

**“Los videofagos. *Musa Paradisiaca* de José Alejandro Restrepo  
e *Indios Medievales* de Tomás Ochoa”**

(This pdf version contains no images. For the original article go to  
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa5.1/Site%20Folder/celia1.html>)

**Célia Riboulet**

Universidad Autónoma del Estado de México

**Abstract:** This article deals with two South American works of video-art. These are *Musa Paradisiaca* (Muse of Paradise, 1997) by Colombian artist Jose Alejandro Restrepo, and *Indios Medievales* (Medieval Indians, 2010) by Ecuadorian artist Tomas Ochoa. The analysis is based upon considerations of memory, gaze, identity, history, myth, transhistorical time, colonization, exploitation, and the links between botanics and politics in these two works.

**Keywords:** Coloniality of the gaze - Myth - History - Modernity.

**Introducción:**

El videoarte genera una investigación práctica y teórica sobre la función de las imágenes pasadas, actuales y futuras en las cuestiones sociales, políticas y culturales vigentes, y produce una respuesta crítica video-artística que genera una cartografía original, alternativa, innovadora y viva de las problemáticas sociales y políticas, en la cual, imagen, sociedad, cultura y arte se encuentran para plantear un discurso diferente.

Las obras del videoartista ecuatoriano Tomás Ochoa y del colombiano José Alejandro Restrepo presentan propuestas artísticas diversas que se pueden clasificar según las diferentes metas que buscan: proponer un examen de las narraciones que constituyen la identidad nacional, subvirtiendo y reescribiendo una historia continental común; abrir una reflexión acerca de la historia colonial y post-colonial nacional y latinoamericana; intentar demostrar que la supuesta objetividad del conocimiento científico y de la historia pertenece a una construcción cultural particular. ¿Cómo lograron esto? Siguiendo la ruta de los viajeros, revisando la función de ciertos mitos, combinando la investigación etnográfica, geográfica, histórica, antropológica, política, económica, etc.

Tema I

Reconstruyendo la memoria por medio del mito (Parte I)

*La historia que vivimos es una escritura, en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible.* (Octavio Paz)

Para entender cómo la imagen construye, de-construye y reconstruye las identidades, los videoartistas latinoamericanos recurrieron a la imagen-archivo producida por las colonias extranjeras a partir del siglo XVI. Estas imágenes “anodinas” de fauna, flora, rostros, que a pesar de su subjetividad aparente depositaban una mirada colonial, responden a lo que Joaquín Barriendos califica en el artículo "Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes -

archivo sobre le canibalismo de Indias” de mirada panóptica colonial, la cual hace referencia al panóptico. El panóptico es un centro penitenciario imaginado por el filósofo J. Bentham en 1791 que se organiza de forma que permite al vigilante observar a todo los prisioneros sin que éstos sepan si están siendo vistos o no. Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar* re-analiza esta imagen de vigilancia y propone que “el panóptico debe ser comprendido como un modelo generalizable de comportamiento, una manera de definir las relaciones de poder en la vida cotidiana de los hombres.”(55) Aplicada a la mirada etnográfica, el panóptico es un estado permanente de vigilancia, desde su “torre cultural” observa, clasifica, ordena un mundo a colonizar.

“Modelada por las visiones demonológicas de los misioneros, por la literatura de viajes de los conquistadores, por los relatos de los Cronistas de Indias, por la argumentación jurídico-territoriales de los encomenderos y por la retórica del imperialismo cartográfico, desde el interior de la mirada panóptica colonial (...) surgió lo que puede describirse -siguiendo a Aníbal Quijano- como la colonialidad del ver.” (Barriendos 11 )

