



Otros Logos
REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

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

Haceres y decires des/decoloniales.

De la estética a la aestesis

Colectivo Aestéticas Decoloniales¹

Resumen:

Este escrito pone en circulación lo alcanzado durante las jornadas abiertas desde la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (Universidad Nacional de Avellaneda) los días 4, 5 y 6 de mayo de este año de 2016.² Los haceres/decires de los que damos cuenta entre todos los allí mancomunados, se fueron gestando durante el largo tiempo que nos reunió la organización, en continuado dialogo, con el deseo de dar forma a un espacio de trabajo/reflexión común entre artistas, pensadores, críticos, curadores, visitantes...que posibilitara hacer/pensar desde/sobre las estéticas (“lo estético”), por fuera de los formatos y las prescripciones propias de las academias.

Palabras clave: estética, aestesis, des/decolonialidad, comunalidad creativa.

¹ Participan en la escritura de esta versión Adolfo Albán-Achinte, Patricia Figueiras, Julio Flores, Pedro Lasch, Zulma Palermo y José Stagnaro.

² Las prácticas acá relatadas fueron propuestas conjuntamente por Adolfo Albán-Achinte (Colombia) y Zulma Palermo (Argentina) como respuesta a la convocatoria de los organizadores de las Jornadas para participar en ellas. Ambos docentes-investigadores rehúsan ocupar el lugar del saber y vienen poniendo en acto estas experiencias participativas que procuran la producción de saberes compartidos.

Abstract:

This text brings about what has been approached during the meeting at the National University of Avellaneda (Buenos Aires) in May 4th, 5th and 6 th).³ All the making/talking completed there as a community has been growing since the first steps to organize the event, keeping ongoing dialogues and shaping a common space for work/reflection between artists, thinkers, reviewers, curators, and guest. It was aimed at making/thinking from/about “the aesthetics”, breaking away from frameworks and rules set by the academy.

Keywords: aesthetics, des/decoloniality, creative community.

Lo que en estas páginas ponemos en circulación es lo alcanzado durante las jornadas abiertas desde la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (Universidad Nacional de Avellaneda) los días 4, 5 y 6 de mayo de este año de 2016.⁴ Los haceres/decires de los que damos cuenta entre todos los allí mancomunados, se fueron gestando durante el largo tiempo que nos reunió la organización, en continuado diálogo, con el deseo de dar forma a un espacio de trabajo/reflexión común entre artistas, pensadores, críticos, curadores, visitantes...que posibilitara hacer/pensar desde/sobre las estéticas (“lo estético”), por fuera de los formatos y las prescripciones propias de las academias.

Sostenida esta experiencia en otras previas (Palermo, 2015b) y en continuidad con ellas, busca ir dando forma a *una pedagogía des/decolonizante*, entendiendo por tal no sólo las prácticas propias de la educación formal escolarizada, sino en la convicción de que todo acto social es, de por sí, una gestión en la que se aprende algo del/lxs otrxs. Es así que se intenta abrir ámbitos de diálogo que irrumpen tanto en los contenidos que se ponen en

³ The event was planned by the Master Program in Latin American Contemporary Aesthetics.

⁴ Las prácticas acá relatadas fueron propuestas conjuntamente por Adolfo Albán-Achinte (Colombia) y Zulma Palermo (Argentina) como respuesta a la convocatoria de los organizadores de las Jornadas para participar en ellas. Ambos docentes-investigadores rehúsan ocupar el lugar del saber y vienen poniendo en acto estas experiencias participativas que procuran la producción de saberes compartidos.

cuestión, como en los formatos jerarquizados que caracterizan la producción-transmisión de obras/conocimientos devenidos del paradigma moderno/colonial que nos rige.⁵

En esa dirección es que nos propusimos -como punto de partida- generar dos instancias dialogantes hacia dentro de cada una de ellas y de ambas entre sí, a través de la *producción de dos textos en temporalidades distintas*: el primero, la ejecución de un mural a cargo de los sentimientos/pensamientos/manos de un reducido grupo de plásticos, espectadores y de circunstanciales transeúntes⁶; el segundo, un texto en diálogo en presencia -y *a posteriori* virtualmente- de muchos y variados interlocutores, inicialmente provocado por la producción-expectación del texto previamente producido.

El hacer de las manos

Las estéticas de re-existencia son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente.

Adolfo Albán-Achinte

Reunidos ante la pared blanca, los que allí nos dimos cita⁷, escuchamos el largo y pausado discurrir de Adolfo Albán-Achinte -que nos la ofreció como sólo un pretexto para entablar contacto entre una pluralidad de subjetividades, como sintetiza el enunciado que precede- para dejar que las manos y los ojos lanzaran a los cuerpos hacia ese espacio abierto diseminando-salpicando-ensuciándolo con unos pocos colores. Eso fue suficiente para pensar en común cuál sería el punto de partida de una forma posible que, desde lo sensible, dijese lo que el reducido común pre-sentía. Lo primero fue advertir que la pared

⁵ Ver, entre muchos otros, Mignolo (2010).

⁶ La convocatoria generada por la organización de las Jornadas estuvo abierta a todos los que tuvieran deseos de participar.

⁷ Adolfo Albán-Achinte, Luciana Arias, Lucía Farías, Gabriel Glaiman, María Eugenia Pérez, Belén Sánchez (los pintores). Bárbara Aguer, Laura Alegre, Patricia Figueira, Zulma Palermo, Malena Pestellini (los espectadores) y otros que acercaron música, bocadillos, preguntas curiosas.

tenía un zócalo atravesado por visibles rasgaduras en su superficie, lo que llevó a pensar en una provisoria proliferación en tres niveles: el de abajo, el inframundo, el siguiente que habitamos, y otro, superior, al que se aspira.



