes y cansados”. Pero esto afectaba a la raza indígena, o incluso a la negra. *En contraste, la raza árabe-europea había crecido inmune a la negativa influencia del medio*⁹ (Langebaek, 2003: 59-60, cit., en Serna, 2006, pp. 426-427).

Además de invisibilidad a los africanos y sus descendientes, esta disputa muestra que fueron los criollos quienes inauguraron una tradición erudita acerca del conocimiento del pasado, que a partir de la independencia se interesó por las antigüedades, a la manera de la nobleza europea y también por la afirmación de una particularidad americana relevante para la construcción de los discursos sobre la nación y la nacionalidad. Esta tradición no dejó de hacer énfasis en la distinción entre comunidades indígenas de tierra caliente y los de la altiplanicie quienes habrían alcanzado un grado de progreso superior al de aquellos. Para mediados del siglo XIX se establecieron vínculos entre los grupos indígenas del pasado y las comunidades campesinas que habitaban en las diferentes regiones del país; las élites provinciales continuaron con las retóricas coloniales ahora sobre el temperamento de los campesinos. Una especie de cartografía con base en las circunscripción de los diferentes grupos indígenas fue construida: el Tolima Grande, asociado a los indios pijaos; el altiplano cundi-boyacense a los chibchas o muiscas y en Santander asociado a los indios guanes. A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, esta misma tradición ilustrada, ahora conformada por filólogos, gramáticos, literatos y poetas elaboró un discurso histórico-patriótico que preservaba una moral religiosa, en la que la patria se convertía en objeto de culto; un discurso en el que indígenas y negros no tenían espacio, pues encarnaban la barbarie, todo lo que se opone a la civilización y al benignísimo legado español, desvirtuando, incluso, algunos estudios que reivindicaban de algún modo el legado indígena y negro. Este discurso patriótico de la historia, además de reivindicar nuevamente las gestas y los próceres de la independencia, invisibilizó a indios y negros, al tiempo que

⁹ Las cursivas son nuestras.

se convertía en un discurso literario en beneficio de los grupos sociales que estaban representados por los próceres. Esta sacralización de la historia, como una recreación del pasado, sublimada con todas las licencias poéticas y alegóricas¹⁰, es la versión oficial que se pretendía fijar en la memoria de los colombianos, por medio de las instituciones militares y pedagógicas (Serna, 2006, pp. 427-431). Termina nuestro autor afirmando que “Escuela y milicia (...) pudieron interponer en la disciplinación de los cuerpos estos recursos sacralizados de la historia, como el propio Himno (...) donde ‘la patria así se forma’// Termópilas brotando, // constelación de cíclopes su noche iluminó” y donde “los Centauros indomables // descienden a los llanos // y empieza a presentirse // de la epopeya el fin” (ibíd., 431).

Esa es la historia a la que se refiere Restrepo no sin ironía en su *oda*, que alude al nombre del compositor de la música del Himno Nacional, denominada *Orestíada*. Una historia patria que forma parte del conjunto de prácticas discursiva a través de las cuales se produce la colombianidad, como una forma particular de subjetividad, que en su retórica se caracteriza por su carácter universal, el respeto de la memoria a los símbolos patrios que son componentes esenciales de su urbanidad y en última instancia de la ciudadanía; una colombianidad que en la práctica se realiza por medio de la excusión étnica y la desigualdad en el ejercicio de los derechos para las mayorías excluidas. En otras palabras, en esta historia, la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad se entrelazan en la construcción de una ficción denominada como colombianidad. En ella permanece la colonialidad a pesar de realizarse en un contexto celebrado como poscolonial, que hay que entender más en términos políticos y económicos que ontológicos y subjetivos. Por tal razón, se hace necesaria una gramática de la decolonialidad que trascienda la significación del relato nacional y sea capaz de interpretar otras formas de historicidad, de memoria, y de creación de mundos.

¹⁰ Esto no es exclusivo del Himno Nacional de Colombia. Por ejemplo Rafael Murillo-Selva (1990), a propósito del Himno Nacional de Honduras, se pregunta sobre el poco significado que su letra pudo tener para construcción de la identidad de la población, señalando frases como las siguientes: //Tu bandera es un lampo de cielo//, o //India Virgen y hermosa dormías//...//cuando echada en tus cuencas de oro// el audaz navegante te halló// o bien la poca pertinencia de este verso para el pueblo hondureño //Era Francia la libre, la heroica// que en su noche de siglos dormida// despertaba iracunda a la vida// al reclamo viril del Dantón// (Murillo-Selva, 1990).

