



San Bartolomé, desollado. Anónimo. Siglo XVII.
Iglesia Santa Clara Real. Tunja

LA PIEL DE LA HISTORIA

la historia de la piel

*Occidente y la modernidad le han apostado a la mirada.
¿Qué pasaría si cerráramos los ojos para abrir los otros
sentidos? Algunas incursiones del arte contemporáneo
colombiano en estos insondables territorios sensoriales.*

SOL
ASTRID
GIRALDO

Un cíclope, un cuerpo convertido en un ojo. Un cuerpo que mira demasiado y que siente muy poco. Un cuerpo que se quisiera libre de la pesadez de la carne, la porosidad de la piel, las distracciones del sonido, las tentaciones del olfato. Se quejaba Henry Miller: “No te permiten sentir el olor real, ni el sabor verdadero de lo que sea. Todo está esterilizado y embalado con celofán. Prefieren ser solitarios y gregarios al mismo tiempo más que vivir nariz contra nariz, con la tribu”.¹ La tribu en la modernidad y sus ciudades, además de la nariz, también ha perdido los oídos, la piel, la boca. Como ha dicho David Le Breton, en la vida diaria del sujeto occidental el cuerpo se desvanece, sus sentidos callan.

Han sido siglos de construir ese cuerpo-cíclope, y de deconstruir su lengua, su piel, sus narinas. Porque la capacidad sensorial, al igual que todos los otros aspectos corporales, más que de un dato biológico se trata de una arquitectura construida histórica, social, política y geográficamente. Y en este edificio sensorial el piso alto lo ocupan los ojos, mientras el tacto, el oído, el gusto y el olfato fueron recluidos en un sótano que se procura no abrir. Como aseguran Duch y Mèlich, “la cultura occidental es un inmenso campo de batalla entre estos dos sentidos, la visión y el oído, y las visiones del mundo

que han posibilitado”.² Los protestantismos pusieron todo el énfasis en la palabra y el oído, mientras la contrarreforma católica se decidió por la imagen y la vista. Nosotros, católicos, apostólicos, americanos, ingresamos a la historia en este remolino iconofílico. España nos trajo a Cristo, pero con él no solo vino una religión sino también una reordenación radical del mundo, en la que la mirada reinaba a expensas de la arquitectura sensorial que hubiesen podido tener los pueblos precolombinos.

Le Breton considera que la conciencia del cuerpo en la modernidad solo la otorgan los periodos de tensión del individuo. Así, el cuerpo solo se volvería presente en los momentos de crisis, enfermedad, dolor, excesos, placer y, en general, en las situaciones límites que lo ponen a prueba. En esos casos, surgiría la sensación de dualidad entre un yo interno y un cuerpo externo. Partiendo de esta tesis,³ resultaría intrigante revisar la historia del arte colombiano buscando aquellas obras donde las sensaciones, a pesar de dos siglos de mandatos culturales, han emergido. ¿Ha tenido piel el cuerpo de nuestra historia del arte?

Los baños de sangre despiertan el cuerpo

En este punto surge una hipótesis: si el cuerpo solo se despierta en las convulsiones del placer o en las del dolor, nuestra tradición parecería haber preferido el cuerpo ultrajado al cuerpo en éxtasis. Así, cuando nuestros artistas se han ocupado del cuerpo, casi siempre ha sido para referirse más a sus ruinas que a sus plenitudes. En el arte colombiano, el cuerpo se ha despertado especialmente en las situaciones límites de la violencia y la guerra.

