

n.º 4

MARÍA TERESA  
HINCAPIÉ  
*ARCHIVO / ARCHIVE:*  
*1980 - 2008*

28.11.2020—30.01.2021

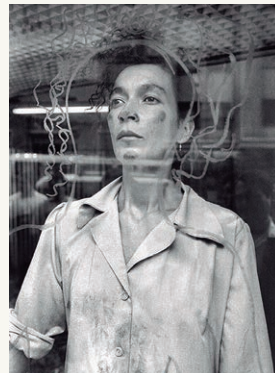
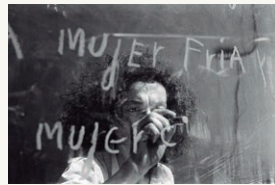
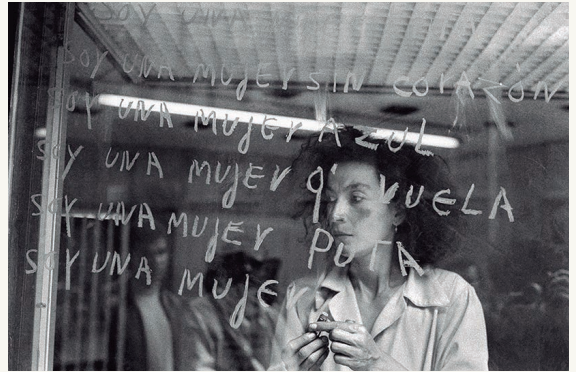
*Obras / Works*

*Punto de fuga, 1989; Vitrina, 1989; Una cosa es una cosa, 1990; Estiramiento de amor, 1991; Impregnación, 1992; Un marco por la tierra, 1992; Divina proporción, 1996; Dulce compañía, 2000; El espacio inexistente, 2001; El espacio se mueve despacio, 2004.*

*Texto / Text by*  
Ximena Gama

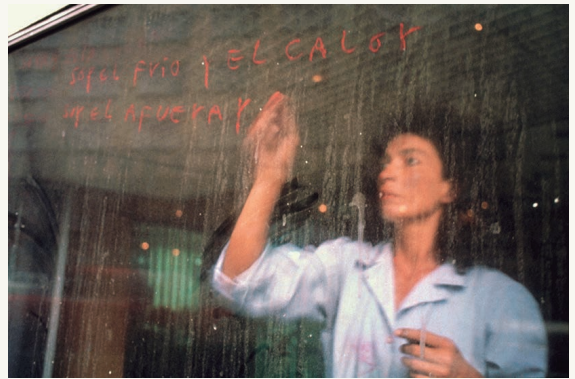
*En colaboración con /*  
*In collaboration with*  
Casas Riegner

1MM



Vitrina, 1989

Vitrina, 1989



Vitrina, 1989

Vitrina, 1989



Ximena Gama

MARÍA TERESA  
HINCAPIÉ  
*ARCHIVO: 1980 - 2008*



La artista colombiana María Teresa Hincapié (1956-2008) inicia su trayectoria en el teatro y la danza, disciplinas a las que renunció cuando se dio cuenta de que su búsqueda vital solo era posible en un lugar alejado de la representación teatral convencional. Su contacto con artistas que experimentaban con la imagen y el sonido, con el video y la música, la empujaron a dejar atrás su trabajo como actriz y a arrojarse al terreno desconocido que le ofrecían las artes plásticas y visuales de finales de los años ochenta. Hoy, a casi quince años de su muerte, es considerada como una de las pioneras de la performance y las artes vivas en el campo artístico contemporáneo de América Latina. Por ello sorprenden las escasas exposiciones monográficas y retrospectivas, incluso las investigaciones, realizadas sobre su trayectoria hasta la fecha, una circunstancia quizás debida, no solo a la dificultad de reunir los registros en fotografía y vídeo de tres décadas de su trabajo que hoy vemos aquí expuestos, sino también a que su lugar artístico dentro del campo contemporáneo latinoamericano ha sido difícil de definir y de reconocer.