Mantengamos por un momento la atención el concepto trans-historia, sobre todo en lo que significa ese “trans” que en ciertos momentos del trabajo de Restrepo está planteado en términos de pasajes de la historia lineal como relato único de una sola vía (la historia occidental del progreso) al mito y su tiempo circular; y luego como tránsito de un interés por la historia hacia la geografía como se verá en otro apartado.

Para Restrepo “La historia no es un asunto de ir al pasado como si fuera un anticuario, recolectando cosas, sino mas bien es activar ese pasado. Para tal fin, la noción de *pasados proféticos*, es útil si se trata de volver a reactivar esas fuerzas, volver a poner en circulación. Me refiero más a eso, con el “trans”, es encontrar lo que hay de pasado en el presente y volver a visitar el pasado con ojos del presente” (Glissant, 2002, p. 86). La licencia para ir al pasado, en este caso no es exclusiva del historiador como científico sino del artista como historiador, que no se propone una reconstrucción objetiva del pasado, sino imaginarlo de una manera distinta a como ha sido modulado y modelador por la historia. En este sentido, para Glissant, en la *visión profética del pasado* “el pasado no ha de ser reconstruido, de forma objetiva (o incluso subjetiva) por el historiador, sino que ha de ser imaginado también, de forma profética, por las gentes, las comunidades y las culturas que se han visto privadas del mismo (ibid.) La recuperación de un pasado propio y la recuperación propia del pasado es la condición para que las comunidades excluidas puedan elaborar y contar sus propias historias.

En esa re-visitación del pasado, Granés, afirma que hay una imagen moral del ser humano que se vislumbra en el trabajo de Restrepo, en términos de una gran deuda, con los oprimidos de la historia colonial cuya imagen de servidumbre no ha cambiado en los últimos cinco siglos. Dado que esa es una deuda que no se ha pagado y que se debe pagar es “misión y deber del Estado, entonces, proteger las culturas con excepciones culturales y autonomía jurídica, única manera de compensar la iniquidad que se trae a rastras desde la conquista” (Granés, 2008, p. 169). Sin embargo, Restrepo no está tan seguro si aquella deuda sea algo que hay que asumir en términos morales o más bien en términos de justicia social. Quizás esto se debe a que cierta experiencia del pago de las deudas históricas, cuando son asumidas en términos morales, bajo la forma de una conciencia atormentada,

nos muestra que el pago puede reducirse a nada más que una retórica del perdón de parte de los victimarios.

A lo anterior se añade que la re-visitación del pasado “es en términos también de la misma historia, es decir del propio trabajo del historiador” (Restrepo, Entrevista, 2012). Esto último, debido a que él se considera a sí mismo como un historiador particular que carece de las licencias de la Academia de Historia, lo cual le permite tomarse otras licencias en términos metodológicos, licencias de tránsito, no sólo en el país como territorio sino, también de tránsito entre las artes, los saberes y las disciplinas. En vez de transitar velozmente por las “autopistas del conocimiento” y de la historia oficiales, se prefiere andar despacio sin afán ni cansancio por las sendas perdidas de viajeros, por ríos y afluentes, indagando en archivos y escuchando micro relatos conservados por las tradiciones orales.

Se tiene licencia también de modos de presentar, y de re-presentar que son muy atractivos porque tienen una posibilidad de actualizar los modos de presentación y representación. En eso radica, en parte, el gran interés, la fascinación que tiene el trabajo artístico, sin pretender que nos avale la sociedad de historia, o la academia de historia. Se trata de trabajos marginales que tiene esa fascinación respecto a la doxa, respecto al método histórico, que tiene esa posibilidad de ser muy transgresores y poco sistemáticos, si por sistema entendemos el modelo del árbol, son asistemáticos y a veces arbitrarios, a veces pueden ser como una especie ensayo y error, pero de todas maneras son un trabajo de laboratorio (Restrepo, Entrevista, 2012).

Esos trabajos y ejercicios, con sus licencias e indisciplinas, pueden llegar a ser una especie de grano de arena en el mecanismo, en el engranaje del sistema, en su estructura profunda que determina los significantes y los significados. Ese grano puede hacer que ese engranaje de la historia, del historicismo, de la historia disciplinar, de la historia de raíz única, se trabaje o funcione de otro modo. Para Restrepo, aunque ese grano sigue siendo un grano de arena, infinitesimal, no está dado para “engrandecer la gran narración, sino esta dado para entorpecer un poco el sistema, el engranaje.

