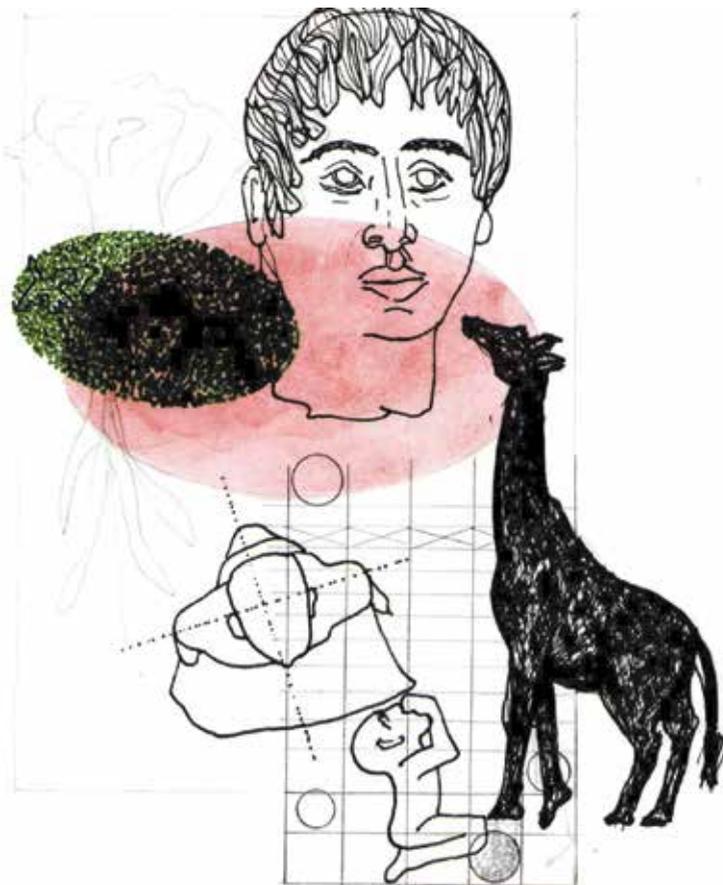


Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentros en “Estéticas decoloniales”¹

Elkin Rubiano Pinilla



Dibujo con tintas.

1 Este artículo hace parte del proyecto de creación “Reflexión y aplicación de la práctica curatorial: nuevos modos de exhibición y circuitos alternativos”, inscrito al grupo de investigación “Reflexión y creación artísticas contemporáneas” (Colciencias, B) del Departamento de Humanidades de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Entre noviembre y diciembre de 2010 tuvo lugar en Bogotá una exposición titulada “Estéticas decoloniales”, curada por los colombianos Pedro Pablo Gómez y María Elvira Ardila, la artista y filósofa eslovena Marina Grzinic y el teórico argentino Walter Mignolo. La exhibición se realizó simultáneamente en la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y el espacio de proyectos El Parqueadero del Banco de la República. Para comenzar, pueden señalarse dos rasgos claves de la exposición. En primer lugar, “Estéticas decoloniales” se insertó, tanto en los propósitos curatoriales como en las estrategias discursivas, en la línea de las exhibiciones “Altermoderno” (febrero-abril, 2009), realizada en la galería Tate Britain y curada por Nicolas Bourriaud, y “Modernologías” (diciembre, 2009-enero, 2010), realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y curada por Sabine Breitwieser. En segundo lugar, la exposición suscitó un debate teórico con tomas de posición entre el grupo de los decoloniales, liderado por Mignolo, y el grupo de los altermodernos, liderado por el colombiano Ricardo Arcos-Palma en defensa de las ideas de Nicolas Bourriaud², quien fue invitado a la II Cátedra Franco-Colombiana de Altos Estudios “Arte y Política”, realizada en Bogotá y Cartagena en octubre de 2010. De modo que entre octubre y diciembre se realizaron en el contexto local dos eventos en los

2 Como el objetivo del presente ensayo no es detenerse en tal debate recomendamos al lector interesado consultar: Arcos-Palma (2010) y Mignolo (2010).

que se planteaban, tanto en el plano teórico como en el curatorial, cuestiones de primer orden en el circuito artístico global.

Lastimosamente el debate no pasó de lo puramente conceptual y la exposición, propiamente, se dejó de lado. Salvo notas promocionales e institucionales, no llegó a realizarse una valoración crítica de “Estéticas decoloniales”. De hecho resulta significativo que Marina Grzinic hacia el final de una entrevista realizada en diciembre señale con evidente desasosiego, después de los agradecimientos del entrevistador, “...gracias por esto, porque yo me preguntaba a mí misma ¿dónde está la gente? Y ahora tengo la



Figura 1. Afiche de la exposición

oportunidad de conocerlos y gracias”³. Es decir, parece que el entusiasmado debate no tuvo como objeto la exhibición misma (las obras, los artistas, el montaje, etc.) sino referencias puramente teóricas. “¿Dónde está la gente?”, es, sin duda, un llamado sintomático extendido a las exposiciones de arte contemporáneo en general: después del ritual y el brindis de la inauguración en las salas se emiten sonidos y se proyectan videoinstalaciones que prácticamente nadie ve, escucha o valora. El presente texto pretende llevar a cabo, precisamente, una valoración crítica de “Estéticas decoloniales”, buscando cubrir una