Puesta la sensibilidad en acción de cuerpos que escalaban hasta el nivel más alto, de ojos que se desplazaban de un extremo al otro siguiendo los febriles movimientos de las manos, el espacio se fue modificando. Silenciosamente, armados los actores/pintores de pinceles y colores y abarcados por sus mundos interiores, se inició un despliegue totalmente inesperado para quienes, como espectadores, participamos del acontecimiento. Fueron tomando forma, lentamente, unas imágenes, en principio, sin contacto aparente entre ellas: acá una cabeza monstruosa; en el centro, una imagen casi humana; más allá, gentes apretujadas entre sí mirando hacia un horizonte impreciso...

Las figuras fueron adquiriendo formas definidas tocadas por unas y otras manos, pues si bien cada espacio iba siendo ocupado por uno de los ojos-cuerpos-manos en acción, todos “tocaban” por instantes el espacio de lxs otrxs, compenetrados de lo que el/la otrx estaba formateando.



El proceso de producción unía también a los que completaban la escena dentro de una atmósfera envolvente que se colaba por entre las figuras, los colores, los trazos y los mates que iban y venían, subían y bajaban entre los peldaños de una escalera y las manos de los cebadores, poniendo en tensión una parte de las subjetividades. En ese destellar de figuras y colores, se abrían muchas preguntas, se susurraban interrogantes cuyos sentidos buscaban ahondar en lo qué hacer con lo que estaba aconteciendo. En ese ida y vuelta se iban produciendo sentidos nuevos, nuevas percepciones.



Los espectadores advertimos, de inmediato, que se trataba de un engendramiento compartido, no desde un diseño prefijado, no a través de la mediación de la palabra, sino en una suerte de complementariedad cómplice, muda, silenciosa. De allí en más, la ejecución fue casi un frenesí en la que nos involucramos todos de una forma u otra: algunos niños que dieron de lo suyo, la audición de una música interventora del silencio, el murmullo de los transeúntes a veces sorprendidos por el “espectáculo”, la rendición final de los cuerpos, los últimos trazos de quienes, conocedores de su arte, del hacer experimentado de sus manos, trazaron las líneas finales que abrieron el texto producido a una diversa proyección de sentidos.



Hacer con palabras⁸

Así como entre las manos, los ojos y los cuerpos se produjo un diálogo de formas, entablado ante la pared vacía la que, en su engendramiento, se abrió para dar lugar a colores y figuras, se propuso luego un nuevo espacio pleno de presencias para pensar y

⁸ Integran el grupo Ana Acuña, Bárbara Acuña, Bárbara Aguer, Adolfo Albán-Achinte, Laura Alegre, Georgina Andino, Hugo Aramburu, Luciana Arias, Elena Belingueres, Carlos Blanco, Sergio Boada, María Eugenia Borsani, Vanina Bradach, Ana Julia Bustos, Ana Camblong, Susana Cancio, Claudia Carbonell, Víctor Castillo, Araceli Clemente, Lorena Coka, Trinidad Cornavaca, Graciela Delafuente, Constanza Dellea, Mirta Díaz, Alicia Dios, Nerina Dip, Florencia Di Tullio, Luciano Favaro, Patricia Figueira, Julio Flores, Paula Gaetano, Hugo Gallardo, Gabriel Glaiman, Carla Gómez, Alejandra González, Karina Granieri, Paula Guersenzvaig, Verónica Guiller, Pedro Lasch, Luciana Lesme, Elizabeth López, María Lugones, Francisco Marqués, Paolo Meconi, Natalia Mell, Yua Migamo, Walter Mignolo, María Agustina Miñones, Romina Misenta, Raúl Moarquech, Mónica Musante, Nora Nadalin, Laura Nieves, Bruno Oliveira, Lorena Oporto, Zulma Palermo, Silvina Pane, Silvia Paredes, Norma Pellegrino, Camila Peluso, Ludmila Peña, Lucrecia Piatelli, Mariano Pini, Eimi Possamai, Luciana Reinoso, Ma. Luisa Rodríguez, MA. Silvia Rodríguez, Yisela Rodríguez, Stella Rosas, Gabriela Sabat, Ma. Belén Sánchez, Rita Segato, Sergio Segura, Griselda Seoane, Florencia Sierra, Karina Speranza, José Stagnard, Víctor H. Tozarín, Nico Trombella, Ma. Laura Vázquez, Agustina Veronelli, Julia Viana, Gabriela Viejo, Ariel Weimnman, Mariela Yeregui

proponer, en otro tipo de lenguaje, algo acerca del objeto que estamos persiguiendo: un saber más sobre lo artístico, más allá de todo lo aprendido. Se trataría, tal vez, de un *desaprender* lo instituido para abrir nuestras miradas a posibles saberes otros, en la escucha. Se propuso para ello una práctica disruptiva, de *desprendimiento* de las formas instituidas de los haceres pedagógicos en cualquiera de sus formas y niveles, pero más específicamente de aquellas de uso académico, cada vez más atrapadas en una concepción meritocrática y jerarquizada del conocimiento y, por lo tanto, de renovadas formas de colonización de nuestras subjetividades.⁹

