



otros logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad.
 Universidad Nacional del Comahue
 ISSN 1853-4457

Borsani, María Eugenia y Melendo, María José (comps.) (2016), *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, Buenos Aires, Editorial del signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University, 142 páginas.

Pilmaiquen García*

La opción decolonial es necesaria en tanto activamente percibamos y abandonemos las convenciones naturalizadas por la matriz colonial del poder, signada por el eurocentrismo universalista y homogeneizante que dictó modos hegemónicos de hacer y pensar. En este proyecto decolonizante es que se planteó *Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes*, dando cuenta de recorridos, caminos, búsquedas e iniciativas del arte contemporáneo que impugnan los principios con los que es tradicionalmente pensado.

Esta publicación compilada por María José Melendo y María Eugenia Borsani perpetúa la noción de lo decolonial como ejercicio en tanto reivindica procedimientos activos tal como se plantea en la compilación previa de Borsani presentada en el 2015, también en la colección “El Desprendimiento” de Ediciones del signo, bajo el título *Ejercicios decolonizantes en este sur (subjetividad, ciudadanía, interculturalidad, temporalidad)*.

En este volumen, como lo plantea Walter Dignolo en el Prefacio, el “desprendimiento” de las ficciones coloniales tienen como base el hacer y el pensar decolonial, que en el caso del arte y la estética, propone una liberación de lo que la idea

* Alumna avanzada de la Carrera Licenciatura en Artes Visuales. Becaria “Estímulo a las Vocaciones Científicas” del CIN en el marco del proyecto de investigación “El arte fuera de sí. Primeras aproximaciones en torno a las poéticas artísticas contemporáneas” de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN).

occidental de arte y la filosofía occidental estética valoran y desvalorizan, privilegiando la *aesthesis* en todas las esferas del vivir para abrir nuevos caminos de conversación.

Ejercicios decolonizantes II emprende su recorrido con una obra del mexicano Pedro Lasch titulada *La Globalización de la Indianización* (2009); un planisferio presentado de forma particular, donde los grandes territorios del mundo producen una nueva cartografía determinada por los significados de las palabras “indio” e “indígena”, fusionando el inglés, español y francés. Estos renombramientos que evidencian la ignorancia y la confusión no sólo hablan del pasado, sino que introducen al lector en una serie de cuestionamientos propios sobre los fundamentos contemporáneos de la globalización.

Luego del Prefacio de Mignolo antes mencionado, donde reflexiona sobre los términos vertebrales de la publicación: *desprendimiento, decolonialidad, ejercicios, arte y estética*, las compiladoras Melendo y Borsani presentan una Introducción en la que recorren los objetivos, antecedentes y decisiones teórico-metodológicas del texto, mientras despliegan la deliberada diversidad de las autoras seleccionadas, unidas por la desobediencia y el permanente cuestionamiento de los postulados del arte y el binomio teoría-práctica. Así, esta compilación se divide en cinco capítulos que exploran y reflexionan sobre diversas facetas vinculadas con experiencias artísticas que comparten contemporaneidad y una esencia decolonial.

El primer capítulo: “Garabateando el cuento de las bellas princesas. Desde el aula pensando metodologías educativas otras”, además de repasar la construcción del conocimiento desde esquemas coloniales y específicamente en la enseñanza de instituciones de arte de nivel terciario/universitario, sus autoras Juliana García y María Celeste Venica, quiebran -y burlan- lo que se espera de un texto académico. Es evidente que escriben para un interlocutor al que intentan desorientar, con el que dialogan y al que no temen revelar sus despreocupados comentarios sobre el texto, mediante expresiones informales y una tipografía desordenada, exponiendo lo que parece un borrador; un garabato previo a la versión final-definitiva. Estos mecanismos de subversión intencional, que perturban por hacer tambalear lo esperable y correcto, vuelven rico el discurso decolonial, potenciando las interpelaciones a currículos, planes y programas de cátedra de los espacios educativos de provincias de Argentina.

El planteo surge a partir de analizar los procedimientos históricos de sistematización de transmisión de conocimiento configurados en la modernidad que pretendían “llegar a todos de modo homogéneo y eficaz; presuponiendo un conocimiento universal y uniforme” (García; Venica, 2016: 20). Esta metodología, no sólo suprime las particularidades y

destruye lo diverso –como el arte popular –, sino que normaliza un modo universal de vincularse con el mundo, una concepción del tiempo y espacio estables, lineales y progresivos, de donde deviene el valor de la proporción aurea, la perspectiva lineal y el concepto de belleza. Las autoras plantean que “el currículo tiene claramente que ver con relaciones de poder” (García; Venica, 2016: 24), por seleccionar, descartar y dar jerarquía a unos contenidos por sobre otros, y es allí donde como docentes se comprometen a tomar una actitud sincera sobre las posiciones asumidas desde donde enuncian los discursos, dando cuenta de las opciones otras de ser y hacer.

