

VIRUS

27

0 DEBATE DECOLONIAL EXPRESSÕES

PORTUGUÊS-ESPAÑOL | ENGLISH

REVISTA . JOURNAL

ISSN 2175-974X

CC-BY-NC-AS

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

NOMADS.USP

WWW.NOMADS.USP.BR/VIRUS

DEZEMBRO 2023

NOMADS
USP



WI27

THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES

EDITORIAL

- 001 THE DECOLONIAL DEBATE: EXPRESSIONS
O DEBATE DECOLONIAL: EXPRESSÕES
MARCELO TRAMONTANO, JULIANO PITA, PEDRO TEIXEIRA, THAMYRES REIS, ISABELLA CAVALCANTI, CAIO MUNIZ

AGORA

- 004 REVERSING THE LOADING: THINKING FROM OUR EXTERIORITY
INVERTIR LA CARGA: PENSAR DESDE NUESTRA EXTERIORITY
SILVIA VALIENTE
- 013 AESTHETIC-POLITICAL THRESHOLDS OF A LATIN SCHIBBOLETH AT TATE MODERN
LIMIARES ESTÉTICO-POLÍTICOS DE UM SCHIBBOLETH LATINO NA TATE MODERN
IGOR GUATELLI
- 024 THE GAZE OF OTHER WORLDS AND THEIR CONTRADICTIONS
LA MIRADA DE LOS OTROS MUNDOS Y SUS CONTRADICCIONES
JOSE ARISPE
- 036 ANALYSIS OF NATURE REPRESENTATION REGIMES AND THE DESIGN OF THE PLURIVERSE
ANÁLISIS DE LOS REGÍMENES DE REPRESENTACIÓN DE LA NATURALEZA Y EL DISEÑO DEL PLURIVERSO
DOMINGO CASTAÑEDA
- 045 FROM SILENCE TO OUTBURST: INDIGENOUS COMMUNITIES AND SOCIAL PROTEST IN COLOMBIA
DEL SILENCIO AL ESTALLIDO: COMUNIDADES INDÍGENAS Y PROTESTA SOCIAL EN COLOMBIA
MARÍA HOYOS, JAIME PARRA
- 055 QUILLASINGA INDIGENOUS WOMEN: FOLLOWING FOOTSTEPS, WEAVING THE TERRITORY
MUJER INDÍGENA QUILLASINGA: SIGUIENDO HUELLAS, TEJIENDO TERRITORIO
MARÍA CAMPIÑO, CARLOS DÍAZ
- 067 SABIÁS DIVINE: PATHWAYS FROM THE GLOBAL SOUTH IN LINGUISTIC ANTHROPOLOGY
OS SABIÁS DIVINAM: VIAS DO SUL GLOBAL NA ANTROPOLOGIA LINGUÍSTICA
GABRIEL GRUBER

080 THE DECOLONIAL, TRANSCULTURAL AND NEOCULTURAL PROPOSAL
IN GERMÁN ESPINOSA'S LOS CORTEJOS DEL DIABLO
LA PROPUESTA DECOLONIAL, TRANSCULTURAL Y NEOCULTURAL
EN LOS CORTEJOS DEL DIABLO DE GERMÁN ESPINOSA
MANUEL SANTIAGO ARANGO ROJAS

089 ART-AXÉ: THE DECOLONIAL POETRY OF THE VISUAL ORIKIS
ARTE-AXÉ: A POESIA DECOLONIAL DOS ORIKIS VISUAIS
FAGNER FERNANDES

102 DECOLONIALITY IN THE PHOTOGRAPHIC WORK OF WALTER FIRMO
DECOLONIALIDADE NA OBRA FOTOGRÁFICA DE WALTER FIRMO
CÂNDIDA DE OLIVEIRA, MURIEL AMARAL

PROJECT

119 AFROCENTERED PROJECT: RESCUING BLACK MEMORY IN THE VILA MATILDE DISTRICT, SAO PAULO
PROJETO AFROCENTRADO: RESGATANDO A MEMÓRIA NEGRA NA VILA MATILDE, SP
GISELLY RODRIGUES, TAINÃ DOREA

LA MIRADA DE LOS OTROS MUNDOS Y SUS CONTRADICCIONES
THE GAZE OF OTHER WORLDS AND THEIR CONTRADICTIONS
JOSÉ ARISPE

José Arispe es licenciado en Dirección de Cine y Magíster en Estudios de Cultura Contemporánea. Es Professor en la Universidad Privada Boliviana, Escuela Militar de Ingeniería y Escuela de Cine y Artes Audiovisuales, Bolivia. Trabaja con arte conceptual, principalmente en los siguientes temas: Bolivia, Arte, Museos, Curaduría, Teoría Crítica y Colonialidad.

josearispe@id.uff.br

<http://lattes.cnpq.br/3038978641917466>

ARTIGO SUBMETIDO EM 6 DE AGOSTO DE 2023

Como citar esse texto: Arispe, J. (2023). La mirada de los otros mundos y sus contradicciones. *VIRUS*, 27, 25-37.
<http://vnomads.eastus.cloudapp.azure.com/ojs/index.php/virus/article/view/873>

Resumen

A través de un estudio de caso sobre la exposición curatorial “Sin Sección”, presentada en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, en la cual se expusieron tallados en piedra hechos por tres privados de libertad, de la cárcel de San Pedro, abordaremos la discusión de la colonialidad de los sentidos, a partir de conceptos de Rivera, Brandão, Mignolo y Vázquez; reflexionando sobre el encierro del concepto de la estética por pensamientos eurocéntricos que se elevan por encima de otras formas de sentir y se replican en el sistema de arte en Bolivia. Nuestro objetivo es enfocarnos en la decolonialidad en las artes visuales y cómo las obras presentadas afectan el espacio del museo cuestionando su papel legitimador. Proponemos cuatro conceptos para la práctica descolonizadora desde los espacios de exposiciones en centros culturales. Esta mirada genera conflictos contradictorios los cuales también serán argumentados desde el pensamiento boliviano Ch’ixi.