Ese “grano de arena” de indisciplina, de desobediencia a la historia, funcionaría de manera distinta si se ubica fuera del sistema; es decir, si dentro del sistema se constituye en un obstáculo para el mecanismo, fuera de él tendría una función distinta porque se trata de un modo de decir distinto y en consecuencia de un relato que, por mínimo que sea, enraíza en otros campos de cultivo, en otras matrices geoculturales. Además, se trata de relatos que

recuperan el pasado de aquellos que a lo largo de la historia han sido despojados de su propio pasado e incluso inducidos a buscar raíces en lugares donde nunca la pudieron encontrar porque allí nada de memoria suya había. Pero estos relatos no se agotan en su dimensión histórica sino que poseen dimensiones estéticas, políticas y epistémicas.

Por lo anterior, la importancia transicional, como fuerza vectorial de las transitorias propuestas por Restrepo tiene también una dimensión que puede ser pensada en términos de transdisciplinariedad, en contextos académicos.

Ese “trans” es importante porque, primero, tiene que ver con el tránsito entre las disciplinas. Pero también como tú lo dices, como una especie de paso por la historia, por las historias, entonces sería trans-disciplinar, trans-histórico. Pienso que es como una especie de espíritu de la época, quizá no. Para mí fue muy importante ver, por ejemplo el caso de Foucault a quien los historiadores no lo querían porque no era suficientemente historiador y los filósofos no lo querían porque no era suficientemente filósofo. Ese limbo me parecía fantástico de habitar y de ejercer, como ese lugar, ese intersticio, ese lugar no definido sin coordenadas precisas, móvil (Restrepo, Entrevista, 2012).

Pero para transitar por varios terrenos hay que ser una especie de anfibio cultural y epistémico, que puede transita en varios lugares y ubicarse en ellos con categorías adecuadas de cara a las disciplinas y con un *sensorium* particular y abierto en los espacios geoculturales. El anfibio, como el cocodrilo, sería una figura adecuada para dar cuenta de ese tipo de investigador-creador capaz de moverse como en varios lugares o en varias disciplinas.

Trans-pasando la dicotomía entre la historia y el mito

¿Qué pasaría si no nos conformamos a las relaciones de ida y vuelta entre la historia y el mito, como espacios de interpretación y de intervención posibles? ¿Qué pasa si interpelamos al “gran mito” de la modernidad misma para ubicarnos en un espacio de exterioridad en relación con la centralidad moderna? Pero la cuestión más precisa es si en este diálogo con Restrepo y con su obra, podemos salir de los marcos de la modernidad/colonialidad, modernidad imperial y colonial, con sus formaciones discursivas en de la historia nacional, la historia del arte y la de la historia del arte latinoamericano, hacia una estética decolonial de frontera, en la perspectiva de una historia mundial en la que

el diálogo intercultural pueda sustituir la colonialidad, el racismo y la imposición de una historia local y su genealogía como criterio de verdad y racionalidad para todas las culturas.

Un paso importante es descolonizar la distinción colonial entre historia y mito, y entenderla como una estrategia de la colonialidad del saber que se despliega en la dicotomía racional-irracional, que coloniza el ser de los colonizados como pueblos irracionales, míticos y sin historia. Pero descolonizar no es solamente demostrar que el mito no es una narración "de segunda" frente a la historia ni invertir la relación ubicando al mito como categoría dominante, con lo que la dicotomía se mantiene sólo que con sus términos invertidos. Se trata más bien de pensar el tránsito de ida y vuelta entre historia y mito, entre pensamiento conceptual y mito desde una perspectiva en la que los dos puedan dialogar, como dos racionalidades, la una configurada por estructuras categoriales que tiende a la abstracción, al concepto, y la otra como estructura categorial configurada por símbolos caracterizados por su riqueza semántica y su apertura antes que por la precisión del concepto. En ese intercambio historia y mito deberán depurarse paso a paso del carácter sacrificial que, como parte de la colonialidad, en la modernidad, los constituye a los dos. Realicemos a grandes rasgos ese tránsito hacia la perspectiva decolonial, en diálogo con el trabajo de Restrepo.

Paulo Henkerhoff, trata de ubicar el trabajo de Restrepo en un entramado complejo de tiempos culturales que constituyen la experiencia de América Latina, (que es otro marco académico de la historia del arte y no aún el de la estética decolonial de frontera) desde la conquista que mezcla dimensiones de tiempo, entre las que se encuentran, el tiempo laberíntico en escritores como Borges, Lezama Lima o García Márquez, hasta las concepciones de la "modernidad fuera de tiempo" de García Canclini, Barbero o Richard. "Cuando pareciera ser que el tiempo latinoamericano estuviese desacompasado con relación a las economías hegemónicas, Restrepo encuentra brechas, de donde surgen las hipótesis de su trabajo. La maniobra del artista es convocar el mito, la genealogía la historia a reunirse en el presente y, a partir de este punto problematizarlos" (Henkerhoff, 2001, p. 47).

