

Arte colectivo/comunitario. Pensar Latinoamérica, ¿sacrificar al artista?.

Ricardo Alfonso Soler Rubio.

Cita:

Ricardo Alfonso Soler Rubio (2017). *Arte colectivo/comunitario. Pensar Latinoamérica, ¿sacrificar al artista?. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/153>

Arte colectivo/comunitario. Pensar Latinoamérica, ¿sacrificar al artista?

Ricardo Soler Rubio

Eje Epistemología y Metodología

Mesa: Los Estudios Sociales del Arte y el desafío de la transdisciplina

Universidad Nacional de Avellaneda

rasolerr@unal.edu.co

Resumen:

Este trabajo propone una revisión crítica del campo de las artes desde los aportes que han venido constituyendo lo que se concibe en la teoría social como la *antropología caníbal* de Eduardo Viveiros de Castro, en donde se hace una revisión crítica a la modernidad/colonialidad, así como al eurocentrismo vigente, en donde de alguna manera, se propone el devoramiento de todo lo producido desde Europa, para reelaborarlo y de/construir lo “propio” latinoamericano.

El análisis pone en evidencia las tensiones de este campo en dos ámbitos: la encrucijada del artista como trabajador del mercado del arte o como potenciador de poéticas no hegemónicas y colectivas; y en segundo lugar reflexionar sobre la colonialidad constitutiva del campo de las artes comprometiendo sus prácticas, sus teorías, e incluso sus procesos de formación. Pese a las divergencias entre los actores e instituciones que constituyen el campo artístico en cada contexto, en Latinoamérica se presentan procesos contra hegemónicos que interpelan permanentemente a las instituciones, los discursos y las prácticas, arrojándonos pistas para pensar (y ojalá construir) lo colectivo como un lugar de enunciación de lo latinoamericano en las artes.

Palabras clave: arte comunitario, antropofagia, modernidad/colonialidad, biopolítica

Introducción

El objetivo de este trabajo es cuestionar las formas hegemónicas de comprender el arte y su historia como una apuesta por descolonizar el pensamiento, el saber y el hacer/crear. Enunciar las naturalizaciones que el campo artístico latinoamericano ha hecho desde su condición particularmente colonizada, pero con ambiciones de universalidad, permite visibilizar otras formas y espacios de construcción estética, para atacar los cimientos que ciertas élites académica, mercantil e institucional se atribuyen de una manera “objetiva” para clasificar y jerarquizar desde una mirada logocéntrica las experiencias sensibles y creativas de las distintas comunidades latinoamericanas. Este campo artístico contemporáneo con apertura hacia lo global (¿neoliberal?) denota la fundante condición colonial del pensamiento estético y las prácticas artísticas de occidente, en donde se invisibilizan las históricas y actuales condiciones hegemónicas del norte global frente a todos los ámbitos que configuran el reparto de lo sensible: cómo pensar, cómo hablar de, cómo entender, cómo estudiar e incluso cómo sentir y crear lo artístico.

Es momento de advertir que la centralidad de este texto, pese a sus limitaciones analíticas y explicativas, no es denunciar de manera fatalista el sesgo colonial de los pensadores, formadores

curadores y hacedores de *arte* en Latinoamérica, sino cuestionar el sentido común que no nos permite valorar las experiencias creativas latinoamericanas, para abrir paso a otras potentes manifestaciones de lo sensible que tienen la capacidad de interpelarnos como latinoamericanos, como comunidades sentipensantes, fundamentalmente complejas y en permanente movimiento e interpelar así al campo del arte como un lugar con enormes potencialidades pese a su devenir histórico colonial.