Se proyecta para ello la imagen del mural tal como quedó acabado, buscando que cada espectador expresase el efecto que el texto produjera, más desde el “sentir”, del efecto que la imagen generase, que desde la precisión de la mirada experta. Ante la percepción de esa imagen se producen tres reacciones: por un lado, la de quienes manifiestan la imposibilidad de una lectura consistente sin conocimiento del contexto en el que el “mural” está ubicado, como requisito imprescindible para poder interpretarlo. Por otro, la de quienes entienden como elemento imprescindible la visualización y/o el relato del proceso productivo, por lo que se da lugar a una rápida proyección del video allí obtenido para mostrar, al menos parcialmente, lo acontecido en su vitalidad primera. Finalmente, la de la mirada experta que requiere, además de lo marcado, conocer, por ejemplo, la carga de pintura, entre otros datos de importancia para saber más acerca de lo que se está mirando; agregado a ello, estar en la presencia de una imagen luminosa proyectada, lo que da lugar a interpretaciones cargadas por la subjetividad de los espectadores.

⁹ Hay en circulación una importante crítica sobre esto. Ver, entre otros, Palermo (2015a).



El sentido del lugar

Resulta relevante el interés por conocer el contexto en el que la imagen fue montada, el por qué de su presencia en una de las Sedes de la UNDAV, en un corredor de paso, como dato requerido por el canon del “estilo muralístico”. Si los transeúntes lo verían como mural o se lo percibiría como uno más de los *graffitis* que cubren las paredes de las calles por las que transitan cotidianamente. Para su lectura resultaría así imprescindible conocer las razones por las cuales fue elegido, si hubo acuerdos previos para ello, por qué en esa sede y no en otra; más aún, en un lugar distante de éste en el que se incita a pensar los efectos que su visualización produce. Además, en tanto es un “mural” y no un “cuadro”, es de particular importancia pensar en quienes permanentemente transitan frente a él, en particular los estudiantes. Si bien se aclara que la elección del espacio, distante de donde se concreta el diálogo verbal, no se sostuvo en un acuerdo previo, se señalan los efectos negativos del distanciamiento ya que, al descontextualizarlo, se pierde o se mutila una parte importante de su significado, vacío que se llena desde las subjetividades personales.

Cobra así particular valor el lugar en el que se concretó y su sentido para los vecinos de Piñeyro, sede cuyas paredes exteriores están cubiertas de murales dando respuesta a las

expectativas de la gente que transita cotidianamente por el barrio ya que, simbólicamente, todos fueron perfilando lo que la nueva Universidad sería. El nuevo “mural”, éste que miramos, no está puesto a la calle sino en un lugar interior del predio, en una pared más bien escondida, próximo a otros murales que se inscribieron mucho antes. Se expresa así una vecina de Piñeyro más como tal que como artista y posgraduada en artes, para quien lo importante es, decolonialmente, leer el trazado de fronteras y de distancias “entre lugares”: de éste en relación con los otros exteriores e interiores; entre el lugar de exposición y éste de la discusión, lo que habla también de los sentidos emergentes de la localización de las distintas sedes entre ellas.

Se puede pensar, entonces, que el lugar no se reduce al “contexto” de la imagen, a su lugar físico, sino que se constituye en un espacio de simbolizaciones donde se concretan unas prácticas y unos relatos específicos, lugar que es espacio, pero también tiempo.¹⁰ Por eso la *lugarización*¹¹ de este texto adquiere particular significado ya que se trata de un espacio pleno de significaciones para los avellanenses. En efecto: la Sede elegida (Piñeyro), ocupa un edificio que estuvo destinado a una actividad fabril, reciclado a los efectos, cuya historia remite a un pasado urbano con fuerza productiva, caído con la depresión de los '90. El sólo hecho de su recuperación para una Universidad “nueva”, implicó una puesta en valor de fuerte presencia para la comunidad en su conjunto.

Del hacer y del decir

En esta misma dirección se asientan otras opiniones que optan por la lectura de la imagen fija después de la visualización de su proceso, la que recae en tres datos específicos: las condiciones de producción acotadas por el encuadre de la convocatoria: “*estéticas decoloniales*”; la situación del país y la región en el momento crucial en que vivimos y, en tercer lugar, en la autorialidad de quienes participaron en su hechura. Hay quienes destacan que, a pesar de no haber contactado directamente con la obra, sus lecturas no se diferencian de las realizadas con conocimiento previo del proceso, ni de los nombres de quienes fueron sus autores pues lo contemplan como un producto acabado y colectivo.

¹⁰ Para Arturo Escobar, cada lugar está ligado a narrativas pasadas y presentes mayores. Ver Escobar (2005).

¹¹ La “lugarización” implica, por lo tanto, un posicionamiento vital y la asunción de una pertenencia. Albán-Achinte, en acuerdo con Escobar, entiende que, así, “...el lugar o lo local adquiere una dimensión política y disruptiva...” (2015: 30).

Destacan la coincidencia entre ambas formas de lectura por lo que, en este caso, no parece que el conocimiento de los datos señalados hayan sido relevantes para el relevo del sentido.

