

Pensar en acto. Recorridos en torno a prácticas artísticas "desenganchadas"

JOSE Nos proponemos reparar en conceptos en los que se detiene el proyecto de investigación en el que participamos -"Mal (estares) en la sociedad occidental: dimensión propositiva y discursos intersticiales en escenario posoccidental"-, para a partir de ellos abordar nuestros propios ejes de investigación en el ámbito de las artes. Intentaremos determinar si tales conceptos proponen claves de exégesis para algunos de los interrogantes que se nos presentan en nuestro campo disciplinar. Desde este lugar, adelantamos que conceptos como el de "intersticio", "ejercicio decolonial", "ontologías posdualistas" podrían instalar espacios alternativos de reflexión sobre el presente del escenario artístico, en la medida en que cristalizan la dimensión colonial, eurocéntrica y hegemónica que lo atraviesa y que resulta imperioso problematizar y acaso "desenganchar".

Destacamos una experiencia de investigación y edición que involucró a integrantes del PI que fue el libro: "Ejercicios decolonizantes II. Arte y experiencias estéticas desobedientes", Buenos Aires, de la Editorial del Signo, 2016, compilado por Ma. Eugenia Borsani y por mí, compilación que reúne a diversas autoras bajo el cuestionamiento del *canon* en las esferas del arte y que da cuenta de la necesidad de discutir las fronteras disciplinarias y plantear los análisis de nuestro presente en términos de cruces, diálogos y enfoques que partan desde una necesaria problematización de las estructuras tradicionales con las que hoy se produce, recepciona e interpreta las prácticas artísticas.

En este sentido, establecemos dos alcances en que aplica la autocrítica que buscamos llevar a cabo: por un lado, la de los propios procesos de investigación y en cómo estos suelen pensarse desde matrices canónicas que se establecen a través de corsets metodológicos y marcos esencialistas y dualistas que no permiten atender a un recorrido otro; aquí en cambio, comprendemos la investigación como pensamiento en acción: que se desplaza desde la objetualización hacia la situacionalidad, entendiéndola tal búsqueda en una esfera no ajena o escindida de nuestra cotidianeidad, sino imbricada y constituida en ella. De allí la intención de traspasar categorías de análisis que vemos en lo macro, a nuestro micro y regional. Es decir, nos proponemos recuperar -para su estudio y valoración crítica- experiencias más cercanas a nosotros: a nuestro aquí y ahora desde este sur.

Por otra parte, haremos hincapié en la autocrítica específica del campo artístico atendiendo a que resulta imperioso cuestionar la colonialidad de la sensibilidad que lo habita, así como la reificación en su autocomprensión. Las prácticas a las que remitiremos buscan ese "desengancharse" aludiendo específicamente al museo como institución moderna y colonial y a cómo las prácticas artísticas que seleccionamos para su consideración se vinculan con él y lo interpelan.

CELES: Personalmente, en dicho proyecto editorial, he participado con un capítulo en el que analizo al museo como institución "moderna y colonial", para pensarla desde otra dimensión, a partir de la crítica a la matriz que la vio nacer, indagando y reivindicando *nuevos modos* de lo museístico. Siguiendo los aportes de Alejandro Haber y Nelly Richard, proponemos atender a esta idea de que ante una realidad plural, estallada en múltiples escenas, se requieren formatos alternativos que puedan ajustarse a su actual e inédita fisonomía. En relación al primer alcance que nos propusimos en nuestro abstract, referente a los propios procesos de investigación y en cómo estos suelen pensarse desde matrices canónicas, siguiendo a Haber sostenemos que la cuestión metodológica es tratada, en los procesos de formación inicial e incluso avanzada, como un problema meramente de gestión de formato. Cuando lo metodológico se reduce a elecciones de orden técnico, la investigación es abandonada: se traslada su agenciamiento (que justamente deriva del verbo latino ago, "aguis", "aguere", que significa hacer, actuar, llevar adelante) a inercias procedimentales que arrojan resultados más o menos elaborados y sin una apropiación crítica suficiente.