La historia del campo artístico en la región latinoamericana -entendiendo *campo* desde una perspectiva analítica moderna, desde la teoría de campos de Bourdieu y desde la interdisciplina preocupada por la historia del arte- nos permite identificar y reconocer los surgimientos de las instituciones dedicadas al arte en cada país, los movimientos y vanguardias, así como identificar la visibilización de ciertos autores y autoridades en las variadas disciplinas artísticas, en donde podríamos detallar esa serie de individuos particulares capaces de mostrar al mundo -de manera *genial y virtuosa*- las condiciones históricas que definen épocas o sucesos de las realidades latinoamericanas y que a su vez pueden entrar en diálogo o ruptura con los cánones estéticos de la historia *universal* del arte. Este relato histórico que se comprime arbitrariamente para ser enseñado masivamente se teje y mitifica con las construcciones de los estados nacionales de nuestra región: los grandes artistas que compusieron himnos, odas fundacionales a la patria, descripciones certeras de las realidades nacionales, imágenes que capturan la esencia de la identidad nacional, pero principalmente individuos/artistas que están a la “altura” de las grandes personalidades del canon estético a nivel mundial.

Esta perspectiva moderna para comprender el arte en nuestro continente responde a la necesidad globalizada de estandarizar saberes para ser exportados y compartidos en una audiencia mundial: se explican las técnicas y las influencias de los artistas, se presentan las variables históricas que hicieron particular al pintor o al escritor, se homologan conceptos para dar cuenta del alcance global, pero también se neutraliza el potencial disruptivo y se condenan para siempre *los procesos de creación* a ser reducidos a un mero campo elitizado cargado de lenguajes expertos y prácticas excepcionales auto cultivadas -no otra cosa distinta al disciplinamiento del cuerpo y del pensamiento estético- o innatas que deben ser incluidas como un capítulo más de la historia del arte del mundo, de la modernidad, de la sacralización del individuo como sujeto y del arte como único campo legítimo y responsable de la producción de poéticas y de afectaciones de lo sensible.

Para entender la mirada eurocéntrica que predomina en el campo artístico, traigo a colación el pensamiento del maestro caucano Adolfo Albán Achinte, quien se refiere al campo del arte como una

totalización eurocéntrica y narcisista de un momento específico en la experiencia europea, que se deshistoriza y se posiciona como la única forma válida y objetiva de entender el espectro de lo sensible, pero que además se torna la mirada fundante del campo institucionalizado del arte:

“El renacimiento del siglo XV y XVI en Italia, surgido sobre la base de un capitalismo mercantil en ascenso, daría las pautas para la construcción de dos referentes que fueron capitales en el desarrollo del arte y que se convertirían en paradigmas del proyecto moderno occidental y su sistema de representación: 1) el sentido de lo bello asociado al desarrollo de la perfección como imitación de la naturaleza y 2) el surgimiento de la individualidad creadora de obras originales realizadas por la genialidad, considerada como talento dado por la naturaleza. Se había instaurado así la relación del arte con lo bello y de su producción con condiciones individuales excepcionales” (2014, p.153)

De manera consistente este párrafo demarca unas características que no solamente configuran al campo del arte, sino que nos permiten recordar algunos elementos fundamentales de la empresa moderno/colonial: el culto al sistema de mercado, al individuo como centro, a la racionalidad como perspectiva objetiva sobre el mundo, a la construcción dualista del mundo (cultura/naturaleza). Habría que hacer énfasis en la demarcación del lugar de enunciación europeo como universal, pero prefiero que las palabras irónicas de otro pensador latinoamericano, Eduardo Viveiros de Castro, visibilicen esta cuestión:

“hay un lugar en el planeta, en el extremo Occidente, donde vive un pueblo muy interesante, y que hace alrededor de seiscientos años atrás se encontraba enteramente desprovisto de cultura. Había perdido toda su sabiduría ancestral al cabo de innumerables invasiones de bárbaros, de sucesivas catástrofes, pestes, sequías, guerras, el diablo. A partir de cierto momento, sin embargo, ese pueblo empezó a reinventarse, creando una cultura artificial: comenzaron a imitar una arquitectura que sólo conocían por las ruinas o las viejas escrituras, hacían traducciones vernáculas de los textos en lenguas muertas a partir de traducciones de otras lenguas, sacaban conclusiones delirantes, inventaban tradiciones esotéricas perdidas... Como se sabe, ese proceso, que pasó en Europa más o menos entre los siglos XIV a XVI, recibió el nombre de Renacimiento. El Occidente moderno comienza ahí [...] [...] claro está, cuando se trata de los europeos, a ese proceso lo llamamos Renacimiento. Cuando se trata de los otros, lo llamamos invención de una tradición. Algunos pueblos tienen toda la suerte del mundo” (2013, p. 125).