¿Qué es la colonialidad del ver? Podríamos encontrarla en la estrecha relación que se tejió entre la producción visual de la alteridad y la racialización de la subjetividad, depositando en la realidad matrices de lecturas e interpretaciones. ¿Que relación existe entre esta *colonización del ver y la mirada panóptica colonial*? La segunda es consecuencia de la primera. La mirada *eurocentrista* ordena y coloniza un mundo, etiquetándolo a través de *conceptos* importados de su propia cultura, organizando una colonización cultural, “lenguajera”, espiritual... Esta colonización deposita sobre una realidad otra realidad, otra construcción, interpretación. *El ver es el ver a través de*, no existe una visión “*natural*” toda visión es el resultado de un proceso cultural, histórico... La colonización del ver se organiza depositando en el real un “filtro”. Un ejemplo revelador del eurocentrismo de la mirada es una anécdota contada por el antropólogo J.E Lips. Un día que estaba haciendo el retrato de un viejo maori de Nueva Zelandia según las estrictas reglas de la academia, al momento de mostrar a su modelo el dibujo, el no se pudo reconocer. El pintor desconcertado, le pide entonces, que realice el mismo su autorretrato. Entonces, el maori dibujo minuciosamente la marca de su tatuaje facial. Experiencia reveladora, consternante, hundida. La imagen como la visión son construcciones culturales.

La colonialidad del ver tiene varias facetas. José Alejandro Restrepo señala un cierto mecanismo táctico, ocurrido durante la conquista, en el que se sustraían los ídolos por una imagen. Es el caso por ejemplo de los Indígenas del Valle de Cauca en Colombia que adoraban a una virgen llamada “Mujer salvaje del bosque”, escondida en un lugar secreto. Las autoridades eclesiásticas la robaron, la llevaron a Cali, y le construyeron una capilla y la rebautizaron “Nuestra Señora de los Remedios”. Otra colonialidad ultra mar, es la que construye el imaginario colectivo europeo a través de los registros visuales, los testimonios icnográficos que florecen, corroborando esta distinción del “buen” y “mal” salvaje. Representados desnudos, la corporalidad “indígena” sufre una hibridación con el modelo de la tradición renacentista actualizada que aplica al cuerpo desnudo un régimen visual apolineo eurocéntrico. Los indios aparecen bajo las fantasías de sus creadores. Les observamos, fumando, comiendo y cocinando cuerpos. Los famosos testimonios en talla de Theodore De Bray participaron, y siguen participando, en la construcción de esta mirada panóptica colonial ultra-mar. Estas obras exponen las primeras representaciones europeas de los indígenas americanos, los cuales están representados como caníbales, y exploran una profunda veta del imaginario europeo, que se remonta a los bestiarios medievales, a las crónicas de la conquista. Casi olvidamos que este pintor holandés nunca abordó el nuevo continente, que

sus grabados solo son el fruto de sus fantasmas y fantasías basados en el relato de otros viajeros, pero que quedan documentos de archivo científico.

Esta visualidad *pro-etnográfica colonialista imperial* se lleva a cabo con base en una doble estrategia visual: 1. Hacer aparecer el “objeto salvaje”, y 2. Hacerse al mismo tiempo desaparecer como sujeto de observación, ocultando también el lugar de observación y enunciación del conocimiento. El mismo Montaigne es explícito en afirmar lo siguiente:

"Creo que nada hay en aquellas naciones que sea bárbaro o salvaje, sino que cada cual suele llamar bárbaro a aquello que no le es común... Son salvajes así como llamamos salvajes a los frutos que la naturaleza por sí misma y por su natural progreso ha producido, cuando en verdad es a aquellos que nosotros hemos alterado con nuestras artes y mudado de su orden común a los que con más propiedad debíamos designar salvajes. En aquéllos se hallan vivas y vigorosas las verdaderas y más provechosas virtudes y propiedades naturales, que en éstos que hemos adulterado, aplicándolas solamente el placer de nuestro gusto corrompido".(Montaigne 233)

Es esto lo que Santiago Castro-Gómez ha llamado la *hybris del punto cero* que corresponde a un “no lugar epistémico”.

Fue entonces por medio de un régimen visual eurocéntrico y universalizante que el “Nuevo Mundo” pasó de territorio incógnita a ser la *territorialización simbólica presencial y material de lo canibal*. No olvidemos que la antropofagia fue una de las bases teológico-argumentales que justificó la colonización, las matanzas y el esclavismo.

Bajo la mirada de José Alejandro Restrepo, las imágenes producidas a través de este filtro eurocentrista se revelan colonizantes, llenas de sentido, de jerarquía, reveladoras de esta visión panóptica colonial. A partir de estas observaciones, el artista inicio procesos creativos en los cuales se encuentran, como fundamento de la problemática artística, las imágenes producidas por La Colonia como base de estudio para entender problemáticas transmodernas.

