

Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde una perspectiva decolonial

Critical resources for approaching visual historical acquis from a decolonial perspective



Natalia Estarellas

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
nestarellas@yahoo.com.ar

Recibido: 30/03/2020 - Aceptado con modificaciones: 03/08/2020
ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/kxrrlgxmm>

Resumen

El presente ensayo busca señalar problemáticas, esbozar particularidades y proponer recursos críticos para la interpretación y la “con-formación” de archivos sobre acervos visuales, prácticas artísticas y procesos intervencionistas en el espacio público del pasado reciente y del tiempo que transcurre. En el marco de los estudios culturales visuales latinoamericanos, la propuesta busca incentivar estrategias de interpretación que propicien lecturas crítico decoloniales de las prácticas creativas en el espacio público.

Las lógicas “hegemónico-asociativas” que estructuraron lo archivable, sus formas de sistematizar y organizar la información a “resguardar”, constituyen problemáticas y cuestionamientos de tipo epistémico-filosóficos cen-

Palabras claves

Crítica, Acervo, Decolonial, Público, Visual

Artilugio, número 6, 2020 / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



trales para la teoría y práctica decolonial. El interés hacia los discursos que construyen los actores que orbitan alrededor de estéticas no hegemónicas, y que interrelacionan sentidos desde cruces disciplinares, ontológicos y discursivos, fronterizos e intersticiales, resultan necesarios para la visualización de las múltiples formas alternativas de visualidad que coexisten con los paradigmas visuales e interpretativos dominantes.

Abstract

This essay seeks to highlight problems, outline particularities and propose critical resources for the interpretation and “con-formation” of archives on visual *acquis*, artistic practices and interventional processes in the public space of the recent past and the time that takes place. Within the framework of Latin American visual cultural studies, the proposal seeks to encourage interpretation strategies that promote critical decolonial readings of creative practices in the public space.

The “hegemonic- associative” logics that structured the archivable, their ways of systematizing and organizing information to be “safeguarded”, constitute fundamental epistemic-philosophical problems and questions for decolonial theory and practice. The interest in the discourses that actors that orbit around non-hegemonic aesthetics, and that interrelate senses from disciplinary, ontological and discursive, border and interstitial crosses, are necessary for the visualization of the multiple alternative forms of visuality that coexist with the dominant visual and interpretive paradigms.

Key words

Criticism, Acquis, Decolonial, Public, Visual

BINARISMOS TRASPOLADOS COMO BIO- DISCIPLINAMIENTOS DE LAS PRÁCTICAS SENSIBLES

Las apreciaciones del presente ensayo están elaboradas en el marco de las nociones de biopoder de Michael Foucault y observadas desde las perspectivas de Frantz Fanon respecto del biopoder y las prácticas disciplinantes en contextos coloniales (Fanon, 2009, pp. 33-37). La noción de biopoder parte de la analítica de la “física del poder” y sus cambios a partir del desarrollo de las estructuras estatales. Esta nueva fijación del poder sobre los cuerpos-biopoder está caracterizada por el panoptismo, la disciplina y la normalización (Foucault, 1990, p. 52). En la concepción, el desarrollo y la estructuración de las configuraciones modernas de los archivos documentales, entran en juego nociones panópticas de biopoder en la medida en que todo debe ser observado, visto y transmitido; se localiza allí “la institucionalización de un sistema de archivos (con fichas individuales)” afines a la instrumentación del “órgano de vigilancia generalizado” (Foucault, 1990, p. 52).

Creados con el fin de acopiar, organizar y sistematizar documentación e información considerada “recordable”, los archivos, en sus génesis constitutivas, contienen un programa “asociativo” de base que, a modo de secuencia, guía el “hilo común” de lo archivado. Las lógicas estructurales

de lo archivable y sus formas de sistematizar y organizar la información a “resguardar” constituyen, de este modo, problemáticas y cuestionamientos de tipo epistémico-filosóficos centrales para la teoría decolonial. Lo registrable, lo recordable, lo documentable, etc., está enlazado onto-filosóficamente a la constitución de lo que merece ser recordado, organizado y transmitido. Se procede en primera instancia a señalar, una serie de observaciones diferenciadoras que ayuden a la visibilización de las problemáticas artístico-filosóficas respecto a la crítica decolonial de los archivos: existen diferencias epistémicas entre lo registrado, lo registrable, lo no registrable y lo no concebido¹ desde la localización específica de lo considerado artístico.

