


José Carlos Leite
María Eugenia Borsani
Tereza Cristina C. de Souza Higa
(Orgs.)



*Deslocamentos teóricos e
populacionais: Fronteiras
epistêmicas e geográficas*



Ministério da Educação
Universidade Federal de Mato Grosso

Myrian Thereza de Moura Serra

Vice-Reitor
Evandro Silva

Coordenadora da Editora Universitária
Renilson Rosa Ribeiro



CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Renilson Rosa Ribeiro

Membros

Ana Claudia Pereira Rubio (supervisora - UFMT)
Adelmo Carvalho da Silva (IE)
Ana Carrilho Romero Grunennvaldt (FEF)
Arturo Alejandro Zavala Zavala (FE)
Carla Reita Faria Leal (FD)
Divanize Carbonieri (IL)
Eda do Carmo Razera Pereira (FCA)
Elizabeth Madureira Siqueira (UFMT)
Evaldo Martins Pires (CUS)
Ivana Aparecida Ferrer da Silva (FACC)
Josiel Maimone de Figueiredo (IC)
Karyna de Andrade Carvalho Rosseti (FAET)
Lenir Vaz Guimarães (ISC)
Luciane Yuri Yoshiara (FANUT)
Maria Cristina Guimaro Abegão (FAEN)
Maria Cristina Theobaldo (ICHS)
Raoni Florentino da Silva Teixeira (CUVG)
Mauro Miguel Costa (IF)
Neudson Johnson Martinho (FM)
Nileide Souza Dourado (IGHD)
Odorico Ferreira Cardoso Neto (CUA)
Paulo César Corrêa da Costa (FAGEO)
Pedro Hurtado de Mendoza Borges (FAAZ)
Priscila de Oliveira Xavier Scudder (CUR)
Regina Célia Rodrigues da Paz (FAVET)
Rodolfo Sebastião Estupiñán Allan (ICET)
Sônia Regina Romancini (IGHD)
Zenesio Finger (FENF)

José Carlos Leite
María Eugenia Borsani
Tereza Cristina C. de Souza Higa
(Orgs.)

*Deslocamentos teóricos e populacionais.
Fronteiras epistêmicas e geográficas*



Cuiabá
2018

Copyright © José Carlos Leite, Maria Eugenia Borsani, Tereza Cristina C. de Souza Higa (Organizadores), 2018.

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EdUFMT segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor no Brasil desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D462

Deslocamentos teóricos e populacionais : fronteiras epistêmicas e geográficas / José Carlos Leite, Maria Eugenia Borsani, Tereza Cristina C. de Souza Higa (Orgs.). – Cuiabá : EdUFMT, 2018.

316 p.

ISBN 9788532708861

1. Migração - Aspectos econômicos. 2. Migração - Aspectos sociais. I. Leite, José Carlos, org. II. Borsani, Maria Eugenia, org. III. Souza-Higa, Tereza Cristina C. de, org. IV. Título.

CDU: 314.7

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFMT

Supervisão Técnica: Ana Claudia P. Rubio

Revisão Textual e Normalização: Maria Auxiliadora Silva Pereira

Diagramação: Rodrigo Silva



Editora da Universidade Federal de Mato Grosso

Av. Fernando Correa da Costa, 2.367.

Boa Esperança. CEP: 78060-900. Cuiabá-MT.

Contato:

edufmt@hotmail.com

www.editora.ufmt.br

Fone: (65) 3615-8322 / 3615-8325

SUMÁRIO

Apresentação ----- 5

Introdução ----- 8

I

Capitalismo, trabalho e migração

Capitalismo, políticas de la vida y subjetividad. Anotaciones en torno al gobierno de los cuerpos -----21

Martín E. Díaz

Populações em movimento na fronteira Brasil – Bolívia: estranhamentos e interações no campo do trabalho ----- 41

Tereza Cardoso Cristina de Souza Higa

II

Desenvolvimento e problemáticas socioambientais

Desarrollo: ontologías en disputa y hermenéuticas otras -----56

María Eugenia Borsani

Entre os resquícios de colonialismo e a insurgência da autonarrativa: o mapeamento dos grupos sociais vulneráveis e dos conflitos socioambientais em Mato Grosso, Brasil -----74

Regina Silva, Michelle Jaber e Michèle Sato

Conflictos socio-ambientales distributivos e interculturalidad. Fronteras epistémicas y debates emergentes desde “Nuestra América” -----93

Carlos Alberto Pescader

III

Interdisciplinaridade, saberes e fazeres – manejo e domínio ambiental.