Pensar entonces una historia y una historiografía de las prácticas artísticas o las producciones creativas (pues es necesario incluso cuestionar el concepto de arte) en Latinoamérica, pasa por la necesidad de debatir la modernidad como paradigma hegemónico y visibilizar la contraparte colonial de nuestra historia social, política y estética para poder encaminar nuestras reflexiones, diálogos y

producciones a la revitalización de un debate vigente y con su historicidad propia, pero relegado por la hegemonía moderno/colonial.

Es evidente que ya hay enormes avances en el campo académico de los estudios del arte en sus vertientes influenciadas por el pensamiento posestructuralista, crítico y latinoamericanista, así como por los estudios culturales y poscoloniales: podríamos traer a colación los estudios regionales sobre las culturas afro-americanas, la etnomusicología, los estudios americanistas e indigenistas, la etnología crítica, entre muchas otras. Sin embargo, es importante destacar que estas discusiones académicas se ven limitadas por su ontológica carencia de diálogo con los sujetos que estudian y objetualizan.

Los lenguajes hiper especializados que seguimos produciendo legitiman el legado crítico moderno/colonial del saber académico que se distancia asépticamente de contextos sociales, pero que también entra en complicidad con el campo de la producción y consumo estético cuando prima la mirada académica, comercial y canónica por sobre las prácticas creativas, lo que podríamos resumir como la historia de una élite latinoamericana burguesa, académica y supra-nacional con una escuela de pensamiento sobre la alteridad¹.

Sobre el arte comunitario en nuestros contextos latinoamericanos.

“No es fácil definir lo que es el arte en la actualidad, pero si es pertinente asumir lo artístico como un acto creador desde diversas posibilidades expresivas, que hagan del sujeto un detonador de oportunidades para incidir en la realidad y afectarla con las propuestas que se ejecuten. El arte como proceso socio-cultural va más allá del arte como productos e implica poder construir nuevas miradas acerca de los contextos en los que la creación tiene lugar.” (Albán Achinte, 2014. p. 159)

Es aquí donde me interesa irrumpir con el arte comunitario, pensándolo y posicionándolo como un proyecto de descolonización de los procesos creativos/artes. Al intentar categorizarlo prefiero retomar discusiones que brindan algunas de sus características fundamentales pero que de igual forma intento interpelar desde el abordaje decolonial que pretendo. En primer lugar, el vínculo que realiza Mariana Nardone desde el teatro comunitario para poder concebir el arte comunitario en general:

“Greco, en su análisis de la Red Americana de Arte para el Cambio Social, nos ofrece las características principales del “teatro comunitario” que puede extenderse al arte comunitario en general. Propone una definición sintética a partir de los aportes dados por los mismos grupos que lo practican, especialistas y publicaciones del sector: «...el teatro comunitario es un proyecto teatral de la comunidad para la

¹ Íñigo Clavo, María. “Es posible descolonizar el concepto de antropofagia cultural?” en <http://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/debate/contribution/%C2%BFes-posible-descolonizar-el-concepto-de-antropofagia-cultural>, publicado el 12 de agosto de 2016.

comunidad; es teatro de vecinos para los vecinos» (Greco, 2007: 44). De ello se extrae que sus rasgos más evidentes son: la horizontalidad, una finalidad tanto artística como social, y su concepción como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir” (Nardone, 2010 p. 24).

La sistematización de la historia del arte comunitario como categoría que realiza Nardone apunta a que las artes comunitarias en el caso latinoamericano se deben concebir como procesos relacionales que potencian y afectan ciertos entornos, sin que prime la necesidad de la terminación de un producto estético que se enmarque en la lógica de mercado. Además de esto la autora recopila algunas de las capacidades del arte comunitario que aportan en los siguientes ámbitos: la posibilidad de incidencia en contexto, el fortalecimiento de la identidad y el impulso hacia procesos de desarrollo local (Nardone, 2010 p. 28), sin embargo, este enfoque responde a un sesgo moderno sobre las formas de concebir los procesos sociales, naturalizando ideas como la construcción identitaria, y la apuesta por un desarrollo con riesgos de ser anclado a la idea del progreso como meta permanente en un modo unidimensional de la historia, también presentando ciertos sesgos que apuntan hacia la constitución de identidades comunitarias estables y continuas en el tiempo, como no tener filiaciones partidarias ni religiosas, suponer ser un campo independiente y totalmente autogestionado, y apostar por la unidad comunitaria del contexto en donde se realizan las prácticas.