Además, este autor nos recuerda que para José Alejandro Restrepo, en referencia al tiempo mítico, que no es histórico, lineal, o cronométrico, "estamos frente a una fuerza temporal rara que tiene que ver con tus ritmos vitales, con tu percepción y con azares

extraños pero que están muy seguramente más cerca de una noción de eterno retorno que de flecha histórica" (ibíd.). Si se trata de encontrar coincidencias de esta concepción trabajos de otros artistas y pensadores latinoamericanos y occidentales Henkerhoff, no duda en señalar coincidencias con Cildo Meireles, Oswald de Andrade o incluso Nietzsche.

Su perspectiva de tiempo coincide con el que define Cildo Meireles para *Cruzeiro do Sul*, una región que no aparece registrada en los mapas oficiales, "porque el pueblo cuya historia son leyendas y fábulas es un pueblo feliz" Dentro del mismo derrotero seguido por los comentaristas a lo largo de siglos, Oswald de Andrade proclama, en el *Manifesto antropófago* (1928), la existencia de un estado primario sin traumas: "Antes de que los portugueses descubrieran el Brasil, el Brasil había descubierto la felicidad". Cada cual a su modo, Restrepo y Meireles no se distancian de aquel estado valorado por Nietzsche: "Lo que hace la felicidad es poder olvidar, o la dificultad de, mientras dura la felicidad, sentir ahistóricamente" En cierta manera, otro desafío se plantea José Alejandro Restrepo, que no pierde de vista su sesgo nietzscheano: no se trata de superponer el mito a la razón, sino de pasar de la anécdota al mito atemporal, ahistórico (Henkerhoff, 2001, p. 47).

Queda claro que el abordaje del mito en general y del tiempo mítico en particular forma parte de los avatares del devenir del arte y la cultura en nuestros contextos. Sin embargo, no debemos perder de vista que nuestro interés en el trabajo de Restrepo nos permite examinar los diferentes modos de asumir los tránsitos (trans) que se dan, como resultados de las acciones humanas y, como parte de ellas en las prácticas artísticas, entre el mito y la razón, o más claramente entre la razón histórica y la razón mítica, que no se restringe a una razón mítica que se encarna en la religión y que pertenece al pasado.¹¹ Por el contrario, el mito permanece en la modernidad. Para Hinkelammert, por ejemplo, la modernidad crea mitos en contra del mito. La modernidad define al mito como el pasado

¹¹ Franz Hinkelammert, En su *Crítica de la razón mítica*, concibe la modernidad como un laberinto del cual hay que encontrar la salida para que no se convierta en el infierno, del cual no hay salida posible. En ese laberinto encuentra un hecho histórico, y antropológico que sirve de hilo de Ariadna para salir del laberinto: el hecho de que Dios se hizo hombre. Con la humanización de Dios se produce un corte en la historia cuyas consecuencias aparecen, (como intentos de humanización y deshumanización en el laberinto de la modernidad) en distintas corrientes de pensamiento, como el los padres de la iglesia, el neoplatonismo, en Kant y en Marx, entre otros. "A partir de eso, toda historia hasta hoy gira alrededor de este corte de la historia occidental: Dios se hizo hombre, por tanto ser humano. Hazlo como Dios, humanízate a ti, a las relaciones con los otros y con la misma naturaleza. Si Dios se hizo hombre, por tanto ser humano, también el ser humano tiene que humanizarse. Las grandes revoluciones del occidente – la revolución inglesa, la francesa y la rusa – se producen en este mismo contexto. Pero todo eso ocurre en el laberinto: Todo el tiempo nos perdemos en callejones sin salida, y tenemos que volver para encontrar camino. Es muy difícil discernir, si la humanización efectivamente humaniza hasta el punto de pensamientos contrarios como: "*humanitas-brutalitas*" o "quien dice humanidad quiere engañar" (Carl Schmitt y el fascismo). Y Primo de Rivera dice: Cuando escucho la palabra humanidad, tengo ganas de sacar la pistola. Pero todo presupone, que Dios se hizo hombre y que eso es un hecho que se nota por todos lados" Cf. (Hinkelammert, 2009, pp. 9-10).

atávico, mágico, de la humanidad y de la razón moderna que sustituye al mito. A pesar de que la modernidad cree haber superado el pensamiento mítico, la modernidad sigue pensando en mitos, producido un gran mito que la sustenta: el mito del progreso. “El progreso surge con la modernidad y le da su alma mítica, el progreso es infinito; no hay sueños humanos cuya realización no prometa. Es el conjunto de las ciencias empíricas, laboratorio, tecnología y mercado, en su proceso de desarrollo, produce la nueva magización del mundo, analizada por primera vez en las teorías del fetichismo de Marx” (Hinkelammert, 2009). Esto nos mantiene alerta del riesgo de sugerir que en la historia, la de la modernidad, la del progreso, todo sea racionalidad y que en el mito todo sea irracionalidad. Por el contrario, lo que hace posible la crítica tanto al mito como a la historia es que en los dos hay un núcleo de irracionalidad, paradójicamente sustentado en razones,¹² que se hace visible cuando adquieren un carácter sacrificial y la evidencia empírica de las víctimas no se puede ocultar.

