

Desmarque global y emergencia local en el arte contemporáneo.

Global unpinning and local emergency in contemporary art.

ROCÍO SOSA

(pág 129 - pág 140)

RESUMEN. A partir del debate cultural global/local y de *lo propio* en el arte latinoamericano, el objetivo general de este artículo es ampliar la lectura dicotómica centro/periferia, propuesta en los años noventa, mediante la incorporación de enfoques descoloniales. Esto permite observar un punto común entre el Norte y el Sur: la *colonialidad del ver y del ser* entrelazadas en la actualización de la matriz moderna de poder. En este sentido, el objetivo específico es mostrar los modos en que las artistas contemporáneas Voluspa Jarpa y Claudia Coca, en la Bienalsur 2019, ponen en cuestión la *mirada panóptica* subyacente en los imaginarios actuales totalizantes a través de prácticas artísticas locales en términos *ch'ixi*.

Palabras clave: colonialidad del ver, prácticas artísticas descoloniales, Bienalsur 2019, Voluspa Jarpa, Claudia Coca

Abstract. Starting from the globallocal cultural debate and the characteristic of Latin American art, the general objective of this article is to broaden the dichotomous centerperiphery reading proposed in the 1990s by incorporating descolonial approaches. This allows us to observe a common point between the North and the South: the coloniality of seeing and being intertwined in the actualization of the modern power matrix. In this sense, the specific objective is to show the ways in which contemporary artists at Bienalsur 2019, Voluspa Jarpa and Claudia Coca, question the panoptic view that underlies current totalizing imaginaries through local artistic practices in *ch'ixi* terms.

Keywords: coloniality of seeing, descolonial artistic practices, Bienalsur 2019, Voluspa Jarpa, Claudia Coca

ROCÍO SOSA. Profesora de Historia del Arte en la Facultad de Artes, Universidad Nacional de La Plata, y becaria doctoral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Ha publicado ensayos en revistas y en libros, realizado estancias de investigación y participado en conferencias en países de Sudamérica y en España sobre arte y política, descolonialismo y modernidades artísticas en Argentina y en América Latina. Email <rocio.sosa.5@gmail.com>

FECHA DE PRESENTACIÓN: 01/10/2020 **FECHA DE APROBACIÓN:** 18/09/2021

1. INTRODUCCIÓN

Actualmente, desde las humanidades y las ciencias sociales, se sostienen distintos discursos en torno a tres grandes tópicos: *modernidad*, *colonialidad* y *poder*. Por un lado, se encuentran aquellos que afirman que los cánones ya no existen. Por el otro, están los que, a través de la realización de numerosos eventos científicos sobre la descolonización, solicitan que el problema de la colonización epistémica sea tenido en cuenta en la agenda académica y cultural.

La primera postura considera que los lentes occidentales en la comprensión del mundo fueron superados, así como también las desigualdades —raciales, étnicas, sexuales, entre otras— experimentadas por grupos subalternos. Con este discurso, que se respalda en el amplio desarrollo investigativo sobre el tema, algunos intelectuales buscaron desarmar los regímenes de poder en las tradiciones teóricas y desestimaron las prácticas socio-culturales que hoy demuestran lo contrario. De ahí que universalicen su premisa a partir de ciertos casos paradigmáticos de logros conseguidos por movimientos sociales a través de su militancia y acción territorial, lo que conduce a que caigan en la falacia de la evidencia incompleta. Por lo tanto, desde una mirada multicultural, se enaltece la inclusión que se ha producido de los sujetos vulnerados, pero se legitima el mecanismo de absorción pasiva que sintetiza armónicamente la conflictiva dialéctica cultural. Este pensamiento equivale a lo que Joaquín Barriendos (2011) denomina *la razón intercultural de la condición poscolonial*, correspondiente a una lógica etnocéntrica actualizada, desde la que se ponen en marcha procesos de *inferiorización racial* y *epistémica*.

No obstante, la segunda posición evidencia que todavía no se ha conseguido una transformación teórica y que aún siguen vigentes lógicas coloniales en las prácticas socio-culturales, en general, y en las investigativas y educativas, en particular. Esta perspectiva sostiene que las instituciones académicas conservan modos de ver, pensar y hacer solventadas y legitimadas por la tradición francesa, alemana y anglosajona. En efecto, plantean que permanece activa la reproducción de saberes dominantes aun cuando se abordan temas locales, lo que pone de relieve la dificultad contemporánea de producir y ser parte de una matriz cognoscitiva descentrada. Debido a esto, desde los estudios críticos de la colonialidad se expone la necesidad de un desprendimiento o abandono de las bases eurocentradas de poder, de un desmarque de la lógica de la modernidad, para dar apertura a una alternativa epistémica otra (Mignolo, 2016). Esto implicaría un proceso de descolonización dirigido a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización —territorial— dejó intactas (CastroGómez y Grosfoguel, 2007).