En este sentido, si la cuestión metodológica es crucial en una investigación, sucede que en contextos interculturales poscoloniales como los nuestros, descolonizar la metodología sería problematizarla en su calidad de tecnología de reproducción del colonialismo epistémico de las fuerzas de sentido operantes en las artes de hacer. Esta cuestión "nometodológica", o de una metodología *emancipada*, la observamos y la experimentamos, asimismo, en la necesidad de ir construyendo un marco teórico *ad hoc*, en el cruce de distintas disciplinas. En efecto, lo transdisciplinar es la zona fronteriza en la que la reflexión en torno al arte entra en un nuevo régimen flexible de traspasos y proximidades de saberes mezclados (la antropología cultural, la sociología, la semiótica, la filosofía, las teorías del discurso, etcétera) que, desinhibidamente, se interrumpen unos a otros con preguntas y respuestas siempre parciales, para evitar

cualquier totalización del conocimiento. Proponemos, siguiendo a Leonor Arfuch, valorar los tránsitos, los márgenes, lo intersticial, lo que resiste al encerramiento en un área restringida del saber y por ende a la autoridad de un dominio específico; esas zonas erráticas donde subjetividad y objetividad se entraman de modo indecible, contribuyendo a una posición de intermedio cuya definición requiere siempre *más* de un significante. En este sentido, también el concepto de *articulación* es clave: poner juntas cosas cuya cercanía es posible, pero no necesaria; leer más allá del dominio propio y no meramente una operación epidérmica; una metodología *haciéndose* al impulso de la pregunta y no un modelo aplicable a toda circunstancia.

JOSE. Desde estas consideraciones abordaremos los conceptos arriba detallados para a partir de ellos pensar en la actual coyuntura del arte en el presente, la cual se encuentra atravesada por agudas reformulaciones y desplazamientos respecto al canon, que buscan sobrevolar la unidisciplinariedad y los esencialismos. En este sentido, recuperamos las palabras de Nicolás Bourriaud en su *Estética relacional respecto a que los cambios decisivos que viene atravesando el arte desde mediados del siglo pasado requieren de nuevas teorías que estén a la altura la vertiginosidad y contundencia de aquéllos.*

Por ello, referimos a múltiples dimensiones de ese "desengancharse", con las más diversas interferencias que descentraron el canon, volviendo plurales y fluctuantes, relativas, sus escalas de selección y reconocimiento de la artísticidad de lo artístico. Así, no hablamos ya de arte ni de obras, sino de prácticas, como un ejercicio, y en las que destaca, de algún modo, la capacidad persuasiva de lo artístico y también de lo creativo; eso explica por caso que en la selección de experiencias que conforman nuestro *corpus* de estudio haya prácticas que *a priori* no son artísticas pero que son recuperadas por su potencial y elocuencia expresiva, así como prácticas artísticas pensadas para espacios que no lo son, evidenciando la necesidad de desbordar límites, fronteras y marcaciones.

En tal sentido, el concepto de "ejercicio decolonizante" hace énfasis en los procesos de exploración que tienen lugar en las prácticas artísticas y en las conceptualizaciones que a partir de ellas se proponen, actualizando recorridos e interrogantes y evitando una mirada totalizante que considere a la investigación como algo estático. Así, pensar en acto reivindica los procesos de investigación como tramas abiertas sujetas a reformulaciones y reajustes permanentes.

Por su parte, el alcance decolonial irrumpe en estos ejercicios que se plantean en abierta oposición a los criterios para delimitar lo artístico impuestos por el paradigma eurocéntrico, que actualiza dimensiones de la colonialidad de las que hay que desengancharse, según palabras de Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, ambos referentes en las perspectivas estéticas decoloniales.

Cabe destacar que Mignolo fue quien planteó la necesidad de promover la decolonialidad de la *aesthesia*, concepto que ha sido reificado por la comprensión europea y que urge decolonizar para atender a otras formas de abordar la sensibilidad que puedan dar espacio a la pluralidad de existencias de nuestro presente antes que a paradigmas universales.

Es aquí donde el concepto de intersticio puede entrar en diálogo con este desenganche planteado por las estéticas decoloniales. Tomamos aquí el Intersticio como una metáfora que recupera la espacialidad para pensar en la posibilidad de generar alternativas a lo normativo, hegemónico, tradicional. Recuperamos las palabras con las que Bourriaud determina el potencial del concepto en la medida en que enfatizan la importancia de encontrar esos espacios liminares, y a veces imperceptibles, que ubican al arte en referencia a su potencial de acción: a su *locus* político.