En este entramado, para indagar sobre la concepción de Restrepo frente al mito le preguntamos si en su obra *Orestíada* hay algo que tenga que ver con la *Orestíada* de Esquilo, que en realidad son tres obras: la primera nos cuenta un crimen, la segunda, una venganza y la tercera una reconciliación.

Para mi “Orestes” no tiene nada que ver con Esquilo. Orestes fue como una especie de elemento dramático, pero no como una referencia a Esquilo. Por ese lado yo estaba más del lado de la ópera italiana que de otra cosa, pero también hay algo sobre el asunto del mito. Pueden plantearse problemas, digamos si uno pudiera creer que el mito puede interpretar la historia: sí y no hasta cierto punto. Porque también se vuelve problemático desde el punto de vista de cierta justificación de la violencia, desde la óptica mítica. Como tu sabes en la estructura del mito, del mito violento, hay una falla mítica que debe subsanarse, que la sociedad lo debe subsanar mediante un sacrificio. Eso puede ser muy problemático si tu lo aplicas al aquí y al ahora. Primero, cuál falla mítica? o son más bien problemas socio-políticos o económicos. Segundo, cómo subsanar una supuesta falla mítica si no es con justicia social, con trabajo político y democrático. Cómo justificar entonces un sacrificio violento, un sacrificio sangriento desde esa óptica. Es muy problemático; el mito puede darte ciertos elementos, ciertos puntos de vista interesantes, pero me parece que hay que estar alerta; justamente de lo que hablábamos una vez contigo, qué diferencia hay entre el sacrificio y el homicidio; cómo podrías hablar del sacrificio de Isaac desde el punto de vista del sacrificio y no desde el punto de vista del homicidio, que es el problema de “Temor y Temblor” de Kierkegaard. En la

¹² Hay mitos que pierden la capacidad de resistir el argumento empírico de su discurso. Por ejemplo, los mitos de Tlacaélel que entre los aztecas justificaban, con buenas, los sacrificios humanos, pero al demostrarse su imposibilidad e inoperancia el mito que sostiene esta práctica se derrumba. Ver (Dussel, 2009, p. 19).

sociedad contemporánea, igual, habría que tener mucho cuidado en no olvidar que estamos frente a homicidios y crímenes de lesa humanidad (Restrepo, Entrevista, 2012).

Si bien es cierto, como lo afirma Restrepo, que el mito parasita la historia pudiéndose encontrar gérmenes míticos dentro de la historia, la dicotomía mito/historia no nos puede llevar la conclusión de que para criticar la historia tenemos que refugiarnos en el mito y quedarnos ahí o bien conformarnos con señalar aspectos míticos en la historia o señas de racionalidad histórica en el mito. Esta especie de contrapunteo con la historia nos lleva a pensar en otros términos para salir de la dicotomía y otras maneras de organizar los relatos, en los que se dé una depuración, decolonización, de mito e historia.

Una forma de salir de la dicotomía consiste en interpelar la *gran mito* de la modernidad y con el al relato único de la historia de occidente. Para hacerlo se necesita un cambio de perspectiva para poder ver un espacio de exterioridad, en el que siempre hemos estado pero muchas veces sin darnos cuenta. Desde esa perspectiva de mirada amplia y siguiendo a Dussel, veremos de manera esquemática, ese espacio de exterioridad en el que las mínimas interpelaciones que hasta ahora hemos venido abordando, pueden adquirir un dimensión y un sentido más amplio articuladas con un proyecto distinto al de la modernidad.