La conciencia de la sensorialidad se ha hecho evidente en los cuerpos vejados, en una tradición del teatro de la crueldad que empieza en los imaginarios barrocos coloniales. Estas palabras de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola, con las que le pide al fiel que se imagine el infierno, son un ejemplo:

El primer punto será ver con la vista de la imaginación los grandes fuegos y las almas como cuerpos ardientes. El segundo escuchar con las orejas lloros, chillidos, griterío, blasfemias contra Cristo nuestro Señor y contra todos sus santos. El tercero oler con el olfato humo, azufre, sentina y cosas pútridas. El cuarto, gustar con el gusto cosas amargas, así como lágrimas, tristeza y el gusano de la conciencia. El quinto tocar con el tacto, a saber, como los fuegos tocan y abrasan las almas.⁴

Este texto, seguido con fervor por los creyentes neogranadinos, apunta a la raíz de la educación sensorial cristiana que desde entonces recibimos. El cuerpo es malo, los sentidos son sospechosos, la salvación solo es posible aniquilándolos y neutralizándolos uno a uno. El cuerpo solo debía sentir cuando las sensaciones apuntaban al cielo. La galería barroca del arte colonial se convirtió en el escenario convulso de estas batallas feroces. Allí se suceden infinitos intercambios físico-sacros: un seno, un ojo, una lengua, por un cielo, como fue el caso de los martirios particulares de santa Bárbara, santa Lucía, san Juan Nepomuceno. Hay pues en todas estas representaciones sacras de nuestro arte colonial una declaración de principios acerca de la sensorialidad que fundó nuestros imaginarios colectivos. Nuestros cuerpos entraban a la historia entre el silencio de la negación y la exacerbación de un dolor purificador. Solo con el dolor había conciencia corporal. Y allí estaban las representaciones sacro-artísticas para ratificarlo.

Durante las centurias siguientes, en los periodos del arte independentista y republicano, las heridas dejarían de gritar pero la conciencia del cuerpo se reduciría. La educación seglar de la República no se apartará mucho de aquel decálogo de san Ignacio. Entonces se emprendió en la escuela una “búsqueda del control de todo aquello que pudiera obstruir el ascenso victorioso de la razón”.⁵ Ya no se tratará entonces tanto de salvar el alma de la condena eterna como de domar las pasiones y las sensaciones para

imponer la funcionalidad corporal que se necesitaba para construir el nuevo país.⁶

Durante el siglo XIX, la pedagogía se enfocó en diseñar métodos que permitieran meter en cintura los sentidos. Se propuso entonces un estricto régimen de control y templanza, y el sistema educativo se concentró en impedir que los sentidos bloquearan el desarrollo del intelecto. Nuevamente se concibió a la vista como una aliada del entendimiento, mientras los otros sentidos eran apenas receptores de estímulos irritantes que perturbaban el frágil entendimiento infantil. Así, al niño imaginado como un campo de energías, pasiones e instintos se le quiso proteger con una coraza de aromas naturales, agua pura, sabores sencillos, texturas tersas para evitar que estímulos intensos y sentidos embotados afectaran su desarrollo.⁷ Emergía así una fábrica ilustrada y efectiva de cuerpos silenciados, a los que la conciencia carnal solo podía acarrearles malestares, incomodidad, embotamiento.

Este cuerpo encomendado a la razón productiva, destinado al desempeño económico, educado en los cuidados higiénicos y médicos, con un uso óptimo de su energía, ajustado a lógicas fabriles y con sus percepciones sensoriales ordenadas, organizadas y refinadas, es el que el arte representa obsesivamente desde los tiempos de la incipiente república. Cuerpos que no tienen autonomía ni presencia, reducidos a una confortable negación en este paréntesis a-sensorial donde el cuerpo, al no gemir ni de placer ni de dolor, simplemente desapareció.

Cuerpos matados, rematados y contramatados

Estos cuerpos, sin embargo, empiezan a despertar de su nimbo helado con las trompetas apocalípticas de la Violencia de los años cincuenta. Entonces llegamos a toda una galería de obras en las cuales el cuerpo vuelve a tener el protagonismo del arte colonial, y como entonces, nuevamente, gracias a su desastre y disolución. El panorama a-sensorial y a-corporal empieza a