Interdisciplinaridade: uma perspectiva epistemológica -----116

Hilda Regina P. M. Olea e José Carlos Leite

Marginais, subjetividades desviantes e decolonialidade na prosa de João G.
Rosa -----134
José Carlos Leite

*Os deslocamentos humanos e a disputa por territórios – saberes e fazeres no
Baixo Araguaia Mato-grossense* ----- 153
Solange Pereira da Silva

IV Territórios, culturas e tradições

Os territórios na configuração das culturas: o caso dos Nasakywe na Colômbia -175
Oscar Saavedra Cruz

El dominio de lo público: presencias y ausencias en las “fiestas populares”-----189
Julio César Monasterio

V Cosmovisões em conflito e questões de gênero

Povo Kura-Bakairi: territorialidade e organização de mulheres -----205
Isabel Teresa Cristina Taukane

*Estado monocultural, monojurídico y la posibilidad de la interculturalidad
en Argentina a través del caso Q'a'tú* -----228
Alfredo Facundo Serrano

VI

Deslocamentos do cânone nas artes e nas letras

*Una poética para la ruptura con los cánones de la modernidad: semiosis, géneros
y relaciones extratextuales en la Trilogía Cuiabana de Silva Freire* -----251

Ludmila Cabana Crozza, Jorge C. Carrión y Alicia Frischknecht

*Desplazamientos territoriales en el arte. Estéticas urbanas “desobedientes” en
Brasil y Argentina* -----271

María José Melendo

*Corrimientos y tensiones en torno al museo: el caso latinoamericano y la
experiencia de recordar* -----296

María Celeste Belenguer



Desplazamientos territoriales en el arte. Estéticas urbanas “desobedientes” en Brasil y Argentina

María José Melendo¹

En el presente trabajo, se indagan los eventuales alcances de lo que se ha denominado “la opción decolonial” para la reflexión sobre el presente del arte. Desde este lugar, me propongo exhibir en qué medida el arte callejero produce un desplazamiento “literalmente” territorial, ya que se encuentra en el espacio público, y a la vez descoloniza los cánones de lo que se entiende habitualmente por arte. Analizaré una selección de intervenciones callejeras que tienen lugar en Brasil y en Argentina y que a mi juicio cristalizan un arte “desobediente”.

Así, exploraré en la necesidad de que haya una alternativa a la hegemonía estética eurocéntrica, al *corset* de su universalismo, reivindicando el soporte callejero pero a la vez, evitando caer en una nueva forma de universalismo valorativo.

El *corpus* que viene conformándose en los últimos años sobre pensamiento decolonial ofrece la clave con la que leer el fenómeno del arte callejero como un soporte que imprime un sello descolonizante, desobediente. Recupero para trasladar a la reflexión estética la desobediencia como actitud, planteada por el colectivo Modernidad-Colonialidad y que aquí implicaría desatender los mandatos y darle a la práctica del arte un lugar alternativo y también, contestatario, proponiendo una nueva forma de entender la *aísthesis*, esta vez en términos descoloniales y no eurocéntricos.

¹ Este trabajo fue realizado con el asesoramiento y la colaboración de Santiago Melendo. Su conocimiento de arte callejero, así como sus sugerencias en lo que respecta al escenario brasilero resultaron imprescindibles para la redacción del escrito. Pertencen a él también los créditos fotográficos.

Este trabajo persigue indagar la problematización y sospecha instalada por las estéticas descoloniales, las cuales cuestionan la colonialidad de la sensibilidad del paradigma eurocéntrico, su vigencia y actualidad, a la vez que trazan una concepción pluritópica de lo bello, y entienden el arte como re-existencia.

Desde este lugar, me propongo exhibir en qué medida el arte callejero produce un desplazamiento “literalmente” territorial en el arte, ya que se encuentra en el espacio público, y a la vez descoloniza los cánones de lo que se entiende habitualmente por arte, promoviendo así también un desplazamiento que obliga a repensar la práctica artística desde una dirección otra.

Analizaré una selección de intervenciones callejeras que tienen lugar en Brasil y en Argentina y que a mi juicio cristalizan un arte que se expone al espacio público, que interactúa con el medio, que burla los criterios de comercialización, los *copyrights*, que denuncia y expresa, y que está inexorablemente geosituado, lo que implica entonces, que está atado a un presente, a un contexto de emergencia.

Asimismo, se destaca que al remitir a manifestaciones específicas se busca, desde el punto de vista metodológico, desandar la oposición teoría y práctica, para plantear en cambio un abordaje que piensa el presente atendiendo a obras concretas y que es desde allí que se proponen lecturas, disolviendo así dicho binomio.

La opción decolonial para pensar el arte actual

Cabe destacar que el pensamiento decolonial busca interpelar las formas prototípicas de pensar y sentir dominadas bajo el denominado “Ego moderno”. Tal perspectiva destaca que prevalece una lógica de la colonialidad, la llamada herida colonial.

La opción decolonial traza una alternativa ante la hegemonía estética, política, geográfica, y de pensamiento, como reacción ante el corset colonial. Por ello, se propone la desobediencia ante la hegemonía de lo universal, ya que como indica Aníbal Quijano, así como se da una colonialidad del poder, del ser y de la naturaleza, también la colonialidad irrumpe en la sensibilidad.