3 En el programa televisivo *Óptica*, conducido por Santiago Fajardo, se realizaron dos entrevistas en el contexto de la exposición, una con Pedro Pablo Gómez y otra con Marina Grzinic. Véase, respectivamente: http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=1698&no_cache=1 y [http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews\[tt_news\]=1695&no_cache=1](http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews[tt_news]=1695&no_cache=1)

laguna con respecto a una exposición que planteó problemas interesantes en cuanto a lo teórico, lo artístico y lo curatorial, manifestando, a la vez, aciertos, fallas, hallazgos y contradicciones. Teniendo en cuenta la amplitud de la exposición, nos detendremos solo en algunas obras que resultan significativas para ilustrar lo anterior.

Fronteras, mercancías y nomadismos

En el texto de la exhibición de El parqueadero, Pedro Pablo Gómez señala que la muestra busca “propiciar anudamientos, tejidos y cartografías” en torno a la decolonialidad estética⁴. Cartografía y tejido son apuestas recurrentes en las prácticas artísticas contemporáneas y no es un azar que el interés por cartografiar resulte sugerente en un mundo en el que la comunicación y la información en tiempo real, los viajes, la emigración y las fronteras transforman nuestra manera de comprender y habitar el mundo. Los nomadismos y las fronteras se han convertido, por lo tanto, en una referencia prácticamente obligada para los artistas globales. En el “Manifiesto altermoderno”, Bourriaud (2009) señala que “Nuestra cotidianidad consiste en viajes en un universo caótico y saturado”. Ahora bien, los nomadismos pueden entenderse desde perspectivas *celebratorias*: el nomadismo subvierte el orden represivo de la inmovilidad; *críticas*: las bondades del nomadismo son privilegio de una elite global (“Nuestra cotidianidad (...)” es solo de una minoría), o *ambivalentes*: el nomadismo supone riesgos y posibilidades, pérdidas y ganancias simultáneas. Esta última vía nos resulta más sugerente.

En cuanto a la mercancía —elemento reiterado en el mundo del arte—, debe tenerse en cuenta que esta está ligada a cuestiones fronterizas (tratados de libre comercio) y que su lógica misma es la del nomadismo (circular, desterritorializador). En la película *Babel* (2006) del mexicano Alejandro González Iñárritu se narra una excelente historia sobre la vida en el capitalismo global: mexicanos, norteamericanos, marroquíes y japoneses se relacionan sin saberlo. ¿Qué o quiénes pueden atravesar las fronteras nacionales libremente y sin consecuencia alguna? El eje narrativo de la película es una mercancía: un proyectil de un fusil Winchester (de fabricación norteamericana), propiedad de un cazador japonés que se lo obsequia en gratitud a un pastor marroquí, cuyos hijos utilizan

4 Más adelante nos ocuparemos de esta noción; sin embargo, para tener una primera referencia, puede señalarse que el discurso decolonial considera que la modernidad debe entenderse como una colonización cognitiva (modos de pensar) y una colonización sensitiva (modos de sentir). El discurso de la decolonialidad se asienta entonces en una resistencia: un pensar-otro (decolonialidad epistémica) y un sentir-otro (decolonialidad estética).

el fusil como juguete; en uno de sus juegos disparan desde una montaña a un blanco móvil: un autobús que circula por la carretera y que transporta, entre otros pasajeros, a una pareja de norteamericanos que han ido a Marruecos en busca de experiencias exotizantes mientras sus hijos se quedan en San Diego al cuidado de una niñera mexicana. El proyectil disparado por los niños ha dado en el “blanco” cuello de la norteamericana sin que se lo hubieran propuesto. Al final de la película el cálculo entre pérdidas y ganancias es más o menos el siguiente: por un lado, un prófugo mexicano, una mexicana deportada, un niño marroquí muerto en enfrentamiento y un adulto judicializado; por el otro, unos japoneses que superan sus crisis existenciales y una pareja norteamericana que ha sobrevivido al infierno sin consecuencia alguna (ni siquiera un brazo gangrenado después de horas de sangrado sin tratamiento antibiótico). La lección es clara. Primera: quienes pueden atravesar las fronteras nacionales sin restricción ni fricción alguna son las mercancías y los ciudadanos del primer mundo (norteamericanos y japoneses). Segunda: quienes pagan los costos humanos en el capitalismo global son los condenados al territorio (mexicanos y marroquíes). El relato de *Babel* nos sirve como punto de partida para reflexionar sobre uno de los nodos de la creación en el capitalismo global: la frontera, la mercancía y el nomadismo.