Precisamente, las acciones artísticas que se plantean como intersticios se erigen también como gestos autocríticos de su propio campo disciplinar, volviendo evidente que el arte está fuera de sí, y que por tanto lo museal también lo está. Tal situación impacta en el arte descartando una serie de mandatos antes considerados inapelables y sagrados.

// Que el arte es una territorialidad específica, pura, de límites circunscriptos.

// Que el artista es una persona de oficio, iluminado, aquel que determina las intenciones de lo artístico, que trabaja en soledad: que elabora "una obra".

// Que el museo es un espacio exhibitivo del canon que le da a los destinatarios un lugar. Espacio que establece "lo museable": lo que merece exponerse y lo que no.

A continuación, nos referiremos brevemente a dos experiencias que problematizan cada una de estas proposiciones e instalan esa necesidad de desengancharse a la que hicimos referencia.

La primera, corresponde al artista afro-americano Fred Wilson quien propuso la instalación *Mining the Museum* en el Museo de la Sociedad Histórica de Maryland, en Baltimore en 1992 en el marco de los 500

años del “descubrimiento” de América, instalación que devino en una suerte de relato ejemplar de lo que las poéticas pueden generar tan solo desde la reconfiguración de lo dado.

Wilson trabajó con la colección del museo y propuso interpelarlo¹ al exhibir junto a los objetos que integran la colección permanente objetos que encontró guardados en las bodegas del museo. El montaje planteó una mirada crítica respecto al museo como institución que narra tramas desde lo que expone y también desde lo que oculta. Pata ello Wilson expuso emulando los criterios exhibitivos tradicionales: vitrinas, rotulación, iluminación, pero haciendo entrar en diálogo a los objetos de la colección permanente con aquellos que el artista ingresaba deliberadamente desde las bodegas otorgándoles visibilidad. Un juego de platería de la alta sociedad americana del siglo XIX junto a un juego de esposas utilizados con los esclavos. Lujoso mobiliario del mismo período, dispuesto mirando hacia un palote que funcionaba como lugar de azote para los esclavos.

La segunda experiencia a la que hacemos referencia es *Desmontaje* intervención de sitio específico propuesta en septiembre de 2016 (y que continúa en el presente) por Fernando Sánchez, Mauro Rosas y Fabián Urban en el MEC. Museo Estación Cultural Lucinda Larrosa de Fernández Oro.

Desmontaje se plantea como un espacio crítico frente a los discursos canónicos: sobre cómo cuentan la historia los museos tradicionales, en este caso, respecto a la llamada “Conquista del desierto”. Su directora Carmen Di Prinzio invitó a los artistas a pensar una obra de sitio específico, es decir que atendiera a la reflexión sobre un espacio puntual del museo que es el hall de acceso, el cual contenía material referido a dicho pasado: se trata de reproducciones de las fotos tomadas por fotógrafos de la expedición Benito Panuzzi y Agustín Pozo, también había vitrinas con objetos de los campamentos de los expedicionarios retratos de generales en el centro y arriba en posición central al espectador y retratos de las comunidades originarias a los costados, ubicados en fila, desde la mirada de quien los toma por exóticos.

La propuesta de los artistas en *Desmontaje* fue retirar los cuadros y vaciar el espacio; luego pintaron nuevamente el espacio para visibilizar la textura de palimpsesto de la sala, acentuando la presencia de la ausencia pues la pintura volvió visibles los espacios

¹ Hacemos referencia a la doble acepción del minar el museo, que implica, por un lado, hacerlo estallar: irrumpir en él y problematizarlo y a la vez “mining” en el sentido de apropiárselo por parte del artista: de volverlo suyo y desplegar su mirada en torno a esos objetos resignificando así la mirada respecto a los mismos críticamente.

ausentes de las imágenes desmontadas. A la huella de lo que estaba se le suma la decisión de los artistas de dejar los carteles que brindaban información sobre las imágenes y objetos expuestos en la sala en el pasado, de manera de brindar a los destinatarios información con la cual reflexionar en torno a la poética de sitio específico involucrada en la acción de Desmontaje.