La perspectiva estética decolonial, es entonces un desmantelamiento de todos los principios de la estética moderna que empezaron con Immanuel Kant. Se requiere este desmontaje de la estética moderna que diseñó una teoría para controlar el gusto, ya que para Kant la afirmación que reza que sobre gustos no hay nada escrito es irracional y no debe ser aspiración de una estética, la cual precisamente debía ser una “teoría” del gusto y de lo bello, con pretensión universal.

Entonces, la labor de desmontaje supone hacer visible la colonialidad donde las estéticas decoloniales² manifiestan un acto descolonial de re-existencia que supone entonces, como dijimos, impugnar el criterio de belleza universal, el modo canónico de concebir el arte, el adentro y afuera, lo popular y la alta cultura, entre otros pares de oposiciones.

No se trata de una estética con pretensión esencialista, ya que eso supondría recalar en el mismo espacio que se está problematizando, sino ofrecer una “opción” o “perspectiva” como la llaman sus mentores, que ofrezca una clave con la que pensar el presente, el mundo global, los flujos migratorios, las asimetrías estructurales de la globalización: precarización y marginalidad.

Para la perspectiva decolonial si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la descolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no sólo trabajan para desprenderse de la colonialidad sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz (Mignolo, 2010).

Tal como indican Gómez y Mignolo (2014) la opción es desengancharse, construir no tanto modernidades alternativas sino alternativas a la modernidad que recojan los legados históricos de resistencia y lucha de individuos y comunidades y puedan convertirse en otra opción, “desprendernos de las normas y jerarquías modernas es el primer paso para re hacernos” (Gómez; Mignolo, 2014:7).

A su vez, cabe destacar, que para esta perspectiva, el pensar y el hacer descolonial base del desprendimiento no es tampoco un pensamiento para “aplicar” subsidiario de la distinción teoría y *praxis* sino que es el acto mismo de pensar. No es un método sino una vía.

2 Entre los numerosos intelectuales que desde diversas disciplinas confluyen en el pensamiento estético cabe destacar a Walter Mignolo, Pedro Pablo Gómez, Zulma Palermo, Adolfo Albán Achinte, Justo Pastor Mellado, Madina Tlostanova, Marina Gržinić, Rolando Vázquez.

En directa vinculación, las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones, el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces “las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: la herida colonial” (Gómez; Mignolo, 2014: 9).

Tal perspectiva involucra dos cuestionamientos y lecturas, una que tiene que ver con plantear la necesidad de una *Aisthesis* decolonial, reconocer lo llanamente sensorial de lo estético que ha sido negado, invisibilizado o defenestrado por el proyecto moderno y sus valores sobre lo estético³. A su vez, es posible pensar tal cuestionamiento desde la necesidad de llevar a cabo una descolonialidad del mundo del arte, donde lo descolonial es visto como crítica contra las normas que rigen la circulación de arte que responden a estructuras coloniales, y que entonces, siguen manteniendo la hegemonía económica, social de bienales, museos, subastas que es preciso problematizar, incluso desde el interior, es decir, desde la apropiación de esos espacios.

En tal sentido, Mignolo (2010) recupera la propuesta de artistas como Fred Wilson, Pedro Lasch, Tanja Ostojic y busca exponer en qué medida estos cuestionan el museo, las instituciones del arte desde los recursos del arte más contemporáneo y buscan también, según las propias palabras de Mignolo “minar el museo” y “desaprender lo aprendido” (Gómez; Mignolo, 2012a). Lo planteado por Mignolo a través del análisis de las manifestaciones a las que alude es en qué medida éstas descolonizan lo que habitualmente se entiende por arte.

Por ello, similar dirección asume Pedro Pablo Gómez, quien advierte que por caso, las estatuas vivas son arte, ya que se erigen en espacio público buscando un efecto en los destinatarios e involucran modos de pensar en lo estético y en la experiencia desde un lugar otro (Gómez; Mignolo: 2012b). Resulta decisivo este enfoque en tanto reflexiona sobre otros formatos donde encontrar el arte. Por lo mismo, encuentro que el arte callejero, al igual que las manifestaciones reivindicadas por Mignolo o las estatuas vivas por Gómez, también irrumpe de modo insurrecto y puede pensarse como un espacio de subversión y transformación.

3 Para un abordaje que impugna el desprecio por lo popular y artesanal en el modo de pensar lo estético véase: (Palermo, 2009).

Desde este lugar, cabe preguntar por qué el arte callejero es aquí destacado, y si la perspectiva defendida es extensible a “todo” el arte por el solo hecho de estar en el espacio público. En términos generales, es posible advertir que se trata de un soporte descolonial, en la medida en que ha sido contestatario, desobediente. Se advierte que el sentido que aquí doy a lo descolonial se corresponde con lo que planteo (Melendo, 2012) respecto a la posibilidad de concebirlo como un adjetivo que concierne legítimamente y puede predicarse de ciertas prácticas artísticas que desandan su propio *canon*, sus corsets. En este caso, el arte callejero asume este mandato y es resueltamente desobediente.