Para Dussel (1993) la modernidad es un mito que tiene un origen preciso y además dos núcleos constitutivos: *uno emancipatorio racional y otro sacrificial irracional*. En su núcleo emancipatorio racional, la modernidad es una “salida”, por la vía de la razón, del proceso de ilustración diría Kant, de un estado de inmadurez, de minoría de edad, para alcanzar la igualdad universal de las personas en sí mismas. Pero si esto se examina desde una perspectiva mundial, nos damos cuenta que esa modernidad nace cuando una Europa que había sido hasta ahora periférica se convierte en centro, como resultado de su expansión hacia África, la India, el Japón, y la conquista de América realizada por españoles y portugueses. Cuando Europa se convierte en centro, nace el eurocentrismo y las demás razas y culturas aparecen como “inmaduras” subdesarrolladas y bárbaras, dando origen al núcleo sacrificial irracional de la modernidad (Dussel, 1993, pp. 69-70). La historia de la modernidad será entonces la realización repetida de ese núcleo sacrificial cuyo argumento se sustenta en la premisa de la superioridad de la cultura europea, que hace necesario que las otras culturas salgan de su minoría de edad culpable mediante el proceso

civilizador moderno lo cual constituye un progreso. En se proceso si las culturas subdesarrolladas se oponen, se justifica hacerles violencia, para eliminar el obstáculo al proceso civilizador. Así, el guerrero moderno que ejerce esa violencia no es culpable, pues ejerce la violencia por un deber y virtud. Finalmente, "las víctimas de la modernidad en la periferia (el exterminio de los indios, el esclavismo de africanos, el colonialismo de los asiáticos) y en el centro (la matanza de judíos, el tercer holocausto) son las "culpables" de su propia victimación" (ibíd., p. 70). Además, la modernidad como mito sacrificial tiene un carácter por decir lo menos paradójico, que va en contravía de la denominada "economía sacrificial" en la que uno -o unos pocos- muere para salvar a los muchos de una comunidad. En la modernidad, por el contrario las víctimas son las inmensas mayorías que son sacrificadas a Moloch, para que unos pocos vivan mejor. La historia de la modernidad sacrificial empieza en 1492.

A partir del 1492 (y no antes), comienza la "Historia Mundial" como mundial: es decir, la historia de todas las civilizaciones o antiguas "ecumenes" provinciales puestas en una efectiva relación empírica. Los imperios persa, romano, mogol, chino, azteca, inca, u otros, fueron "ecumenes" provinciales o regionales *desconectadas*, todas ellas "etnocéntricas", "ombligos del mundo", cuyas fronteras dividían los "seres humanos" de los "bárbaros" -los aztecas, por ejemplo, los denominaban "chichimecas"-. Todas las grandes culturas neolíticas fueron "centro" de subsistemas civilizatorios con sus propias "periferias", pero sin conexión histórica significativa con las otras ecumenes. Sólo la cultura europea *moderna*, desde el 1492 entonces, fue "centro" de un "sistema mundial", de una Historia Mundial (Dussel, 1998, pp. 113-114).

Hay que tener en cuenta que para Dussel, hay una primera modernidad, hispánica, dineraria, manufacturera y mercantil, referida a España y Portugal, que gracias al descubrimiento de Hispanoamérica hace posible su hegemonía sobre el Atlántico, que no es aún centro geopolítico del sistema mundo (lo es el mar de China). "Se trata de una modernidad que en la "larga duración" y en el "espacio mundial" es todavía periférica, si bien se da el "primer" eurocentrismo. En ella surge la colonialidad del poder, (Quijano, 1992) que bajo la creencia en el mito de la superioridad Europea realiza la imposición económica, política y cultural del colonizador quien mediante un racismo efectivo niega la humanidad de los amerindios y en consecuencia de sus construcciones culturales.

Para Dussel, a partir del siglo XVIII. y no antes, se dará la hegemonía Europea cuando ocurre la Revolución industrial, la ilustración y el movimiento romántico. Dussel se

propone mostrar, entre otras cosas, que Europa no ha sido desde siempre, el centro y el fin de la historia universal como lo era para Hegel, y tampoco en centro del sistema-mundo, desde 1492. Solamente hasta el “segundo eurocentrismo” se alcanzaría la hegemonía europea, hace alrededor de 200 años solamente. Esto se convierte en una clave para entender por qué la modernidad, no obstante la crudeza de la colonialidad, no ha podido dismantelar completamente las estructuras ético-míticas de las culturas, ni tampoco sus formas de producción o las poiesis más limpias, realizadas con saberes ancestrales.

Ahora bien, en el sistema-mundo el “corazón” estuvo primero en el Este y luego pasó al Occidente, debido a circunstancias no exclusivas de Europa sino por un *vacío* producido en el mercado producido principalmente en China e Indostán. Ese vacío sería llenado por Europa, basada en la producción mecánica (Dussel, 2004). Este proceso de producción dio en un principio a Inglaterra y Francia, (más adelante toda Europa) una ventaja comparativa sobre China, el Indostán, el mundo musulmán, la América hispana, la Europa del este y del sur. Para 1885, en el Congreso de Berlín, África sería literalmente descuartizada por las potencias europeas (ibíd., 215-217).