Lo registrado, al facilitar tipos de acceso documental a la memoria y el conocimiento histórico, emerge como “síntoma” en la medida en que proporciona fuentes observables para apreciar las configuraciones implícitas de lo sistematizado. Institucionalmente hablando, lo seleccionado y archivado, al ser considerado relevante para algunos sectores ciudadanos², se constituye entonces en cierto tipo de saber hegemónico a resguardar. Lo registrado, cristalización simbólica valiosa para cierto sector social, es un recorte –considerado importante– que permite marcar un hito referencial para verticalizar información, organizándola jerárquicamente. La connotación

1 Perteneciente al campo de la (des)enunciación: lo no figurado (no es olvidado, ni siquiera es concebido como concebible).

2 Noción que implica la categoría de “población” y el desarrollo del Estado como instrumentador del poder.

de hegemonía y subalternidad, el principio de diseccionamiento y de autonomización de las partes, cita residualmente, el componente iluminista enciclopédico moderno.

Debajo de lo registrado –invisible y mayor– fluye móvil todo lo considerado registrable –recorte específico sobre la realidad fenoménica– que la verticalidad selectiva en las determinaciones de importancia, relega temporalmente de su interés. Al campo de lo no registrable entonces, quedan relegados los recortes considerados irrelevantes, no aportantes, “olvidables”, moral y éticamente “inferiores”. Se debe preguntar entonces, qué “no registros” se pueden situar aquí desde una mirada crítica hacia las historias culturales latinoamericanas. En un aporte para desactivar las formas reformuladas del colonialismo, resulta necesaria la conformación de archivos de lo “no registrado”; pero, y sobre todo, esto implica cuestionar las formas de sistematización y organización de los existentes para no repetir prácticas coloniales en los nuevos registros.

Fuera de estas tres posibilidades, se sitúa, lo no concebido, lo no recortado, lo excluido del horizonte de apreciación cultural colonizador. Hipotéticamente, el ensayo plantea que estas des-localizaciones de prácticas, situadas paradójicamente en un espacio cultural oculto³, intersubjetivo, se configuran flexibles en su posibilidad de pervivencia, adaptándose, como premisa con dinamismo y movilidad, al espacio amorfo de lo no

concebido para la hegemonía cultural colonial. A los márgenes del recuerdo histórico documental, como vehículos de memorias, existen prácticas de resignificación simbólica lo suficientemente fluidas como para garantizar la continuidad cultural de grupos subalternizados.

La constitución de un archivo responde tradicionalmente a los principios de cohesión, orden y unidad, que son específicos de cada registro. El recorte documental que se ejerce como tal, responde a relaciones de poder que verticalizan la mirada sobre los hechos direccionando las lecturas e implicando tácitamente circuitos de secularización y jerarquización (Giunta, 2002, 2014; Hellemeyer, 2010). Desde estos mecanismos de organización disciplinantes se articulan/articularon en América Latina las concepciones universalistas y generalizantes de una estética de corte colonial determinante en la configuración de “la vigente división de lo sensible” (Rancière, 2009, p. 9). El orden y la unidad como herramientas de cohesión, como mecanismos para instrumentar la belleza moderna, responde más allá de las nociones kantianas, a una configuración grecooccidental (platónica) de la realidad entendida como universalizable. Su colonialismo radica en ser nociones migradas durante los procesos de colonización americana, asumidas como normativas y verdaderas para la conformación de las historias de las artes latinoamericanas. El carácter paternalista y patriarcal inherente en la configuración histórica de estos procesos, se da al apreciar que las nociones de arte normativas co-

³ En medida que solo es percibido desde la subalternidad y se configura como no posible para el horizonte normalizador.

rresponden a uno de los linajes constitutivos latinoamericanos, el centroeuropeo, de manera tal que se invisibilizan los componentes amerindios, afroamericanos y las posibilidades yuxtapuestas entre éstos. Incluso, la separación moderna y categórica entre artes menores y mayores, división que a través de neo-ediciones continúa vigente en la contemporaneidad, evidencia también el corte paternalista del término: las artes menores deben “aspirar”, seguir el camino de las mayores como horizonte de éxito en la práctica (Bovisio y Penhos, 2010; Escobar, 2010a; 2010b; Giunta, 2014). Las categorías artísticas modernas normativas –autoría, autonomía, innovación, autenticidad– fueron ampliamente diseminadas y consideradas universalizables (Colombes, 1991). Uno de los objetivos del ensayo es comprender que la configuración de la noción de “archivo” y sus lógicas inherentes de “registro” visual son constitutivamente concebidas en clave moderno-colonial. La conciencia de esta configuración “a priori” posibilita localizar y señalar emergencias neocoloniales en los planos de las teorizaciones conceptuales, en las interpretaciones historiográficas y en las discursivas curatoriales contemporáneas. Otro de los objetivos del texto es compartir, a través de un caso local de prácticas artísticas en el espacio público, una serie de observaciones que emergen apreciadas desde estos recursos crítico-metodológicos.