Ciertamente, desde los hitos fundaciones que escribieron el presente del arte callejero está la protesta y la desobediencia al *canon*. Baste destacar, el muralismo mexicano, el Mayo Francés y las intervenciones ilícitas en el espacio público, los grafitis en la Nueva York marginal del Bronx de los setenta, las manifestaciones espontáneas sobre el Muro de Berlín, capítulos que sin duda influyeron en las acciones artísticas contemporáneas.

En Brasil y Argentina, también concierne señalar el impacto de la vanguardia de los sesenta y setenta que acontece en el escenario latinoamericano, y la centralidad que asume lo disruptivo como medio artístico para irrumpir en términos políticos.

Entonces, recuperar el potencial del arte callejero supone atender a su desobediencia, a que se “desliga”, utilizando terminología descolonial, a que propone una nueva *aisthesis*, nuevas formas de sentir el arte, nuevos modos de transitar el espacio público, que por lo demás, se encuentra colonizado por estereotipos, imágenes de la publicidad, atiborrado de símbolos que hacen que el transeúnte lo transite entre sensaciones encontradas que van de la apatía a la distracción y el hastío.

Asimismo, el arte callejero es casual, le interesa el presente y propone “microacciones” que tienen la posibilidad de generar un enorme impacto en la población, en muchos casos de trata de acciones colectivas, gestos que dejan su eco, que no pasan desapercibidos.

Así, ante un escenario artístico en el que predominan gestos conceptuales, performáticos, que no logran ser elocuentes, comunicables, sino herméticos y autorreferenciales, dado que para quien no dispone de determinada e imprescindible información no resultan inteligibles, se recuperan en cambio, acciones como la impulsada por el artista Mundando que a continuación destacaremos, *Pimp my carroça* que plantea un nuevo modo de pensar en el potencial del arte como *praxis vital*.

Estos gestos disuelven los bordes disciplinares, exhiben materialmente el fin del *medio específico* en el arte y la ciudad es el soporte para esta plural conformación, que descentraliza la hegemonía centro-periferia para dar voz a los distintos sectores de las ciudades, a sus variadas texturas: barrios, culturas, situaciones urbanas.

En tal sentido, no considero que “todo el arte callejero” sea en sí mismo descolonial, ya que esta afirmación remitiría al cuestionado esencialismo del que partimos. Antes bien, las manifestaciones artísticas de Brasil y Argentina que a continuación describo, cristalizan a mi juicio poéticas dignas de mención, esto es, procedimientos, técnicas, estrategias que irrumpen en el espacio público y generan efectos en los transeúntes, despertando su capacidad reflexiva y crítica.

Prácticas artísticas callejeras en Brasil que a través del color “vuelven visible”

El arte callejero contemporáneo brasileño recibió la influencia de los temas regionalistas así como del arte callejero de los setenta y ochenta contra la hegemonía simbólica de la llamada *Old school*. También existe una fuerte impronta de lo “*tupiniquim*” desde su reapropiación simbólica contemporánea.

En el versátil mapa del arte callejero actual, donde pueden encontrarse *tags*, bombas, grafitis, murales, pegatinas, entre otras modalidades destaco acciones híbridas en su proceder, que optan por el espacio público como el marco para cuestionar, para visibilizar aspectos que las sociedades contemporáneas intentan dejar ocultos.

En primer lugar, rescato una iniciativa que surgió en Sao Pablo y de la cual recupero su condición colectiva, que habla no solo de lo colectivo sino también de la función del arte como gesto híbrido. Arte en el espacio público que interpela el propio criterio que éste debe tener, porque se trata de carros que evidencian una nueva dimensión del arte público. Su mentor fue Mundano, artista paulista que viene dedicándose hace algunos años a visibilizar a los llamados “catadores”, quienes en las metrópolis se ocupan de acopiar los deshechos reciclables para luego venderlos. El trabajo de los

catadores supone el 90 % del trabajo de reciclado en Brasil⁴. Mundano lleva intervenidas más de trescientas “*carroças*” de los catadores, para dignificarlas con el arte en distintas ciudades de Brasil y del mundo.

En 2012, convocó a artistas, empresas, público interesado a participar en lo que se llamó *Pimp my carroça*, evento realizado en Sao Pablo, Río y Curitiba en donde los catadores podían llevar sus *carroças* para su intervención artística, y allí contaban con asistencia médica y social, a la vez que les colocaban elementos de seguridad a las *carroças*. Dicho proyecto es digno de mención ya que muestra lazos horizontales entre quienes participan a la vez que un arte comprometido con una causa social.

1- Carroça, Pimp my carroça, São Paulo, 2012.