*Musa Paradisiaca* es un proyecto multidisciplinario que se articula alrededor del contexto de la guerra civil que se vivió y se sigue viviendo en Colombia.

El título hace referencia a un grabado del siglo XIX del *Viaje de la Nueva Granada* del Doctor Saffray. En el grabado, una mulata está recostada debajo de un árbol de plátanos, figurando la típica imagen de la visión ideológica colonial sobre el Nuevo Mundo: una mezcla de exuberancia sexual y exuberancia natural. Extrañamente, el título no se refiere a la mujer sino al nombre científico del plátano hartón *Musa AAB*. De este modo se mezclan mitos de un paraíso en la tierra de América y las calificaciones científicas; el artista repasa la relación entre colonialismo, ilustración y clasificación taxonómica intentando demostrar cómo “el ordenamiento simbólico de la realidad americana se efectuaba a partir de la imposición del patrón europeo.”(Rueda 55)

¿Por qué este interés por el plátano? Regresemos en la historia para entender su función. En algunos textos de viajeros europeos citados por el artista en su investigación teórica, se pueden encontrar alusiones a la mirada del europeo sobre el Nuevo Mundo a través del fruto: “El mayor obstáculo para el progreso de la agricultura en América del Sur lo constituye el cultivo del banano; cultivo que resulta funesto en las tierras calientes donde el excesivo calor incita al descanso y favorece la apatía natural de los habitantes de los trópicos.”(Rueda 55) Y luego afirma: “en este país favorecido, la tierra es, me atrevo a decirlo, demasiada generosa, pues su

fecundidad retarda el progreso. Un suelo rico y un clima bienhechor no exigen de los hombres sino pocos días de trabajo para la subsistencia de un año.”(Rueda 55)

Estos pasajes revelan una total incapacidad del extranjero para entender otras formas de vida que estuvieran basadas en la acumulación y la explotación del hombre y de la tierra. Luego, en una historia más reciente, la explotación del banano refleja las diferentes etapas del desarrollo capitalista, como la plantación azucarera y la explotación de oro, plata y piedras preciosas. Ocurre en Guatemala, Honduras, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, lo que podemos llamar la “bananización”, llevada a cabo por una compañía norteamericana: La United Fruit Co. desde el año de 1895. En 1980, en Colombia, renace el conflicto bananero (en 1928, ocurre la famosa huelga que tendrá, como una de sus consecuencias, múltiples asesinatos de trabajadores), el cual tuvo como un factor detonante la infiltración de sindicatos de trabajadores de la región de Urabá por parte los guerrilleros. En esta época, empezó una lucha armada donde se enfrentaron estos grupos con los terratenientes asociados a la ultra derecha, con un sin fin de matanzas que se terminaron gracias al apoyo del ejército y de grupos paramilitares que tomaron el control de la zona.

La historia del plátano, más allá de su explotación, revela ser un icono de violencia, una imagen política que se trama alrededor de ella asociada a la idea de colonialismo.

En la instalación *Musa Paradisiaca*, síntesis de la investigación teórica realizadas por el artista, están colgados racimos de bananos que al final terminan con monitores que proyectan sobre el suelo imágenes tomadas de los noticieros de los cuerpos caídos en las masacres. Esta instalación conforma una experiencia sensorial múltiple: el cuerpo del visitante tiene que rodear e insertarse a través de los racimos, debe agacharse para poder observar con precisión las imágenes proyectadas, además el espectador huele la putrefacción de los racimos que sufren el ciclo natural los cuales se puede asemejar al diagrama del tiempo histórico. Las imágenes de masacres, como brazos tecnológicos artificiales, surgen como extensiones de los racimos; se puede leer una relación o conexión intrínseca de la función de los medios con la explotación capitalista en la propia economía colombiana. Según Paulo Herkenhoff, la putrefacción y el tiempo comprimido de la propia crisis de la economía colombiana, deja entrever su momento actual de sustitución por la droga y la crisis política. El tema de la cocaína será tratado directamente por Alejandro Restrepo en 2004 en una obra llamada *Impresionismo Psicotrópico*. Es una obra de contenido abiertamente político que trata irónicamente las políticas de la “guerra contra las drogas”. El video presenta aviones americanos devastando campos de cultivos de coca, amapola y tierras aledañas a éstos (por extensión, destruyendo las comunidades rurales), y derramando pesticidas en cantidades inimaginables.