El segundo capítulo se titula “Nueva visión de museos comunitarios: desplazamientos en el caso latinoamericano”, en el cual María Celeste Belenguer examina y rescata nuevos modos de ser del museo. Esta cualidad de “nuevo” recae en la tradición histórica de lo que el espacio del museo *debe* constituir, instaurado como “reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico” (Belenguer, 2016: 41). Belenguer destaca que estas cualidades instalaron al museo como un sostén de la colonialidad del conocimiento, almacenando memorias colonizadas y robadas, edificando memorias y logros de Europa y la Civilización Occidental. En la actualidad, diversas propuestas desobedientes son contestatarias de estas convicciones y se proponen producir desde la herida colonial, abandonando el proceso lineal tradicional de coleccionar, preservar y difundir, transformándose dinámicamente, consolidando espacios culturales vivos, circulares y abiertos.

En los diversos casos seleccionados se evidencian gestos decoloniales en los temas y decisiones curatoriales que la autora considera que implican los nuevos modos de *dar a ver*. Estos son: *Museo del Barro* (Asunción, Paraguay); *Museu da Maré* (Río de Janeiro, Brasil); *Museu das coisas banais* (Pelotas, Brasil); y *Museo Taller Ferrowhite* (Ingeniero White, Argentina). Cada caso ejemplifica las metamorfosis de la noción de museo contemporáneo en vínculo directo con su comunidad, elemento que la autora resalta al punto de señalar que “la permanencia del bien cultural que el museo conserva es completada por una interpretación o relato, que también puede ser plural y cambiante” (Belenguer, 2016: 53), reivindicando la experiencia colectiva de recordar en contraposición a la actitud contemplativa tradicional. El carácter desobediente de estos casos es su predisposición a cruzar los límites hacia otros discursos, promoviendo la problematización de los acuerdos y desacuerdos de los grupos culturales y subjetividades diversas, a fin de establecer la reflexión y el diálogo.

El tercer capítulo, de María José Melendo y Julia Victoria Isidori, titulado “Aquí y ahora. Poéticas artísticas que desandan el *canon*”, plantea revisar el escenario artístico actual analizando ciertas “poéticas” que consideran desobedientes por impugnar particularidades –criterios y formatos– tradicionales del arte. Si bien las prácticas artísticas que señalan no se autodenominan *a priori* “decoloniales”, sus actitudes provocativas con los destinatarios y su cualidad de denuncia tanto del sistema capitalista, como de la perversión del mundo del arte, encuentran su encauce decolonial en tanto deciden “desandar sus propias heridas coloniales”, es decir, la opción asumida de “*desandar el canon*” (Melendo e Isidori, 2016: 78). La disolución del binomio teoría-práctica la plantean como un compromiso, de la misma manera que conciben la diferenciación contenido-forma como una textura indiscernible. Las experiencias seleccionadas consolidan su alcance disruptivo, no sólo por impugnar el *canon* de la instalación y la *performance* respectivamente, sino por ir más allá de la discusión sobre lo propio latinoamericano, afrontando heridas cada vez más naturalizadas en el sistema económico neoliberal globalizado.

A modo de apartados recopilan algunas producciones de tres artistas que consideran significativos, titulados “Experiencias de lo extremo: Santiago Sierra”; “La memoria como ruina. Hablar desde el silencio: Doris Salcedo”; y por último “¿Y qué pasa si es posible?: Tania Bruguera”. Los artistas a los que hace referencia cada apartado, dan cuenta de la diversidad de procedimientos, técnicas y propuestas conceptuales, unidos por un eje decolonial que desdibuja sus márgenes, donde no es posible describirlos a través de sus elementos formales, sino que se *vuelven visibles* en relación con su contexto y sus enunciados altamente contestatarios, es allí donde explotan su “poder ancestral del arte de ser terreno de exposición y reflexión” (Melendo e Isidori, 2016: 94).