Fuente: Santiago Melendo

4 www.pimpmycarroca.com en su sitio web hay información sobre las convocatorias vigentes, así como la posibilidad de ofrecerse como voluntarios.

2- Carroça, Pimp my carroça, São Paulo, 2012.



Fuente: Santiago Melendo

Este tipo de proyectos ubica lo artístico en un lugar *otro*, así como redimensiona el potencial del arte para promover cambios de conciencia “micro” pero contundentes. La iniciativa busca honrar el quehacer diario de los catadores y generar una conciencia ambiental ya que las carrozas no contaminan.

También paulistas, Otavio y Gustavo Pandolfo, *Os gemcos*, son dos hermanos grafiteros cuyas intervenciones pueden hoy apreciarse en muchas ciudades de Brasil y del mundo. Me interesa destacarlos debido a su compromiso político, al *modo* de plantear dicha *praxis política* desde una búsqueda procedimental que conduce a una estética digna de mención, en la cual el arte impugna el *estatus quo*.

Los llamados *pixadores* en Brasil son perseguidos por intervenir el espacio público sin permiso. Muchas de las intervenciones de *Os Gemcos* tienen que ver con repudiar dichas políticas de censura del arte callejero. En este sentido, destaco *Cidade cinza* documental dirigido por Marcelo Mesquita y Guilherme Valiengo (2012) que remite a la campaña del municipio de Sao Pablo para tapar los grafitis con pintura cinza (gris) donde patrullas escogían qué paredes permanecían intervenidas y cuáles eran tapadas con pintura. En ese marco los gemelos, quienes participaron del documental

hicieron una intervención a la que llamaron “Devuelvan nuestros colores”, para cuestionar la política del gobierno paulista respecto al arte callejero.

Os Gemeos recurren al arte como medio para cuestionar aspectos del presente, a saber: las políticas de censura a la libertad de expresión, o la amenaza a la ecología que provocan las sociedades contemporáneas, exhiben con sus medios artísticos los contrastes visibles en las ciudades: sus inverosímiles desigualdades sociales. El medio artístico puede así “volver visible”.

3- Os Gemeos, São Paulo, 2012.



Fuente: Santiago Melendo

4- Os Gemeos, São Paulo, 2012.



Fuente: Santiago Melendo

5- Os Gemeos, São Paulo, 2015.



Fuente: Santiago Melendo

6- Os Gemeos, São Paulo, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

Por su parte, Favio Oliveira conocido como *Craio*, es otro artista paulista que al igual que *Os gemeos* propone un arte desobediente, y lo que resulta importante es el *modo* como expresa su repudio, su crítica, lo que tiene que ver a mi juicio con identificar *la poética*. Al igual que las representaciones de *Os gemeos* las de *Craio* recurren al color y a los personajes de fusión autóctona y global para realizar su crítica al presente. Así, los motivos del arte de este artista callejero tienen que ver con la devastación de los recursos naturales de Latinoamérica, concretamente con el Amazonas; a través de la ironía y de técnicas mixtas y versátiles remite a iconografías que hablan de lo global como la bandera de USA o el inglés como la lengua con la que expresarse, lo que habla de la “marca colonial” en la vida diaria. Sus personajes son aborígenes con zapatillas deportivas y consignas como “I want to buy trees”, o la parodia del lema de la nación brasileira “Orden y progreso” que busca denunciar y generar conciencias.

7- Cranio, 2014, São Paulo, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

8- Cranio, 2014, São Paulo, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

9- Cranio, 2014, São Paulo, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

Otro soporte que abunda en las ciudades contemporáneas es el estencil, técnica que parte de una plancha impresa y calada con la consigna que permite estampar la imagen rápidamente en las paredes con aerosol; se trata de un método fácil y económico que interpela, cuestionando situaciones de todos los días. El presente es el *locus* esencial para este tipo de acción.

10- Esténcil anónimo, Río de Janeiro, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

11- Esténcil anónimo, Río de Janeiro, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

Así, la imagen 10 remite a un esténcil que cuestiona el monopolio de los medios de comunicación, en este caso de *O Globo*, denuncia la manipulación que los medios promueven. Los esténcils de la imagen 11 que acechan las paredes del barrio de Lapa en Río, reivindican la ocupación y el acampe de los sectores marginales del sistema, de los ignorados del “progreso”.

La imagen 12 es la estampa que inundó las paredes de Río en relación al aumento del boleto de transporte público: a su rechazo por lo que se incentivaba a que se eludiera el molinete, ya que dicho aumento encarecía el costo de vida de los cariocas.

12- Esténcil anónimo, Río de Janeiro, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

13- Esténcil anónimo, Río de Janeiro, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

La imagen 13 corresponde al esténcil realizado en el marco del mundial que tuvo lugar en 2014 en Brasil, en medio de conflictos sociales y políticos que propiciaron la denuncia y el repudio a la FIFA. Aquí, al igual que ocurría con las leyendas de *Craio* en inglés, la decisión del idioma no es azarosa sino deliberada.