Su performance más conocida es *Una cosa es una cosa*, una obra que presentó por primera vez en 1990 y con la que sería invitada a participar, años después, en la Bienal de Sao Paulo, ganando además con ella el primer premio del Salón Nacional de Artistas de Colombia. En un espacio de una zona industrial, María Teresa Hincapié, a lo largo de dieciocho días y en jornadas de doce horas, iba extrayendo de unas bolsas, entre otros objetos, ollas, maquillaje, alfileres, cuadernos, ropa, que ordenaba luego sobre el suelo trazando en silencio un laberinto o espiral que al final del día desdibujaba. Después de una de sus presentaciones, le preguntaron en una entrevista si esa acción

hablaba exclusivamente a la mujer. Ella se desligó por completo de esa posición e incluso afirmó con contundencia que la obra también hablaba a los hombres: «¿Acaso ellos no viven en un espacio doméstico?». A pesar de su reticencia por pensar la obra como un lugar crítico sobre el papel de la mujer en el medio, hoy, desde la perspectiva política y conceptual del feminismo, constatamos que las decisiones plásticas que tomaba, y su manera de ejecutarlas, constituían un modo de resistencia a una sociedad totalmente capitalista y patriarcal.

No era la primera vez que ella cuestionaba esos postulados. Dos años antes, como antesala a esa performance, en una obra titulada *Vitrina*, Hincapié ocupó durante ocho horas —de nuevo, una jornada laboral— y a lo largo de tres días un escaparate en un espacio comercial bastante concurrido de Bogotá. Barría, fregaba, aseaba el lugar, algunas veces se peinaba y otras, tras pintarse los labios de rojo, besaba el cristal hasta hacer desaparecer todo resto de pintura de su boca. En una de esas, y con el mismo lápiz labial, escribió:

Soy una mujer sin corazón  
Soy una mujer azul  
Soy una mujer que vuela  
Soy una puta  
Soy una mujer

En aquella performance la artista transformaba su cuerpo, convirtiéndolo en *locus* público de las contradicciones y violencias de un sistema. Tanto *Una cosa es una cosa* como *Vitrina* hacen visible un orden de lo privado en lo público, planteando, no solo preguntas acerca de la cotidianidad y el tiempo de la intimidad, sino también sobre las tareas domésticas y el trabajo; sobre los modos de habitar otros lugares políticos construidos desde una subjetividad que tiene un lugar y un discurso en el cuerpo, en la memoria y en el deseo, pero que se inserta también en un sistema social y económico profundamente desigual. Su crudo cuestionamiento de hace treinta años diseccionaba también una sociedad que, a la vez que desvalorizaba las tareas y labores de cuidado

adjudicadas a las mujeres, tendía a invisibilizar el cuerpo femenino. Un posicionamiento compartido con otras artistas latinoamericanas de su generación que, como la cubana Ana Mendieta o la argentina Sara Minter —que con su obra plástica y performativa se adelantaron a algunos de los debates políticos y sociales que se desatarían más adelante— confirmarían que la expresión artística se anticipa con frecuencia a lo que el discurso y la historia aún no han llegado a conceptualizar.

Los 30 años de producción de Hincapié son el testimonio de una artista cuya vida fue su propuesta poética. Su radicalismo consistió en mostrar a través de su cuerpo —su materia plástica— que era posible vivir de otra manera. «Hay que volver el mundo más humano, solidario, comunitario», decía. Palabras que, más allá de ser una sentencia utópica y que ahora leemos también como declaración ecopolítica, expresaban una profunda tensión con los continuos hechos de violencia que tenían lugar en la Colombia de aquel tiempo. En Hincapié habitaba la necesidad profunda de parar para experimentar e imaginar otro mundo. Desde sus primeras apariciones como actriz de teatro en *Ondina* en 1985 y *Parquedades*, que realizó junto al artista José Alejandro Restrepo en 1987 y donde primó la improvisación mediante su propio cuerpo a través de la música y la experimentación con otros medios, hasta performances como *Esta tierra es mi cuerpo* (1992) y *El espacio se mueve despacio* (2004), Hincapié siempre buscó activar otro tiempo, un nuevo tiempo.