Sin embargo, numerosas investigaciones simplifican la comprensión de la heterarquía del poder a una mirada dicotómica. Esto es visible en los usos de los pares polares como centro/periferia, Occidente/Oriente y Norte/Sur, por ejemplo. El problema que arroja dicha lectura es que devuelve un abordaje acotado del fenómeno colonial y cultural. En este caso la presencia del paradigma marxista tradicional, y en América Latina también del enfoque teórico de la dependencia, suele circunscribir la problemática a una semiosis prefigurada entre dos grandes bloques: *opresores* y *oprimidos* o *metrópoli* y *satélite*. Por lo tanto, se corre el riesgo de generalizar el modelo de análisis por entender a las regiones situadas en la periferia como un universo homogéneo, así como también de desestimar las formas

específicas de colonialismo interno presentes en el centro. Esto, a su vez, condiciona el trabajo de campo y desancla la teoría de los estudios de casos.

Como se puede ver, ambas posturas presentan una ceguera teórica que invisibiliza la práctica, lo que se observa en el uso de argumentos y datos parciales y de marcos teóricos reducidos. Este artículo, que se centra en el campo del arte y de los estudios visuales, parte de dos supuestos. El primero es que el canon no ha sido destruido, prueba de ello son las producciones visuales que, tanto en espacios públicos como institucionales, exponen su operatividad. El segundo es que los productores de imágenes y los artistas que se consideran parte de la perspectiva crítica colonial, y se sirven de sus marcos teóricos, aportan a estas teorías saberes sociales y culturales obtenidos en sus prácticas situadas y concretas.

A la luz de estas ideas, el siguiente escrito abordará la problematización de la *colonialidad del ver y del ser* (Barriendos, 2011; Mignolo, 2010) en las instalaciones artísticas de Voluspa Jarpa y de Claudia Coca expuestas en la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo del Sur (Bienalsur) en el 2019. El objetivo es mostrar los modos en que se pone en cuestión cierta *mirada panóptica colonial* (Zavala, 1992) subyacente en los imaginarios actuales totalizantes; se parte de la hipótesis de que, por un lado, ambas obras subvierten los regímenes visuales modernos¹ a través de prácticas antropofágicas y de *contrarchivo* (Guasch, 2012) y de que, por otro, estas obras ofrecen alternativas de desmarque del orden global —establecido en la matriz moderna de poder— y posibilitan la emergencia de lo local en términos *ch'ixi*. Es decir, lo que en lengua aymara refiere a una unidad heterogénea —sociedad, nación, continente, mundo— en la que la diferencia cultural —voces, cuerpos, miradas, discursos, creencias, identidades— no se funde, sino que se antagoniza o complementa (Rivera Cusicanqui, 2019).

Tomando en consideración que la imagen aporta a la comprensión de lo social y que “revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social”, se empleará la perspectiva metodológica *sociología de la imagen*, propuesta por Silvia Rivera Cusicanqui (2019, p. 19). En este sentido, el análisis de la imagen será articulado con distintas áreas de conocimiento —historia, sociología, filosofía e historia del arte— y se focalizará en los diálogos que las artistas establecen con los discursos visuales internos y externos que circulan en las sociedades que habitan y en las relaciones que con ellos entretejen para intervenir los relatos instituidos. A su vez, para un mayor acercamiento a las obras, se añadirá al análisis el material paratextual² que se refirió a ellas —escritos curatoriales, entrevistas, textos de las artistas y de la crítica de arte—, en cuanto sistema de regulación en la lectura de una obra.

2. CONSIDERACIONES SOBRE LO LOCAL Y LA ALTERIDAD

En la década de los ochenta, las teorías poscoloniales y los estudios subalternos ingresaron en las agendas culturales de los centros y plantearon una nueva preocupación por la diferencia y la otredad. En las gestiones institucionales, esto se tradujo en la búsqueda por ampliar el ideario artístico euronorteamericano con la producción de exposiciones universales o globales. El objetivo principal, como en la conocida muestra “Magiciens de la terre” (1989), fue expandir el corpus canónico de obras y la noción de estética a partir de la inclusión del tercer mundo. Sin embargo, se apuntó a un consumo del otro cultural que

anuló el problema sobre la alteridad y, además, deslocalizó las producciones, poniéndolas en funcionamiento en un sistema cultural ajeno que, indudablemente, modificó su sentido. Por lo tanto, al mantener la estructura y el relato dominante no hubo una modificación en la mirada colonial, sino la reactivación de modos de ver exotizantes.