Palavras-clave: Aiesthesis, Objetos, Ch’ixi, Museo, Sentidos

1 Introducción y contexto

El año 2017 realizamos la exposición curatorial llamada “Sin Sección” en el Museo Nacional de Arte de Bolivia, donde presentamos setenta tallados en piedra producidos por tres privados de libertad, de la cárcel de San Pedro, ellos son conocidos como Picapiedra, Simón Bolívar y Tavo. A través de esta experiencia, nos hicimos varias preguntas sobre el viaje que hicieron estas piezas de arte que nacieron en el lugar más abandonado de la cárcel de San Pedro, denominado Sin Sección, y aterrizaron en el centro cultural más importante del país. Las personas que viven en Sin Sección son indigentes de condiciones pobres que no pueden pagar o alquilar ninguna celda en esta prisión. El contexto en el que viven es sumamente precario — esto hace que sea muy complicado organizar una actividad como una exposición artística que opere como una auto-representación —, las condiciones de vida son delicadas y riesgosas.

En esta ocasión, el museo abrió sus puertas a piezas hechas en la prisión por personas que no se consideraban artistas por su condición de privados de libertad. El curador fue el principal canal de comunicación entre la cárcel y el museo, conceptualizando la muestra — la cual no fue concebida por la institución —, sino presentada como un proyecto independiente que tiene el objetivo de visibilizar una realidad en los subsuelos de la sociedad boliviana a través del arte. Se expusieron todas sus piezas, las herramientas que ellos mismos construyen. La muestra fue acompañada por fotografías del sector donde viven, además de un video con entrevistas a los tres artistas. Se realizó la inauguración con la presencia del presidente de la Fundación Cultural del Banco Central y autoridades del museo. La televisión y prensa realizaron entrevistas y notas para difusión de la muestra. Además, se realizó un pequeño catálogo de la muestra con fotografías a color. Queremos destacar que fue un evento tradicional en el sistema de arte para legitimar objetos extraños, que llegaron de la prisión al museo como obras de arte. Luego de esta exposición vinieron las preguntas sobre cuál es el momento donde estos objetos pasan de ser tallados en piedras de la cárcel para ser nombrados obras de arte en el museo. ¿Qué procesos acontecen en ese tránsito entre dos lugares tan distantes que transforman el significado de los objetos? ¿Las piedras subieron de estatus o el museo bajó de su pedestal hegemónico de arte? ¿Podemos decir que esta muestra fue un evento descolonizador del arte?¹

El objetivo de nuestro artículo es presentar cuatro conceptos decoloniales que se manifiestan en la exposición Sin Sección: i. la relación con los otros, ii. la construcción de lo propio, iii. liberación de los sentidos y iv. la re-existencia.

¹ El presente artículo es un fragmento de la disertación de maestría titulada “El viaje de los objetos: de la cárcel al museo” escrita por el mismo autor en el programa de pos graduación en Estudios de Cultura Contemporánea (PPGECCO-UFMT) de la Universidad Federal Mato Grosso, gracias a la beca OEA 2017-19 y sobre orientación de la Dra. Ludmila Brandão. En la disertación se amplían más características del contexto de la cárcel, organización de la exposición, metodología y pensamientos sobre la etimología de la palabra curaduría.



Fig.1: Vista general sala fotografias em Museo Nacional de Arte. Fuente: Autor. 2017.

