

Entrevista con el artista Eblin Grueso (Santa María de Timbiquí, Cauca, 1994-)

Constanza López Baquero / *University of North Florida*

Eblin Grueso es un artista plástico del municipio de Santa María de Timbiquí, en el departamento de Cauca. Este lugar, marcado por la violencia esclavista, la explotación de cuerpos y territorios, la extracción minera y el desplazamiento forzado, es también un ejemplo de los procesos de resistencia en la zona. Sus obras se posicionan, como él mismo dice, entre “su memoria corporal, campesina, de pueblo negro, de persona negra, y el juego del arte contemporáneo”. Entre sus instalaciones se destacan: “Canto fúnebre” (ARTBO 2025), proyecto ganador del X Premio Sara Modiano, una reflexión sobre la violencia sobre los cuerpos donde se pone en escena por un lado, la acción de arrojar cuerpos negros al río Timbiquí y por otro, el uso y devaluación de dichos cuerpos en el comercio capitalista en el Puerto de Buenaventura. “Viaje en el tiempo” (2024), que desentierra una historia de cuando la compañía francesa New Timbiquí Gold Mines llegó a Santa María a principios del siglo XX e instauró una práctica minera esclavista; y “Ni la muerte nos separa” (2021), una instalación de cuatro piezas que reclama por la vida de los líderes sociales racializados durante la pandemia del COVID-19. Sus obras se han exhibido en los museos, universidades, centros y ferias culturales más importantes del país.

El 29 de mayo de 2024, fui al Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM) para ver las exposiciones “Desafiar” y “Kalabongó”, dedicadas a artistas afrocolombianos. Durante mi recorrido, escuché una voz que cantaba, a ritmo de alabao y currulao, el coro de la canción de Leonor González Mina, “A la mina no voy”.¹ El estribillo que se repetía con una urgencia e intensidad me cautivó y atrajo a la obra “Viaje en el tiempo”. En medio de la sala me llamó la atención el sarcófago de piedra y la acción “Retorno”, que consistía en tres planos de vídeo y mostraba el recorrido fúnebre del sarcófago, donde Grueso era transportado primero por una vía fluvial, el Río Timbiquí; luego, en barco por el Pacífico hacia el Puerto de Buenaventura y finalmente, por carretera, ya en los hombros de jóvenes que lo llevaban a cuestas, o en camión por las calles de Cali hasta la Casa Cultural del Chontaduro.

Regresé a casa sin poder quitarme ni esa sensación visceral ni ese estribillo de la cabeza y quise investigar más. Entrevisté a Grueso el 27 de enero y el 26 de febrero de 2025. El 6 de julio, fui al Parque Explora de Medellín para ver la exposición “Espesuras, Habitando un Mundo Herido”. Me sorprendió ver allí “Viaje en el tiempo”. En cuanto entré, escuché de nuevo el coro que me condujo a una sala donde se encon-

traban las tres pantallas y el sarcófago junto con un mapa y dibujos del artista que no había visto antes.

En esta entrevista, Grueso explica cómo concibe su arte, cómo incorpora su cultura y sus prácticas, y el rol que desempeña su comunidad. Además, nos habla de sus obras más recientes, en particular de “Viaje en el tiempo”.

¿Cómo describirías tu quehacer?

Al principio, cuando llego al mundo del arte, empiezo a cuestionarme porque no entendía mucho el campo del arte contemporáneo. Yo tenía una cuestión personal sobre por qué no se consideraba artistas a los artesanos; lo sentía como un demérito, pero con el tiempo he ido entendiendo los dos lugares. Yo vengo de una tradición de prácticas manuales que ha estado atravesada por los sentidos de supervivencia dentro del territorio y en las comunidades. Ha tenido que ver con esa memoria de las manos, con conectar el cuerpo con las manos. Yo me vengo a la ciudad con todo este conocimiento del hacer, del ensamblar, de pensar y solucionar las cosas en la cabeza, de resolver las cosas entre la mente y las manos. Ahí, en ese azar de situaciones, el aprendizaje se mediaba porque las soluciones también surgían en ese proceso de construcción. Entonces, cuando llego a la ciudad, decido no dejar todo este aprendizaje territorial, de la memoria incorporada que tengo a través de esos aprendizajes, y decido pararme en la mitad de lo que es el arte contemporáneo y la cultura negra, para mirar hacia ambos lados y crear mi propia forma de pensamiento, de relacionar las cosas y, partiendo de ahí, de cómo crear.