A partir de estas observaciones surgen una serie de cuestionamientos disparadores: ¿Cómo construir archivos desde la decolonialidad que incentiven prácticas de abordaje desde teorías de

enunciación artística nuestromericanas⁴? ¿Desde dónde, con qué objetivos y dirigido a quiénes realizar registros de prácticas artísticas locales situadas en lo público? ¿Cómo observar, interpretar y deconstruir las lecturas y lógicas coloniales desde las que fueron configurados los archivos? ¿Cómo cuantificar, registrar e interpretar prácticas artísticas en el espacio público en tiempo presente desde la decolonialidad?

Para observar específicamente las formas dominantes que caracterizaron los modos de registros sobre prácticas artísticas visuales, se requiere dimensionar que, desde una lectura moderna de las producciones y obras artísticas basada en un recorte de la obra como objeto, prácticas amerindias del pasado –y actuales con componentes amerindios en continuidad– sufrieron un análisis diseccionado que separó segmentos/secciones/objetos de procesos y contextos sensibles más abarcativos. Desde allí se fue direccionando unilateralmente el análisis visual y el registro fotográfico hacia materialidades y hacia parámetros formales o de contenido. Desde dichos énfasis, se construyeron lecturas objetualizantes, anacrónicas y parciales sobre un amplio y diverso abanico de prácticas artísticas anteriormente sometidas al principio de “disección”. La categoría de autoría asociada al individualismo, entendida

4 Nuestroamérica: propuesta enunciativa compartida por José Martí (1891) que incentiva perspectivas colaborativas e inclusivas y busca superar las diferentes formas de divisionismo. Busca promover la formulación de propuestas para el cambio social a partir del análisis crítico de las situaciones históricas situacionalizadas absteniéndose de intentar conceptualizar y gobernar con leyes, constituciones o sistemas políticos de países completamente diferentes.

opacamente como exaltación de la subjetividad, permite señalar un linaje apropiacionista (de corte capitalista) sobre las manifestaciones artísticas. Materialidades pertenecientes a contextos de producción donde la sacralidad, la cosmogonía y las prácticas estético-sensibles son interdependientes, fueron y son descontextualizadas de su uso y sentido constitutivo, para “incluirse” en las memorias patrimoniales estatales, y medir su funcionalidad desde la productividad mercantil, en su capacidad de aportantes en tanto “sumatoria” al “PATRI-monio⁵” cultural. Los términos de inclusión patrimonial de las prácticas amerindias y mestizas, medidos desde estándares de productividad y usufructo, sometidos a la lupa colonial, funcionan recortando en “categorías” traspoladas la valoración de lo sensible. Dichos términos, encubren lógicas de retribución a la posibilidad de inclusión, bajo formas de fagocitación y capitalización cultural, a través del “reconocimiento” en clave “light” de prácticas y memorias culturales subalternizadas. Los archivos relacionados con la sistematización de lo considerado patrimonial, están íntimamente vinculados a la evolución moderna de los estados nacionales y lo jerarquizado por éstos como valores recordables/memorables (Castilla, 2010, pp. 18-21). Es bajo las relaciones de (bio) poder que cimientan los mecanismos de control de los estados donde se originan las razones de ser de los archivos museísticos que proporcionan las fuentes educativas de las his-

5 El resaltado de PATRI hace referencia a la direccionalidad al PATER (en sentido patriarcal) de la conformación de lo “patrimonial” como el linaje a “recordar”.

torias de las artes nuestroamericanas. Los estados latinoamericanos devenidos, constituidos a partir de los procesos independentistas ante los sistemas de control colonial monárquico-europeos, surgen privilegiando los intereses de los “criollos” como nueva clase de poder, junto a la memoria visual histórica de éste nuevo sector dominante (Munilla Lacasa, 1999; Kush [1962] 2016; Rivera Cusicanqui, 2010, 2015; Wechsler, 2000). Como explica Foucault, para la conciencia moderna, todo lo que considera extraño recibe un estatuto de exclusión cuando se trata de juzgar y el de inclusión cuando se trata de explicar (1990, p. 11). En esa línea, todas aquellas prácticas moral, ética, estética y filosóficamente “juzgadas” desde algún punto de vista, fueron excluidas, relegadas a lo no-registrable. Contiguamente, aquellas prácticas subalternizadas “incorporadas” a los registros patrimoniales, son incluidas en la medida en que pueden ser explicadas, medibles, traducidas y distribuidas controladamente desde un horizonte de inmovilidad “fossilizador”, e incorporadas enciclopédicamente desde lo arqueológico y la primera antropología. No obstante, Andrea Giunta rescata el interés de los artistas contemporáneos latinoamericanos en la revisión crítica de los archivos: “Retomar el pasado desde las imágenes del arte, analizar o poner en cuestión el estatuto de las iconografías gestadas como parte del imaginario de la nación, cuestionar sus valores, forma parte del repertorio del arte contemporáneo” (Giunta, 2014, p. 25).