Piel al sol, de la serie *Violencia*. Luis Ángel Rengifo. 1963

transformarse en los años cuarenta en las obras exaltadas de artistas como Augusto Rendón, Luis Alberto Rengifo, Débora Arango o Carlos Correa. Allí parece que se volviera a la lógica feroz del barroco, a la exaltación de la carne en las salpicaduras de sangre y a un sistemático hostigamiento de los sentidos. Estas obras se vuelven espejos miméticos de las violencias sobre los cuerpos que están teniendo lugar en los campos colombianos revueltos por las luchas partidistas. Emergen entonces en estas galerías cabezas cortadas, ojos extraídos, lenguas y orejas mutiladas. Como si se tratara de una repetición del libreto cristiano del arte colonial, hay todo un discurso sobre la inconveniencia de los sentidos, sobre el temor a su poder subversor, y una decisión política y plástica de aniquilarlos.⁸

Podría entonces decirse que este triunfo del Tánatos sobre el Eros ha dirigido definitivamente nuestras percepciones del cuerpo. Sin embargo, en paralelo, también ha habido otra corriente de artistas que plantean un despertar de los sentidos, ya no en las fauces de la muerte, sino en contraposición a ella, como una afirmación rotunda de vida. Estas son algunas de sus tensiones en algunas de las obras de arte contemporáneo colombiano más significativas.



Notas para una sinfonía humana.
Oswaldo Maciá. Instalación

El *performer* Rosemberg Sandoval nos lo ha recordado con brutalidad. El cuerpo del indigente que él lleva al museo en su obra *Mugre* realiza todo tipo de contaminaciones. Cuando arrastra el cuerpo de un mendigo por el suelo y lo estrega contra una pared, el cubo blanco queda manchado. Sin embargo, esta no es la principal conmoción. Al mismo tiempo que las paredes se colorean de una suciedad oscura, subrepticamente se está dando una debacle más desestabilizadora de la arquitectura sensorial del siglo XXI. Se trata de la incursión no esperada del olor, el olor del paria social. El temido olor del otro. El olor de la carne que no ha sido pulida por el agua de los acueductos ni la de la civilización o la razón. El olor de la ciudad, de los márgenes, de la violencia. El olor, aquello de lo que no se habla, pero que en esta obra nos invade hasta ahogarnos.

Ese olor del otro también ha obsesionado a Oswaldo Maciá, quien tiene la conciencia de que muchas guerras y masacres en la historia se han realizado precisamente por un olor. El racismo desplegó el odio hacia el otro sobre la base del supuesto mal olor que tenía. Se ha hablado entonces con un tono frío y objetivo del factor *judaicus* (ese insoportable aroma que tenían los judíos según los nazis), o del *jiffa* (la fétida esencia de los árabes según los judíos), el penetrante olor del negro que repudian los europeos, el



Musa paradisiaca. José Alejandro Restrepo.
Video instalación

olor a gallina mojada de los blancos según los africanos, el olor a maldad de los nazis según los franceses, el olor a queso de los franceses que repudian los orientales, el *bata kusai* (olor a manteca) que para los japoneses expele el cuerpo occidental.

Ante este dato cultural, Maciá ofrece entonces sus *10 notas para una sinfonía humana*, en la que sintetiza con técnicas de la perfumería las huellas olfativas de cuerpos de diferentes razas. Impregna con estas esencias diez lienzos que cuelga en círculo. El espectador-olfateador podrá percibir entonces una particular mezcla de olores en disposiciones escultóricas. Ya no hay una estigmatización racial que compartimente los cuerpos en casillas que incluyen o excluyen, sino una verdadera sinfonía donde los tonos no son musicales, sino olfativos, y donde se demuestra que pueden convivir en extrañas armonías e inéditos acordes.

Una sinfonía menos armónica es la que plantea, por su parte, José Alejandro Restrepo en la video instalación *Musa paradisiaca*, donde se expele el olor colectivo de la violencia. Allí, racimos de bananos se

podren durante el tiempo de la exhibición hasta provocar un olor tan insoportable que termina por expulsar a los espectadores-olfateadores del recinto expositivo. Olores malditos que revuelcan, sin palabras, sin imágenes, sin discursos, la versión edulcorada de los manuales de historia con una contrahistoria olorosa y bestial.