La estrategia en la última etapa de su vida fue alejarse, volver a lo que ella pensaba que era el centro, lo natural y lo orgánico. El lugar elegido fue la Sierra Nevada de Santa Marta en el Caribe colombiano, un territorio de comunidades indígenas que en una sola geografía condensa todos los paisajes posibles: montaña, nieve y mar. Allí, además de encontrar un paraíso, presencié con mayor intensidad las violencias que se ejercen sobre estos territorios. Esa perspectiva dio un nuevo sentido a su obra. Todas las acciones que realizó en ese periodo, ya fuera en la sierra o en los espacios

expositivos donde se presentó por última vez, se centraron en rituales de largo alcance cuyo propósito era provocar una energía de cambio. Los movimientos semejaban procesos de meditación que se concretaban en caminatas por el espacio y que contrastaban con las imágenes y sonidos de las amenazas que se cernían sobre la tierra. Finalmente, su insistencia en la lentitud, visible en obras como *El espacio inexistente* (2001), o en la minuciosidad de sus gestos, como en *Divina proporción* (2006), eran actos de resistencia frente a la velocidad de la devastación ambiental.

No es extraño que María Teresa Hincapié volviera una y otra vez a las teorías y a las prácticas de teatro y danza con las que inició su carrera. Esa conciencia corporal que aprendió de las técnicas del teatro antropológico permitía que su cuerpo se convirtiera también en un cuerpo colectivo. En aquellas primeras lecciones se percató de que este era un vehículo de comunicación en sí mismo y que, a través de él, podía capturar la atención y la emoción del espectador. Sin embargo, toda su obra osciló además entre los medios experimentales que iban emergiendo y consolidándose en el arte contemporáneo latinoamericano. Construyó espacios escultóricos y escenográficos y trabajó en varias ocasiones con música experimental y videoinstalaciones. Revisar su legado hoy no es únicamente entender a una artista que con su práctica imaginó y proyectó una idea de futuro; es también presenciar cómo el arte colombiano fue abandonando de manera tajante las ideas puristas e históricas de la modernidad que se habían prolongado durante décadas en la escena artística. La obra de María Teresa Hincapié es reveladora en ese sentido, forma parte de una generación de artistas que comprendió en ese momento la potencia política y revolucionaria de transitar entre disciplinas.





*Divina proporción, 1996*



*Divina proporción, 1996*





*Divina proporción, 1996*



*Impregnación, 1992*





*El espacio inexistente, 2001*



*Un marco por la tierra, 1992*

Ximena Gama

MARÍA TERESA  
HINCAPIÉ  
*ARCHIVE: 1980 - 2008*



The point of departure for the Colombian artist María Teresa Hincapié (1956-2008) was theatre and dance, disciplines she renounced on coming to the realization that her life's quest could only be pursued in a place removed from conventional theatre. After meeting artists who were experimenting with image and sound, video and music, she abandoned her facet as an actor and threw herself headlong into the bizarre world of the plastic and visual arts in the late-eighties. Today, over a decade since her demise, she is considered one of the pioneers of contemporary performance and live art in Latin America. Which begs the questions why there have been so few survey or retrospective shows, or even research examining her practice. Perhaps the answer lies not just in the difficulty of compiling the photographic and video testimony of three decades of work which, nonetheless, we can see here today, but also because her place within Latin-American contemporary art has been difficult to define and acknowledge.

Her best-known performance is perhaps *Una cosa es una cosa*, a work presented for the first time in 1990 and for which she was invited to take part, years later, at the Sao Paulo Biennial, and for which she won the award at Salón Nacional de Artistas de Colombia. In a space in an industrial area, over the course of eighteen days, María Teresa Hincapié spent twelve-hour shifts taking objects out of bags, things including pots, make-up, pins, notepads and clothes which she then ordered on the ground, silently outlining a labyrinth or spiral which, at the end of the day, she undid. When, following one of its presentations, Hincapié was asked in an interview whether the action was addressed exclusively to women, she completely debunked any such notion and

*Dulce compañía*, 2000  
*Estiramiento de amor*, 1991  
*Divina proporción*, 1996

categorically affirmed that it spoke equally to men and women: “Don’t they live in a domestic space too?” she responded. Despite her reluctance to think of the work in terms of critique of the role of women in the media today from the political and conceptual perspective of feminism, we would contend that the visually-inflected decisions she took and her way of implementing them was in fact a form of resistance to an utterly capitalist and patriarchal society.