Adicionada a la problemática anterior, gran parte de la neocategorización colonial emerge de

la, aún vigente, noción de obra. Al respecto, resulta particularmente interesante, un punto que plantea George Dickie (2005) al hablar sobre los presupuestos de la teoría institucional del arte. Dickie remite al sentido clasificatorio de la teoría enfatizando que esto genera controversias que derivan de dos fuentes. Una de las problemáticas parte del uso de la expresión “obra de arte” como punto base o de partida –es allí donde quedan excluidas aquellas producciones que no se consideran “obra de arte”–. Posteriormente, continúa explicando que “La segunda razón es que quizás algunos han confundido la actividad de producir arte con las obras de arte producidas” (2005, p. 25). En palabras de George Dickie:

...pero hay una clase más amplia de objetos, que contiene las obras desprovistas de valor, las indiferentes y las mediocres, así como las buenas y las excelentes, y dado que todas estas obras son arte, debe ser ésta clase más amplia la que constituya el dominio básico para la filosofía del arte. Si alguien quiere teorizar acerca de la subclase de las obras de arte valiosas, de acuerdo, pero eso no significa que sea el único conjunto de objetos a los que merece la pena prestar atención (2005, p. 25).

Para contrarrestar el binarismo característico de la modernidad que funciona reforzando en dialéctica aparentes opuestos, desde la particularidad local en foco regional latinoamericano, resulta necesario propiciar comprensiones y diálogos amplios, académicamente inclusivos y plurivalentes sobre las producciones y prácticas artísticas en el espacio público. Como propuesta de recursos para apreciar archivos desde una

perspectiva artística visual en clave decolonial, se propone el siguiente abordaje crítico que permite visibilizar el funcionamiento isotópico y binario –de muchas formas aún vigentes⁶– de las normativas artísticas. Como primera instancia se busca:

1) Localizar en los archivos la subalternización de la díada anonimato y funcionalidad respecto a la categoría de autoría y autonomía estética⁷. Si una producción artística es anónima, pero materialmente cumple con ciertas normativas del arte de *tradición selectiva*⁸ kantiana, con una función únicamente estética “desinteresada” de funcionalidad material, es considerada una “obra” a “recordar”/estudiar. Pero, si es “rotulada” como anónima y funcional, generalmente es subsumida a las lógicas de lo generalizable percibida como “no-única”. Como ejemplo se puede mencionar los “recortes objetualizantes” ontologizados como “artesanías”, construidos desde una categorización de lo colectivo entendido como generalidad, por no especificar una identidad en la que situar su propiedad y adjudicarle un nombre al cual establecer un linaje de producciones. La autoría no explícita, se asocia, colonialmente, como sinónimo de carencia de autor, en vez de interpretarse como el énfasis situado en otro lugar. Luego de establecer esa diferenciación respecto a las prácticas que son

6 Que se pueden observar numerosos criterios curatoriales actuales, en perspectivas de análisis investigativas, currículas académicas, etc.

7 Afuncionalidad material: refiérase a la capacidad de lo valorado como “obra de arte” moderna kantiana de ser usada sólo para apreciar su valor estético en tanto sublime desinteresado de su uso material.

8 Sobre “tradición selectiva” consultar: Williams, R. (2009), capítulo 7.

anónimas y funcionales –de aquellas que poseen autor pero son funcionales o las que son “anónimas” pero sin función– surgen una serie de interrogantes variables según el caso: ¿cómo abordar desde la performatividad las prácticas sensibles que se despliegan en el espacio público?, ¿cómo reconstruir la práctica artística en su dimensión integral cuando se tiene de ella un recorte observado como un artefacto arqueológico, desde una perspectiva recortada y degradada en su valor sensible?

En una segunda instancia de la investigación se propone observar la existencia (si la hubiera) de las formas de funcionamiento de la diada autenticidad e innovación:

2) En las interpretaciones de archivos visuales de prácticas artísticas que transcurren en el espacio público, la noción de autenticidad queda obsoleta en la medida en que ésta, vinculada modernamente a la innovación, asocia lo original a lo “no- reproducido”⁹. Esta percep-