El análisis de los componentes de la obra hace foco en la figura central, la que produce efectos negativos: desagrado, rechazo, repulsión, hasta odio, producidos por la figura humana definida como rígida, oscura, impositiva, militar (sic) destacada sobre un fondo blanco, a diferencia del resto de la obra, lo que remite para algunas percepciones, a la idea de poder autoritario, de represión, y de tortura. Esa figura central, hostil y aislada de los otros elementos del conjunto, suspendida por hilos que descienden de un sitio impreciso, interfiere para algunos en la percepción del resto del conjunto, en el que la explosión de colores despertaría el efecto opuesto, si no fuera por la presencia de la mano que asoma sosteniendo un aparato electrónico, que retiene la imagen hacia un sí mismo que se presenta también monstruoso, en la figura que sobre/detrás de aquél parece ser el cuerpo de la mano que sostiene el artilugio. De donde hay quienes interpretan el conjunto como la expresión de un juego de tensiones entre lo monstruoso del poder y el silencio de los oprimidos.

La figura central no solo resulta, entonces, desestabilizadora, sino que es -y sobre todo- una potente intuición estética, al separar en un espacio blanco, aislado del resto, una presencia propia de lo que llamamos "imagen" que reconfigura la relación entre lo disperso -y que sin embargo permanece misteriosa- desde el centro de la composición. Hombre, centro, tal vez uniformado (fábrica, ejército, vestimenta) que nos remite no sólo a un prototipo sino a una imagen de lo prototípico. Ese saber que produce tal intuición, sin duda de un maestro formado en el arte occidental, es irrenunciable; en primer lugar, porque nos constituye y, luego, porque tal conocimiento puede hablarnos aún -y mucho- sobre nosotros mismos y sobre los dramas que nos movilizan (tanto como lo hacen Marx, Deleuze o Derrida). La cuestión no es negar la existencia de estos pensadores y su peso, sino reconocerlos en simetría con otras formas de saberes y de haceres.

Todas estas interpretaciones conducen a afirmar que resulta imposible pensar desde la imagen despojándose de las propias competencias específicas ya que forman parte de cada subjetividad, la que moldea la lectura. Las impresiones y reflexiones antes esbozadas surgen de ver la imagen dividida en cuatro planos verticales: el primero, a la izquierda, ocupa un tercio del total, luego el centro donde se enfoca la mirada y, a la derecha, un campo dividido ya que, más hacia arriba se visualiza una imagen que

pareciera representar la “multitud” y, en un subplano, una imagen más informe. Sin embargo, hay quienes entienden que tal fragmentación, en realidad, no resulta relevante pues no colabora para dejar de lado las imprecisiones que provienen de la percepción reproducida y no directa de la imagen. Por otro lado, se trata de un producto improvisado por su falta de incorporación al espacio en el que se localiza, por la carencia de unidad pues no hay un lenguaje que lo organice y por el breve tiempo en el que se concretó, a lo que se agrega la mediación de esa imagen proyectada. Por eso se propone trasladar la atención a la importante muestra en la que se exhiben obras de autores de larga trayectoria, con similares temas a los del mural. Expuesta en los corredores y en el patio seco próximos a la sala, se lograría un contacto más directo que se entiende imprescindible y dejar así de lado las “excusas” que pareciera acá se esgrimen para no decir lo que se siente/piensa.



Las opiniones en contrario entienden que las distorsiones existen incluso en el lugar de exhibición ya que siempre hay interferencias de distinto tipo, aunque también se piensa que sería necesario, para que esta estrategia de doble producción común fuera efectiva, operar en grupos más pequeños, poniendo en juego también en esta instancia el cuerpo,

tanto como se lo puso en la creación de la pintura. De este modo lo que acá queremos concretar no quedaría, como acontece ahora, en un diálogo disperso.

El análisis del texto dividido en planos despierta también algunos ecos. Uno de ellos trae a la memoria un mural pintado por Diego de Rivera a pedido del Rockefeller Center de New York (1933) y después destruido: *El hombre en el cruce de caminos* o *El hombre controlador del universo*¹², después de su segunda instalación definitiva en el Museo de Bellas Artes en la ciudad de México (1934). En su primera y frustrada presencia fue censurado por cuanto se ponía ante los ojos la confrontación vigente en esos años entre dos modelos de mundo: capitalista y comunista. El mural que ahora contemplamos trae ese eco, esa presencia un tanto fantasmática porque, como en aquél, en la parte central aparece una figura humana; en el primero, la de un obrero blanco, alto y dominante, operando una máquina que controla el universo. A la izquierda se muestra los resultados engañosamente exitosos del capitalismo, en contraste con un mundo en efectiva lucha de clases y los efectos de la guerra. A la derecha se figurativiza el mundo socialista con los retratos de sus líderes y la emergencia y predominio de la clase obrera. Se destacan así dos cuestiones relevantes: por un lado, la importancia del lugar y del momento en el que la obra se instala y de qué manera las lecturas construyen sentidos y valoraciones antitéticas según el lugar de enunciación que las propone.

Desde la geopolítica de nuestro tiempo es posible conjeturar que si el mural de Rivera estuviera hoy en Rockefeller Center, sería una imagen más bien inofensiva sin causas para censurarla y atraería al turismo con el mismo afán con el que se consume moda en la 5a Avenida. Desde la perspectiva decolonial, tal cuestión es posible porque izquierdas y derechas en la formación de los estados nacionales integran el proyecto moderno/colonial, por lo que el mural de Rivera en esa localización ya no remite a una confrontación de modelos de mundo, sino a una lucha por el poder dentro de un mismo proyecto.