En “Estéticas decoloniales” este nodo se dejó vislumbrar entre el gran número de obras. La propuesta curatorial organizó la exposición buscando construir una singularidad a partir de lo que podemos suponer fue su declaración principal: frente a los procesos homogenizantes de la globalización económica, los trabajos artísticos y los proyectos culturales pueden oponerse a la red hegemónica y construir otro modelo. Eso es lo que buscaría tejerse y cartografiarse. El trabajo de Miguel Rojas-Sotelo, “The South Network” (2010), resulta sugerente al respecto. A partir de una investigación sobre la Bienal de la Habana, Rojas-Sotelo cartografía una red alternativa nacida en el sur, pero no una red que se mira a sí misma sino que tiene la capacidad de proyectarse y redefinir la red del arte global hoy en día. Es decir, lo alternativo no está en replicar los modelos del norte y el oeste sino en la capacidad de devolver la mirada o de invertirla, como la estrategia utilizada por Alejo Carpentier: “vuelve del revés el surrealismo europeo y decreta que su equivalente tercermundista (*lo real maravilloso*) es el fenómeno primario, del cual aquél es poco más que una realización de deseos o una forma de envidia cultural” (Jameson, 1999, p.143). Devolver la mirada es oponerse a la cosificación y la dominación de la mirada colonial. En “Estéticas decoloniales” este principio está presente en el afiche de la exposición: un mapamundi invertido que desubica la cartografía convencional. Norte-sur, este-oeste resultan inciertos o sin sentido. La utopía de un mundo sin fronteras.

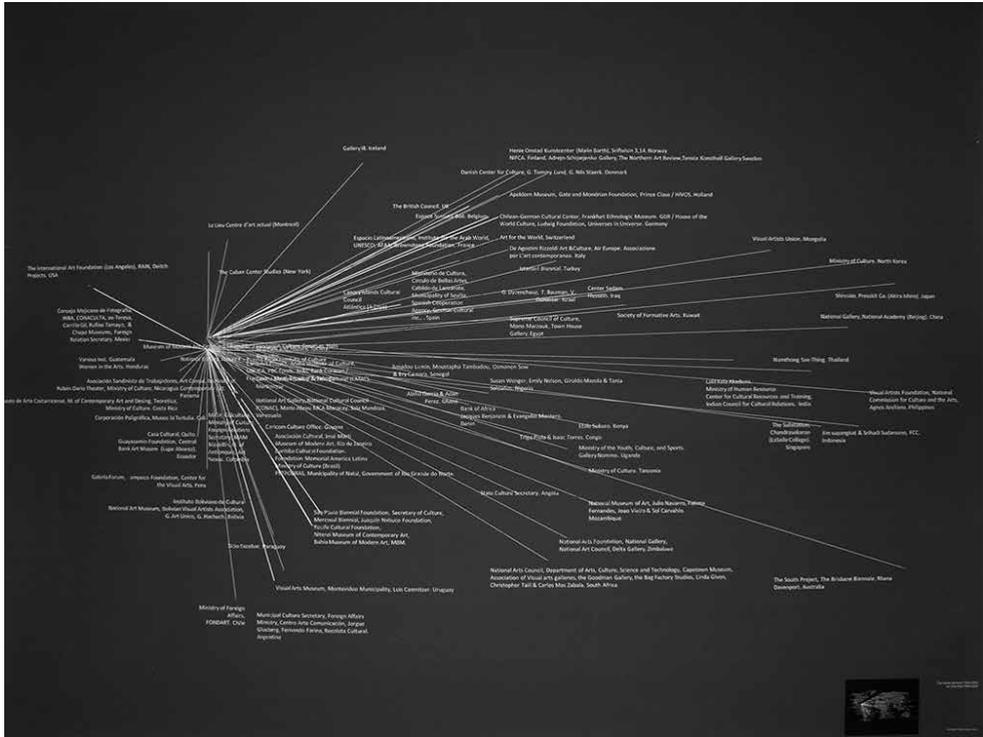


Figura 2. Miguel Rojas-Sotelo, “The South Network” (2010)



Figura 3. Martín Alonso Roa, “Banco de Ukarib” (2007)

Una estrategia semejante —devolver la mirada— la encontramos en “Banco de Ukarib”⁵ (2007) de Martín Alonso Roa. Los billetes son un fotomontaje en el que el artista se apropia de grabados realizados por europeos en sus viajes a América durante el siglo XIX. Si tradicionalmente los billetes ponen a circular mediante imágenes un relato de nación en el que aparecen los héroes, los heroísmos, el patrimonio cultural y natural y en el que se supone que todos los ciudadanos nos reconocemos y celebramos mediante la construcción de una *comunidad imaginada*, en el trabajo de Roa la yuxtaposición del montaje nivela la heterogeneidad de los elementos iconográficos del billete poniendo en evidencia que para la mirada europea no hay contradicción ni conflicto alguno entre la exótica imagen de una indígena que aparece por una cara del billete y la tortura infligida

5 “Algunos grupos indígenas concebían al hombre blanco, que participaba del comercio de esclavos, como una especie de canibal a la cual denominaron Caribe o Karib (raza de piraña). Dicha concepción se debía a que los hombres y mujeres que eran deportados gracias al tráfico de esclavos, nunca volvían, por lo cual se deducía que el hombre blanco los había devorado” (Ficha técnica del MAMBO).