Otro tipo de forma de habitar el espacio público que no se esboza como una crítica social pero que resulta también insurrecta porque plantea una poética singular que encuentro destacable, es el que llevó al cabo Alberto Serrano, llamado *Tito Na Rua* quien propone una zaga callejera para aquellos transeúntes que eligen detenerse en la experiencia del espacio público de un modo distinto. Se trata de un comic cuyas entregas están dispersas en Río, y sólo reconoce en la imagen una zaga quien ha visto otras imágenes en otros puntos de la ciudad. Titi cuenta la historia de Zé Ninguém (Señor nadie) quien llega a Río a buscar a su amada, por ello la primera “entrega” es en la Rodoviaria y la historia continúa en Río y hay que descubrirla (Imagen 14).

A diferencia de los otros gestos analizados, en este caso, no hay una denuncia social, o un proyecto colectivo que impacte en la población, tampoco una toma de conciencia, intenciones que vertebran las acciones artísticas aquí destacadas; no obstante, al igual que aquellas, comparte el

espíritu insurrecto de proponer formas distintas en el espacio público que generan un desplazamiento resultando también, descoloniales.

14- Tito Na Rua, Río de Janeiro, 2014.



Fuente: Santiago Melendo

Arte público en la Argentina actual: pequeños gestos de gran impacto

En nuestro país, el arte callejero tiene en primer lugar la impronta de la vanguardia de los sesenta y setenta, que logró que el arte “saliera” a la calle, y en segundo lugar la impronta del reclamo de los organismos de Derechos Humanos llevado a cabo en el marco del repudio al terrorismo de Estado de nuestra última dictadura militar. Si bien la mayor concentración de arte callejero que alude a nuestra última dictadura está en Buenos Aires, también destaco la presencia de arte callejero en otras ciudades como un modo de descolonizar la hegemonía cultural de la capital del país.

Murales, pegatinas con los rostros a gran escala de los desaparecidos, estencils, son algunas de las numerosas técnicas que se observan en relación con las estrategias para conmemorar la última dictadura en nuestro país, de volverla visible en el presente. Unas manifestaciones persiguen la denuncia,

reclaman justicia, interpelan, otras, conmemoran lo que no está acentuando la ausencia.

Así, señalo por caso, la intervención que el artista Fernando Traverso inició en Rosario en 2001 pero que luego se hizo extensiva a otras ciudades, que consiste en bicicletas realizadas en esténcil a escala real. Las trescientas cincuenta bicicletas realizadas por el artista representan el número de los desaparecidos de la ciudad de Rosario. La elección del objeto “bicicleta”, tuvo que ver con que cierta vez, durante la última dictadura, el artista se cruzó un amigo que estaba atando su bicicleta en un poste y al día siguiente su bicicleta permanecía allí; luego se supo que su amigo había desaparecido. La iniciativa del artista destaca la bicicleta como símbolo del cuerpo que falta, el propio artista advierte que una bicicleta vacía refleja la imagen de un cuerpo ausente.

15- 350 Intervención urbana Fernando Traverso, Rosario, 2010



Fuente Santiago Melendo

La de Traverso es una intervención que al igual que la de *Tito Na Rua* (Imagen 14) plantea una constelación que resulta visible para quien identifica las distintas bicicletas que encuentra en la ciudad y construye sentidos alrededor de tales descubrimientos. El gesto opta por descentralizar la memoria, cuestionando los formatos tradicionales del arte memorial que la centralizan en un objeto monumental y perenne, que ya desde

sus materiales: bronce, mármol, piedra, se erige para la eternidad. Por el contrario, las bicicletas plantean un diálogo distinto y por ello “descolonial” con el espacio público y se exponen al cambio, a la intervención e incluso a su extinción ya que al estar en paredes, en cualquier momento pueden ser removidas.

Por otra parte, la desaparición de Jorge Julio López también es aludida con frecuencia en el arte actual; López es considerado un desaparecido en democracia ya que desapareció el 18 de septiembre de 2006. Fue víctima del proceso, detenido en un centro clandestino de detención, torturado y luego liberado; años después, sus declaraciones en los juicios en 2006 condenaron al dictador Miguel Etchecolatz a prisión perpetua y López desapareció poco después de brindar su decisivo testimonio. Desde entonces, numerosos artistas proponen formas de recuerdo y de advertencia respecto a esta desaparición que sigue impune. En el caso del arte callejero abundan los estencils que buscan destacar su ausencia (Imagen 16).

16- Estencil, Buenos Aires, 2013.