En ningún momento me interesó traer las prácticas tradicionales al arte como algo de la exotización o de la representación, sino a partir de esa experiencia mía con esas prácticas. Dentro del arte contemporáneo, puedo mediar en esas cosas para amplificar una serie de situaciones. Es una transformación, una resignificación, una reapropiación, para hablar a través de esa esencia mía que es esta memoria corporal, campesina, de pueblo negro, de persona negra, y entrar a jugar también en este mundo del arte contemporáneo, entendiendo que es un juego. No es un campo donde tenga que exponer todo de mi cultura, porque mi cultura tiene que ver con la divinidad y lo espiritual. Aunque hay juegos de acciones espirituales en el arte contemporáneo, la espiritualidad que se vive en un ritual de una comunidad es muy diferente. Uno

no puede trasladar esas cosas de un lugar a otro sin ser consciente de ello, porque se puede hacer daño a una comunidad.

Yo decido traducir los gestos que produzco por medio de la acción con el cuerpo, que es el performance, por medio de la fotografía, el video, la escultura, el canto, la gráfica. Nunca quise limitarme a un proceso de creación ni a una técnica. He decidido escuchar muy bien hacia dónde quiere ir la creación. Por ejemplo, si quiero hablar de violencia, ¿hacia dónde me dice que hablemos? Si es importante hablar desde el cuerpo con la acción performática, o desde la instalación con la escultura, o a través del dibujo o de la fotografía. Siempre estoy muy pendiente de encontrar esas pistas: hacia dónde y cómo me propone ir en los aspectos técnicos de la creación. Entonces no suelo forzar mucho las cosas.

Mi proceso artístico está atravesado por objetos porque las acciones que hacíamos en el territorio siempre estaban acompañadas de ellos. Por eso en mi trabajo aparecen objetos de mi pueblo, de mi territorio. La materialidad es importante porque ella habla cuando aparece la peña o la madera, cuando aparecen las botas pantaneras o la tela. Cuando aparecen otras acciones que también hacen parte del sentir comunitario y de la construcción social, a veces es el tejido como algo que invita a lo colectivo.

Háblame del recorrido y de su importancia en tu obra.

Para mí ha sido muy importante incorporar el recorrido en mi proceso porque, en el campo, todo lo que uno podía hacer tenía que hacerse a través del recorrido. El proceso de cultivo de la papa china o del plátano se hacía en fincas muy lejos de la casa y del pueblo, y teníamos que ir hasta allá a cogerlos, ponerlos en canastas y cargarlos.

Cuando uno no conoce la historia profunda de la esclavización, no comprende esas imágenes, pero hoy puedo comprender las imágenes de cargar y cómo fueron esos procesos de los esclavos negros cargando a blancos. Esas prácticas están ahí incorporadas y es interesante verlas a través de ese recorrido, esa memoria e imágenes que se empiezan a conectar después con la historia de los procesos de esclavización que uno no conocía.

En ese ejercicio del andar también hay que protegerse, porque uno, siempre que iba al monte, tenía que encomendarse a Dios o a la idea de la divinidad. Hay que pensar en el cuerpo, en cómo me protejo de las avispas o de las culebras. Entonces uno terminaba usando las botas pantaneras todo el tiempo y era muy miedoso, porque a veces uno está solo en el monte y en un momento equis aparece un grupo armado y resulta que lleva las mismas botas que uno lleva y da incluso pánico. Es increíble porque en ese momento uno no sabe cómo responder ante esas imágenes: “¿Y si les da la gana de cogerme y llevarme, estrangularme o matarme?” O ellos

pueden pensar lo mismo de uno por el hecho de llevar esas botas. Hay muchas cosas que pasan ahí.

Esas memorias o imágenes de los encuentros a través de los recorridos me han permitido ser más consciente. A veces uno se descuida de lo que pasa en un recorrido y no pone atención a los detalles. Entonces, yo siento que hay un desgaste corporal, pero también hay una memoria que se construye y hay una salida porque con ese desgaste el cuerpo se transforma en un azar y a veces uno no sabe a qué hora va a llegar, cuándo o en qué condiciones. Todas esas experiencias que atraviesan esos momentos empiezan a convertirse en mi proceso como un elemento de creación.

En “Retorno”, juegas con el cuerpo, con el ritual de la muerte, y pasas por el cuerpo una cantidad de emociones, propias y colectivas. Cuéntame qué implica ese multiplicarse, transmutarse para lograr esas experiencias encarnadas y qué lugar ocupa tu comunidad.

En mi proceso artístico permito que el azar suceda. Cuando todo está demasiado medido, la experiencia se limita. Entonces, parte de ese azar es permitir que sucedan cosas que no estoy controlando ni puedo controlar. Me permito habitar y vivir muchas experiencias que después digo: “¡estoy loco!”.