Estas experiencias problematizan el "ser" del arte y en cómo este se "desenganchó", y también ofrecen una mirada crítica en relación con el museo como institución sobre la que recaen acusaciones como la que en los años sesenta señaló Adorno respecto a que el parecido entre museo y mausoleo no era sólo fonético.

A su vez, la referencia a estas experiencias nos permite establecer que resulta valioso poner en diálogo intervenciones emblemáticas como la de Wilson y una que acontece en nuestros escenarios. Para nosotras, ambas experiencias evidencian la contundencia de un gesto trascendental en el arte contemporáneo como fue el impacto del *ready-made* propuesto por el artista dadá Marcel Duchamp, término que remite a la descontextualización de un objeto banal y doméstico, al que se le transfiere una nueva connotación por el lugar en donde se lo exhibe. Ya es una imagen célebre la de Duchamp y su gesto de rebeldía decretando como "artístico" un urinario, gesto que resultó en el puntapié para borrar los límites específicos del arte: su esencia y dominio. A partir del *ready-made* se instaló como estado del arte su indiscernibilidad: su no especificidad y se ha desplegado la persistente autoreferencialidad y autocrítica en torno a las prácticas del arte que acá abordamos desde un enfoque ajustado a las intervenciones de sitio específico a las que hicimos mención así como a las acciones puestas en acto en ciertos museos a los que remitiremos a continuación.

CELES: Proponemos entonces visualizar que los museos atraviesan hoy una intensa reflexión crítica sobre sus objetivos y funciones tradicionales, a la vez que originales modelos de gestión y programación *emergen* como producto de las profundas transformaciones del campo cultural.

Concebidos en un principio como colecciones privadas, sabemos que los museos nacieron en el seno de sociedades monárquicas de la mano de una aristocracia que imponía, preservaba y legitimaba objetos seleccionados según sus ideales de buen gusto. Los primeros museos públicos y modernos surgen en el marco de la Revolución Francesa bajo esta premisa. Habiendo sido creados como espacios para la

contemplación, eran formados en torno a colecciones pre-establecidas en las que no se ponía en tela de juicio la naturaleza del objeto coleccionado. Así, como espacio de socialización típicamente urbano, los museos se constituyeron en reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico. Pero poco a poco se fue tomando conciencia sobre la necesidad de educar y hacer partícipe más directamente al público de la experiencia museística, dado que en el contexto de revisión se hizo evidente el fuerte poder legitimador que el discurso del museo tenía en las diversas audiencias y en el fortalecimiento de ciertas estructuras culturales. En este sentido, si pensamos los museos como una de las formaciones institucionales fundamentales de la modernidad/colonialidad, las cuales se instauran, al mismo tiempo, como sostén de la colonialidad del conocimiento y productoras de subjetividades moderno/coloniales, tenemos que, históricamente estos espacios -en particular los etnográficos - han servido para almacenar las memorias colonizadas y robadas, mientras que la Historia del Arte y los Museos de Bellas Artes sirvieron para edificar las memorias y logros de Europa y la Civilización Occidental, desestimando otras trayectorias civilizatorias.

Consideramos, entonces, que en lo que al espacio museo concierne también la historia del proceso civilizatorio trazó una particular cartografía en la que sus rasgos se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus "valores estéticos", generando una diferencia -también colonial- entre culturas generadoras de estándares y culturas que se ajustan a ellos. Sin embargo, hoy en día, diversas propuestas latinoamericanas *contestan* a partir de una labor destinada a recuperar parte de esas memorias robadas y silenciadas, a la vez que a curar las heridas de sus modos denegados de *ser y estar* en el mundo. En tal sentido, diversos proyectos emergentes desde su creación, presentación y funcionamiento *decolonizan* y *reorientan* los objetivos de esta institución. Señalamos entonces algunas prácticas en las que estimamos se hace visible cierto carácter decolonial. Trabajos que buscan hacer presión para lograr la decolonización de la historia y de la crítica del arte, hacia la construcción de *aesthesis* y subjetividades decoloniales. Pues observamos, en estas formaciones culturales particulares, el planteo de una tensión permanente entre institucionalización y emergencia (de lo sensible), por su modo de construir y comunicar la temática (histórica). El gesto decolonizante lo percibimos, así, tanto en los temas como en las decisiones curatoriales, las cuales implican, a nuestro juicio, nuevos modos de *dar a ver*. Asimismo, los analizamos

como *sitios específicos*, pues en muchos casos colaboran en la recuperación de su contexto histórico y *tejen* entramados sociales mediante prácticas participativas y colaborativas.