9 Como ejemplo de análisis de caso, se puede mencionar, el registro fotográfico que realiza durante el 2013 el Colectivo Artístico La Mula de prácticas intervencionistas con pegatinas sobre nombres de calles en el centro de la ciudad de Córdoba. Las pegatinas superponían nombres de mujeres –silenciadas por la historiografía oficial– sobre los nombres de “personajes históricos” –masculinos– recordados a través de la nomenclatura de calles y la cartelería institucional. Estas pegatinas se repetían en diferentes puntos de la ciudad y visualmente imitaban la superficie de la cartelería emplazada. Se puede inferir entonces, que en este tipo de prácticas artísticas hay una puesta en tensión y un juego retórico respecto a la legitimidad de lo considerado auténtico a través de la interpelación pública. Además, al no poderse situar a una pegatina (realizada con técnicas de reproducción impresa) como auténtica y otra reproducida, la categoría de autenticidad resulta obsoleta y limitada para analizar prácticas en el espacio público. Otro ejemplo que aplica a través de formas distintas, es el análisis de una ideografía como la Whipala en una producción artesanal. En una misma puesta ferial en barrio Güemes en Córdoba, se puede apreciar

ción del modelo primordial como “primera vez expresado”, remite al platonismo al referirse a un ideal abstracto “primero, original y único” subordinando las re-producciones del “modelo” a estadios degradados. Esta línea de interpretación desde la estética, resulta limitante para el abordaje de prácticas y producciones que reformulan constantemente sus sintagmas simbólicos¹⁰ (ideográficos), para las cuales no existe un “modelo” original y otro copiado, sino que la potencialidad de su sentido radica en que son concebidos como diferentes manifestaciones del mismo. Con mínimas o mayores variaciones sintácticas de la imagen, la repetición funciona como actualizador tempo-espacial de una ideografía visual o de yuxtaposiciones de estas. La idea de la desvalorización histórica que sufrió aquello que no es considerado “único” se construye desde la vinculación de originalidad con innovación, emparentada con lo novedoso, desde una construcción histórico moderna que es consecuencia de los procesos cada vez más radicales de tecnologización e innovación en el campo de la ciencia y la técnica –acentuadas post revolución industrial– donde conocimientos técnicos aplicables producen artefactos y/o tecnologías que parecen “superarse” unos con otros. La adaptación a los constantes cambios que desarrolla el pen-

más de una Whipala representada en diferentes producciones. No hay forma de establecer cuál es la auténtica y cuál la reproducida. Las puestas colectivas y las interpelaciones públicas, utilizan otras estrategias comunicacionales para movilizar la hermenéutica, requiriendo nuevas herramientas interpretativas.

10 Como es el caso de las ideografías geométricas amerindias actualizadas constantemente en diferentes producciones artísticas.

samiento eurocéntrico moderno desde fines del siglo XIX asocia el término originalidad a lo novedoso y a la ruptura. Pero ésta no tiene por qué ser la única interpretación del concepto. Como afirma Adolfo Colombres, la originalidad puede ser vista en las prácticas artísticas latinoamericanas como fidelidad al origen [orígenes], no como innovación (Colombres, 1991, pp. 10-11). La problemática, entonces, se traspolaría a qué considerar como origen u original desde el “estar-siendo” (Kush, 2015 [1971], 1976) nuestroamericano. Desde una construcción ario-occidental el “origen” está asociado a una noción de pureza que desestima en consecuencia el mestizaje y deslegitima la posibilidad de apropiación de los orígenes múltiples de las subjetividades mestizas al no estar situadas en un referente unidireccionado. En consecuencia, coacciona las subjetividades a buscar sus “originalidades” hacia pasados (Rivera Cusicanqui, 2015) no “mezclados” e inexistentes en el devenir de los sucesivos mestizajes mundiales. La idea de “lo puro no mezclado” transparenta una peligrosa¹¹ interpretación aria de “origen”¹².

Además, la interpretación occidental de la repetición, respecto de las producciones situadas en el espacio público, no mide con el mismo estándar de justicia el uso artístico de la repetición en éstas que en las prácticas y obras del circuito

privado y/o institucional del arte. Las obras realizadas por artistas contemporáneos del circuito hegemónico son valoradas al poner en juego la crítica a la noción de autenticidad/producción/reproducción del arte occidental¹³; pero las obras anónimas, especialmente si circulan en el espacio público, a pesar de trabajar ancestralmente con dicha tensión y hacer un uso milenario de la repetición como recurso, son interpretadas por el campo y sus actores hegemónicos de forma subordinada y subestimada sensible e intelectualmente. Se puede inferir que, la puesta en juego de similares tensiones en prácticas del espacio público, no genera el mismo impacto crítico dentro del campo. La lectura de la re-producción (como carencia de creación y copia, como no-auténtica) está construida desde la estandarización no ingenua de un “tipo” de interpretante excluyente: culto y con conocimientos del campo disciplinar. Es un tipo de abordaje que subestima la capacidad de impacto hermenéutico incidente en los circuitos de recepción colectivos en el espacio público. Otra problemática que incide tornando obsoleta la díada autenticidad e innovación, es el carácter interactivo/perfomático y efímero de las prácticas que circulan en el espacio público, debido a que los fenómenos apropiacionistas que infieren en la circulación pública del sentido, desestabilizan esas categorías a través del uso de la

11 Como ejemplo de estas asociaciones respecto a la pureza y el origen están las concepciones filosóficas del nacional socialismo alemán.