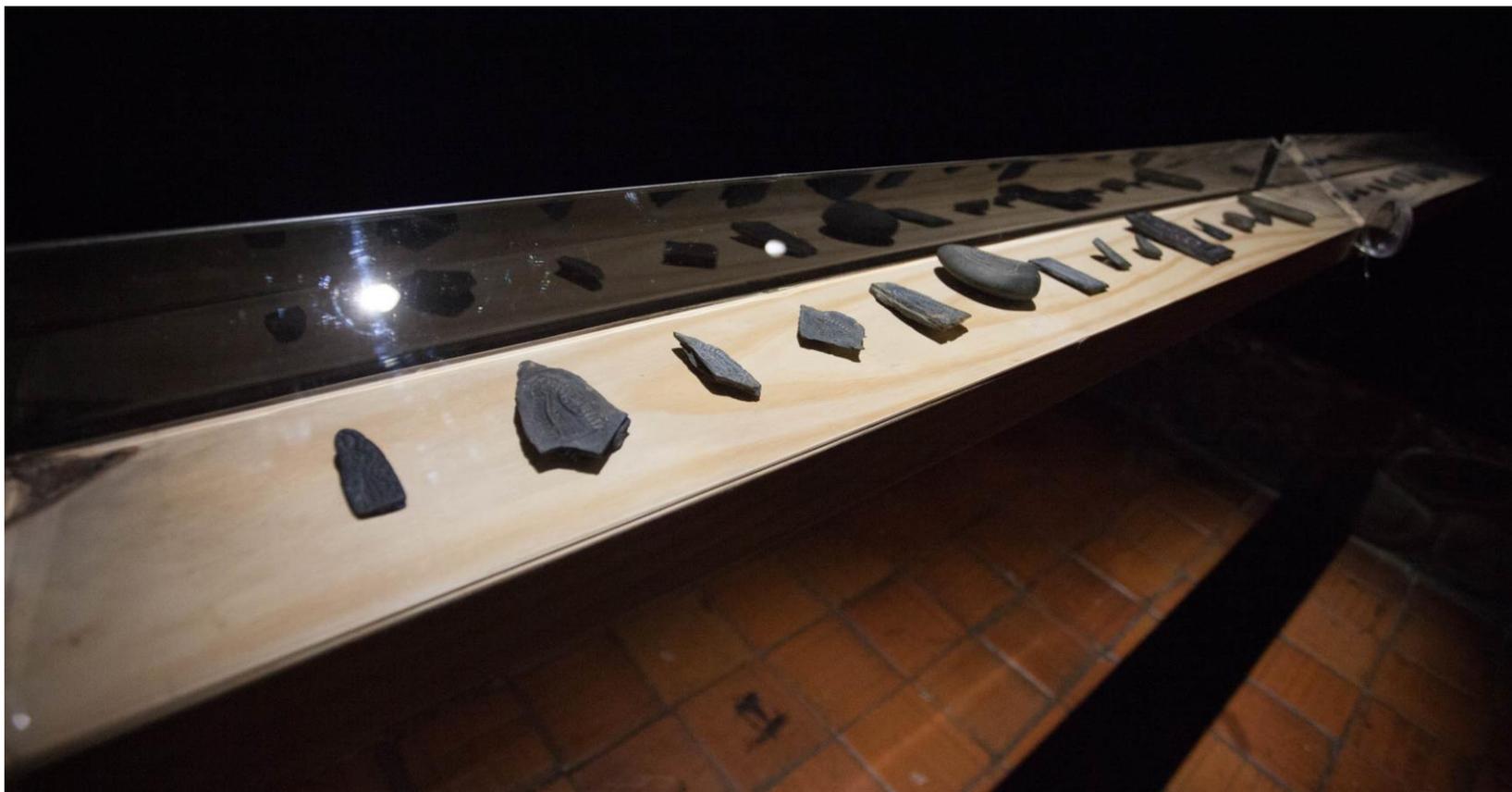


Fig.2: Montaje de los tallados en piedra en el MNA. Fuente: Autor. 2017.



Fig.3: Catálogo de la exposición. Fuente: Autor. 2017.



Fig.4: Montaje de los tallados en piedra en el Mna. Fuente: Autor. 2017



Fig.5: Ficha técnica, invitación y texto curatorial de la muestra Sin Sección en el montaje del MNA. Fuente: Autor. 2017

2 La colonialidad es un encierro

La exposición "Sin Sección" nos permite conocer un mundo ignorado de la sociedad boliviana, la prisión precaria olvidada por el estado, por la ciudadanía, hasta incluso por la justicia. Semejante a varios lugares de países de América Latina, los cuales, sin dificultades, podemos asociarlos y remitirnos a ellos. Es una realidad resultada de las políticas actuales donde el poder utiliza estas formas de castigar el delito justificando que la cárcel no es un lugar para estar sino para estar mal, "[...] que irónicamente, (el preso) debe escuchar repetidas veces en voz de los funcionarios, que tal sufrimiento es parte del proceso de enmienda y rehabilitación social." (Pinto, 2008, p. 599).

¿Qué momento histórico podemos comparar con este tipo de deshumanización en la cárcel? La colonización de los pueblos americanos fue sometida a la humillación, violencia y anulamiento similar para despojar y sembrar en las mentes indígenas que su identidad era inferior a la de los colonizadores, por ende, todos sus conocimientos, lengua, mitos, ritos, ósea su herencia intelectual también. Re-ubicaron su historia, tal vez hasta el punto de querer desaparecerla. Y así establecer que los represores eran los superiores y los colonizados los subordinados solo por la disposición geográfica y color de piel. ¿Y cual fue nuestro "delito"? ¿Cuál fue la causa para tal sometimiento? Simplemente ser diferentes. Y es que la colonialidad es como un encierro en el tiempo. A pesar de que la colonización terminó hace siglos, lo que esta dejó fue una colonización arraigada en el pensamiento, en las subjetividades, en el centro de nuestras sociedades que afecta nuestro consumo, creencias, educación, conocimientos y sentidos. La colonialidad continua en nuestras subjetividades colectivas como el pensamiento dejado por las colonias extranjeras que impusieron a nuestros pueblos que "su historia es la historia universal, que su ciencia es la forma privilegiada del saber, y su arte el arte por excelencia." (Brandão, 2014, p. 175).

El conocimiento europeo ganó mucha superioridad sobre otros conocimientos de la vida cotidiana y científica. Los saberes que no eran parte de regiones europeas eran considerados conocimientos subalternos y por ende excluidos. Eran vistos como mitos y propios del pasado, de un nivel inferior. Todo lo producido en cuanto a ciencias en la élite europea era considerado legítimo. Incluso la filosofía, el modo de ver y sentir al arte, la estética sería formada por pensadores que encerraron a los sentidos en un concepto, valorando encima de otras formas de expresión y de sensación. Estos pensamientos eran calificados como los ideales, como modelos a ver, seguir y difundir. Y es en esta prisión de colonialidad que todo se mueve por jerarquías. Desde clases socioeconómicas hasta raciales. En este encierro, estas consideraciones de poder no están dadas solo por agentes externos, sino que están arraigadas en el interior de la vivencia de las sociedades. Un claro ejemplo es el olvido por parte del sistema de arte de expresiones hechas en una prisión como en este estudio de caso.