a un esclavo que aparece en su reverso. Esta nivelación, claro, es lograda por medio de los blancos querubines que sostienen el globo. Por otro lado, como bien lo enseñó Marx, el dinero es el *equivalente general* que transforma toda *cualidad* en una *cantidad*. El dinero, como la mirada colonial, nivela toda diferencia. El dinero, como toda mercancía, tiene un carácter fantasmagórico: la fetichización. Los billetes del “Banco de UKarib” rompen el velo del fetiche: detrás de todo intercambio económico se oculta una tortura, es decir, en el capitalismo no hay gratificación que no se asiente de una u otra manera en el dolor o la injusticia. Es lo que nos recuerda Jacques Rancière (2010) cuando interpreta el fotomontaje *Balloons* de Martha Rossler:

nos mostraba, sobre el fondo de una espaciosa residencia en la que aparecían, en un rincón, varios globos inflables, a un vietnamita llevando en sus brazos a un niño muerto, matado por las balas del ejército norteamericano (...) la conciencia del sistema de dominación que ligaba la felicidad doméstica norteamericana con la violencia de la guerra imperialista. (p.31)

Aquí no hay lugar para la ambivalencia, las obras críticas de Roa y Rossler buscan concientizar sobre una situación inaceptable. Hay que hacer, no obstante, dos aclaraciones: por un lado, *concientizar* supone levantar un velo y mostrar lo que no sabíamos o no queríamos saber (para Rancière, y esto lo compartimos, el asunto es más complejo⁶); por el otro, las interpretaciones puramente imperialistas (imperialismo cultural o decolonialismo) resultan deterministas al entender los intercambios culturales a partir del modelo centro/periferia o extranjero/autóctono, cuando en verdad los mecanismos globales no son dicotómicos⁷. Es en esa interpretación determinista que la curaduría de Walter Mignolo inscribe las propuestas del artista indígena colombiano Benjamín Jacanamijoy, “Los pensadores de tierra y agua” (2009), y de Manuel Barón, “El cacique de Turmequé” (2010). Del primero dice que “las canoas son lugares epistémicos de la memoria que reclaman su lugar en la riqueza y la belleza del pensar descalificada por el mito racional de la modernidad” (Texto de presentación de la exposición en la ASAB). Del segundo señala que “el cacique reclama su lugar al lado de los caciques de la civilización occidental,

6 El arte que quiere concientizar, hacer ver, aleccionar, etc., parte del supuesto de la *desigualdad de las inteligencias*: los artistas e intelectuales tienen la capacidad de ver lo que otros no. Gran parte del arte crítico se fundamenta en este principio sin reparar que esta estrategia supone que los que no han visto la verdad —el público, el espectador— están embrutecidos. Si este es el supuesto, no hay lugar allí para la emancipación (Rancière, 2010).

7 Renato Ortiz (2003) señala que “el proceso de mundialización de la cultura hace que un conjunto de bienes y de expresiones simbólicas se desterritorialicen y dejen de ser definidos a partir de sus raíces nacionales (...) los estilos de vida se alejan cada vez más de su color local para amoldarse a la territorialidad más amplia de la modernidad-mundo” (p.59).

de rostros marmóreos y en general estáticos. El cacique muestra su garbo y la tersura de su cuerpo no estático ni marmóreo entronizado en los museos” (Texto de presentación de la exposición en la ASAB).



Figura 4. Benjamín Jacanamijoy, “Los pensadores de tierra y agua” (2009)

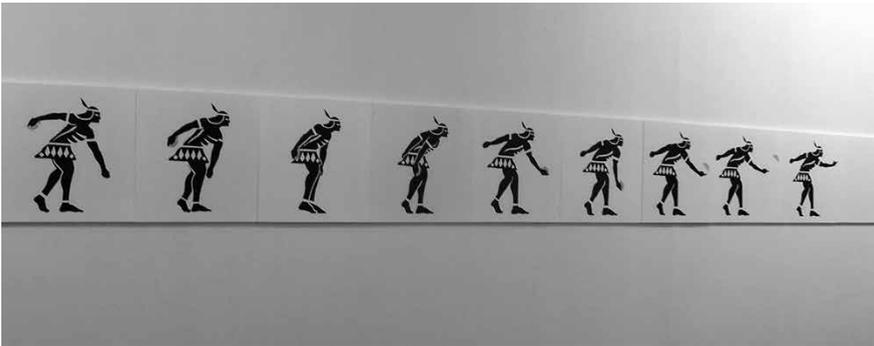


Figura 5. Manuel Barón, “El cacique de Turmequé” (2010)

La racionalidad (o el sentir) del curador es dicotómico: saber versus ciencia, cacique autóctono versus cacique occidental. La reivindicación de tal localismo, que niega cualquier posibilidad de mixtura, diálogo o conflicto intercultural, no parece ser una vía acertada. Al respecto debe tenerse en cuenta que el propio Jacanamijoy declara que su propuesta es un diálogo intercultural y que “Los pensadores de tierra y agua” son inter-

venciones hechas a objetos⁸, una acción que poco tiene que ver con prácticas ancestrales, ya que en las comunidades indígenas ni se hacen *intervenciones artísticas* ni se conocen *objetos*⁹; antes que con objetos, aquellas comunidades se relacionan con *cosas*¹⁰. A medio camino entre el objeto y la cosa, “Los pensadores de tierra y agua” dialogan tanto con la oralidad y los intercambios ancestrales, como con las estrategias del arte moderno típicamente vanguardistas (el *ready-made*, por ejemplo). El trabajo de Jacanamijoy no hace un llamado por lo *propio-propio* o por lo *propio-otro*, en lugar de resistencia decolonial la obra es creada en medio de tensiones interculturales.