La Ilustración se encargará de relegar al pasado no sólo a África sino también a la Europa ahora periférica, España y Portugal, y con ellas a América Latina como un lejano mundo colonial. Desde Hegel hasta Lyotard o Vattimo, el eurocentrismo dominará al mundo colonial con el fasto de la “cultura occidental”, que se pretende “desde siempre” como la cultura más desarrollada de la humanidad. Así, se justificará la expansión civilizatoria europea liderada por Inglaterra, en cuya misión se ocultará y excluirá, como inexistentes y como propias de pueblos sin historia, tanto a las culturas anteriores como a las culturas coetáneas que serán desplazadas a la *exterioridad*. La exclusión de lo no europeo como criterio civilizador, dio a Europa la hegemonía cultural e ideológica la cual se unió a la hegemonía económica, militar y política que ya tenía. Además, las elites occidentalizadas en todo el mundo participaron en la expansión eurocéntrica de lo europeo y en la desaparición o el ocultamiento de lo no europeo de toda consideración teórica o práctica (ibíd., 217-218).

El pensamiento postmoderno, ha realizado una crítica a la modernidad desde el interior mismo de Europa o los Estados Unidos. Pensadores como Heidegger, Horkheimer, Derrida, Lyotard, Vattimo y Rorty, entre otros, asumen la crítica a la subjetividad del

cogito, a la razón instrumental, a la universalidad abstracta desde la diferencia, una crítica al pensamiento “fuerte” y a la razón moderna fundacionalista. Además, esa crítica a la modernidad enuncia a otras culturas en su diferencia, inconmensurabilidad y autonomía, pero no tiene conciencia de la “positividad” y creatividad de esas culturas excluidas por la modernidad. La crítica postmoderna, de todas maneras, sigue siendo eurocéntrica y duda que las culturas excluidas puedan realizar de manera creativa sus propios proyectos como culturas “universales” característica reservada para la modernidad europeo-norteamericana. (ibíd. p. 119).

Sin embargo, más allá del momento postmoderno de la modernidad es posible pensar de manera radical en una transmodernidad (multicultural, híbrida, decolonial, pluralista, tolerante democráticamente renovada, respetuosa de la exterioridad, con identidades heterogéneas y tradiciones milenarias) construida ya no desde el interior de la modernidad, sino desde la “exterioridad”. Dussel propone un esquema en el que el Sistema moderno con la Exterioridad, por él producida, conforman la Totalidad. En la exterioridad están las Otras culturas excluidas por el proceso de conversión del particular de la modernidad en el universal globalizado. La postmodernidad se ubica en el límite entre la modernidad y la totalidad. Ahora bien, las culturas otras, en la “primera modernidad” no fueron consideradas como Otro digno de un diálogo intercultural, sino que fueron incluidas en la mismidad de la modernidad para civilizarlas. Sin embargo, esas Otras culturas, desde la exterioridad, donde han conservado su núcleo ético-mítico construido a lo largo de siglos, (que la modernidad no pudo destruir) interpelan de manera creativa a la modernidad, siendo capaces de subsumir lo mejor de la modernidad, para construir la un Nuevos sistema transmoderno. La categoría de “exterioridad” elaborada por Levinas, sirve a Dussel para realizar el análisis que indaga en la “positividad” de las culturas no incluidas en la modernidad, las cuales tiene la potencia de humanidad necesaria para gestar una multiculturalidad, posterior a la modernidad y al capitalismo, pues sus desarrollos se han dado en un horizonte transmoderno entendido “como un más allá de toda posibilidad interna de la sola modernidad” (ibíd. p. 120-122). En ese horizonte de la transmodernidad, en lugar de “choque” de civilizaciones, pensado a la manera de Samuel Huntington, es pensable el diálogo intercultural.

Este esquema trazado por Dussel significa un cambio de perspectiva, un giro no eurocéntrico epistemológico con repercusiones éticas, políticas estéticas y económicas. Es un giro a una posición desde la que es posible pensar en la obsolescencia de las dicotomías de la modernidad, de su lógica colonial, de la historia mítico sacrificial, que hemos venido rastreando en sus manifestaciones micro-políticas en el trabajo de Restrepo. En este nuevo trazado, los elementos mínimos que ese historiador sin licencia nos hace ver, adquieren una dimensión cualitativa distinta porque ya no estarían únicamente como obstáculos o piedras de tropiezo, (escándalos) del sistema, sino como elemento constitutivos y constituyentes de un proyecto otro de historia y de humanidad.