3 ¿De qué color ves las cosas?

Quiero describir una escena de una película boliviana reciente, que creo que es importante presentarla como inicio de las cuestiones sobre las subjetividades y la colonialidad de los modos de sentir: *Ivy Maraey - Tierra sin Mal* (Valdivia, 2013), largometraje dirigido por Juan Carlos Valdivia. Cuenta la historia de un director de cine que es influenciado por los archivos encontrados en Suecia del explorador Erland Nordenskiöld sobre sus viajes en el chaco boliviano, donde se recuperan las imágenes de indígenas guaraníes y ayoreos de comienzos del siglo XX. Originarios con taparrabos, cazando, trepando árboles, sus herramientas y objetos. Así que este director decide embarcarse en un viaje a estas tierras buscando esta imagen del indio originario que una vez habitó Bolivia. Hay que remarcar que el personaje del director, en este film, es el estereotipo de hombre blanco: alto y con ojos azules — seguramente mestizo, pero con rasgos más occidentales que locales. En pocas palabras, la película se trata del blanco que va a buscar indígenas puros. La primera escena de este film empieza con el protagonista teniendo un pequeño diálogo con una niña indígena ayorea (Figura 6 y Figura 7). Ambos se están mirando. La cámara enfoca en primer plano los ojos del protagonista mirando a la cámara, ojos verde-azules claros. En contraplano, aparecen los ojos negros profundos de la niña mirándole con extrañeza el color de sus ojos. Ella irrumpe el silencio y le hace una pregunta.

30



Fig.6: Fotograma los ojos del hombre blanco en diálogo con la niña indígena en la película *Ivy Maraey*. Fuente: Trailer del filme.



Fig.7: Fotograma los ojos del hombre blanco en diálogo con la niña indígena en la película Ivy Maraey. Fuente: Trailer del filme.

Niña: ¿De que color ve las cosas?

Hombre blanco: Del mismo color que las ves tu.

Niña: ¿Cómo sabes de que color yo miro las cosas?

Esa pregunta abre caminos para el análisis y reflexión sobre cómo percibimos las cosas a través de los sentidos. Gracias a este choque con el “otro”, con el extraño, el periférico. En este caso, para los tallados en piedra de la prisión de San Pedro, es necesario pensar como se han educado nuestros sentidos para juzgar a los objetos.

4 Las estetizaciones

Según el libro *la Estetización del Mundo* (2015), de Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, existen cuatro edades de la estetización del mundo: La artistización ritual, la estetización aristocrática, la estetización moderna del mundo y la era transestética. Es necesario prestar atención a las dos primeras eras que muestran un amplio contraste. La era de la artistización ritual trata sobre las experiencias de los sentidos de los pueblos primitivos vinculados específicamente a sus rituales. No están nada vinculados al consumo ni al arte por el arte. Simplemente se creaban objetos no con el objetivo de representar la “belleza”, sino de conceder poderes prácticos propios de los Chamanes, como la curación de dolencias, abrir puertas con el mundo espiritual, provocar lluvia y relacionarse de alguna manera con los muertos. No existían las pretensiones de innovación o reflexión, simplemente de transferir el conocimiento como herencia de los antepasados o dioses. El fenómeno estético existía desde los inicios de la humanidad.

La segunda era, estetización aristocrática, nos explica con más detalle el momento el cual se inventa y se difunde el tipo de percepción de la sensación de lo bello. Iniciado en la edad media y desarrollado en el Renacimiento, es producto de todo este el pensamiento humanista de la genialidad del artista, apartándose de la iglesia y de la realeza para satisfacer a otro publico que demostraba su poder con sus riquezas y educación: la burguesía. Con este desplazamiento de los antiguos mecenas, los artistas van ganando autonomía para aplicarlas en la forma y contenido de sus obras. Exploran más la vida fuera del palacio, la vida en el campo, además de volver la mirada a las influencias griegas en las proporciones y belleza. Las artes van a cambiar de sentido durante estos siglos en la forma en que la vamos a entender, percibir, sentir y conocer. La aplicación de este sentido a las artes, como las obras y prácticas

que representan y dan sustentación al proceso general de desarrollo humano, es preponderante a partir del siglo XX. (Cevasco, 2003, p. 10, traducción nuestra²).

Las artes dejan de solo ser mimesis, representaciones de la naturaleza, adornos, poder o belleza. Sino se convierten en un sustento para el progreso humano. Ahora bien, el arte que en estas capitales se producía, practicaba y pensaba era reflejo del pensamiento de esas sociedades, su movimiento económico, la diferenciación de clases, el tipo de devoción a la religión, su posición hacia los otros, entendiéndose como un centro mundial. El concepto de Fine Arts se comenzará a camuflar como universal en la era moderna.