Por otra parte se señala que, cuando hablamos del espacio en las “artes visuales”, lo hacemos desde la concepción eurocentrada en la que hemos sido formados, es decir, colonizados, en tanto se trata de una estética que señala una forma única de mirar/valorar con el acento puesto en la perspectiva, el color, la distribución de las imágenes, el volumen. Esa imposición colonialista ha negado la existencia de maneras otras de entender y construir el arte. En el mural que contemplamos juega una concepción

¹² Ver imagen en www.museonacionaldebellaartes.gov.mx

“desviada” de la que rige el pensamiento occidental tanto en el uso del color como de la proporción y la textura, reñida con los principios de la estética devenida del Renacimiento y su idea de lo bello. Esta es una propuesta que se aproxima así a una *aestesis*¹³ atravesada por otro imaginario, que opera con otras geometrías. No se percibe allí la fluencia que prescribe la estética kantiana; tal vez, por eso, la reticencia a expresar los efectos que su contemplación provoca. El texto, en realidad, reclama que nos desprendamos de los cánones que se nos han impuesto para re-conocer que -tal vez sin proponérselo- define un espacio, un color, unas formas despojadas de toda normativa.

Esta lectura produce algunas resistencias en tanto se entiende que hay una coacción direccionada a generar una interpretación decolonial y no libre para quienes, como artistas y docentes, miran desde las matrices inscriptas en el texto. Es necesario partir del hecho de que nuestra educación/formación es europea y, en consecuencia, producimos arte e interpretamos cada obra de acuerdo a los criterios que nos lega la tradición occidental que nos atraviesa y que nos hace ser quienes somos, pues nos constituyen.

De allí que sea casi imposible para un artista y un docente borrar los cánones de lo aprendido, por eso -a diferencia de la traslación del mural de Rivera antes comentada- es que se encuentra en lo que contemplamos la incidencia de la estética norteamericana, en particular del arte pop en la imagen central, cuando rompe con el *action paint*. Este eco se percibe en el sector izquierdo con su espontaneidad y su energía, su uso libre del color y de la forma, como un espacio dinámico que no busca reproducir la realidad. La figura central, en cambio, recuerda algunas imágenes de Andy Warhol que focaliza su trabajo en la cultura mediática contemporánea, obra que habla desde el lenguaje comunicacional que rige en el presente y que replica, indirectamente, ese mundo. Finalmente, a la derecha, se percibe la sombra de Rembrandt, del barroco, con un sentido de la perspectiva concebida tradicionalmente. Este recorrido pondría en evidencia que todo el mural se encuentra atravesado por la historia de la pintura de occidente, en una expresión argentina.

Por otro lado, y desde una mirada “ingenua”, desprovista de toda información sobre esa historia y las tecnologías propias de la materia artística, se dice de la sensación de “incomodidad” que transmiten los detalles periféricos a las figuras centrales: las grietas, rasgaduras o raíces, cierta presencia intuida de figuras de animales entre esos trazos

¹³ Entendida como el mundo de lo sensible. Para este concepto ver Gómez (2015).

ocultadas, y figuras de refugio -en los pilotes colocados al frente del mural e integrados a él por la imagen fotográfica-, donde ocultarse para mirar desde ese reaseguro, lo escondido.

Las lecturas fracturadas de la imagen en distintos planos, desarticulan -para algunos opinantes- el todo de la imagen, pues de ese modo no se puede poner en juego la sensibilidad, puerta de entrada de cualquier espectador que lo contemple sin los prejuicios propios de la mirada experta. Sin estas restricciones, la percepción recae otra vez en la afectación por lo monstruoso que acecha a la humanidad de nuestro tiempo.

De crítica y contracrítica

Se escuchan también algunas voces insistentemente críticas. Por un lado, quienes entienden que no se puede borrar lo que se sabe y hablar como si no se viera lo que se ve, como un observador ingenuo, según se propuso al iniciar el diálogo. La mirada sobre la imagen lleva a reflexionar que no siempre una pintura al muro es una obra de arte por el simple hecho de usar un modo canonizado en su historia. Trabajar con materiales propios de las artes no garantiza que lo que se realice sea una expresión, un símbolo o una señal pues existe un contexto cultural, una comunidad que lo valida. Una obra de arte es hija de su tiempo y madre de nuestros sentimientos.¹⁴ De modo, entonces, que estamos ante un trabajo, una imagen, que no puede compararse con la elaboración y el compromiso de las obras expuestas en los pasillos, como ya se señalara. Pues cuando se genera una imagen se espera de ella una resolución coherente con su contenido para ser, entonces, un símbolo que remite a algo ausente y que, además, lo diga de un modo nuevo, intraducible a otro lenguaje. Si la sociedad lo valida, tal vez recién pueda ser considerada una obra de arte.

Más aún, hay un uso de términos que circulan en general como sinónimos: “pintura”, “mural”, “obra de arte”, que se extiende a veces al uso de los materiales y que acá han sido utilizados profusamente para designar un mismo texto. Eso explica por qué se ha comparado las representaciones espaciales y las soluciones compositivas de diferentes culturas (europea, mesoamericana, pop) obviando analizar lo que se ve, tal como se ve, aún en su incompletud.

¹⁴ Como advierte Wassily Kandinsky en *De lo espiritual en la obra de arte*, 1979.