La audición. La muerte suena, la vida también

Mientras todo en las ciudades estimula el poder de la mirada, también todo minimiza las potencialidades de lo sonoro. Ya casi no puede hablarse de sonidos, porque estos indefectiblemente han devenido en ruidos. Por ello, para el ciudadano actual lo sonoro será casi siempre sinónimo de incomodidad, intromisión, malestar. Los oídos entonces prefieren cerrarse como si se tratara de un sentido incómodo y prescindible. En Colombia, esta devaluación sonora tiene otra particular connotación. Es que la violencia suena, como todas sus víctimas terminan por comprender, y lo hace con un ruido estruendoso que acaba con las posibilidades del lenguaje.

La video instaladora Clemencia Echeverri nos habla de ello. Esta artista ha comprendido la manera como en los escenarios alterados por la violencia se dan unos abigarrados cruces entre las coordenadas espaciales y temporales, entre las visuales y las sonoras. Un complejo intrincado al que no se puede llegar con un tratamiento plano. Por esto, ella intenta dar cuenta de un concentrado de capas yuxtapuestas: las del tiempo, los espacios, las memorias, es decir, las capas que construyen las subjetividades. Y la ruta de acceso a estas capas profundas y múltiples es precisamente el sonido. Estos sonidos funcionan como gérmenes de mundos perdidos o a punto de perderse, como hilos de Ariadna de la memoria, como huellas mínimas a partir de las cuales pueden reconstruirse rastros perdidos. Se trata de convocar el sonido que la historia oficial no quiere escuchar. Un sonido que resignifica o delata.

Al otro lado de esta incursión encontramos la afirmación radical del sonido del silencio, emprendida por la *performer* María Teresa Hincapié. En todas sus obras optó por el silencio como un lenguaje. Si Clemencia Echeverri nos habla del asesinato de la palabra en las fauces ruidosas de la destrucción, Hincapié le apuesta a la reconstrucción y al silencio como el germen de una nueva palabra.

Cuando realiza su obra *Vitrina*, en la que permanece durante varias horas en la vitrina de un almacén del populoso centro de Bogotá, Hincapié se enfrenta al rugido de la ciudad con un silencio todavía más potente, el de su interioridad. En sus caminatas *Hacia lo sagrado* y *Hacia los huicholes*, acompaña a sus pies de un silencio profundo. Actriz sin palabras, es capaz de construir una arquitectura armónica de silencios en un horizonte en el que solo parecen sobrevivir girones auditivos inconexos. Al borde de la guerra, de la muerte, de la violencia, Hincapié se atreve a la tarea titánica de abrir los oídos al silencio.

No tocarás

La palabra tabú significa no tocar y es la ley alrededor de la cual se organizan las culturas primitivas. La nuestra tampoco quiere tocar. Tenemos tabúes y códigos muy establecidos acerca de cuáles cosas se pueden palpar y cuáles no. El gran transgresor



Vitrina. María Teresa Hincapié. Performance



Corte de franela. Serie
Violencia. Luis Ángel
Rengifo, 1963



Detalle, lengua de san
Juan Nepomuceno



San Juan Nepomuceno. Anónimo. Siglo XVIII. Iglesia de San Francisco, Tunja

Así, cuando nuestros artistas se han ocupado del cuerpo, casi siempre ha sido para referirse más a sus ruinas que a sus plenitudes.

de estas normas es de nuevo Rosemberg Sandoval. En su furiosa obra, ha llevado su mano, sin guantes ni protección, a donde no se debe. Sandoval ha palpado vísceras, cabellos, huesos de muertos. En los tiempos de la asepsia ha tocado la mugre y la orina; en los tiempos del sida, la sangre; en tiempos de guerra, ha acariciado la piel sensorial de la violencia. Más que el escándalo, quizás sus acciones y palpaciones nos están haciendo reflexionar sobre las reglas escritas y no escritas del contacto y la circulación de los cuerpos en la guerra.