La primera vez que hice un ejercicio de medirme en el ataúd, estaba trabajando con mi papá. Mientras construíamos el ataúd para ver si era de mi medida, me tiré ahí al piso. Esa fue la primera vez que sentí: “Esto va a estar duro”. O sea, en ese momento, vi la imagen de lo que era estar en un ataúd. Aún así no era realmente consciente, porque no entendía por qué mi mamá no quería que me metiese ahí. Ese momento, con mi papá viéndome, probándome, fue loquísimo. Fue un momentito y seguimos trabajando.

Luego, fue meterme y estar encerrado por mucho tiempo, con todos los peligros que ameritaba estar ahí dentro, porque era la situación mía, pero también la de las personas que cargaban ese ataúd y no podían dejarlo caer. Yo estaba jugando a la muerte, pero también había la preocupación del otro, que no podía dejarme morir mientras estaba vivo dentro de un sarcófago. Era una cosa extrañísima sentir que se preocupaban por proteger mi vida y yo ahí adentro. También sentí un azar por los que estaban cargando eso tan pesado que no se fueran a lesionar. Era increíble estar dentro del ataúd y sentir todos los límites de la vida. Sentir lo inútil que es uno, que uno no puede hacer nada. Uno escucha las preocupaciones de los demás que están afuera y siente las caídas cuando alguien se resbalaba y el otro preguntaba: “¿estás bien?”. Entonces el uno se resbala y el otro tiene que entrar a proteger ese sarcófago y ese cuerpo que va allí.

También fue una memoria espiritual o una memoria de lo que es el ritual fúnebre en los pueblos negros, donde toda

la comunidad va cargando un ataúd. Digo la comunidad porque los rituales fúnebres en las comunidades son de todo el pueblo, nadie se queda en la casa, los que se quedan son los mayores que no pueden caminar. Todo pueblo va escoltando, acompañando un cadáver, una persona que se va, y todos con la preocupación de que el ataúd no se caiga. Es un muerto que es protegido e importante. Sin embargo, en esa obra mía, no era un muerto, porque se supone que yo estoy vivo. Era el sentido doble de la preocupación, de la importancia del cuidado no solamente por la carga, sino por si yo estoy respirando, por si tengo sed.

También, al navegar con ese sarcófago en el barco y atravesar el mar, era increíble pensar en los barcos negreros. Hay una memoria corporal que suscita esas imágenes. Uno se hace consciente de cómo está viviendo eso, de la manera como tal vez lo habrán vivido ciertas personas. Ahí hay unas pistas, unas memorias que se reviven. Era impresionante sentirse en medio de la nada, porque uno, en un barco, solo ve el horizonte, y era miedoso sentir que habitaba en la nada y que, si eso se hundía, pues simplemente nos moríamos. Es increíble sentir esa angustia de “bueno, estamos a lo que diga el mar”. Entonces, pasaron muchas cosas profundas dentro de ese ataúd y en ese recorrido.

Cuando sales del sarcófago, haces un poema/performance con tu tía en el que reflexionas sobre la historia de la esclavitud de tu familia y de tu pueblo. Cuéntame cómo fue ese proceso de creación.

Ese poema, al final de la obra, cuando hablo con mi tía Elena, lo construyo en un viaje de conexión con mi abuela. Yo viajo a la memoria, a las ruinas de la memoria, hacia el más allá y ahí, en una conversación con mi abuela, empiezo a pensar en lo importante que ella era, todo lo que hacía como la potencia, la voz que era mi abuela en mi comunidad. Y desde ahí, se construye ese poema, como una conversación entre mi abuela y yo. Luego, para hablar de esa conexión con mi abuela, invito a mi tía Elena, una mujer muy importante en el ámbito de la memoria y la historia del Pacífico, que lucha por la paz, la memoria, la visibilización y los actos de no repetición de los procesos de esclavización. Mi tía Elena es la mujer perfecta para conectar con ese viaje y con esa conversación con mi abuela Sebastiana.

Ver “Viaje en el Tiempo” me obligó a poner el cuerpo, sentir una cantidad de emociones y descubrir múltiples significados. Pero cuando quiero hablar de la obra, me cuesta describirla en su totalidad.

Es un proyecto demasiado grande porque, en principio, estuvo pensado como investigación para cumplir con los requisitos de la sustentación del pregrado. En ese sentido, “Viaje en el tiempo” es un trabajo que incorpora escultura,

video, dibujo, fotografía y, aunque no quiero encasillarlo, vamos a decir que tiene que ver con el género de la instalación. En realidad lo he pensado como una obra o un espacio que recoge muchas obras.