En relación con esto, la escena artística internacional de los años noventa se encontró comprendida por una dialéctica entre las prácticas curatoriales y las artísticas en torno a reflexiones sobre desigualdad, política, activismo y grupos subalternos. De ahí derivaron, por un lado, conceptos teóricos que hicieron hincapié en el intercambio social y el rol del artista como etnógrafo (Bourriaud, 2008; Foster, 2001, pp. 175-208). En ese sentido, se trazaron políticas “inclusivas” de representación que tematizaban la alteridad cultural. Por otro lado, se fomentaron estéticas “interpelantes” capaces de movilizar al espectador. Las producciones visuales y textuales que emergieron de estos lineamientos estuvieron lejos de generar una transformación sociocultural, porque no alteraron la operatividad de los discursos de poder. Más aún, estos agentes acabaron cosificando y mercantilizando el cuerpo “marginal” bajo un arte *miserabilista* o *pornomiseria*.³ A su vez, las obras producidas desde esta perspectiva como, por ejemplo, las *acciones remuneradas* del artista español Santiago Sierra avalaron formas materiales y simbólicas de violencia, racialización y *espectáculo del otro* (Hall, 1997).

Por lo mencionado, los discursos que circularon por la institución arte expresaron modos de violencia y prácticas neocoloniales a través de la reversión de regímenes visuales que operaron mediante la ausencia —supresión de la diversidad— y la presencia —exaltación de la alteridad— del tercer mundo.

En contra de dicha “gestión multicultural” de la diversidad, críticos y teóricos americanos desarrollaron discursos que cuestionaron las decisiones culturales hegemónicas.⁴ Teóricos norteamericanos como Shifra Goldman (1985) problematizaron la *desterritorialización del arte latinoamericano*, que lo despojaba de su carácter particular marcado por el ritmo de su propia historia. Los escritos de curadores latinoamericanos como Mari Carmen Ramírez ofrecieron una mirada crítica sobre el proceso de globalización en el arte y la gestación de nuevas lógicas de poder dentro del dispositivo de legitimación en los centros.

En este sentido, Ramírez (1999) manifestó un doble conflicto. Por un lado, están los estereotipos a través de los cuales se representó a América Latina en las exhibiciones euronorteamericanas y la promoción de su condición de diferente como valor de cambio en los centros. Por otro lado, se activó un proceso de homogeneización artística, efectivizado a partir de la creación de una *corriente globalizada*.

Según la autora, esto se produjo por el establecimiento de un tipo específico de producción que solicitaba a los artistas una adaptabilidad a la “*lingua franca* del mundo del arte internacional” (Ramírez, 1999, p. 72). Esto es el uso del lenguaje conceptual, a nivel formal, y la referencialidad a tópicos “universales” como la sexualidad, la condición femenina y los usos y aplicaciones de la tecnología, a nivel temático. De este modo, los artistas que no presentaron lo que Ramírez denominó *contextura* —es decir, una oscilación entre el contexto abstracto de lo global y el contexto concreto de lo local— fueron marginados y condenados al aislamiento.

En relación con el debate recuperado, para complejizar una posible lectura binaria, los enfrentamientos artísticointelectuales se efectuaron en dirección Norte/Sur y Norte/Norte, como se vio, pero también entre el Sur y el Sur. La discusión Sur/Sur se presentó en-

tre el *latinoamericanismo*, el cual ejerció una *función centro* con la introyección del *dispositivo de legitimación* del centro en las capitales culturales emergentes, y la *crítica latinoamericana*, que cuestionó el modelo globalizante correspondiente al *dispositivo de legitimación*, dado que “omite la singularidad constitutiva de los procesos de enunciación formulados ‘desde’ América Latina” (Richard, 2002, p. 154). En breves palabras, la batalla contra el latinoamericanismo se desplegó en torno a su discurso homogeneizador de la representación y la codificación universal operada en el consumo de la alteridad. No obstante, si bien la crítica latinoamericana propuso como horizonte un *descentramiento epistémico* que exprese teóricamente la singularidad y diferencialidad local, no tomó en cuenta las prácticas artísticas disidentes en la periferia.

Sobre esta ceguera, Juan Acha, Adolfo Colombres y Ticio Escobar (2004) evidenciaron la desarticulación que presenta la teoría del arte local con la práctica artística continental. En el prólogo de *Hacia una teoría americana del arte*, se expresa:

Nuestra práctica artística ha dado pasos significativos, pero no se puede pedir a los artistas que hagan todo el trabajo: los críticos y teóricos del arte deben acudir en su apoyo, elaborando categorías de análisis a partir de esa misma práctica, y no de las ajenas. [...] En consecuencia, la teoría del arte que logremos articular modificará no solo [el modo de producir] las obras, sino también la percepción de las mismas (Acha et al., 2004, p. 10).