En casos como estos la exposición hace cortocircuito: el discurso curatorial construye el sentido de las obras de modo determinista, mientras que las propias obras se escapan de tal determinación. Aunque los curadores de “Estéticas decoloniales” dirigen la lectura de la exposición hacia esa perspectiva, algunas obras se escapan de tal designación, no se dejan leer ni de manera dicotómica ni en clave decolonial. Citemos, para ilustrar el caso, la obra expuesta de Nadín Ospina, “Ídolo con muñeca y cincel”. Si bien en el texto de la curaduría se indica que la obra tiene “una alta dosis de ironía sobre la imposición cultural” (Texto de la exposición en el MAMBO), podría pensarse, por el contrario, que más que *imposiciones* hay *tensiones interculturales* (irónicas, desde luego). En lugar de una identidad esencialista que apela a un origen común, la obra de Ospina parece sugerirnos más bien el aspecto conflictivo inherente a la construcción de una identidad, es decir, no responde a las preguntas *¿quiénes somos?*, o *¿de dónde venimos?*, sino que deja abierta la posibilidad al *¿en qué podríamos convertirnos?* Lejos de la búsqueda del *ser* latinoamericano, Ospina desajusta la exotización de la mirada colonial, no mediante la representación de una imposición (la del imperialismo cultural: centro/periferia) sino mediante la ambigüedad de los límites. No puede adivinarse en “Ídolo con muñeca y cincel” qué es lo propio o qué es lo ajeno, aquí las dicotomías no tienen cabida (y no porque Ospina celebre cínicamente la *lógica cultural del capitalismo tardío*). Las mercancías culturales (súgnicas) han atravesado las fronteras sin restricción alguna, sin embargo los consumidores de estas mercancías no las han engullido irreflexivamente. Lejos estamos de los lamentos sobre la

8 Véase la charla dada por Jacanamijoy en el contexto de “Estéticas decoloniales” (noviembre de 2010): <http://www.youtube.com/watch?v=qZL1fPSsB8s&feature=related>

9 Baudrillard (1991) señala con acierto que solo con la Bauhaus aparecen propiamente los objetos: funcionalidad y valor signo, entendido ese objeto, claro, como una *apariciencia de funcionalidad* dentro de un *sistema de significación*.

10 En oposición a la banalidad de los objetos, Heidegger (1994: 159) reivindica la esencia de las cosas: “Cosas son también, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, la corza y el reno, el caballo y el toro. Cosas son, cada una de ellas haciendo cosa a su manera, el espejo y la abrazadera, el libro y el cuadro, la corona y la cruz (...) Modestas y de poca monta son, sin embargo, las cosas, incluso en el número, en contraste con el sinnúmero de los objetos indiferentes (que dan lo mismo) que hay en todas partes”.

alienación o de las alertas sobre las industrias de la conciencia. Los usos y las prácticas del consumo transforman y resignifican las mercancías culturales. En el trabajo de Ospina se evidencia una resignificación: los ídolos globales de las industrias culturales (Mickey Mouse o Bart Simpson) son reterritorializados en formas de representación prehispánicas, pero su resultado ya no es ni una mercancía del espectáculo ni un ritual prehispánico sino una alegoría de la globalización cultural en la que resulta difícil determinar dónde está el centro y dónde está la periferia. La risa que nos produce esta figura no es la risa gozosa sino la risa nerviosa que aparece frente a la indeterminación. En Nadín Ospina no hay crítica ni celebración sino más bien disposición ambivalente.



Figura 6. Nadín Ospina, “Ídolo con muñeca y cincel”

Ahora bien, si la globalización permite el libre tránsito de las mercancías (**Mickey Mouse** insertado en talla precolombina, pero a su vez la artesanía local desfilando en pasarelas europeas), la otra cara de la globalización pone en evidencia un problema: la imposibilidad del libre tránsito de las personas. La obra de Tanja Ostojić (Serbia) se ocupa de este problema en “Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea” (2000-2005),



Figura 7. Ingres, “La gran Odalisca” (1814)

Untitled (2005)¹¹ y *Sans papiers* (2004)¹², en colaboración con David Rych (Alemania). Aunque “Buscando marido (...)” es una obra bastante conocida y examinada, intentemos volver a ella en el contexto de la exposición que nos ocupa. ¿Cómo puede

- 11 Aunque este trabajo no hizo parte de la exhibición, fue mencionado junto con los otros dos en la charla ofrecida por Ostojić en el marco de “Estéticas decoloniales” en noviembre de 2010. Ver: <http://www.youtube.com/watch?v=tpBcx0L6amk>
- 12 Un documental en el que se entrevista a inmigrantes ilegales en un centro de detención penitenciario. Los presos deben pagar 65 dólares diarios por su estadía en la cárcel (una pena máxima de 18 meses). Cuando quedan libres no tienen un centavo y además han contraído una deuda con el Estado, por lo tanto volverán a prisión. Este documental se exhibió en El Parquedero junto con otros videos de artistas de Europa del Este. La curaduría estuvo a cargo de Marina Grzinic; los temas: la frontera, la inmigración, la necropolítica y lo *queer*.