12 Este tipo de interpretaciones permite el debate epistemológico de la pertinencia o no de la enunciación de “pueblos originarios” para referirse a los pueblos nativos americanos. Esta denominación habilita la pregunta respecto a si existen sobre el planeta pueblos más “originales” que otros. Al respecto, se utiliza la forma de autodenominación elegida por las comunidades vivas que es la de “indígenas”.

13 Como ejemplo se puede presentar “Una y tres sillas” (1965) de Kosuth, obra que marca un “hito” respecto a la paradoja que presentan las imágenes y que aún potencia –a través de innumerables citas– la catapulta contemporánea semiótico-artística e interpretativa.

cita, la reproducción, la parodia, la intervención y la reedición visual en clave colectiva.

Por último, como tercer recurso, la investigación requiere abordar los archivos, u observarlos, desde el trabajo de campo etnográfico, para prácticas artísticas situadas en lo público del pasado reciente y del tiempo que transcurre. Este abordaje busca “cotejar” a partir de la triangulación de información¹⁴, posibles abordajes neocoloniales devenidos en las interpretaciones:

3) Manejo de fuentes basado en el trabajo de campo etnográfico a través de entrevistas a agentes culturales múltiples. El trabajo con entrevistas y el manejo de fuentes orales, permite el acercamiento desde las subjetividades, a los núcleos recurrentes que hilvanan la memoria oral colectiva. Es fundamental desde la emergencia enunciativa y las categorías nativas, la producción de nuevos enfoques para el abordaje de prácticas en movilidad heterocronológica, en constante porosidad técnica y simbólica, propiciada por la hermenéutica entre pares y con la población civil. Además, como prácticas situadas en el espacio público, están atravesadas por discursivas políticas e ideológicas en dialéctica constante. La mayor parte de los creativos¹⁵ que exponen algún tipo de producción –material o

14 Los registros propios constituidos en un corpus de índole doble o triple: notas de observación/ entrevistas/registro fotográfico o audiovisual, que se triangulan con los registros documentales de los archivos que se estudian (que en esta instancia funcionan como fuentes documentales secundarias).

15 Denominación no diseccionante para referir a los agentes culturales múltiples que activan estéticas sensibles desde los espacios públicos y no se identifican con la denominación moderna de “artistas” y tampoco resultan “enmarcables” en una práctica disciplinar específica.

performática– en el espacio público, también lo hacen en el circuito institucional y privado. Esto conduce a cuestionar la omisión de prácticas y agentes y, con ello, evidenciar la falta de control epistemológico de los criterios de inclusión del campo, a través de la reproducción pedagógica de las historias de las artes en América Latina desde premisas universalistas y reductivas. Vilar, al referirse críticamente a la expansión concéntrica del campo del arte contemporáneo (y a la amplitud de sus experiencias y posibilidades), cita a Bernstein quién, agudo al respecto aprecia que: “[...]esta expansión concéntrica no está acompañada de los efectos de desvalorización de los postulados mantenidos anteriormente que son típicos de unos procesos acumulativos” (Bernstein, 1985, p. 207 en Vilar, 2000, p. 165). Esta observación permite comprender la continuidad de interpretaciones peyorativas en clave paternalista y colonial de prácticas que no pertenecen a los circuitos consagrados, ni hegemónicos, y que resultan contradictorias con los aparentes postulados de apertura e inclusión de la actualidad artística.

Desde un caso local, el circuito cultural de barrio Güemes en Córdoba desde el 2015 hasta el 2019, ejemplo de un abordaje metodológico con entrevistas a agentes que realizan prácticas artísticas en el espacio público, emergen evidentes una serie de observaciones:

1) Hay una notoria movilidad geográfica en pequeña escala (interurbana) de los agentes artísticos que permite caracterizarlos como (a)

agentes culturales múltiples¹⁶ y móviles. También, hay una interacción geográfica a gran escala (interregional e interurbana), hecho que nos permite enunciarlos como (b) agentes culturales viajeros¹⁷ y (c) nómades¹⁸.

2) Los agentes culturales móviles, y especialmente los nómades y viajeros, permiten trasladar con ellos experiencias diversas y configuraciones locales en torno al arte, a través de producciones, técnicas, iconografías, conocimientos y saberes adquiridos durante sus recorridos de interrelación cultural.