5 El Sistema legitimador occidental

El arte en el mundo occidental es comprendido desde un sistema. Desarrollado desde la modernidad, abrió sus avenidas, puntos de parada y transito. Creó sus reglas de cómo conducir en los terrenos creativos, jerarquizó las expresiones que había principalmente en la burguesía europea, afirmándolas en la sociedad con la estetización aristocrática desde finales de la Edad Media. En este trayecto del arte, los objetos creados por individuos pasan por muchos puntos de parada buscando el más importante, que es el de la consagración artística, la cual otorga un valor simbólico y eso genera un valor económico también. Este sistema demanda que los objetos sean seleccionados. Muchos se quedan en el camino separados como si fuesen artes menores, porque no siguen ciertos padrones estéticos; o subordinados, solo por regionalismos geopolíticos. Así, los puntos de parada donde los objetos se transforman en “arte legitimo”, en este sistema de arte occidental, son los museos, academias, colecciones particulares, subastas, salones, teatros, galerías, editoriales (libros, revistas, periódicos) y críticas. Si un objeto nunca llegó a estos lugares, es muy difícil que gane la credibilidad de la sociedad como una obra de arte. Estos lugares de consagración del objeto como arte son operados, idealmente, por un grupo de personas afines a la investigación científica, entre ellos, antropólogos, etnólogos, educadores, sociólogos, curadores, historiadores, artistas, los cuales se dedican a la anatomía y autopsia del objeto.

Así que, es en la exposición “Sin Sección” donde salen más cuestiones sobre este desplazamiento de los objetos. Durante la elaboración del catálogo e invitaciones de la muestra, se identificaron los nombres de los artistas y curador. Hasta ese momento, no se había pensado en los roles de cada participante de esta experiencia. En primer lugar, los tres privados de libertad iban a adquirir el nombre de artistas. Para muchas personas, ese título es una búsqueda de mucho esfuerzo, práctica y tiempo en la dedicación de su oficio. Además del peso que tiene la palabra artista, en el sentido del comienzo del modernismo, donde el artista era el profeta, brujo, excéntrico y mago. Sin embargo, la misma era moderna que trajo la igualdad democrática abre la gran ventana de “la libertad soberana de los artistas de calificar como arte todo lo que crean y exponen”. (Lipovestky & Serroy, 2015, p. 17).

Según José Bedoya, director del Museo Nacional de Arte (J. Bedoya, comunicación personal, enero de 2018), este proyecto fue importante porque proponía dos conflictos inquietantes: ¿Hasta que punto el curador es el artista?, ¿Y hasta que punto los artistas privados de libertad, quienes no se consideran artistas, son presentados como artistas? El caso, descrito con otras palabras, sería el siguiente: alguien que conoce o es parte del “sistema de arte occidental” fue hasta un lugar periférico de la sociedad boliviana y escogió unos tallados en piedra, que presentaban características interesantes en su cantidad y temas recurrentes, además de una gran pregnancia en sus formas, transformándose en vestigios de existencia creadora en el lugar mas deshumanizante de la sociedad. Entramos al juego legitimador del arte occidental: seleccionar objetos, desplazarlos a una sala blanca y legitimarlos como obras de arte.

Aquí ingresamos a otra cuestión interesante de este proyecto específicamente. Los tallados en piedra fueron consagrados gracias a este sistema de arte occidental, de validar objetos en un museo. Utilizamos el sistema que criticamos para darles visibilidad y validez, pero ¿existe alguna manera “descolonizadora” de validar objetos? ¿Se podría haber hecho de manera diferente sin necesitar a una institución como un museo? El modelo tradicional europeo está tan acomodado en nuestras sociedades que resulta complicado salir de estos espacios de legitimación. ¿Es nuestro papel luchar contra estos modelos hegemónicos? Tenemos una desventaja enorme. La colonización dejó su forma de pensar muy arraigada en nuestra sociedad.

² En el original: A aplicação desse sentido às artes, como as obras e práticas que representam e dão sustentação ao processo geral de desenvolvimento humano, é preponderante a partir do século XX. (Cevasco 2003, p.10).

Validar objetos como arte ¿no es una practica esencialmente colonizadora? ¿no es rendirse a un sistema inventado en el occidente? Porque lo que no es arte, es separada por la misma palabra. El arte llega a ser un ente excluyente. Es clara la separación, por ejemplo, cuando el arte en Europa o Estados Unidos coloca en otra categoría al arte de los “otros”, como el arte latinoamericano, arte indígena o arte popular. Existe una jerarquía en el mundo del arte, en la cual, solo por nuestra condición geográfica somos subordinados. Además de esta separación, está el poder de la palabra. Denominar a las cosas de cierta manera con la palabra, siendo una herramienta de doble filo, ya que, según Rivera, la palabra del colonizador no designa, sino encubre. (Rivera, 2010, p. 19) Al llamar arte a un objeto, ¿lo estamos camuflando? Para que sea parte de este sistema de arte occidental es necesario que esté cubierto por esta palabra. Sin embargo, su historia y contexto de los tallados en piedra en particular hacen que solo estén manchados por este titulo, ya que vienen de un lugar separado y olvidado, periférico. Así que siempre será un arte que ignora todo el proceso de legitimación occidental y no crea con la voluntad de consagrarse, mas con el único propósito, de existir.

6 Ideas sobre una opción decolonial estética

Mediante la *aiesthesis* decolonial, unión de palabras propuestas por Walter Mignolo (2010), vamos a diferenciar *aiesthesis* por estética, porque este segundo término ya fue tomado para las representaciones de lo que es bello o arte en el mundo occidental. Epistemológicamente, *aiesthesis* es lo más próximo al encuentro con los sentidos, procesos de percepción y sensaciones. Esta experiencia de los sentidos es una reacción que tiene todo ser humano hacia agentes externos a él. A partir del movimiento filosófico que existía en Europa del siglo XVIII, se estudió la *aiesthesis*, para encasillarla en un solo significado que fue la sensación de lo bello, originando conceptos y teorías de la estética. Walter Mignolo interpreta esta conceptualización como la colonización de la *aiesthesis* por la estética. Entonces, es importante, para continuar a hacer esta segunda separación. Nos interesa más lo que podemos encontrar y proponer desde la *aiesthesis* que re-interpretar la estética.