Figura 8. Tanja Ostojić, “Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea” (2000-2005)

cruzar la frontera una mujer serbia? La solución de Ostojic es radical: convertirse ella misma en mercancía. Pero no en una mercancía indistinta sino en una que pueda competir eficientemente en un mercado saturado de bienes y servicios: una mercancía que oferta afecto. Valgámonos de Arlie Russell Hochschild para reflexionar sobre algo clave en la obra de Ostojic. Si en la película *Babel* una mujer mexicana cruza la frontera en la medida en la que hay un mercado de trabajo emocional (ser niñera), una mujer serbia puede, igualmente, cruzar la frontera mediante el mercado de la asistencia sexual y emocional (ser esposa). Ese mercado que se extiende con la globalización construye unas *cadena mundiales de afecto y asistencia* entre sur y norte, entre este y oeste. Como toda mercancía, la de los afectos también supone una plusvalía:

tenemos que preguntar exactamente qué recursos se están repartiendo de forma desigual. La respuesta obvia es “el dinero”, pero ¿se están redistribuyendo también la asistencia y el afecto de forma desigual en el mundo? (...) las niñeras y *canguros* desvían muchas veces hacia los niños a su cargo unos sentimientos que, en principio, se dirigían hacia los suyos propios (...) ¿El tiempo que se dedica al niño del Primer Mundo se “roba”, en cierto modo, a un niño que ocupa un eslabón inferior en la cadena afectiva? ¿El niño de Beverly Hills se queda con la “plusvalía” del afecto? (Russell, 2001, pp.192-194)

La economía del afecto hace parte del sector de los servicios. Pero lo que interesa aquí es que, por un lado, el trabajo afectivo es un trabajo corporal y, por el otro, que en el orden del capitalismo global el trabajo afectivo está racializado (mexicana, serbia, etc.). Si toda crítica al capitalismo debe revelar el carácter fetichista de la mercancía, Ostojic lo logra en “Buscando marido (...)” al poner al descubierto de manera brutal las lógicas de la economía del afecto. Si la belleza extraordinaria de las odaliscas excitó la imaginación de los pintores y las fantasías de los europeos durante el siglo XIX (la mirada colonial que construye a la esclava sexual orientalizada), Ostojic ofrece otra versión del oriente (europeo), o más claramente, desgarrar los velos del orientalismo al devolver la mirada de manera deserotizada ofertando un cuerpo que parece salido de un campo de concentración. La gran Odaliscas de Ingres, por ejemplo, se representa con abanico emplumado, turbante, sábanas y cortina de encajes que permiten ocultar su desnudez con la estrategia coqueta del *insinúa lo que no muestra pero con no mostrarlo enseña*, mientras el ambiente se aromatiza con esencias: todo está cubierto, en torsión, decorado. En “Buscando marido (...)”, Ostojic, por el contrario, se presenta en plena desnudez: el rasurado de su cuerpo se corresponde con la rasura del entorno fotografiado. La mercancía, su cuerpo y potencial afecto, se presenta sin velos ni fantasmagorías en una transparencia brutal: entregará sin

engaño todo aquello que promete¹³. Tal oferta encontró más de 500 interesados con los que Ostojić mantuvo correspondencia. Seis meses después decide encontrarse con un ciudadano norteamericano con quien finalmente se casa para obtener la visa de la Unión Europea¹⁴. En cuanto a *Untitled* (2005), una apropiación que realiza Ostojić de *El origen del mundo* (1866) de Gustave Courbet, Marina Grzinic (2008) ha señalado que la artista apunta la mirada hacia el “núcleo de otro origen, el origen de la UE, que reside en organizaciones y diferenciaciones libidinales y biopolíticas, que hegemoniza, clasifica y regula el cuerpo social, económico y administrativo de Europa, y que se está convirtiendo en (...) la Fortaleza Europa” (p.153). Fortaleza que Ostojić cruza al cosificarse como mercancía y que solo fue posible mediante la oferta de aquello que en *Untitled* se enmarca en el círculo estrellado de la UE¹⁵: la entrada de una mujer de la Europa Oriental a la Unión Europea se realiza mediante un mercado libidinal, que no es más que otra forma de explotación en el mercado del afecto y de la asistencia sexual y emocional. Es decir, el intercambio es posible a costa de las asimetrías estructurales de la globalización.