Desde otro ángulo de enfoque se percibe que esta práctica no parece haber abrigado pretensiones “artísticas” según lo establecido, sino que dio lugar a la posibilidad de construir espacios de encuentro que desarticularan el encierro individual y la pretensión de un saber propiedad de los expertos; que buscó, contrariamente, generar una presencia por fuera de las palabras, por la que pudiéramos “des-prendernos” del canon que nos encadena. Apalabrar la obra, de la manera como acá se hizo, resulta un ejercicio tanto o más liberador que su producción; sin embargo, son cuestiones diferentes, ya que hablar de una obra no nos hace artistas.¹⁵

Sin embargo, nos entendemos por acuerdos que se construyen a partir de lo que sabemos, del saber que se nos ha imbuido, por lo que resulta válido y aún fructífero el acuerdo de llamar “arte” y admitir cierto grado de autonomía para estas prácticas, del mismo modo que acontece cuando hablamos porque somos no sólo la lengua de los europeos sino también infinitas prácticas vitales heredadas de esa cultura y que asumimos como “nuestras”. No obstante ello, también es válido entender que contar un chiste, hacer un movimiento corporal o producir un discurso con palabras pueden ser actos de “arte”. Así, muchas comunidades originarias no conciben separación alguna entre el arte y la vida y mucho menos pensar en “la autonomía del arte” teorizada en occidente.

Por otro lado, se escucha la voz de quien objeta una cierta actitud autoritaria ejercida sobre la acción colectiva y libre de los artífices pues, una vez éste terminado fue racionalizado, “concluido”, “armonizado” con intervenciones finales sobre lo que fuera diseñado por el común de los participantes. Esta actitud, en cierto modo “correctiva” del hacer de los unos por los otros, no parece ser decolonial como se quiso y en verdad fue durante el trabajo creativo, como participación colectiva y respetuosa del lugar de cada interviniente. Más aún, así como en el mural de Rivera la censura actuó borrando su presencia, acá se anularon los trazos dejados por algunxs niñxs de cuya frustración es necesario hacerse eco. Por ello, más allá del decir, se propone pensar hasta qué punto las actitudes que asumimos son consecuentes con los discursos que desarrollamos.

Contrariamente a ello, hay quienes sienten, como actores en ese mismo proceso productivo, que fue en verdad un hacer en colectivo, un juego gozoso compartido que tuvo su cierre con esas líneas vinculantes tendidas como hilos en todos los espacios de la

¹⁵ Para Albán-Achinte, la imagen que de sí tiene el artista” -según la concepción de la academia- es la de un ser extraordinario, diferente de los que no han sido de algún modo “elegidos” para tal finalidad.

escena, líneas de unión que requirieron “retocar” detalles de cada participación individual en el conjunto. *Se pregunta, en consecuencia, qué nos acontece cuando se escucha la voz de alguien que se vio colonizado, interrogante que queda sin respuesta, silencio que tal vez esté hablando por sí mismo.*

Otra crítica se sostiene por fuera de la cuestión estética, centrada en la propuesta misma que se entiende es el resultado de una actitud voluntarista: producir una obra decolonial a cargo de un colectivo hasta este momento inexistente. Es imposible pretender que por una decisión particular se pueda “inventar” una comunidad pues ésta es el resultado de una experiencia que proviene desde siempre, como acontece en comunidades originarias. Una forma de vivir/hacer no puede ser el resultado de la voluntad marcada hacia una dirección determinada. ¿Cuáles podrían ser, entonces, los efectos de una obra decolonial? Lo único que se puede hacer desde esa perspectiva es aproximarse a las comunidades para ver cómo es su arte, cómo es su hacer, en tanto expresiones de una forma particular de vida.

Se explicita entonces que nunca se pensó en proponer la producción de un mural “decolonial” sino como un hacer más entre los organizados en este encuentro para reflexionar juntos estos días. Lo importante era hacer mancomunadamente, entendiendo lo comunal no como un diseño prearmado sino como un horizonte de expectativas, algo que buscamos y deseamos construir entre todos los reunidos. Se pudo haber propuesto otra cosa, una comida, un hacer de sabores, saberes y sentimientos conjugados¹⁶ en una actividad compartida. Ese hacer mismo, en común, podría vivirse decolonialmente pues lo comunal, sin duda, no puede diseñarse sino que se hace como *pro-yectum*, como búsqueda de entendimiento de las personas entre sí -aún cuando hasta ese encuentro no se hubieren siquiera conocido- y con el mundo. Es, desde este lugar de enunciación, la búsqueda del equilibrio necesario para la salud social, equilibrio que, como acontece con el fiel de la balanza, no deja ninguno de sus componentes en el lugar más alto, sino en la inestable movilidad del balanceo.

Surge también un señalamiento sobre las distancias que producen los discursos especializados ya que en este encuentro en el que participan personas formadas en otras disciplinas, destacan su dificultad para decodificar lo que se dice. Así se reproduce, de otro modo, una forma de exclusión similar a las marginaciones propias de la

¹⁶ Ver Albán-Achinte (2015).

jerarquización que da lugar a irreversibles diferencias entre los que saben y los que no han podido apropiarse de esos saberes específicos.

Reflexiones últimas

Al finalizar el tiempo del encuentro quedan abiertas muchas inquietudes: ¿tiene sentido poner hoy en juego las relaciones con la tradición académica en arte, la pertenencia autorial, los cánones, o son otras las cuestiones que nos movilizan? Responder a estas preguntas es disponerse a ingresar al campo de la crisis emergente en la cultura de la globalización en relación con el hecho artístico: qué es, qué lo hace ser, quién/quienes lo definen. Cuestiones que pueden ser consideradas diferencialmente desde la perspectiva de los que hacen/participan en la producción de un texto y la de sus testigos, en este caso reunidos entre sí y constituidos los espectadores en sus primeros receptores. Lo que acá ha venido aconteciendo en orden a perseguir respuestas es una experiencia única y, por eso, irreplicable, valiosa en sí misma y sumamente productiva.