Otra razón por la cual es importante esta separación es porque, a través de la universalización de la historia y las etapas de la globalización el mundo occidental, se ha intentado y conseguido, con éxito, la regulación de los sentidos, control de las subjetividades y percepción del mundo, gracias a los fundamentos de la estética europea, utilizados como herramientas para este ordenamiento general. La estética surge y es influencia en la misma hora de construcción de Europa. Por esa razón, debemos separarnos de este término, para no caer en las mismas visiones y sensibilidades que fueron desarrolladas regionalmente en la historia europea. Eventos y experiencias ajenas a América Latina. Guerras, acuerdos, reinados, pleitos, historia que ni por límites fronterizos se acerca de nuestros pueblos, solamente a través de la conquista. Un gran mar extenso nos separa de lo que fue esa historia. Es en ese mismo mar de tiempo y distancia, profundo y divisorio en el cual tenemos que sumergir ideas y pensamientos dominantes para diluirlos, cernirlos e intentar proponer otro acercamiento a los sentidos.

Es en la *aiesthesis* donde podemos encontrar un espacio para sacarnos el peso del control de las subjetividades occidentales y abrirnos a expresiones plurales y diversas de ver el mundo. Y es en las discusiones sobre la decolonialidad que podemos partir para contrarrestar a la modernidad/colonialidad y los dominios sobre la representación del mundo. Por esta razón, traemos las dos palabras a unión: *Aiesthesis* Decolonial.

7 Características de la Aiesthesis Decolonial

7.1 Las Relaciones con los otros

Podemos acercar estas propuestas a la exposición “Sin Sección” para tener un ejemplo y visualizar momentos de reflexión sobre una *aiesthesis* decolonial. En primer lugar, la exposición nunca fue sobre una innovación o provocación abstracta como caracterizan las muestras de arte contemporáneo. Los tallados en piedra sí muestran una pregnancia y un trabajo detallista para sus pequeñas dimensiones. Las piezas tienen temas religiosos y cotidianos que no son nada nuevos, no ambicionan incitar al arte por el arte. Su característica principal es que fueron creadas en una cárcel. Es ahí que salen de las arenas movedizas del arte contemporáneo para buscar relacionarse con los “otros”. No se trata del artista creador individualista que propone objetos que se abstraen para infinitas interpretaciones, sino la exposición es acerca de querer relacionarse con la pluralidad. En este caso la curaduría ha intentado (por intuición) proponer la abertura a otros tipos de relaciones. Durante la exposición imaginariamente se creó un vínculo entre el arte

del museo con el arte de la cárcel. Hay dos maneras de pensar esto, ¿las piezas se convirtieron en *high art* al llegar al museo? o ¿el museo decidió dialogar al mismo nivel con un espacio invisible de la sociedad? Son las relaciones de principios fundamentales de la *aiesthesis* decolonial. Relaciones que podemos abrir, crear y extender hacia expresiones negadas/silenciadas por los sistemas de dominación.

7.2 Construcción de lo propio

Como ya tocamos anteriormente, la estética se desarrolla junto con la historia del mundo occidental edificando los conceptos desde Europa como centro. Lograron construir un “propio”, pero sin darse cuenta era una manera de sentir que desestimaba a los “otros propios” calificándolos de retroceso e inferiores. Crearon una oposición que desvalorizó todo producto de sensación que no venga desde su centro. Elevaron una muralla para separar, aislar su manera de pensar y sentir. Así es que, continuando con nuestra exploración de los sentidos desde el foco decolonial, encontramos en el desarrollo de Europa un principio importante: la construcción de lo propio. “Lo propio no es una esencia, sino una construcción...” (Gómez & Mignolo, 2012, p. 10). Es entonces una tarea de la *aiesthesis* decolonial trabajar por esta construcción de lo propio no occidental. En este caso, prefiero nombrarlo propio-boliviano o propio-latinoamericano.

En la exposición “Sin Sección”, la propuesta de construcción del “propio” comienza cuando el Museo Nacional de Arte acepta el ingreso de estas piezas a sus salas. Se derriba la muralla divisoria entre lo popular y Arte Académico. No fue una exposición de reapropiación de una expresión popular o hibridismos comunes del arte contemporáneo. Fue una muestra expresamente de los tallados en piedra de tres privados de libertad del penal de San Pedro, donde les dimos el título de artistas y dejaron de ser artesanos. No se trata de opacar a un oficio y exaltar a otro, no se trata de que los que estén arriba ahora sean subordinados. No tenemos que ejecutar las mismas negaciones que la modernidad hace. Todo lo contrario, la propuesta de *Aiesthesis* decolonial lleva a que podamos construir espacios de convivencia entre formas de arte diversas, diálogos entre disciplinas que antes no tenían oportunidad de hablar entre ellas al mismo nivel y una aceptación a la pluralidad de expresiones sin clasificarlas debajo o encima de otras.