Figura 9. “Buscando marido (...)” (2000-2005)

-
- 13 Aquí vale la pena recordar una reflexión de Žižek (2006) al respecto: “la mercancía (...) es la promesa de «algo más», la promesa de un goce insondable cuya verdadera ubicación es la fantasía y toda la publicidad apunta a ese espacio fantasmático (...) la función de ese «más» es cubrir la carencia de un «menos», compensar por el hecho de que, por definición, una mercancía nunca cumple en sí misma la promesa (en el plano de la fantasía) que hace. Dicho de otro modo: la «verdadera» mercancía sería aquella que no necesitara ningún complemento, aquella que simplemente entregara enteramente lo que promete” (p.200).
- 14 Los detalles del procedimiento pueden consultarse en la charla de la artista: <http://www.youtube.com/watch?v=tpBcx0L6amk>
- 15 *Untitled* (El origen del mundo) se realizó como afiches para ser pegados en las fachadas de Viena. Como fue duramente criticada la intervención, duró solo dos días. Una obra financiada con fondos públicos no debería hacer tales señalamientos, consideraron los ciudadanos austriacos.



Figura 11. "Buscando marido (...)" (2000-2005)

Figura 12. *Untitled* (2005)

Si lo anterior es lo central en la obra de la artista serbia, no se comprende muy bien por qué Walter Mignolo señala que "Buscando marido (...)":

apela a distintos medios y sensaciones para decolonizar el imaginario civilizatorio de la Unión Europea frente a la inmigración y también el imaginario occidental de la mujer que explota el erotismo feminismo [sic] alentado por Dolce e Gabana [sic], Gucci, Bulgari o Saint-Laurent, en los cuales la visualidad erótica va unida a la capacidad de consumo. Ostojic desmonta ese imaginario al hacer visible, en primer plano, la colonialidad que dicho imaginario oculta. Por su parte lo que el imaginario muestra, en el erotismo consumista, es la modernidad. (Cursivas por fuera del texto original). (Texto del curador en la exposición de la ASAB)

Aquí nos hallamos con otro desencuentro, un cortocircuito entre el discurso curatorial y las prácticas artísticas. El discurso es autorreferencial al tratar de justificar constantemente la categoría acuñada en la exposición: la decolonialidad estética. Tales estrategias terminan por construir un lecho de Procusto en el que las propuestas artísticas no salen bien libradas: el discurso decolonial, como el mítico bandido, descoyunta las obras para ajustarlas al concepto.

La perspectiva teórica de "Estética decoloniales"

"Estéticas decoloniales" fue, además de una exposición de arte, una declaración teórica. Según Mignolo (2010b), "A partir del siglo XVII el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar «sensación de lo bello». Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de *arte* como práctica" (p.14). Tal restricción la entiende el autor como una operación cognitiva que supuso la colonización de la *aesthesis* por la estética, entendiendo

por *aesthesis* “sensación” y “proceso de percepción” común a todos los organismos vivientes, y por estética “una teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (p.15). La estética sería una disciplina moderna y colonial cuya cima corona Kant.

En primer lugar debemos decir que Mignolo pasa por alto el proceso de una tradición (la conformación de una disciplina) y con un par de referencias saca conclusiones generalistas. Afirmar que la estética se erige como la *sensación de lo bello* es una imprecisión; la estética se refiere más bien al *conocimiento sensible*, que no se restringe a lo bello ni lo sublime: lo siniestro, lo feo, lo terrorífico también le competen. En 1853, por ejemplo, Karl Rosenkranz escribió una “Estética de lo feo”. Decir que la reflexión de Kant está situada, es verdad, pero de ahí a afirmar que su reflexión es particularista es otro asunto. François Cheng (2007) encuentra relaciones sustanciales entre las tradiciones occidental, china e islámica: en las tres hay una relación entre belleza y bondad, entre belleza y verdad, entre lo bello y lo divino. Las reflexiones sobre lo bello en Kant no serían, por lo tanto, coloniales; hay allí una universalidad que no se restringe a Occidente.

En segundo lugar, si la decolonialidad estética es una crítica radical a la estética de la modernidad, no se entiende por qué “Estéticas decoloniales” se expuso en una de las instituciones occidentales y modernas por excelencia: el museo, lugar consagrado para la contemplación desinteresada y sin finalidad, esto es, el lugar propicio para aplicar categorías puramente kantianas, es decir, pura modernidad estética. Siendo así, no resulta difícil encontrar contradicciones en el discurso curatorial con respecto a los trabajos expuestos:

La civilización occidental privilegió el ver sobre los demás sentidos (...) de modo que la decolonización del ver y de la visualidad ocurren en dos niveles: uno frente a la *aisthesis* del oído, de la escucha, sin imágenes, del mero sonido de las palabras, y otros frente a sonidos que acompañan las palabras. Y aquí tenemos a Mayra Estévez, y el Grupo de “Historias portátiles” Proyecto Quadra V.2., que nos hacen sentir que hace falta la imagen, un sentimiento que proviene de la primacía occidental del ver sobre las demás sensaciones. (Texto del curador en la exposición de la ASAB)

Por “lo propio” no hablo de una esencia sino de una construcción: si Europa construyó su “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto en devaluar lo «propio otro» como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su propio-propio y devaluar e impedir que otros propios-propios florezcan como aguas de manantial. (Texto del curador en la exposición del MAMBO)