Si pienso en cuál es la potencia de ese proyecto o cuál es la imagen más grande, es el performance “Retorno”. Partiendo de él, recojo muchas otras acciones que están mediadas por esa misma acción. O sea, todo lo que tiene que ver con los desplazamientos, la memoria y la historia está recogido en “Retorno”.

Para entrar a la exposición hay que atravesar un túnel que habla precisamente de los desplazamientos, pero también de lo que fue la práctica minera esclavista de los franceses. Cuando se atraviesa el túnel, también es para encontrar esa historia que yo estoy contando.

Dentro de esa exposición se encuentra el video de los actos de transferencia de conocimiento. En el ejercicio de desenterrar el sarcófago, mi abuelo, mi papá y yo, uno tras otro, picamos la peña. Ese proceso hace que yo hable de memorias del pasado, de cómo se transfiere el conocimiento, sin explicarle al chico —los hijos, los nietos, los ahijados, etc.— de dónde viene eso, y simplemente uno replica modelos que tal vez su cuerpo rechaza. Esa práctica de buscar oro era una de las prácticas que mi cuerpo no quería porque había que estar bajo la tierra, y yo siempre sentía que en cualquier momento iba a morir ahí, tapado.

Digamos que esos son los elementos más fuertes que recoge la exposición. También empiezan a aparecer unos dibujos a lápiz de los objetos que se usaban en ese proceso minero: la lámpara de carburo con la que alumbraban los socavones, el árbol de guayacán que se clavaba para sostener la tierra, el barco donde se transportaba a la gente; y también está mi abuelo picando peña.

Luego hay un video del taller donde construyo los elementos; un video que podía o no estar, pero me parecía interesante que estuviese porque a mí me prestaron un espacio en la Casa Obeso Mejía en Cali. Imagínate que donde me prestaron el taller, en el sótano de la casa, esclavizaron a muchos trabajadores que vivían ahí del aseo. Entonces para mí era increíble cómo se empiezan a conectar esas cosas. Yo terminé en un sótano, que es un socavón también, pensando en todo el proceso de esclavización y maltrato a los trabajadores. Además, ese sótano tenía culebras y yo, con mucho miedo, andaba con cascos y botas. Esa idea de temer dentro de ese sótano era también el temor que tenía yo dentro de ese socavón minero. Por eso decidí hacer un registro mientras producía la bitácora, que es el canalón por donde las mujeres batían la tierra en busca de oro.

Siempre hablo del proyecto “Viaje en el Tiempo” y de cómo surgió a partir del interés por construir algo que no

tenía imagen. Es la imagen de un proceso de esclavización de una compañía francesa que llega a Santa María de Timbiquí a comienzos del siglo XX. A través de esa idea, de hablar de esa historia, pensaba en el hecho de desenterrarla. Ese acto me llevó a pensar que el desentierro estaba conectado con mi historia. En ese ejercicio, yo tenía que desenterrar el sarcófago o a un ancestro. Ese sarcófago estaba conectado con esa historia minera y con el proceso de esclavización, y con lo fuerte que fue desenterrar o cavar esa peña para buscar el oro.

Decidí transportar ese sarcófago desde Santa María hasta Cali, para hablar también de los desplazamientos forzados, de los actos de esclavización, de los procesos de resistencia, de las opresiones, de la invisibilización, de cómo el Estado ha permitido que esas cosas sucedan. El Estado les otorga permisos a estas compañías para que entren a destruir. Es también para que el Estado, cuando entre a estos lugares, no sea para destruir vidas, sino para proponer procesos de desarrollo, decir: “aquí existe gente, ¿cómo podemos ayudar?”

Háblame de la relación entre duelo y celebración.

Ha sido muy interesante porque en los pueblos negros, aunque los muertos duelen mucho, siempre hay una forma del ritual que tiene que ver con la celebración de la vida. Queriendo o no, los pueblos negros han sido influenciados por la tradición católica y por esta idea del cuerpo que muere, del alma que va a otro lugar y que está viva en otro lugar. Entonces, en los rituales de las comunidades negras, hay una parte del dolor, del sufrimiento, pero también tenemos que celebrar un momento de alegría para que esta persona vaya a estar bien adonde vaya. Dentro del ritual espiritual o de la muerte, en los pueblos y en mi comunidad ha habido momentos en que se revela alguien. Revelar es conectar con las ánimas y que dicen cosas como “Mire, tal persona está ahogándose en un río” o “tal persona no ha podido ser feliz porque alguien está llorando mucho”. Es un mensaje para que la gente que está viva deje de sufrir tanto por el que se fue, porque el que se fue quiere estar bien y feliz.