7.3 La liberación de los sentidos

Como objetos hechos en una prisión, se podría decir que necesitan liberación o un rescate. Sin embargo, estos objetos hacen lo opuesto: ellos nos rescatan a nosotros. A través de la exposición estos tallados en piedra llegan al museo para liberar nuestros sentidos de la regulación moderna/colonial que dominan los espacios de arte actuales. Redimir estas expresiones, no de un lugar físico, sino de la prisión que existe en nuestras subjetividades es otra de las características de la *aiesthesis* decolonial. La exposición es una puerta hacia debates sobre como escapar del control de las formas de percepción del mundo, para que desde ahora podamos representarlo mas plural y equilibrado. Entrar al museo con esta exposición es dar lugar a un golpe contra el sistema tradicional del arte, es provocar un combate a la forma de ver y legitimar arte por parte de estas instituciones, que están directamente controladas o influenciadas por las normas de la “estética” eurocéntrica.

7.4 Re-existencia

“El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder”. (Gómez & Mignolo, 2012, p. 17). Uno de los objetivos principales a la hora de llevar los tallados en piedra al museo fue la de visibilizar una realidad escondida de la sociedad. Mediante esta visibilidad, se abrió una puerta para que otros puedan acercarse a un arte de difícil acceso. Esto comprobó que algunos privados de libertad del penal de San Pedro dedican su tiempo a trabajos manuales con la intención de ganar unas cuantas monedas y así usarlo para su beneficio personal. Sin embargo, mas allá de estas motivaciones que ellos tienen, descubrimos que esta práctica de hacer los tallados en piedra simplemente les devuelve su humanidad, su valor de existencia. Llevar estas piedras al museo fue advertir y re-educar a nuestros sentidos que podemos encontrar arte en objetos hechos en una prisión por personas que viven, lastimosamente, de una manera miserable. Aprender que el arte es sobre la existencia de estos “otros”. La *aiesthesis* decolonial no se trata solo sobre resistir a la normatividad colonial, pero, fundamentalmente, sobre la re-existencia de las expresiones que estaban silenciadas.

Durante las tres semanas de exposición, los tallados en piedra de los prisioneros de San Pedro compartieron una sala en el mismo edificio donde se encuentran obras de arte de artistas bolivianos consagrados en una tradición en estudios académicos de arte. Estos prisioneros recibieron el título de artistas, sin poseer estudios en arte ni entrenamiento oficial. Considerarlos artistas, a través del pensamiento de la famosa e icónica frase de Joseph Beuys: “todo hombre es un artista”, sería introducirlos nuevamente a este paraguas del arte moderno/contemporáneo de aprobación. Nuestra búsqueda es alejarnos lo mas posible de todo tentáculo de pensamiento de arte occidental y atrevernos a proponer otro tipo de legitimación artística. Titularlos artistas, a través de las propuestas decoloniales sobre la aiesthesis, es ya un paso alentador en nuestra búsqueda de liberación de subjetividades. Tal vez, hasta deberíamos cuestionar el término “artista”. Es posible que lo encontremos bastante caduco. Dejamos la hipótesis para una siguiente investigación.

8 Arte hecho por seres contradictorios

La exposición “Sin Sección” generó de por sí una contradicción. Queremos legitimar objetos como arte a través de la exposición en un museo. Sin embargo, criticamos el modelo legitimador de arte occidental cuestionando si pueden existir otras formas más propias de consagrar al arte. Aplaudimos la exposición en un museo, pero condenamos el sistema en el que estas instituciones se desarrollan. Queremos abrir puertas para que estas piezas sean legitimadas fuera del padrón occidental, no obstante, entramos a un museo buscando su validación. Es en esta contradicción de sentirnos manchados. Somos colonizados y colonizadores al mismo tiempo.

Siguiendo la revisión del concepto propuesto por la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui de lo que ella considera Mundo Ch’ixi (Rivera, 2010), vamos a intentar asociarlos a nuestra experiencia de “Sin Sección”, justamente, porque su significado son las contradicciones. Ch’ixi quiere decir “manchado, sucio, internado”. Atribuidos a nuestra naturaleza latina de mestizos, este concepto puede ser un hilo conductor interesante para hablar de estas mezclas, manchas y contradicciones con las cuales vivimos y creamos arte en América Latina. El ser y no ser al mismo tiempo resulta hasta poético y ese territorio es importante reflexionarlo.

Una manera visual de explicar la palabra *Ch’ixi* es a través de los animales que poseen en sus pieles diversos colores que no se mezclan y dan la sensación de manchados. Lagartijas, serpientes y sapos tienen estas características, además que por sus pieles y texturas podemos percibir esta mezcla y suciedad de colores que nunca se combinan entre sí. Estos animales tienen otra característica importante que aporta mucho al concepto *Ch’ixi*. Ellos tienen la habilidad de vivir en dos mundos, debajo de la tierra y encima de la tierra, bajo el agua y fuera del agua. Esta característica es fundamental para el concepto de los seres manchados, y en nuestra investigación podemos atribuirlo a un tipo de arte que pueda habitar diferentes mundos.

Otra característica de *Ch’ixi* es que no tiene nada que ver con el mestizaje. El mestizaje es una mezcla, una hibridez, un productor de un tercero, el resultado de una mezcla de dos. Según Silvia Rivero (Alice Ces, 2014), el mestizaje se basa en el olvido, ósea, dejar atrás el pasado, para poder “subir” en una escala social a un nivel de blanqueamiento. Porque, en nuestra sociedad, es mejor ser un “mestizo-blanco” que un “mestizo-indio”. Para ser un mestizo-blanco, la familia olvida el idioma originario de los abuelos, les obliga a sus hijos a aprender español y a vestirse según la clase media de la ciudad, mirando las vestimentas y tradiciones de los abuelos como pasado, como los otros, sin validez, lejanos. Ch’ixi propone la descolonización a través de la recuperación de este pasado, empezando por reconocer al ser contradictorio en uno mismo. Ch’ixi es un ser con identidades antagónicas yuxtapuestas que no se funden nunca entre sí (Alice Ces, 2014).