Fuente Santiago Melendo

Otro estencil digno de mención es aquel en el cual el Grupo de Arte Callejero (GAC) idea la frase “Mejor un Mayo Francés que un Julio Argentino” para repudiar a Julio Argentino Roca, acusado de perpetrar un genocidio en el siglo XIX de la población indígena que vivía en la Patagonia. Dicho estadista argentino, fue dos veces presidente y artífice de la llamada “Conquista del desierto”, expresión que da cuenta de la invisibilización y exterminio que llevó a cabo el gobierno argentino de los pueblos originarios,

“desierto” que no estaba “desierto” sino habitado, y cuya conquista barrió de sangre esa geografía.

Actualmente, existe en las distintas localidades de la Patagonia numerosas manifestaciones que buscan repudiar la figura de Roca, y se propuso cambiar el nombre de las calles en todas las localidades cuya Avenida principal y fundacional lo honra con su nombre “Julio Argentino Roca”. Más aun, se propuso reemplazar el nombre de la ciudad de General Roca por *Fiske Menuco*, expresión mapuche con la que se designaba a esas tierras originalmente.

La imagen 17 muestra un estencil que se apropió de la consigna del GAC pero que fue realizado en la ciudad de Roca, en el busto que hay en homenaje al genocida. Se trató de una intervención espontánea que impacta en la cotidianeidad de los habitantes, y los enfrenta a la necesidad de detener su mirada en ella.

17- Estencil de una consigna del Grupo de Arte Callejero (GAC) replicada en el monumento a Julio Argentino Roca en la ciudad de General Roca, Río Negro, Patagonia 2013.



Fuente Santiago Melendo

A su vez, destaco otra posibilidad del arte callejero en general y de la técnica del esténcil en particular, que ya no tiene que ver con la denuncia y la impugnación sino con el homenaje a los “ilustres desconocidos” que habitan las ciudades, exponiendo un uso del arte que ya no busca temas heroicos sino microacciones que incidan en las comunidades donde se emplazan. “Chipi” es el protagonista del esténcil de la imagen 18, personaje marginal que vive en la ciudad de Cipolletti (Río Negro), conocido por todos, que pide dos pesos a la gente para comprar cigarrillos. En 2013, un artista anónimo plasmó su figura en las paredes de la ciudad, su atuendo es siempre el mismo y por eso quienes viven allí reconocen al personaje.

18- Esténcil a escala del “Chipi” conocido personaje de Cipolletti, Río Negro, Patagonia, 2013.



Fuente Santiago Melendo

El “homenaje” al ciudadano de todos los días llevado a cabo en Cipolletti es similar en relación con la poética que busca dignificar a las intervenciones que el artista portugués Alexandre Farto “Vhils” en distintas

ciudades del mundo, donde reproduce en paredes la imagen ampliada de un vecino de la localidad, como hizo en 2014 en la zona de Botafogo, Río de Janeiro⁵, utilizando martillo y cincel.

Así como reparé en acciones estéticas que interpelan por un lado los recursos técnicos del arte y plantean también la propia práctica como gesto de resistencia y cuestionamiento de la sociedad, lo colectivo es otro de los rasgos subrayados en este trabajo, como ocurrió con la iniciativa de Mundano y las *carroças*, gestos que piensan la participación en términos horizontales. Lejos y atrás quedó la idea del artista heredada del romanticismo, como genio aislado, reemplazada por la idea de artista como catalizador de un proyecto que lo trasciende.

Quiero mencionar para finalizar, un proyecto que además de pensar lo colectivo, resitúa la oposición arte-versus artesanía y la supremacía de aquél sobre ésta instalada en nuestra sociedad, donde el oficio es considerado mera técnica y la artesanía queda confinada al valor útil para el que fue pensada. La descolonización en este caso implica plantear las acciones en su impureza y mixtura, donde lo artístico y lo artesanal son dos caras de un acontecimiento estético que busca algo más que la expresión artística: un posicionamiento crítico sobre el presente.

Así, remito a la iniciativa de un grupo de artistas en Rosario denominada *Proyecto Anda*⁶ ideado por Inés Martino y Fabrizio Caiazza que surgió en 2010 donde los artistas se propusieron destacar la ausencia de políticas públicas en barrios no céntricos de la ciudad de Rosario en los que las veredas estaban rotas, y para ello investigaron el proceso de elaboración de baldosas; hoy las fabrican y colocan remendando las veredas desde “baldosas artísticas”. Dicha iniciativa tuvo muchísima repercusión y el proyecto se ha desarrollado en distintas ciudades. Los responsables ofrecen tutoriales e instructivos en su sitio web para que otras comunidades puedan apropiarse de la experiencia compartiendo saberes. Para los integrantes de *Proyecto Anda* la finalidad no es hacer baldosas sino *reparar* la relación que tenemos con los espacios comunes. La baldosa es una excusa; en todo caso, sirve para hablar de esos espacios. Según las palabras de Fabrizio Caisazza el proyecto pretende sanear las veredas rotas de la ciudad mediante el arte. No busca reemplazar al Estado, sino intervenir de una forma amable e ingeniosa en el cuidado de los espacios comunes. Se trata de un gesto “simbólico” porque al colocar la nueva baldosa diseñada también se está señalando el deterioro

5 <http://www.alexandrefarto.com/>.