La transmodernidad de la colonialidad del ver (Parte II)

"Como si de una espiral ontológica se tratara, aquellas formas antropófagas de observación y (di)gestión de la alteridad aparecidas al siglo XVI persisten en nuestros imaginarios económicos globales, en la actual retórica sobre la interdependencia geopolítica y en las negociaciones comerciales y patrimoniales de la “era postcolonial”; es decir, conviven reactualizadas en la economía cultural birregional eurolatinoamericana de nuestros días". (Barriendos 12)

¿Cómo la colonialidad del ver del siglo XVI sigue viva en la cara oculta de la modernidad del siglo XXI? ¿Qué ocurrió entre los contextos del siglo XVI y del XXI? Karen Armstrong hace dos observaciones claves en dos campos distintos: la economía y la epistemología. En el campo de la

economía, la historiadora explica que los colonizadores y los pueblos conquistados tienen una base económica diferente. Los beneficiarios de la explotación humana y material fueron reinvertidos por occidente, lo que le permitió reproducir sus recursos indefinidamente. La transformación epistemológica se asocia al renacimiento europeo que propicia una revolución científica. Ambas cosas se corresponden con la celebración de la modernidad, es decir, la “retórica de salvación, novedad, progreso y desarrollo.” En estos dos contextos, Walter D. Mignolo plantea la idea de modernidad como una doble colonización, la del tiempo y la del espacio, que desarrolló un mundo policéntrico interconectado por el mismo tipo de economía, en el cual colonialidad y modernidad son las diferentes facetas de una misma moneda.

La dialéctica antes estudiada del sujeto que observa y lo observado es parte de todo régimen “escópico” moderno antropocentrista y de toda mutación de la colonialidad del ver. Observamos que el mapa de las migraciones laborales actuales es un recipiente de las adaptaciones y tecnología de la colonialidad del ver que circunda a la imagen-archivo sobre lo caníbal. Entonces estas imágenes- archivo se traspasaron a las nuevas necesidades geopolíticas del consumo cultural postcolonial. El sistema moderno colonial inventa y reinventa la permanencia de un régimen lumínico que cíclicamente construye y devora al otro. De cierto modo, si la mirada panóptica ha dejado de ser colonial, sigue sin dejar de ser parte de “la colonialidad del poder de la mirada eurocentrista.”

Este video de Tomás Ochoa es una crítica a la mirada decimonónica que sigue viva en los grandes centros cosmopolitas, donde lo latinoamericano es un producto cultural, colorido, exótico. Las retóricas sobre el caníbal resultaron tan resistentes que desde entonces éstas no han hecho sino adaptarse y renovarse. Las Crónicas de las Indias operan desde este punto de vista, como relatos transhistóricos y transmodernos en el contexto de los intercambios migratorios y laborales de nuestros días.

La obra se inicia a partir de un grabado de Théodore de Bray, el cual representa a indios fundiendo oro en la boca de los conquistadores y diciendo: “Come oro insaciable cristiano. (Y para más tormento y humillación le cortan a varios, aún vivos, los brazos, las piernas, y los ponen sobre las brasas y se los comen.)”

En su video, Tomás Ochoa reproduce el mito desplazando el contexto (lugar y tiempo) hacia la época actual en España. Los indios se volvieron migrantes trabajadores y los conquistadores cambiaron de disfraces para presentarse con un vestido tipo *homme d'affaire*. Roland Barthes decía, a propósito de esto, que “en el mito, hay dos sistemas semiológicos, en el cual uno está sobre el otro: un sistema lingüístico, la lengua, que podemos llamar lengua objeto, porque es el lenguaje del cual el mito se agarra para construir su propio sistema; y el mito mismo que llamaré meta-lenguaje, porque es una segunda lengua, en la cual se habla de la primera.” (Barthes 50)