9 Conclusión

En el caso de “Sin Sección” llegamos al punto de contradicción. A través de esta exposición, los tallados en piedra de la prisión manchan al museo y el museo mancha a las piedras. No se funden creando un producto híbrido. Las piedras permanecen en el Museo como obras de arte solo por el tiempo de exposición. Después, fueron sacadas fuera del museo y actualmente se encuentran en la casa del curador (coleccionista).

Sería un ejercicio interesante pensar que hubiera pasado si el Museo insertaba en su archivo museográfico a estos tallados en piedra para ser parte de la exposición permanente de la colección del museo. ¿Las piedras hubieran sido consideradas arte permanentemente también? El carácter temporal de la exposición acentúa el choque *Ch’ixi*, que solo por un tiempo fueron

consideradas arte, y solo por un tiempo el museo exhibió estos tallados en sus salas consagradoras. Durante este tiempo, el fenómeno *Ch'ixi* aconteció: como una esquizofrenia la exposición desconectó al concepto de arte mismo. Desorganizó a las clasificaciones de arte, no sabiendo si estos tenían que ser considerados arte popular, *fine arts*, arte contemporáneo, arte naif, arte social o arte kitsch. Rápidamente se le asoció como “arte popular”, porque están, en nuestras subjetividades arraigadas, las clasificaciones influenciadas por la estética eurocéntrica de la modernidad/colonialidad. Estas clasificaciones son utilizadas no para destacar sus propiedades estéticas o formales, como lo son todos los “ismos” que identifican movimientos en la historia del arte: ej. Minimalismo, expresionismo, futurismo, cubismo, surrealismo, naturalismo, impresionismo, etc. A diferencia de estas, cuando se menciona términos como “arte popular, naif, arte indígena” se lo relaciona específicamente a su condición sociocultural. Señalando la procedencia de donde estos son originados, “de su origen popular, de la ausencia o insipiente de formación escolar y artística, de su supuesta “sencillez”, como se suele adjetivar a las formas de vivir, pensar y ser de las personas de las clases pobres”. (Brandão & Guimarães, 2012, p. 311, traducción nuestra³).

Así, una vez más, salen a luz las subordinaciones impuestas por la colonialidad de nuestras subjetividades cuando queremos designar como arte estas expresiones, como si necesitáramos un permiso especial, colocándolas a los márgenes del circuito del arte como un acto de generosidad. Y considerar su naturaleza de expresión como simples, espontáneos, ingenuas y hechas por intuición, como si fueran características nada complejas y de menor estatus. Entonces, asociarla a esta clasificación propia del sistema del arte es quedarse en el mismo lugar, aquietarse, acomodarse a este sistema y aún peor, es confirmar la dominación de la visión eurocéntrica de la estética sobre nuestras expresiones culturales. Sin embargo, es diferente si consideramos a la exposición “Sin Sección” como una muestra conflictiva en el espacio de un museo. Un evento que provoque el enfrentamiento y choque entre estéticas e ideas de arte. “Sin Sección” empieza en las manos de hombres privados de libertad que viven como indigentes en una prisión de muy escasos recursos. Propone reflexionar sobre resistir a la mala imagen y concepto de deshumanización que la sociedad construyó sobre los privados de libertad de una prisión. Cuando potencializan sensibilidades mayores diferenciadas, con esta actividad de tallar piedras, produciendo mayor re-existencia, podemos llegar a pensar en “Sin Sección” como propuesta descolonizadora de nuestras expresiones locales olvidadas.

Referencias

- Alice Ces (2014, 12 de Marzo) *Conversa del mundo - Silvia Rivera Cusicanqui y por Boaventura de Sousa Santos*. [Video] Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=xjgHfSrLnpU&t=7044s>
- Brandão, L. (2014). El arte ficción de Yuri Firmeza: la colonialidad desnuda. Otros Logos: *Revista de Estudios Críticos*, Neuquén, v.n. 5, pp.160-177, dez.
- Brandão, L., & Guimarães, S. (2012). Desconstruyendo O Naïf: A Pintura De Alcides Pereira Dos Santos. *Revista Contrapontos*, [s.l.], v. 12, n. 3, pp. 308-316, 6 nov. Editora UNIVALI. <http://dx.doi.org/10.14210/contrapontos.v12n3.p308-316>
- Cevasco, M. E. (2003). *Dez Lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Gómez, P. P., & Mignolo, W. (2012). *Estéticas Decoloniales*. Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2015) *La estetización del mundo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis Decolonial. *Calle 14*, 4(4), pp. 10-25.
- Pinto, J. C. (2008). La vida cotidiana en la cárcel . *Derechos Humanos y Acción Defensorial*, (4), pp. 595-662. <http://biblioteca.corteidh.or.cr/tablas/R22123.pdf>

³ En el original: de sua origem popular, da ausência ou insipiente da formação escolar e artística, de sua suposta “simplicidade”, como em geral adjetivam os modos de viver, pensar e ser das pessoas oriundas das classes pobres. (Brandão/ Guimarães, 2012, p.).

Rivera, S. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Valdivia, J. C. (Director). (2013). *Yvy Maraey – Tierra sin mal*. Productora Cinenomada.