María Teresa Hincapié busca otras cosas. Mientras Sandoval, chamán maldito, transgrede el tabú del contacto con lo impuro, Hincapié, sacerdotisa mística, busca purificar un mundo que ha perdido contacto con lo sagrado. En su obra *Una cosa es una cosa*, sus manos recrean el mundo material que habitamos. Hincapié lleva al museo todas sus posesiones materiales, como vestidos, bolsos, faldas, cepillos de dientes, vasos, tazas. Y con una exploración táctil de demiur-ga, vuelve a darles un lugar en el mundo, que será el suyo propio. Los espacios táctiles que propone Hincapié con sus manos hablan de la reconstrucción en medio de la vorágine de la violencia y la muerte.

Degustar los cuerpos

En la última cena, Occidente bordea un tabú: la ingestión de un cuerpo sacrificial carnal y bañado en sangre. Esta ingestión del cuerpo de Cristo no se limitó a su reproducción obsesiva en los terrenos del arte. En



Mirar, un asunto de poder y de política



Testimonios. Carlos Granada. 1974

las celebraciones de las misas, esos elaborados *performances*, también fuimos formados en la degustación de la sangre y el cuerpo de Cristo en nuestras papilas, que en tantas otras ocasiones, en cambio, se nos conminó a reprimir. Oscura rendija donde el sentido del gusto, expulsado de las sensaciones buenas y del universo estético, reclamaba sus derechos. Sandoval, todo sentidos, tampoco ha obviado estas exploraciones gustativas y ha retomado estos caminos papilares, como en su obra *Yagé*, donde en una versión pagana del rito cristiano bebe la sangre ritual de un cuerpo sacrificial que es el suyo propio. La sangre es el gran símbolo de lo puro y lo impuro. La de los tiempos de Cristo purifica, la de los tiempos del sida y la guerra contamina. Sandoval, sacerdote invertido, transgrede el tabú del gusto y hace un fuerte comentario político sobre la sangre católica y la sangre de la violencia, ofreciéndose como víctima simbólica del sacrificio colectivo de nuestras guerras.

Hay otra cena que aquí traeremos a colación. Se trata de la obra *Yo servida a la mesa* de María Teresa Cano, quien decide ocupar subversivamente con su cuerpo de mujer el lugar masculino de los sacrificios y los canibalismos simbólicos. Esta acción consistió en servir piezas comestibles con la forma de su rostro en una larga mesa donde el público pudo devorarla en comunidad, convirtiéndose a su vez en degustadora y comida para degustar. Es esta una explícita invitación al banquete anoréxico del arte que se le hace al sentido olvidado del gusto. Memorias sabrosas y profundas, irracionales, recobradas como las de Proust

y sus exploraciones inconscientes realizadas con la lengua.

Se ha propuesto aquí, pues, una somera cartografía de algunas de las inmersiones sensoriales más significativas de nuestro arte contemporáneo. Desde ellas, estos artistas han opuesto un contracuerpo a aquel bidimensional y visual que ha querido nuestra tradición plástica y a aquel cercenado por nuestra educación y cultura. Si construir la arquitectura de nuestros sentidos ha sido toda una práctica política, deconstruirla también. Esta ha sido la tarea de estos artistas que, más allá de las posibilidades del embotamiento o el placer, han logrado plantear el cuerpo complejo de nuestra particular contemporaneidad. **U**

Sol Astrid Giraldo (Colombia)

Filóloga con especialización en Lenguas clásicas de la Universidad Nacional de Colombia y magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia. Ha sido editora cultural de *El Espectador* y periodista de *Semana* y *El Tiempo*. Colaboradora habitual de revistas nacionales y latinoamericanas. Investigadora y curadora independiente.

Notas

¹ Citado en: Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002, p. 119.

² Duch Lluís y Melich Joan-Carles. *Escenarios de la corporeidad*. Madrid: Trotta, 2005, p. 185.

³ Le Breton, David, *Op. cit.*

⁴ <http://www.cpalsj.org/publique/media/IgnacioDeLoyolaEjerciciosEspirituales.pdf>, página visitada el 9 de abril 2013.

⁵ Pedraza, Zandra. *En cuerpo y alma: Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los Andes, 1999, p. 270.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Giraldo, Sol Astrid. "De la anatomía piadosa a la anatomía política". Tesis para aspirar al magíster en Historia del Arte, Universidad de Antioquia (sin publicar) 2009.