De modo que la recurrente disputa intelectual latinoamericana por la descentralización de los regímenes epistémicos dominantes imposibilitó tanto la construcción de un *pensamiento visual independiente* (Acha et al., 2004), basado en obras locales, como la creación de un sistema de legitimación alternativo.

Las tensiones mencionadas en este apartado entre las regiones centro/periferia se prolongaron durante la primera década del siglo XXI, período en el que mutaron las denominaciones, pero la estructura se sostuvo.⁶ Sin embargo, muchos artistas locales, apropiándose del lenguaje artístico legitimado, produjeron obras que aludían a sus contextos y procesos históricos. Para ellos, el uso de las formas “globales” funcionó como camuflaje mediante el cual burlaron/hackearon el sistema hegemónico desde adentro de la institución arte e instalaron, a su vez, el disenso cultural en el *régimen escópico* global (Jay, 2003, pp. 221251). Con el fin de profundizar en estos casos, en el siguiente apartado se analizarán las instalaciones de las artistas Voluspa Jarpa y Claudia Coca, las cuales manifiestan la vigencia y operatividad de regímenes modernos de poder en las visualidades contemporáneas. Asimismo, en dichas obras se observa la ampliación del terreno de producción por parte de las artistas, a través de la implementación de prácticas transdisciplinarias para el abordaje de las complejas realidades socioculturales.

3. ARCHIVOS INTERRUMPIDOS E IMÁGENES INESTABLES

Tal como se ha desarrollado hasta el momento, la *colonialidad del ver* moderna, con sus mutaciones temporales, se encuentra presente en los discursos visuales contemporáneos que sostienen modos desiguales de percibir y representar. No obstante, como sostiene

Rivera Cusicanqui (2019), las imágenes permiten acceder a “interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (p. 20). Las imágenes, por lo tanto, ayudan a captar los sentidos bloqueados y olvidados en la lengua oficial, más aún en el contexto latinoamericano y, en particular, en el argentino, en el que dicha lengua expresa la subyunción colonial y republicana de las comunidades indígenas. De ahí que el registro visual posibilita descubrir los modos en que el colonialismo se combate, se subvierte y se ironiza.

A partir de esta doble conceptualización de la función visual —dispositivo de dominación y, al mismo tiempo, de subversión—, se indagará en las obras de las artistas sobre sus usos en la construcción de discursos descoloniales en el arte, específicamente mediante las prácticas de *contrarchivo* (Guasch, 2012). En este sentido, se empleará *archivo* como *archivo oficial*, que refiere a “un conjunto ordenado de diferentes tipos de documentos —textuales, visuales, sonoros y audiovisuales— que una institución produce”. Más precisamente, será entendido como el repositorio material que fundamenta y legitima una historia oficial. En función de esa definición, la práctica de *contrarchivo*, término acuñado por Anna María Guasch (2012), refiere a los diversos modos en que los artistas entablan diálogos con narrativas coloniales, tanto a favor como en contra de fuentes oficiales, y a las diferentes relaciones que establecen con el poder a través del archivo. En definitiva, las maneras en que los artistas se valen del archivo para señalar sus fisuras y sus paradojas.

En la segunda edición de la Bienal (2019), la artista chilena Voluspa Jarpa presentó la instalación *Ópera emancipatoria* en la Sala Calabozo del Museo Histórico Nacional del Cabildo de Buenos Aires y de la Revolución de Mayo, dentro del núcleo curatorial Memorias y Olvidos. Esta obra es una adaptación de uno de los tres componentes —“El museo del hombre hegemónico”, la “Galería de subalternos” y la “Ópera emancipadora”— que integraron un proyecto más amplio titulado *Miradas alteradas*, el cual fue expuesto en paralelo en el Pabellón de Chile de la Bienal de Venecia. Según la artista y el curador Agustín Pérez Rubio, dicho trabajo desarrolla una narrativa centrada en la revisión de la historia europea y en sus proyecciones y traducciones sobre las regiones no hegemónicas. De este modo, ambos visualizan las relaciones de poder que trascienden la geopolítica global y el colonialismo externo para indagar sobre el colonialismo interno. Al respecto, Pérez Rubio sostiene:

Il progetto che abbiamo preparato non indaga soltanto la relazione in Europa tra la monarchia e il popolo e la loro evoluzione in termini egemonici, ma mette anche in discussione il modo in cui le colonie si sono adattate localmente attraverso nuove forme di egemonia, mettendo da parte le loro tradizioni, gli usi e i saperi, che sono stati soppiantati o persino dimenticati come conseguenza di quell’eredità coloniale egemonica [El proyecto que hemos elaborado no solo investiga la relación en Europa entre la monarquía y los pueblos y su evolución en términos hegemónicos, sino que también cuestiona la forma en que las colonias se han adaptado localmente a través de nuevas formas de hegemonía, planteando parte de sus tradiciones, costumbres y saberes, que han sido suplantados o incluso olvidados como consecuencia de esa herencia colonial hegemónica]⁵ (como se citó en Gravano y Grechi, 2019, párr. 1).

En relación con esa idea, la ópera sonora y visual en el calabozo está constituida por cuatro elementos: ópera, dispositivos de reclusión, cantata de ejercicio emancipatorio y la

reproducción del óleo *La mujer del preso*, de León Pallière. En cuanto a los procedimientos artísticos, es posible observar tres operaciones: *antropofagia*, *desaurización* y *reaurización* (De Andrade, 1928; Groys, 2008). El primero, para retomar el manifiesto del movimiento antropófago de Oswald de Andrade (1928), alude metafóricamente a la acción caníbal de devorar, deglutir y apropiarse de la cultura del conquistador. Esta estrategia presenta una mirada alternativa a la aculturación y evidencia un proceso activo por parte de las comunidades subyugadas con respecto a las formas culturales del colonizador. El segundo refiere a la provocación de la “pérdida del aura” inicial de un objeto en general, es decir, a la deslocalización de su contexto y de su función original. El tercero corresponde a la acción de relocalizar o reterritorializar ese objeto. En ese traslado se resignifica, por lo que pasa a funcionar de otro modo.



Figura 1. Ópera emancipatoria (2019), fotografía de Jimena Salvatierra, Instagram de Bienalsur (www.instagram.com/p/B6ikmySB8zq)

El procedimiento antropofágico se encuentra en el concepto global de la obra, en la construcción misma del dispositivo instalación. Jarpa se apropia del género ópera, considerado uno de los principales dentro de la música clásica europea, así como del espacio prisión. De este modo, si la ópera refería a un género musical teatral realizado por profesionales para un público especializado, es decir, por y para una élite, en este caso funcionaría como un escenario plural en el que participan diversas voces. En cuanto al espacio carcelario, este deja de ser un lugar de encierro para pasar a escenificar la acción de liberación. Además, un aspecto que colabora con la operación de la artista es la museografía previa de la sala, en la que los objetos de reclusión exhibidos en vitrinas y tarimas aparecen desactivados o desaurizados.

La disrupción de sentido se consagra con la inserción visual, textual y oral del *otro cultural* a partir de la composición de una cantata en panfletos y grabaciones de las voces yuxtapuestas de dominantes, subalternos, emancipados y emancipadas. La artista utiliza como referente la cantata popular chilena, la cual tematiza, en general, cuestiones políticas y sociales. Parte, más precisamente, de la cantautora Violeta Parra y de su canción *Maldigo del alto cielo*. Jarpa y su compatriota Alberto Mayol, sociólogo y analista político, compusieron la letra “traficando versos” de la canción de Parra para presentar las luchas sociales y simbólicas entre fuerzas antagónicas. Por lo tanto, se concentra en las distintas formas de opresión, hegemonía y colonialismo, como la económica, la étnica y la de género. A su vez, agrega al campo de lucha las voces de resistencia y resiliencia que no sintetizan la dialéctica ni la armonizan, sino que la visibilizan. En el panfleto/afiche número 7, en la

voz de los arrieros de los Andes —trabajadores rurales—, los emancipados sostienen: “Me declaro soberano / Del poder elijo su impertinencia / De los abusados rescato su conciencia / Pero me declaro impertinente / Y por ello independiente” (Jarpa, 2019b).

A su vez, la voz de los arrieros anuncia que siguen vivos, es decir, que son más que una estampita en los cuadernos escolares y celebraciones patrias. Junto a la mirada no europea de los arrieros aparece, en el último afiche, la voz “Emancipadas”, encarnada por la cantante y actriz trans chilena Daniela Vega. Dicho texto abre la puerta no solo a las mujeres, sino a las disidencias en su totalidad, oprimidas por un orden político patriarcal que ejerce una *colonialidad del ser* (Mignolo, 2010). En este sentido, las emancipadas afirman:

Puedo controlar el mundo,
 como tú varón
 hacerlo desde mi silencio y mi estallido
 No seré tu madre,
 no seré tu esposa
 Seré el monstruo que en la guerra no viste
 Puedo hacerlo como una mujer
 Pero, ¿qué es ser una mujer?
 ¿Qué es ser una mujer?
 ¿Y qué es ser un hombre? (Jarpa, 2019a).