En mi trabajo aparecen el alabao y los géneros arrullo y currulao, importantes para las comunidades negras del Pacífico. Entonces, por eso, en “Viaje en el Tiempo” aparece el canto de Leonor González Mina, “A la mina no voy”, primero en ritmo de alabao y luego en currulao, como una manera también de decir que los cuerpos negros o los pueblos negros despiden la muerte, pero también celebran la vida. Yo transformo eso en el canto “A la mina no voy”, con el alabao y el currulao, para dar a entender el ritmo con que el cuerpo viaja. Si uno se queda solo en alabao, pues la gente llora y llora, pero ¿cómo salimos de ahí? Con el currulao.

Hiciste una instalación inspirada en el movimiento Black Lives Matter, en la que cubriste tu casa y luego otras casas

de tu comunidad con un telón negro. ¿Qué decía la tela y por qué fue importante ese momento?

Mira que en el gobierno de Duque, cada día y medio asesinaban a un líder social y para mí era una cifra increíble. Con esa situación, entramos en la pandemia y la imagen de que las personas negras e indígenas no valían nada era tan fuerte. Era tan fácil para las fuerzas públicas de control y muchas otras matar a un negro o a un indígena. Entonces matan a George Floyd en Estados Unidos de una manera tan indignante. Para ese momento, en Cali asesinan a cinco niños por chupar caña y todos los niños eran negros. También, un policía en Ciudad Córdoba asesina al hermano de mi cuñado. Todo eso tuvo que ver con el proceso de confinamiento; a todos nos pegó muy duro. De hecho, en la ciudad se sufre mucho porque uno tiene que vivir encerrado, y en los pueblos uno tiene la puerta siempre abierta. Eso era muy traumático y era muy fuerte para muchas personas. A mí me daba muchísimo miedo salir a la calle; las personas negras temíamos muchísimo porque podíamos ser maltratadas por los policías.

Yo estaba en un proyecto del Banco de la República llamado Interior Exterior, y nos habían invitado a realizar una obra para la fachada de la casa. Yo dije: “Ay, ¿qué sentido tiene hacer arte en este momento? ¿Para qué? Nos están matando”. En esa reflexión sobre no querer hacer arte, dije: “Bueno, una obra para la fachada de la casa: pensemos en algo que llame a la reflexión, que haga ruido, que haga una alerta, que llegue. Bueno, puede ser una frase”. En ese orden de ideas, lo que me atravesaba era que pareciera que la vida de las personas negras e indígenas no importaba. Entonces, construí una frase que dice: “La vida de las personas negras e indígenas importa”, con la intención de que eso se moviera por muchos lugares de Cali, de Colombia, etc., hasta donde pudiese viajar. En ese entonces, con esos miedos, sentíamos la necesidad de hacer un llamado a la protección de la vida. A veces mis obras parten de lo personal, pero eso se extrapola a que la situación no solo sea mía, sino también general. En ese sentido, también es hablar de los procesos de fragilidad: uno está aquí muy valiente hablando, pero también hay mucho miedo a morir. O sea, yo soy muy frágil ante la muerte. Decidí que una forma de proteger mi vida era tapar la fachada de la casa con ese telón. Intentar cubrir algo inabarcable, como la violencia y los asesinatos.

¿Cómo se construye ese telón? Pues las letras están cosidas a mano con mis hermanos y vecinos, y el acto de tejer y coser también es un poco como intentar cerrar las heridas que ha dejado la violencia. En ese ejercicio de coser, también se hace un duelo de lo que nos ha atravesado, intentando sanar, coser esas heridas y luego poner a viajar ese telón para que la reflexión sea mucho más grande, que llegue a otros lugares y que ahí esté la voz, no solo la voz mía, sino la de mucha gente. Cuando llegó ese telón a la Universidad de los Andes, muchos de los estudiantes se sintieron acogidos. Al principio era como un pánico; lo quisieron colgar por allá adentro, pero

yo decía que ese telón, el reto y la incomodidad tienen que ser expuestos en la fachada. Lucas Ospina, un artista muy importante que estaba trabajando en ese momento en los Andes, peleó para que se pusiera en la fachada. El telón, donde ha llegado, ha generado cosas interesantes, como lo que mueve,

lo que proporciona. Por eso, esa frase es tan importante para intentar hacer ruido y hacer un llamado, y también está atravesada por mi hermana, quien fue asesinada producto de la violencia en Colombia. Ahí uno va buscando cómo camuflar las cosas para hablar y sanar por medio del arte.

Notas al final

1. Compuesta por Esteban Cabezas en 1964, narra la historia de esclavitud minera en el Pacífico.