3) Se evidencia en dicha movilidad, la preponderancia del circuito migratorio territorial entre Córdoba y la región andina (con proyección latinoamericana), protagonizado por agentes culturales viajeros y nómades, donde los espacios feriales –a través de la transmisión oral y visual– toman importancia como lugares de divulgación e intercambio.

4) Existen vigencias, continuidades y actualizaciones del circuito territorial de intercambios sociales, económicos y culturales entre la

actual Córdoba y la región andina, desde épocas coloniales y prehispánicas.

El carácter dinámico y efímero de las prácticas artísticas que circulan en el espacio público, interpeladas por el intervencionismo, el interaccionismo y la movilidad en clave local, propicia el accionar de agentes y una particular circulación de narrativas artísticas plurivalentes en América Latina, vinculada a contextos migratorios regionales de producción de sentido. La contextualización de las prácticas en clave local, como metodología de observación para desarticular universalismos, es una de las potencialidades emergentes para la interpretación de prácticas artísticas que dislocan y reactualizan sentidos en los espacios públicos latinoamericanos. Según Giunta “Observar las obras como situadas permite considerar el momento de su irrupción, su intervención, sus efectos; no son un reflejo: ellas mismas crean contextos” (Giunta, 2014, p. 21). Al dimensionar la “memoria” como activador de la experiencia en una configuración activa y dinámica, las representaciones, índices y alegorías de trayectorias viajeras que se re construyen en los espacios públicos adquieren sentido como experiencias en torno a la(s) memoria(s) en clave regional, inscriptas dentro de prácticas artísticas donde la transmisión oral y visual adquiere protagonismo. La palabra oral se constituye, en estos traslados, en un vehículo/puente fundamental para la transmisión hermenéutica vinculada a experiencias artísticas vividas en otras configuraciones de sentidos.

16 Creativos que no pueden enmarcarse dentro de un recorte disciplinar específico al yuxtaponer en sus experiencias artísticas empíricas variadas vertientes práctico-creativas. Artesanos, músicos, performers, actores, actrices, artistas visuales, poetas, etc., en una yuxtaposición no recortable de prácticas y agentes que cuestiona lo “disciplinar” como un recorte centrado en la modernidad europea.

17 Agentes culturales con residencia local que viajan asiduamente a diferentes latitudes en periodos de tiempo de corto y mediano plazo (días y meses) para intercambiar, vender, exponer y/o difundir sus producciones.

18 Agentes culturales sin residencia en la ciudad de Córdoba y en ninguna locación específica en los últimos dos años. La situacionalidad del viaje se constituye en su forma de vida.

CONCLUSIÓN

Las lógicas de estructuración iniciadas según premisas colonialistas y vectorizadas según las lógicas disciplinantes desde el biopoder de los estados latinoamericanos modernos, condicionan los archivos estatales que hoy documentan recortes de visualidad local y determinan las formas historiográficas dominantes de las artes latinoamericanas. La forma de configuración del recorte de lo considerado patrimonial, en la base misma de los museos de arte latinoamericanos, como ejemplo, es un síntoma empírico de la continuidad *in memoriam* de las formas dominantes de la cultura visual artística de matriz colonial. Los procesos de hegemonía y subalternidad relacional entre grupos, conjugados en diferentes niveles según relaciones socio-étnicas, de forma tectónica e implícita, reeditan localmente las distribuciones urbanas de centros y periferias de la visualidad. Pero hay una contraparte en la verticalidad de la memoria, del patrimonio entendido como bien a difundir masivamente, cristalizada en vitrinas y distribuida como política pública que delata los mecanismos de coerción estatales y evidencia la conveniencia de las formas que debe adoptar el recuerdo. Según Giunta:

Todo aquello que aún no ha sido consensuado en la historia, que no puede volcarse en una cronología, porque no se puede simplificar en un relato oficial la trama sensible del tiempo, o porque todavía existe un profundo desacuerdo respecto a la interpretación del pasado, es activado por medio de obras plenas de referencias históricas (2014, p. 39).

Entendiendo al arte como una postulación de verdad atada a categorías históricas, queda abierta la posibilidad al cuestionamiento de sus premisas. Desde allí, las prácticas artísticas en los espacios públicos, intencionalizadas como acciones estratégicas de diferentes tipos, posibilitan distintos grados de vinculación entre agentes dentro del campo del arte y en conexión con otros campos. Teniendo esto en consideración, resulta indispensable analizar en qué circunstancias se da la posibilidad de una dimensión dialógica a través del hecho artístico en los espacio públicos. Más allá de estrategias, la situación expositiva en el espacio público, posibilita el entrecruzamiento y juego de numerosos factores incontrolables; se constituye allí la apertura, hacia una práctica no-idéntica de las artes. Por esa fisura se filtra la posibilidad dialógica, gracias a la no delimitación, ni control, de los parámetros de la discursiva, dentro de una hermenéutica interrelacional entre prácticas artísticas, políticas, contextos y lectores que interpela abiertamente las “políticas de división de las memorias”.