Los efectos a los que ha dado lugar la relación entre una imagen y lo que de ella se dice han resultado significativos; esta relación entre la visualidad y lo dicho, que parece en principio imposible, habilitó un diálogo que se abrió en direcciones múltiples. Y si bien no hay posible traducción de la imagen en palabras, acá se pudo -inexplicablemente- hablar de una imagen de la que no sabemos nada con palabras que no pudieron tocarla nunca. Lo importante fue, en todo caso, la naturaleza del gesto, de un trabajo colectivo con gente que sabe hacer también más allá de lo afectivo¹⁷. Que pudo/supo proponer la posibilidad de construir una imagen y dar lugar a la mirada que buscó relacionar lo percibido con lo mirado. Por eso el gesto acá fue de donación, ya que sin la donación del gesto propio no hubiera tenido sentido la operación colectiva. Lo que queda es la huella de lo colectivo que se suspende entre lo visible y lo legible. Está la palabra del que hace desde adentro y, por otro, los modos en que se mira lo mirado. De allí las proyecciones fantasmagóricas, en un escenario con baja luz de sala, en el que circularon discursos fragmentados que dieron lugar a la presencia de dos obras: el “mural” expuesto a las miradas y las que buscan interpretarlo; es ésta una disyunción extrema entre lógicas sensoriales muy diversas. Los modos entre los que producen signos y la de quienes los descifran/interpretan son infinitamente lejanos entre sí, lo que produjo aquí ese discurso

¹⁷ Ver Deleuze y Guattari (2015).

discontinuo, fragmentado, proyectivo. Así el mural casi desapareció ante la construcción colectiva de una obra producida en este diálogo, en una expectación colectiva en tensión que dio lugar a un espacio ritual en el que se intentó decir algo acerca de lo que no era posible decir nada.

Estas reflexiones abstractivas serían tal vez poco probables sin el hacer y el hacer colectivo en tanto práctica decolonizante; una práctica como aquellas propias de las comunidades en las que interactúan en común quienes se reúnen incluso “empresarialmente”, como acontece en el trabajo en las huertas, en el trueque, en las fiestas y rituales de distinto tipo. Por eso se intentó abrir un hacer distinto al que rige en los espacios académicos en el que se quiso compartir sentires/ideas/sensaciones sobre lo que nos acontece como humanidad, en un presente cargado de individualismos, egoísmos y utilitarismos que ponen precio a las identidades, a las pertenencias, a las personas. Se buscó irrumpir en la cotidiana escena académica generando una relación más personal de quienes allí nos encontramos, en el intento de construir una alianza, un acuerdo, un vínculo en oposición a la cultura global del individualismo, cultura que fomenta el desencuentro, la generación de “brechas”, de “grietas”, de desequilibrios que dan lugar a la domesticación de las personas y de las sociedades.

En ese espacio ritualizado se pudo pensar viejas y nuevas cuestiones compartiéndolas con viejos y nuevos conocidos, tanto en el orden de las presencias como en el de las ideas. Así hay quienes, devenidos del marxismo, entienden que una de sus fallas fue totalizar la política en el Estado, tanto como la de las democracias representativas es la de arrogarse el derecho de representar a los demás, cuando sólo se representan a sí mismos. De allí el deseo de acercarse a la opción decolonial que se percibe como un hacer/pensar liberador, como una praxis que en sí misma lo concreta, como una forma de vida que entiende las relaciones sociales -y por lo tanto materiales y simbólicas- desde la dación.

La política del don en actitud fraterna deja un juego abierto entre el saber y el que no sabe. La cuestión crucial es, entonces, encontrar las maneras de ofrecerse en un mundo agobiado por los ritmos propios del capitalismo que no deja lugar para la escucha. Hacer el intento de ir caminando hacia un estar-siendo (Kush, 1986), de un estar-ahí-no-más, en lugar de correr detrás del tener que apremia con sus exigencias, detrás de tener más para “ser alguien”. Lo contrario a ello es el “buen vivir”, forma de vida de muchas comunidades marginalizadas de las que podemos aprender a actuar de otro modo, en una relación

hecha de complicidades y afectividades. En ese magma vital hay hacedores que hacen sintiendo con sus cuerpos, con sus manos, desde el *sentipensamiento* nacido de la vida simple, sin demasiadas conceptualizaciones como escuchamos de algunas voces caribeñas retomadas por Fals Borda.¹⁸

Lo que queda al desnudo acá es un ejercicio totalmente abierto que deja muchas cuestiones importantes a la vista: en principio, desplaza el presupuesto de un acuerdo previo del hacer. Nadie conocía al artista colombiano (Adolfo Albán-Achinte) que proponía concretar este ejercicio, ni los artistas que se fueron acercando se conocían entre sí. Los contactos previos no sólo fueron esporádicos sino que no aportaron para el qué ni el cómo hacer. Lo que interesaba, en realidad, era habilitar algunas prácticas artísticas que se concretaron en circulación de un vínculo sensible y que dio lugar a una acción común participativa y plena, abierta a la autoreflexión. Lo que queda, entonces, es sólo una marca/huella de lo ocurrido como un espacio de circulación afectiva y la generación de una comunidad acotada al momento de producción, para la que pintar un “mural” fue solo un pretexto para otra cosa: poner en juego unas formas de hacer por fuera de lo académico, de los prejuicios eruditos.