Los museos que conocemos por lo general ponen a circular, mediante sus colecciones, un relato de nación en el que aparecen los héroes, los heroísmos, el patrimonio cultural y natural. Un relato en el que se supone que todos los ciudadanos nos reconocemos y celebramos mediante la construcción de una *comunidad imaginada*. Por el contrario, en los casos que analizamos, la yuxtaposición de narrativas *nivela* la *heterogeneidad* de los elementos. Estimamos entonces que la inclusión de estrategias *otras* da cuenta de conceptos de arte y cultura expandidos, integrados a la vida y potencialmente emancipadores respecto de las operaciones económicas y políticas que subyacen y dominan, por lo general, el sistema cultural y artístico. Asimismo, se opera en un campo también expandido que complejiza el concepto de "público", ampliándolo desde el espacio hacia la representación grupal cada vez más activa y desplazada desde la contemplación a la producción colectiva, sumando, así, una recepción también cada vez más participativa, que incluso plantea lo público como estructural cuando son proyectos colaborativos con la intervención de personas *ajenas* al campo artístico y/o cultural.

En virtud de lo dicho, estimamos que se vuelve necesario reparar en estos *otros* lugares desde donde mirar, desde, siguiendo a Zulma Palermo, hermenéuticas pluritópicas, des-aprendiendo y re-articualndo lo que conocemos como museo y también como arte.

6) En este sentido, para graficar lo dicho, proponemos que:

1- Si el **museo suele pensarse con independiencia del espacio que ocupa**, ese museo como cubo blanco que separa el afuera del adentro// existen también museos que *empiezan* afuera, que *atienden* al contexto, que dialogan con la comunidad en la que se insertan, haciéndola participar, reelaborando con ella. Proyectos en los que el afuera irrumpe y configura, incluso, el programa del museo.

2- Por otra parte, si solemos pensar que para cada propuesta hay **UN público, único y determinado** (con ciertos hábitos y, por ejemplo, en este momento recuerdo la entrevista a uno de mis viejos y queridos amigos de Ferrowhite, que me dijo "yo creía que al museo había que ir bien vestido"), y resulta que el museo deviene un lugar cotidiano, al que se va repetidamente, incluso todos los días// En este sentido, hoy

nos encontramos con equipos de trabajo interesados en reunir público diverso y lograr que se *encuentre*; es decir, valorando la posibilidad de que se *cruce* y no sólo de que *coexista* en un mismo espacio, sino de que haya alguna instancia de *conversación*;

3- De modo similar, si suele pensarse que el museo atesora objetos, como una caja de curiosidades única, con un punto de vista distante, disociado, plasmado en recursos como las vitrinas// hoy encontramos variabilidad de propuestas en las que esos objetos son *dados* a ver *puestos en acto*, o en manos de quienes los han utilizado; el museo mismo adquiere la dinámica de un taller; se vuelve laboratorio de la historia colectiva y lugar de encuentro; al museo no se va sólo a mirar sino a pensar y a hacer, y decimos que los objetos son *puestos a circular*, pues se propaga la idea de que los programas museológicos no deben fundamentarse sobre las piezas que el museo posee, sino sobre las ideas que éstos pueden ser capaces de propiciar. Museos que además de exhibir objetos, los fabrican. Talleres y artefactos que no provienen sólo de los pasados, sino que han sido promovidos, construidos por los museos o por los vecinos, para ligar sus pasados, al presente. Estas *producciones* resultan, así, "artefactos documentales" que testimonian de una manera singular la historia y las transformaciones de cada lugar de enunciación.

JOSE. Para finalizar, destacamos entonces la necesidad de llevar a cabo una autocrítica al interior de los procesos de investigación en términos metodológicos e indagar las prácticas artísticas del presente tomando como norte estos "desenganches" a fin de poder dar espacio desde la extrapolación situada a la indagación crítica de aquellos conceptos que nos resultan elocuentes para aportar a nuestras preguntas de investigación y para trabajar nuestro *corpus* de experiencias artísticas. PENSAR EN ACTO DESDE ACA.