Para ampliar el espectro analítico de lo que implica el arte comunitario latinoamericano, considero importante trabajar este concepto y su vinculación con los procesos sociales que lo sustentan desde una perspectiva orientada a analizar su potencialidad como una apuesta de biopolítica afirmativa (retomando los aportes de Michael Foucault, Suely Rolnik, Roberto Esposito y Gabriel Giorgi); y por otra parte, hacer una revisión de algunos presupuestos moderno/coloniales vigentes en el arte que capturan todas las líneas de fuga que producen estas poéticas colectivas: hacer una revisión desde la modernidad/colonialidad y desde la antropología caníbal.

Buscando claridad argumentativa frente a las implicaciones epistemológicas, en primer lugar, la *biopolítica afirmativa* la entenderemos al modo de la lectura que realiza Gabriel Giorgi sobre Roberto Esposito: como una política cultural en donde se imaginan y construyen formas de vida que no porten complicidad con los regímenes violentos que dictan jerarquías al interior de lo viviente (Giorgi, 2014). Este campo de disputas pretende desplazar las ideas y las acciones de sus marcos normativos en donde se pueda ampliar, para el caso de las artes, la redistribución de lo sensible en su totalidad: ¿qué puede/podría ser digno de ser arte? ¿quién produce poéticas? ¿Qué cuerpos son dignos de

representar/ ser representados? ¿Cuáles poéticas hemos producido en Latinoamérica? Preguntas que se intersecan potentemente con la cuestión de la decolonización.

En segundo lugar, me referiré a la *antropología caníbal*, como el conjunto de ideas y propuestas teóricas que surgen del trabajo fundante de Eduardo Viveiros de Castro en su revisión a las epistemologías amerindias brasileras, yuxtapuestas con el movimiento artístico e intelectual brasiler del siglo XX que restituyó a la antropofagia (originaria y contemporánea) como una forma de apropiación crítica de los saberes y culturas europeas, cargada de un talante ético en donde el “enemigo” colonizador es fundamentalmente alguien de interés por conocer todo lo que no es uno mismo², si se quiere, una perspectiva anti-narcisista sobre las culturas e inmanente del mundo (Viveiros de Castro, 2013; 2010) que reconoce en toda comunidad una vitalidad creadora de sentido.

A grandes rasgos, el arte comunitario como biopolítica afirmativa, potenciación de la vida, política cultural latinoamericana, ya encuentra sus rastros en las categorizaciones previas de varias estudiosas/os del tema: “El arte pensado ya no como el objetivo de producir un bien cultural, sino como un medio posibilitador de pensar y crear nuevas realidades, por lo que se convierte en generador de nuevos imaginarios y paradigmas sociales” (Pansera, 2005: 12). Veremos con detalle ahora, las tensiones y aperturas que nos brinda esta perspectiva de abordaje sobre las producciones poéticas colectivas de nuestro continente.

La encrucijada del artista: lo comunitario como herejía

En el contexto latinoamericano es posible encontrar una amplia variedad de producciones estéticas y movimientos históricos concretos que aportan a la discusión permanente de cómo vincular las comunidades al proceso creativo: desde el arte relacional y sus exponentes en nuestro continente, destacando por ejemplo la obra de Helio Oiticica, Ligia Clark, Cildo Meireles; las experiencias de Muralismo con fuerte carga política que se registran en Latinoamérica desde épocas de la revolución mexicana hasta nuestros días con el auge del grafiti en las urbes; las artes no-objetuales comprometidas políticamente que se posicionan como particularidad del performance en Latinoamérica (Amaral, 1981)...