Lo acontecido durante el proceso es decolonizante de otro modo: habilitó para reflexionar sobre el arte y la política, para poner en acto una práctica que lleva a pensarnos como artistas/hacedores y como docentes/aprendices. Es así que la participación en la hechura del mural produjo otros efectos más allá de la participación en la pintura misma. Los que acercaron otros gestos comunicantes: el mate, la comida, la palabra, las miradas, entienden que las sensaciones compartidas constituyeron un proceso pedagógico a través de diversas formas de contacto, de un aprendizaje intenso que deja pensar muchas cuestiones vinculadas con el objeto que se estaba produciendo; más allá de eso, qué queremos decir con lo que hacemos. Acá es un mural, en otro momento puede centrarse en otras formas de expresión de las culturas, la música, el teatro, la comida, la danza, el rito... Lo importante es darnos los tiempos y lugares para pensar en común, desarticulando los haceres desde siempre instituidos. Esta forma particular de hacer pedagogía pone en carne viva todo; no es que desde acá en adelante vayamos a transformarnos y desde allí a ser distintos, sino que en esta especie de sinceramiento, de

¹⁸ Ver del autor *Una sociología sentipensante para América Latina. Antología*, compilada por Víctor Manuel Moncayo.

reconocer desde dónde hacemos y pensamos -no sólo sobre arte- da lugar a un proceso autoreflexivo construido colectivamente.

Tal vez lo que acá aconteció haya sido un hacer decolonizante, el ejercicio de una *aesthesis decolonial*, liberadora, que buscó transformar nuestros saberes con el objetivo de producir otra sociedad y otro “nosotros”. En tanto hacer comunal, radicado en la dación que desarticula las individualidades, posibilitó “ponernos juntos”, volvernos compañeros al compartir el pan, el pan del color y la palabra en su encrucijada, en su frontera, en su desafío al poder de la “civilización” y el “desarrollo” que controla al mundo. Sin embargo, como algunos de nosotros venimos advirtiendo, “no debe suponerse [...] que el futuro que advenga luego [...] será necesaria e inexorablemente mejor que el actual [...] Nada está asegurado, y lo que vendrá dependerá necesariamente de las subjetivaciones y de las acciones de ese ‘coro anónimo’ constituido por la sociedad.¹⁹ [Así lo expone] una de las consignas del colectivo feminista boliviano Mujeres Creando: ‘Ten cuidado con el Presente que construyes, debe parecerse al futuro que sueñas’” (2005). Por eso “vamos a soñar, si no a esperar, que algo bueno y bello nos espera en algún rincón mágico de es[t]a nueva era”.²⁰

Referencias bibliográficas

Albán-Achinte, Adolfo (2012), “Estéticas de la re-existencia: lo político del arte”, en Mignolo, Walter y Gómez, Pedro Pablo (comps.), *Arte y Estética en la Opción Decolonial II*, Bogotá, Edición de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

_____ (2015), *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles afroandinos de Patía y Chota-Mira*, Popayán, Universidad del Cauca.

Colectivo Mujeres Creando (2005), *La Virgen de los Deseos*, Buenos Aires, Tinta Limón.

¹⁹ Ver Quintero (2014). En esta edición Arturo Escobar, sostiene la misma duda, pero deja abierta la expectativa: “El argumento sobre la posibilidad de órdenes sociales pos-liberales, pos-capitalistas y pos-estatistas es hasta hora más un argumento sobre su potencialidad (en el campo de lo virtual) que ‘sobre cómo son las cosas en realidad’ [Sin embargo] [I]os movimientos sociales actuales no sólo organizan ‘protestas’, sino que articulan una potencialidad de cómo podrían ser la política y el mundo en otro contexto. Es en estos espacios en donde no sólo se incuban sino que se experimentan y analizan nuevos imaginarios e ideas acerca de cómo re-ensamblar lo socio-natural” (Escobar en Quintero, 2014: 71)

²⁰ Ver “¿Sobrevivirá América Latina?” (Quijano en Palermo y Quintero, 2014).

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2015), *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama.

Fals Borda, Orlando (2009), *Una sociología sentipensante para América Latina. Antología*, Bogotá, Siglo del Hombre Ed. y CLACSO, Francisco José de Caldas, pp. 281-295.

Escobar, Arturo (2005), “La cultura habita en lugares: reflexiones sobre el globalismo y las estrategias subalternas de localización” en *Más allá del Tercer Mundo. Globalización y diferencia*, Universidad del Cauca, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, pp.157-194.

_____ (2014), “América Latina en una encrucijada: ¿Modernizaciones alternativas, posliberalismo o posdesarrollo?” en Quintero, Pablo (ed.), *Crisis Civilizatoria, Desarrollo y Buen Vivir*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Gómez, Pedro Pablo (Ed.) (2015), *Arte y estética en la opción decolonial II*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Kandinsky, Wassily (1979), *De lo espiritual en la obra de arte*. México, Premia Ediciones.

Kush, Rodolfo (1986), *América profunda*, Buenos Aires, Bonum.

Mignolo, Walter (2010), *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Palermo, Zulma (comp.) (2015a), *Des/decolonizar la universidad*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

_____ (Ed.) (2015b), *Para una pedagogía decolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.

Quijano, Aníbal (2014), “¿Sobrevivirá América Latina?” en Palermo, Zulma y Quintero, Pablo (comps.), *Aníbal Quijano. Textos de Fundación*. Buenos Aires, Ediciones del Signo / Center for Global Studies and the Humanities, Duke University.