“*Nativas/foráneas. Un principio metantrópico*” es el cuarto capítulo, narrado en primera persona por la artista colombiana Eulalia De Valdenebro Cajiao, en el cual relata en un tono sensible el proceso de la escultura viva *Nativas/Foráneas* construida/sembrada en el patio de Artes de la Universidad Jorge Tadeo Lozano (Bogotá, Colombia, 2014). Las reflexiones en torno a lo “nativo” y lo “foráneo” de las plantas -a las que llama “colegas planetarios”- se vinculan de manera recurrente con la condición humana, siendo analogía del blanqueamiento de la raza implementada por la colonia, la reforestación de los bosques de Bogotá, proceso paradójico en el que las especies nativas han devenido en foráneas. La artista es una entusiasta alentadora de repensar lo humano como un elemento entre otros dentro de la vida del planeta, es por eso que la escultura viva es una simbiosis entre el trabajo humano y el vegetal; la malla ortogonal metálica sirve de apoyo

para una gran diversidad de especies nativas que eventualmente la invadirán y ocultarán en densas formas sinuosas y enmarañadas, que lejos del control racional sólo responde a leyes de supervivencia, versátiles y cambiantes. El trabajo de De Valdenebro Cajiao, implantando una parte de la biodiversidad del bosque andino en medio del territorio urbano, desobedece a un proceso de siglos que persigue la homogeneización estética de su ciudad basada en el desarrollo de arquitecturas europeas y la inserción de plantas que desconocen sus condiciones biogeográficas. Irrumpe con lo esperable dando protagonismo a lo azaroso e incontrolable –adversarios de la colonialidad– reivindicando la maleza, lo denso, la ausencia de perspectiva, la maraña sinuosa y los ritmos naturales de la vida, considerándose a sí misma como un “mamífero que custodió, transportó y sembró estas semillas”, negociando “simbióticamente los espacios del arte con los ritmos de la vida” (De Valdenebro Cajiao, 2016: 120).

El quinto y último capítulo, titulado “*SOY guarango sin glamour*. Una iniciativa decolonizante”, se presenta a modo de complemento por Patricia Hakim y María José Melendo. En él se describe la actividad denominada *SOY guarango sin glamour* en la Casa de las Culturas (Instituto de Cultura) de Resistencia (Chaco, Argentina, 2012). Curada por la misma Hakim, se inscribió dentro del programa *Simultaneidades y Otras Yervas*, que cuestiona desde adentro la institución arte, y discute con el binomio centro-periferia y las reflexiones en torno a lo regional y a lo “guarango”. Tal es así que la invitación a los integrantes del Gran Chaco (Chaco, Formosa, Tucumán, Santiago del Estero, Salta, Santa Fe, Paraguay y Bolivia) proponía como consigna el desarrollo o presentación de producción que hiciera referencia a un “lenguaje contemporáneo a lo fronterizo, a la identidad, a la situación periférica (en artes visuales, sabores, canto y moda)” (Hakim y Melendo, 2016: 128), atributo que le proporcionó el tinte “decolonizante”. Esta iniciativa fundamentada en la autoafirmación, sin el afán de enaltecer lo autóctono, se consolida en la hibridez y reivindicación de lo propio más allá de la territorialidad, en la fusión de lo originario, popular y precario con lo contemporáneo, para construir desde esa trama la “estrategia capaz de poder poner en valor culturas socialmente marginadas o desvalorizadas” (Hakim y Melendo, 2016: 126). Esta mixtura se corresponde con los ejemplos de las manifestaciones presentadas en el proyecto, expresiones que rebalsan los formatos tradicionales de obra, ponen el foco en contextos, lazos y geografías que se disuelven y funden en la problematización de la herencia colonial, en lo individual-colectivo y en la reivindicación de las impurezas.

Ejercicios decolonizantes II refuerza en su textura la multiplicidad de voces, discursos y lugares desde donde mirar y discutir la herida colonial. Cada autor en su singularidad, despliega declaraciones de manera que los lectores puedan completarlas con sus propias experiencias y subjetividades, reconociendo su propio rol y posibilidad de reflexión que la opción decolonial ofrece. Cada uno presenta aspectos diversos del arte, que sin embargo, se articulan al distinguir su cualidad de denuncia, su des-definición como virtud, su capacidad de ser una herramienta de cambio, que promueve problematizaciones y propuestas de liberación, manteniendo vivo un espacio de deliberación, reflexión y autocrítica. Sin ser inocentes de reproducir estructuras calcificadas de pensamiento colonial, esta compilación abre el abanico de posibilidades confirmando que aunque sean mínimas acciones apoyadas en el cuestionamiento de dichas estructuras, representan el poder de transformar imaginarios y sistemas de creencias para reemplazarlos por otros auténticos y propios.