Los interrogantes finales no cierran la lucha, sino que introducen la duda como mecanismo que socava el imaginario cristalizado. En sintonía, la imagen de *La mujer del preso*, de Pallière, que Jarpa desarchiva y desaturiza del Museo Nacional de Bellas Artes, pone en cuestión la mirada imperante sobre el artista europeo y la figura de la china. La lectura que ha sido realizada desde la historia del arte sobre Pallière lo sitúa como un pintor orientalista, categoría que definía a aquellos artistas del siglo XIX que viajaban por pueblos del Mediterráneo para recabar datos sobre otras sociedades y paisajes. Así el artista articula la descripción con la narración interpretativa de los tipos sociales locales, mediante una “mirada conservadora francesa sobre el mundo rural, como territorio incontaminado por los males de la civilización” (Amigo, 2007, p. 12). Por lo tanto, Pallière, junto con la literatura gauchesca, producida por la sociedad criolla letrada, amansó la belicosidad y desobediencia rural en la construcción de la identidad nacional. No obstante, la imagen anómala y oculta recuperada por Jarpa desactiva la visión/invencción idílica sobre el amor entre el gaucho y la china. En *La mujer del preso* aparece un sustrato inconsciente, tanto para Pallière como para sus interpretantes, que excede a la escritura racional del artista. Siguiendo la metodología de Rivera Cusicanqui (2019), se ve que la mujer de la imagen no conecta con la figura masculina apresada. De hecho, se puede apreciar cierta indiferencia y desinterés en su gestualidad. Él la mira, pero ella no le responde, por el contrario, con su cigarrillo en mano, mira a la cuarta pared. La corporalidad de ella no expresa sumisión, sino, simplemente, una especie de hastío de estar ahí. Esto último es quizás una de las cosas más potentes de la imagen, la posibilidad de independizar a la mujer del lugar común que ocupó en las representaciones tradicionales, las cuales continúan vigentes en la contemporaneidad.

En correspondencia con la obra de Jarpa, Claudia Coca expuso *La tempestad* en la sala del Centro Cultural Paco Urondo, enmarcada en el mismo núcleo curatorial Memorias y Olvidos. La instalación presenta parte del estudio que la artista se encuentra realizando desde 2015 sobre la circulación actual de discursos visuales racializantes construidos por la reconocida revista *National Geographic*, los cuales apelan a supuestos modernos como lo exótico, lo primitivo y lo salvaje no occidental. En este sentido, Coca parte de la reflexión sobre la “reiterada estrategia colonial de perpetuarnos como ‘bárbaros’” (2019), en pos de una deconstrucción de la mirada antropológica imperial, naturalizada por los conquistadores y conquistados. De este modo, el proyecto iniciado buscó desmontar las operaciones coloniales —ver, conocer y dominar— a partir de la realización de un desmarque del mapa colonial, que consistió en la apropiación del rol del artista cronista viajero, relativo al período colonial, y del dispositivo de la *National Geographic*.

Primero, Coca (2019) remite a un intercambio entre quien mira y quien es mirado y enuncia: “Nosotros, los otros, ya no somos el objeto de estudio, observación y representación que se subleva. Ahora, los otros de occidente se convierten en el objeto de estudio”. Con un diario de viaje la artista fue a la costa ibérica y en su recorrido por los enclaves del comercio de Indias recogió relatos e imágenes a través de la escritura y del dibujo. Este procedimiento, en términos de Mary Louise Pratt (1997), puede ser denominado *autoetnografía*, es decir, la manera en que los conquistados responden o dialogan visualmente con las representaciones que los conquistadores hacen de ellos, utilizando los mismos códigos del conquistador. Luego confrontó su mirada con la de museos de Madrid, como el de antropología y el de América. De esta experiencia resultaron las imágenes que conformaron los quince cuadros de la instalación.