Con Roland Barthes se postula que el sentido del mito tiene un valor propio, se hace parte de una historia: en el sentido de que una construcción está ya edificada (postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, ideas, decisiones). Es decir, la historia remite a un mito (mezcla de historia, tradiciones, visiones, herencias, etc.) que tiene un contexto propio: la colonización. Los actores son los caníbales, los “malos” salvajes que hacen sufrir a los colonizadores una pena: ahogarlos y quemarlos con el objeto de su propia codicia. Este mito recuperado por el artista se ve transformado por otro “concepto” que lo atraviesa. Cambiamos de época pero la situación sigue igual, solamente se modifican unos elementos superficiales. ¿Qué hubiera pasado si en lugar de oro los salvajes contemporáneos vertieran monedas o petróleo en la boca del colonizador moderno? Pasaría exactamente lo mismo, el mito funciona como una

sinécdoque, simboliza y critica un estado que sobrepasa la anécdota. El concepto restablece una cadena de causa y efecto, de móviles y de intenciones. La obra de Tomás Ochoa no esconde nada, su función es deformar, su obra es una palabra robada y devuelta. "Solamente la palabra devuelta no está totalmente como la hemos robado: devolviéndola, no la pusimos exactamente en su lugar. Hurto, trucaje." (Barthes 54)

Esta utilización del mito por Tomás Ochoa intenta develar las genealogías a partir de las cuales se han ido sobreponiendo unas capas sobre otras, dando forma a las actuales imágenes-archivo, y descubriendo el hecho "de que debajo de estas capas no existe un prototipo esencial y originario del caníbal de Indias..." (Barriendos 16)

#### Conclusión:

Lo que se teje a través de estas dos obras videográficas es una cartografía original, crítica, plural y viva que relaciona, significa y explora los nudos de identidades liminales, frágiles; en la cual el real surge del encuentro entre ficciones, narrativas íntimas, mitos, imágenes, poesías visuales, históricas, anecdóticas, que conforman, entre ficción y documental, estas propuestas videoartísticas lúcidas e interrogativas.

Imágenes, cuerpos, mitos, rituales, tiempos, espacios, se encuentran y cuestionan para poner en duda los mecanismos, las lecturas prefabricadas.

Como investigadores, los artistas excavaron y detallaron los archivos, la historia, los hechos políticos, las tácticas, para presentar nuevas versiones, sentidos, voces. Las obras operan la puesta en crisis de la "mirada" a través de la historia, problematizando y exponiendo las formas antropófagas de observación. El título del artículo se refiere justamente a este "sistema" de visión y clasificación. Los artistas, caníbales contemporáneos, comen y cocinan el video, la mirada, el "yo veo", para masticarlo, digerirlo, deshacerlo y expulsarlo. Después de este proceso de ingestión y digestión, estos "comedores de miradas" asimilan objetos visuales en los cuales se experimentan procesos descolonizados del ver. Con esto se replantean y cuestionan los mismos estereotipos generados y difundidos a partir de la conquista española, con la cual se etiquetó y se sigue catalogando al otro como un producto salvaje y exótico a observar.

De homófagos, los artistas se transformaron irónicamente en videofagos, proponiendo a través del arte una revisión de los relatos históricos constitutivos de las identidades internacionales.

Sea en el caso de José Alejandro Restrepo que propone una investigación interdisciplinaria acerca de lo que representa el cultivo del banano en Colombia, y más generalmente en América Latina, o en la obra de Tomás Ochoa que propone una revisión de los estereotipos transmodernos generados por la Conquista, las dos obras desplazan el lugar del observador para situarse en el lugar del observador observado, cuestionando desde otro punto de vista y de enunciación los fundamentos de esta misma mirada panóptica colonial e imperial.

#### Referencias

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.

Baigorri, Ballarin Laura. *Video en Latinoamérica, Entretejiendo memorias*, 2008.  
<http://videoarde.com/video-en-latinoamerica/>

Barriendos, Joaquim. *Apetitos extremos, la colonialidad del ver y las imágenes archivo sobre el canibalismo de indias*, 2008.

[http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/en/base\\_edit](http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/en/base_edit)

Foucault, Michel. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

Jimenez, Carlos. *Tomás Ochoa*. Zurich: Miki Wick Kim, Contemporary Art, 2005.  
<http://www.tomaschoa.com/works/articles/by%20Carlos%20Jimenez.pdf>

Montaigne, Michelle de. "De los caníbales". *Ensayos completos*. Madrid: Cátedra, 2003. 2010.  
231-41

Rueda Fajardo, Santiago. *Narrativas históricas e imágenes políticas en la obra de José Alejandro Restrepo*. Programa de Doctorado. Barcelona, Universidad de Barcelona, 2004.  
<http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/joseres.pdf>