Ese proyecto no es otro que el de la transmodernidad, no como modernidad alternativa sino como transmodernidad alterativa de la modernidad, no sacrificial y cultivadora de la vida. La visualización de este espacio trans-moderno ha sido posible tanto por el cambio de perspectiva como por el cambio de mirada y la proposición de macro categorías realizadas por Dussel. Lo anterior no significa, ni mucho menos, que las micro estructuras señaladas desde el trabajo de Restrepo, pierdan ahora su fuerza o validez; por el contrario, se hace posible una complementariedad y reciprocidad entre lo micro y lo macro, de lo molecular y de lo molar, en la construcción multicultural, no multiculturalista, del proyecto de la transmodernidad como una *Opera* política, en el teatro de la vida, en la que quizá sea más importante el trabajo del coro que las arias cantadas por solistas que frecuentemente representan a los héroes de la historia como decurso progresivo de la humanidad.

Facilitar la inserción de haceres decoloniales particulares, como esta obra de Restrepo, en un gran proyecto transmoderno de desprendimiento de la modernidad/colonialidad es una de las tareas de un pensamiento estético decolonial al que pretendemos contribuir con este recorrido. en el que hemos trans-pasado la dicotomía historia-mito, el discurso de la historia del arte y la continuidad modernidad-postmodernidad para ubicar la discusión estética en una perspectiva transmoderna decolonial en la que *Orestíada: oda a Oreste Síndici*, de 1989 sigue dando qué pensar.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. (2006). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Brea, José, Luis. (2002). *La era postmedia: Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Barcelona: Consorcio Salamanca.
- Dussel, Enrique D. (1993). *Apel, Ricoeur, Rorty y la filosofía de la liberación, con respuestas de Karl-Otto Apel y de Paul Ricoeur*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Dussel, Enrique D. (2004). Sistema-mundo y "transmodernidad". In S. M. Dube, Walter (Comps) (Ed.), *Modernidades coloniales*. México: El Colegio de México.
- Dussel, Enrique D. (2009). El primer debate filosófico de la modernidad. In E. Dussel, Mendieta, Eduardo, Bohorquez, Carmen (Ed.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" [1300-2000]* (pp. 55-73). México: Siglo XXI- Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos en América Latina y el Caribe.
- Gerbi, Antonello. (1960). *La Disputa del Nuevo Mundo, Historia de una polémica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Gerbi, Antonello. (1978). *La Naturaleza de las Indias Nuevas*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Glissant, Edouard. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronde.
- Granés, Carlos. (2008). *La revancha de la imaginación antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Groys, Boris. (2008). *Obra de arte total Stalin*. Valencia: Pre-Textos.
- Gutiérrez, Natalia. (2000). *Cruces: una reflexión sobre la crítica de arte y la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Alcaldía Mayor.
- Henkerhoff, Paulo. (2001). El hambre polisémica de José Alejandro Restrepo. In J. Roca (Ed.), *Trans-historias: historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Bogotá: Banco de la República.

- Hinkelammert, Franz. (2009). *Hacia una crítica de la razón mítica: El laberinto de la modernidad*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Iovino, María. (2009). *Contratextos*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia.
- Martínez, Carreño, Aída. (2010). *Colombia 1492-1902, desde el Descubrimiento hasta la Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Norma.
- Mignolo, Walter. (2003). *Historias locales diseños globales: colonialidad conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal.
- Murillo-Selva, Rafael. (1990). La nacionalidad, las culturas llamadas populares y la "Identidad". In D. Heimz, Steffan (Ed.), *1942-1992 La interminable conquista* (pp. 67-76). Bogotá: Editorial el Búho.
- Parker, Roger (Comp.). (1998). *Historia ilustrada de la ópera*. Barcelona: Paidós.
- Rama, Ángel. (2008). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones el Andariego.
- Restrepo, José, Alejandro. (2005). Summa Technologiae: la obra de arte en la época de la reproductividad electrónica. In G. Hernández, Iliana (Ed.), *Estética, Ciencia y Tecnología* (pp. 225-233). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Restrepo, José, Alejandro. (2012). *Entrevista con en autor*. Bogotá: Inédito.
- Rodríguez, Víctor Manuel. (2004). La Fundación del Museo nacional de Colombia. In S. Castro-Gómez (Ed.), *Pensar el siglo XIX: cultura biopolítica y modernidad en Colombia*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Semana. (2011). La pesadilla colombiana de Sarkozy. Retrieved 28 de julio de 2012, from <http://www.semana.com/nacion/pesadilla-colombiana-sarkozy/168574-3.aspx>
- Serna, Dimas, Adrián. (2006). *Ciudadanos de la geografía tropical: ficciones históricas de lo ciudadano*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.