En cuanto a la producción misma, la artista toma, además, los materiales utilizados por los cronistas viajeros, como el carbón vegetal y los pasteles, y el diseño de las tapas de la revista *National Geographic*. El soporte papel es reemplazado por lino, lo que le aporta un acabado similar a dicha publicación. De los quince cuadros, doce aluden a paisajes españoles y tres a bustos escultóricos de mujeres autóctonas que representan a África, América y Asia. Los primeros cuadros remiten a una estética del grabado en blanco y negro. En cambio, los cuerpos de las mujeres se destacan por el color —en relación con el resto y con el fondo gris del propio cuadro en el que se alojan—. En ellas, parte del logo es obturado, por lo que queda de fondo el *Geographic*, que al mismo tiempo es tapado por los cuerpos. Lo que termina de construir el sentido de un cambio de posición es el montaje de los cuadros. Coca pone sobre la pared los cuadros en blanco y negro y, en frente, en una tarima a las tres mujeres que los miran. Así estas mujeres son las que miran el territorio del conquistador. Esta subversión de los lugares disloca y desafía el relato histórico colonial a partir de la construcción de un escenario inédito y, por su anacronismo histórico, utópico.



Figura 1. *La tempestad* (2019) (www.claudiacoca.com/cuentos)

Esta crítica se desplaza desde una problematización del poder a nivel global, en términos de colonialismo externo, hacia el nivel local, colonialismo interno. En este sentido, cabe preguntarse: ¿qué posiciones desiguales hemos reproducido en la periferia?, ¿qué cuerpos pueden ingresar en la institución arte y cuáles no?, ¿quiénes somos nosotros y quiénes son ellos? Estas preguntas, con relación a la instalación de Coca, indagan sobre los imaginarios nacionales en Sudamérica, aquellos que sostienen la aceptación y consumo de revistas como la tomada por la artista. La falta de conciencia expresa la imposibilidad que una gran parte del cuerpo social posee a la hora de identificarse con el otro cultural y encubre, además, la complicidad que teje y utiliza el colonialismo interno. Esto puede verse, sin más, en la gestión de las representaciones. Los museos de arte pueden contar con una vasta cantidad de retratos de figuras con nombres importantes y algunas obras de cuerpos sin nombres, es decir, cuadros costumbristas y de tipos sociales. Los cuerpos sin nombre también ingresan a los museos de antropología o etnografía en donde su cosificación, quizás, sea más transparente y cruda.

En este sentido, desde una mirada sociológica (Rivera Cusicanqui, 2019), es decir, desde un nosotros, Coca inserta los cuerpos obliterados en la institución arte y cuestiona así los modos coloniales del ver instituidos. Dicha relocalización genera un efecto de extrañamiento en el espectador, en cuanto altera el sentido marcado o prefijado del espacio expositivo.

4. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo del escrito se ha tratado un problema fundamental en los discursos visuales, en general, y en los artísticos, en particular: la operatividad de la colonialidad del ver y del ser en los regímenes visuales contemporáneos. Debido al abordaje de obras pertenecientes al circuito artístico, se ha desarrollado un apartado que recupera el debate sobre las políticas de integración del otro no occidental al sistema artístico euronorteamericano. No obstante, como se observó, en el terreno de la confrontación teórica entre centro/centro, centro/periferia y periferia/periferia se perdió de vista la práctica artística que, de algún modo, desmontó el recurrente mecanismo violento de encubrimiento del otro cultural.

A su vez, resultan sintomáticas, en el campo intelectual contemporáneo de nuestra región, la discontinuidad y la amnesia sobre los debates del pasado. En efecto, se puede ver una variación de las categorías implementadas para la problematización de la *diferencia* como *desigualdad de poder* (epistémico y artístico), pero la ausencia de diálogos truncó la maduración de la teoría y la condenó a un constante empezar de cero. En este sentido, es fundamental propiciar la reflexión sobre la dinámica de esos debates y así analizar cuáles han sido los límites y alcances de las teorías que allí emergieron. Una teoría superadora, sin duda, precisa comprenderse y expresarse a la luz de su propio desarrollo histórico intelectual.

Respecto a las obras, con el análisis visual y paratextual, se evidenció la manera en que las artistas produjeron dispositivos críticos con una práctica transdisciplinaria. Voluspa Jarpa y Claudia Coca articulan herramientas de la sociología, la historia, la archivística, la geografía, entre otras, para la construcción de poéticasestéticas descoloniales que burlan los regímenes visuales dominantes. Finalmente, lo destacable de las instalaciones, como se vio, no es la anulación del Norte, sino la deglución y apropiación de sus formas y códigos para la elaboración de un discurso visual emancipador capaz de desarmar las redes de producción

colonial y posibilitar la emergencia de lo local en términos ch'ixi. En relación con la potencia transgresiva que posee lo visual, en el camino descolonial resulta fundamental volver a las imágenes y obras, en tanto ellas ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad.

NOTAS

¹ Se consideran *regímenes visuales modernos* a los modos de ver la diversidad cultural a través de sistemas de representación constituidos por la diferencia, los estereotipos visuales, la cosificación y el espectáculo de la alteridad (Hall, 1997).