Nor was it the first time she had challenged those postulates. Two years earlier, as a kind of prelude to this performance, in a work called *Vitrina*, Hincapié occupied the window display of a store in a busy shopping district in Bogotá, eight hours a day—again, the working day—for three days running. She swept, mopped and cleaned the place and at times brushed her hair or applied red lipstick, after which she would kiss the window until all remnants of the lipstick were wiped from her mouth. Another time she used the lipstick to write statements on the window, including:

I’m a heartless woman  
I’m a blue woman  
I’m a woman who flies  
I’m a whore  
I’m a woman

Hincapié transformed her body into the public locus of the violence and contradictions of the system. Both *Una cosa es una cosa* and *Vitrina* lay bare the private order that sustains the public space; not just by bringing into question the time and the everydayness of privacy, but also exposing the underpinnings of work and domestic chores. Likewise, she throws light on modes of inhabiting other political places constructed from a subjectivity whose origins and discourse are grounded in the body, in the memory and in desire, but which is also embedded in an unequal economic and social system. Her forthright questioning from thirty years ago also dissected a society that not only undervalued the care work and tasks assigned to women, but at once tended to conceal their

bodies. This calling-out was also shared by other Latin-American artists from her generation—think, for instance of Ana Mendieta from Cuba or Sara Minter from Argentina—whose visual and performative practices adumbrated some of the political and social debates that would erupt later and confirmed that very often artistic expression paves the way for what discourse and history had still not conceptualized.

The artist’s output over thirty years stands as testimony of an artist whose life was her poetic project. Her radicalism lay in revealing through her body—her raw material—that it was possible to live a different life. As she said, “we have to make the world more human, a shared and community project.” Over and above the utopian sentiment which can be read now from the optic of the present as an eco-political declaration, one can also interpret these words as the expression of a profound tension with the ongoing acts of violence then taking place in Colombia. Hincapié always felt a deep-seated need to stop in order to experiment with and imagine another world. Since her first appearances as a stage actor in *Ondina* in 1985 and *Parquedades*, alongside the artist José Alejandro Restrepo in 1987, which foregrounded improvisation through her own body using music and experimentation with other mediums, and performances like *Esta tierra es mi cuerpo* (1992) and *El espacio se mueve despacio* (2004), Hincapié always sought to activate another time, a new time.

The strategy of the final phase of her life was to withdraw, to return to what she believed to be central, natural and organic. To this end, she chose the Sierra Nevada de Santa Marta on the Caribbean coast of Colombia, a territory of indigenous communities that contained all possible landscapes—mountain, snow and sea—in one single geography. There, besides discovering a paradise, she also witnessed first-hand the violence these territories were subjected to. This perspective gave her work a newfound impetus. Each one of the actions she undertook, whether in her mountain abode or in the art centres where she presented them for the final time, were focused on far-reaching



rituals conceived to produce a shift in energy. The movements resembled processes of meditation that took on concrete form in walks which were counterpointed by images and sounds of the imminent threats hanging over the earth. In the end, her inclination towards slowness, readily visible in works such as *El espacio inexistente* (2001), or towards the precision of her gestures, exemplified in *Divina proporción* (2006), were ultimately acts of resistance opposing the speed of environmental devastation.

It comes as no surprise that María Teresa Hincapié returned time and again to the theory and practice of theatre and dance with which she had started out. The body awareness she learned from anthropological theatre methods enabled her body to become a collective body. In those early lessons she realized that it was a means of communication in its own right and that, through it, she could grab the spectator's attention and emotions. That being said, her work also probed the limits of the experimental mediums that emerged and gained traction in Latin-American contemporary art. She constructed sculptural spaces and stage settings and worked on several occasions with experimental music and video-installations. Surveying her legacy today is not just a question of understanding an artist who imagined and projected an idea of the future in her practice; it is also to acknowledge how Colombian art was emphatically casting off the purist and historical ideas of modernity on which its art scene had been sustained for so many decades. In this sense, María Teresa Hincapié's work is prescient, forming part of a generation of artists who grasped the political and revolutionary potential of crossing the boundaries between disciplines.



Actividad realizada con la ayuda del Ministerio de  
Cultura y Deporte



1 MIRA MADRID 1MM  
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN  
TEL. +34 628 88 12 45 — INFO@1MIRAMADRID.COM  
1MIRAMADRID.COM