Ni resistencia contra la hegemonía visual de Occidente ni construcción de lo *propio otro*: la instalación sonora “Historias portátiles”, situada en el lugar de lo *propio-propio*, se

reproduce en altoparlantes Sony (una *aisthesis del oído* sin aura, industrializada y lejos de Pachamama); el “Cacique de Turmequé” se hizo en plotter de corte sobre madera (¿una tecnología colonial?); la “Curación de la Ayahuasca” es un video con efectos visuales ingenuos que simulan las visiones que procura el yagé (una experiencia mística transfigurada en simulacro de pura visualidad); la exhibición de El Parqueadero se compuso completamente de videos y la visión panorámica de lo expuesto en el MAMBO y la ASAB deja en claro que “Estéticas decoloniales” fue una exposición básicamente contemplativa. Que esto haya sido así no se reprocha, lo crítico es que el discurso curatorial en lugar de guiar al público lo desoriente. De ser consecuente con su discurso, la exposición debió realizarse en espacios no convencionales y, desde luego, con otras propuestas artísticas que no requirieran de una recepción museística en el sentido moderno: distanciada, silenciosa y contemplativa, que es lo que en última instancia ofrecieron las obras, el montaje y la curaduría de “Estéticas decoloniales”.

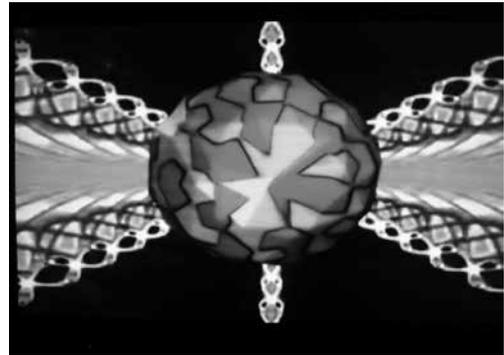


Figura 13. “Historias portátiles” Proyecto Quadra V.2. Figura 14. Alex Sastoque, “Curación de la Ayahuasca”



Figura 15. Panorámica de la exposición en la ASAB

No obstante lo anterior —un desencuentro entre el discurso curatorial y las propuestas artísticas—, “Estéticas decoloniales” tiene un valor para el campo de la producción creativa local. Puso en marcha un trabajo curatorial organizado en red (Colombia-Estados Unidos-Eslovenia) cuyos resultados permitieron conocer la producción artística de otras regiones del mundo poniendo en diálogo a creadores locales con artistas de primer orden en el circuito artístico global. La exposición no se agotó en la exhibición sino que estuvo acompañada por charlas de los artistas y los teóricos, posibilitando un espacio de intercambio productivo. Esto es lo que deja la exposición y lo que nos ha permitido leerla en clave de globalización cultural y económica: mercancías, fronteras y nomadismos entendidos de manera conflictiva por prácticas artísticas que manifiestan tanto los logros como los fracasos de la globalización.

Referencias

- Arcos-Palma, R. (2010, 14 de noviembre). *Decolonialidad Vs. Altermodernidad: ¿dos posturas irreconciliables?* Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=12323>
- Baudrillard, J. (1991). *Crítica de la economía política del signo*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourriaud, N. (2009). *Altermodern manifesto: postmodernism is dead*. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/manifesto.shtm>
- Cheng, F. (2007). *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
- Estéticas Decoloniales Benjamín Jacanamijoy.f4v (2010, noviembre). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=qZL1fPSsB8s&feature=related>
- Estéticas Decoloniales Tanja Ostojic.F4v (2010, noviembre). Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=tpBcx0L6amk>
- Grzinic, M. (2008). Procesos de encarnación en fronteras: Tanja Ostojic y la diferencia mínima. *Zejar*, (64), 146-157. Recuperado de http://www.arteleku.net/zehar/wp-content/uploads/2009/01/grzinic_en_es.pdf
- Heidegger, M. (1994). La cosa. En *Conferencias y artículos* (pp. 143-162). Barcelona: Serbal.
- Jameson, F. (1999). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.
- Mignolo, W. (2010a, 23 de noviembre). *Colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Recuperado de <http://esferapublica.org/nfblog/?p=12423>
- (2010b) Aisthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), 10-25. Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).
- Óptica. (2010a, diciembre). Entrevista a Marina Grzinic. Recuperado de [http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews\[tt_news\]=1695&no_cache=1](http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews[tt_news]=1695&no_cache=1)

- Óptica. (2010b, diciembre). Entrevista a Pedro Pablo Gómez. Recuperado de http://www.prismatv.unal.edu.co/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=1698&no_cache=1
- Ortiz, R. (2003). Revisitando la noción de imperialismo cultural. En J. Pereira, & M. Villadiego. (Eds.). *Comunicación, cultura y globalización* (pp. 46-62). Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- Rojas-Sotelo, M. (2009). *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present*. Recuperado de <http://etd.library.pitt.edu/ETD/available/etd-01222009-154200/unrestricted/Miguel-RojasSotelo-2009.pdf>
- Russell, A. (2001). Las cadenas mundiales de afecto y asistencia y la plusvalía emocional. En W. Hutton, & A. Guiddens. (Eds.). *En el límite. La vida en el capitalismo global* (pp. 187-207). Barcelona: Tusquets.
- Žižek, S. (2006). *El títere y el enano. El núcleo perverso del cristianismo*. Buenos Aires: Paidós.