6 <http://proyectoanda.com/>.

del espacio público. Actualmente, en Rosario hay varias baldosas diseñadas en cada barrio y los peatones se sorprenden cuando caminan y observan que en el hueco donde faltaba una baldosa hay otra con un colorido motivo o dibujo.

19- Proyecto Anda, Rosario 2012



Fuente Santiago Melendo

Acciones estéticas como las expuestas, acontecidas en ambos países, exponen formas artísticas que desandan los “muros” del arte, burlando el conceptualismo hermético y narcisista de algunas obras, el tecnicismo de

otras, y finalmente también la adulación del mercado y del sistema del arte. En tal sentido, la conexión del arte callejero con lo descolonial tiene que ver con la decisión de las diversas poéticas aquí mencionadas de interpelar los medios tradicionales del arte que imponen una dirección a lo artístico, para en cambio refundar la propia *praxis* con cada acción.

A este respecto, cabe destacar lo consignado por Madina Tlostanova en su artículo “La *aisthesis* transmoderna en la zona fronteriza euroasiática y el antisublime decolonial” (Tlostanova, 2011) quien en relación con las posibilidades de las estéticas decoloniales señala que el desvincularse y la transformación se dan hoy en un nivel más profundo y llevan al repensar fundamental de la estética y el arte mismos como productos occidentales, y al diagnóstico de la crisis de la estética como parte de la crisis de la modernidad; buscan formas transmodernas (en el sentido de superar la modernidad y sus principios) de arte contemporáneo firmemente conectadas con el conocimiento y la subjetividad. Esto es arte decolonial en el sentido de su impulso central de liberarse de las restricciones de la modernidad-colonialidad. “Por lo que en vez de enfocarse en un arte comprometido predecible y mercadeable el arte decolonial se concentra en una sacudida más profunda de los propios cimientos del arte occidental realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a re-existencia” (Tlostanova, 2011: 14).

Las prácticas aquí subrayadas, emplazadas en Brasil y Argentina, promueven a mi juicio desplazamientos territoriales y esenciales en el *modo* de comprender el hecho estético callejero, desplegando formas de pensar la relación con el espacio público desde otro lugar. Tales formas, muestran *el giro* que se percibe en ciertas prácticas artísticas, su potencial descolonizante. En su desobediencia, el arte hoy desaprende lo aprendido, desanda su propio *canon* y se redefine apelando a las más sugerentes poéticas.

Bibliografía consultada:

- GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter *Estéticas decoloniales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, (edición digital), 2012a.
- GÓMEZ, Pedro Pablo; MIGNOLO, Walter *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas, (edición digital), 2012b.
- GÓMEZ, Pedro Pablo (editor) *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: Del Signo, 2014.

- MELENDO, María José “‘Descolonizando’ al arte: pensamientos en torno a sus crisis y sus posibles reconfiguraciones”, en: DÍAZ, Martín; PESCADER, Carlos (compiladores), *Descolonizar el presente: ensayos críticos desde el Sur*. Roca: Publifadecs, Universidad Nacional del Comahue, 2012, pp. 331-350.
- MIGNOLO, Walter “Aisthesis decolonial”, en: Revista *Calle 14*, Volumen 4, n° 4, Facultad de Artes, Colombia: Universidad Distrital, (versión digital: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/>), 2010.
- MIGNOLO, Walter *Conversaciones desde el Sur: Arte desobediente y estéticas decoloniales*. videoconferencia dictada el día 19 de septiembre de 2013, Instituto Universitario Patagónico de las Artes, IUPA, General Roca, Transcripción a cargo del Proyecto de Investigación “El arte fuera de sí”, IUPA, Dirección: María José Melendo. Responsable de la transcripción: Celeste Belenguer. Publicada en *Revista Otros Logos*, CEAPEDI, Facultad de Humanidades, Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, N°5, 2014, pp.178-207.
- PALERMO, Zulma (compiladora) *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.
- PALERMO, Zulma “Mirar para comprender: artesanía y re-existencia”, en: *Revista Otros Logos*, CEAPEDI, Facultad de Humanidades, Neuquén: Universidad Nacional del Comahue, N° 3, pp. 223-236, 2012.
- RUBIAN, Elkin “Discursos curatoriales y prácticas artísticas: Aciertos y desencuentros en ‘Estéticas decoloniales’”, en: www.esferapublica.org, 2013.
- TLOSTANOVA, Madina “La aisthesis transmoderna en la zona fronteriza euroasiática y el antisublime decolonial”, en: Revista *Calle 14*, Volumen 5, N° 6, Facultad de Artes, Colombia: Universidad Distrital, (versión digital: <http://200.69.103.48/comunidad/grupos/calle14/>), 2011.