² En términos de Gérard Genette (2001), un conjunto heteróclito de textos, más o menos cercanos a la obra, que buscan constituirse en el umbral de entrada propuesto al espectador.

³ Los conceptos de arte *miserabilista* o *pornomiseria* refieren al texto escrito en forma de manifiesto titulado *¿Qué es la pornomiseria?*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo, el cual fue leído por los autores con motivo del estreno de la película *Agarrando pueblo*, que tuvo lugar en el cine Action République, en París, en 1978.

⁴ Para ampliar este debate se recomienda consultar el texto de Gabriela Piñero (2014) titulado “Políticas de representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”, que integra el número 104 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.

⁵ El idioma original del texto es el italiano, la traducción es de la autora del artículo.

⁶ Se puede ver la alternancia en el tratamiento de la diversidad a partir de la inserción de nuevas categorías como *altermodern* o *antropólogo* (Bourriaud, 2008; Guasch, 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACHA, J., COLOMBRES, A. Y ESCOBAR, T. (2004). *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Del Sol.
- AMIGO, R. (2007). Beduinos en la pampa. Apuntes sobre la imagen del gaucho y el orientalismo de los pintores franceses. *Historia y Sociedad*, 13, 117. Recuperado de <http://bdigital.unal.edu.co/23502/1/20436-68971-1-PB.pdf>
- ANDRADE, O DE. (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, 1, 3. Recuperado de <https://icaa.mfang.org/s/es/item/771303#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-302%2C-419%2C2765%2C1547>
- BARRIENDOS, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas*, 35, 1329. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>
- BOURRIAUD, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CASTROGÓMEZ, S. Y GROSFUGUEL, R. (Comps.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- COCA, C. (2019). La tempestad [Publicación en blog]. Recuperado de <https://claudiacoca.com/cuentos>
- FOSTER, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (Trad. A. Brotons Muñoz). Madrid: Akal.
- GENETTE, G. (2001). *Umbrales* (Trad. S. Lage). México D. F.: Siglo XXI.
- GOLDMAN, S. M. E Y BARRAFRAUSTRO, T. (1985). *Arte chicano. A comprehensive annotated bibliography of Chicano art, 1965-1981*. Berkeley: Chicano Studies Library Publications Unit - University of California.
- GRAVANO, V. Y GRECHI, G. (2019). *Altered Views. Voluspa Jarpa y su Museo de la Hegemonía*.

- Entrevista di Viviana Gravano e Giulia Grechi. Recuperado de <https://www.roots-routes.org/altered-views-voluspa-jarpa-y-su-museo-de-la-hegemonia-intervista-di-viviana-gravano-e-giulia-grechi/>
- GROYS, B. (2008). The topology of contemporary art. En T. Smith, O. Enwezor y N. Condee (Eds.), *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity* (pp. 7180). Durham: Duke University Press.
- GUASCH, A. M. (2012). El giro de la memoria y el giro del archivo en las prácticas artísticas contemporáneas. *Revista 180*, 29, 25. Recuperado de <http://www.revista180.cl/index.php/revista180/article/viewFile/93/91>
- HALL, S. (1997). The spectacle of the “other”. En S. Hall (Ed.), *Representation. Cultural representations and signifying practices* (pp. 223290). Londres: Sage - Open University Press.
- JARPA, V. (2019a). Emancipadas [Panfleto/afiche, fragmento de la instalación *Ópera emancipatoria*]. Buenos Aires: Bienalsur.
- (2019b). Emancipados [Panfleto/afiche, fragmento de la instalación *Ópera emancipatoria*]. Buenos Aires: Bienalsur.
- JAY, M. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Trad. A. Bixio). Buenos Aires: Paidós.
- MIGNOLO, W. (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo.
- (2016). Más sobre la “opción descolonial”. En Z. Palermo (Comp.), *Pensamiento argentino y opción descolonial* (pp. 716). Buenos Aires: Del Signo.
- PRATT, M. L. (1997). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (Trad. O. Castillo). Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- RAMÍREZ, M. C. (1999). Contexturas: lo global a partir de lo local. En J. Jiménez y F. Castro Flórez (Eds.), *Horizontes del arte latinoamericano* (pp. 6982). Madrid: Tecnos.
- RICHARD, N. (2002). La globalización académica de los estudios culturales y su recepción latinoamericana. En R. León (Comp.), *Arte en América Latina y cultura global* (pp. 151166). Santiago de Chile: Lom.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2019). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- ZAVALA, I. M. (Ed.). (1992). *Discursos sobre la “invención” de América*. Ámsterdam: Rodopi.