Entendiendo que la transcripción de conceptos y prácticas hegemónicas europeas pudieron generar, transversalmente, una especie de onda expansiva resistente a la implantación, desde las subalternidades, –cuando no existen garantías institucionales para la memoria– a través de un particular dinamismo de las imágenes con índices geo-localizables e históricos, se torna empírica la supervivencia simbólica en prácticas relacionadas a formas amerindias de

producción de sentido y estrategias de llegada comunicacionales.

Desde esta perspectiva, el dislocamiento de las propias fronteras del sentido es una característica “a priori” de las prácticas latinoamericanas en los espacios públicos; no como consecuencia de sucesivas rupturas y ampliaciones del campo, sino por carecer de antemano de una delimitación marcada con la cosmovisión /religiosidad a la cual el imaginario popular regional sigue vinculando usos y modos de producción colectivos.



Cómo citar este artículo:

Estarellas, N. (2020). Recursos críticos para el abordaje de acervos histórico visuales desde una perspectiva decolonial. *Artilugio Revista*, (6), 43-58. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/30019>

Bibliografía

- Bovisio, M. A. y Penhos M. (2010). *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*. Cap. "La 'invención' del arte indígena en la Argentina", pp. 33-54. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Castilla, A. (2010). *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Cap. La memoria como construcción política, pp. 15-35. Buenos Aires: Paidós.
- Colombres, A.; Escobar, T. & J. A. (1991). *Hacia una teoría americana del Arte*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Dickie, G. (2005 [1984]). *El Círculo del Arte*. Traducción castellana de Sixto J. Castro. Barcelona: Paidós.
- Escobar, T. (2010). *Arte indígena: zozobras, pesares y perspectivas*. En M. A. Penhos, *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, pp. 17-32. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Escobar, T. (2010). Los desafíos del Museo. El caso del Museo del Barro. En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, pp. 167-183. Buenos Aires: Paidós.
- Fanon, F. (2009). *Los condenados de la Tierra*. Buenos Aires: F.C.E.
- Foucault, M. (1976 [1990]). *La vida de los hombres infames. Ensayos sobre desviación y dominación. Selección de Fernando Alvarez - Uría y Julia Várela*. Madrid: De la Piqueta.
- Giunta, A. (2002). Arte, sociología del. En C. Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, pp. 1-7. Buenos Aires: Paidós.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteBA.
- Hellemeyer, M. (2010). Arte Indígena o el triunfo del evolucionismo. En M. A. Penhos, *Arte Indígena. Categorías, Prácticas, Objetos*, pp. 55-72. Córdoba: Encuentro Grupo Editor & Editorial Brujas.
- Kush, R. (2015 [1971]). *El pensamiento indígena y popular en América*. Córdoba: Tierra del Sur.
- Kush, R. (2016 [1962]). *América Profunda*. Nono: Cleta Ediciones.

- Kush, R. (1976). *geocultura del hombre americano*. Editorial Fundación Ross.
- Martí, J. (2005 [1891]). *Nuestra América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Munilla Lacasa, M. L. (1999). Siglo XIX. 1810-1870. En J. E. Burrucúa, *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, pp. 105-160. Buenos Aires: Sudamericana.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arcis. LOM Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Córdoba: Clea Ediciones.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vilar, G. (2000). *El desorden estético*. Barcelona: Idea Books.
- Wechsler, D. B. (2000). *Desde la Otra Vereda: Momentos en el Debate Por un Arte Moderno en la Argentina, 1880-1960*. Buenos Aires: Archivos del CAIA.
- Williams, R. (2009 [1977]). *Marxismo y literatura. fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Las Cuarenta.

Biografía

Natalia Estarellas

AUTORA

Licenciada en Escultura (FA). Doctoranda en Artes y Becaria Doctoral CONICET (CePIA- UNC). Profesora Asistente Interina de Escultura I, Profesora Adscripta de Arte Argentino y Latinoamericano (2016-2020) y de Antropología del Arte (FA-UNC). Desde el 2013 integra equipos de investigación subsidiados por SeCyT- UNC. Se destacan: “Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba”; “Experiencias digitales: Subjetividades, Arte y Cultura Contemporánea” y “Arte Popular. Problemáticas epistemológicas descolonizadoras”.



Natalia Estarellas

CONTACTO:

nestarellas@yahoo.com.ar