Para no extenderme en la minuciosidad de presentar el enorme acervo de experiencias (no corresponde a este breve escrito), todo el campo del arte acción (De Gracia, 2007) en Latinoamérica

² Suely Rolnik (2005) explica al proceso caníbal en intersecciones con la biopolítica: “El otro ha de ser devorado o dejado ir. No es a cualquier otro que se devora. La elección depende de evaluar cómo su presencia afecta al cuerpo en su potencia vital: la regla es alejarse de los que la debiliten y acercarse a los que la fortifiquen. Hay que permitirse ser afectado lo más físicamente posible: tragar al otro como una presencia viva, absorberlo en el cuerpo, de modo que las partículas de su admirada y deseada diferencia sean incorporadas en la alquimia del alma, y así se estimule el refinamiento, la expansión y el devenir de uno mismo”.

ha presentado un fuerte interés por vincularse de algún modo con la realidad política y cuestionar permanentemente el dictado intelectualista del arte por el arte. Sin embargo, estos mismos movimientos han debatido la pertinencia y la vitalidad de sus apuestas para Latinoamérica, en donde se producen fuertes tensiones a partir del sentido común naturalizado en una perspectiva disciplinaria egocéntrica: la primacía del individuo/autor como paradigma moderno/colonial, la compartimentación de los espacios y las divisiones entre el museo/ la galería/ el mundo, un fenómeno que cala profundamente en el campo artístico global. Tanto el mercado del arte como su academia se consolidan y legitiman a partir la visibilización y mercantilización de obras valorizadas por la mano autorizada que imprime su firma en el objeto/experiencia estética, sin embargo, surgen dilemas éticos cuando se proponen espacios de trabajo colectivo en donde el artista no tiene claro si es solamente de su autoría aquel trabajo realizado, menos si trabaja con personas ajenas a su campo, ni hablar de pensar en el anonimato.

¿Podría un chico campesino que participó en un proyecto de algún gobierno ganar lo mismo que el artista que presentó/ejecutó el proyecto? ¿pensar los procedimientos y las técnicas sería la forma “legítima” de atribuirse para sí los créditos y los derechos de autoría, pese a haber recurrido a varias manos para su elaboración? ¿podría el artista pasar por alto (quedando por fuera de) la necesidad de circulación en el mercado del arte? No nos podemos quedar con preguntas que inciten a posiciones radicales y metafísicas, posibles únicamente en el mundo de las ideas: ¿tendría cómo vivir un artista que se dedique a despersonalizar sus trabajos para visibilizar las creaciones colectivas no profesionalizadas? ¿podría un anónimo sin firma evidenciar las tensiones del campo del arte para movilizar la imaginación hacia otros mundos posibles?

En Latinoamérica no podríamos pensar una genealogía de la despersonalización del arte y del proceso estético: sería imposible rastrear las múltiples experiencias que producen poéticas colectivas y que fueron mediadas por artistas sin necesidad de lucro o legitimación, o experiencias creadas por actores no legitimados dentro del campo, resultaría una tarea incluso opuesta: traer hacia lo enunciable y visible, espacios fronterizos que se potencian por su imperceptibilidad para el mercado...

Esto mismo nos permite pensar estratégicamente en una genealogía de la constante cooptación y normalización de estas experiencias de frontera en donde se logra vincular al mercado y dotar de valor estético académico a obras que respondían a otras premisas creativas y políticas; el neoliberalismo multiculturalista en acción es la muestra más reciente: músicas periféricas de todo el continente que inician con contenido político y terminan produciendo hits de verano, procesos creativos comunitarios que son patentados como metodologías de grandes ONG para tramitar conflictos y se convierten en recetas terapéuticas desde el arte, y en casos irónicos, muestras y

exposiciones de artistas locales que tienen que pagar por presentar su trabajo en galerías que se sostienen de modo “autogestionado”.

En fin, para pensar las artes comunitarias habría que trabajar y debatir permanentemente sobre la tensión entre la centralidad de la obra (como fin último del proceso artístico, sujeta a posibles mecanismos de mercantilización y despolitización) o la centralidad del procedimiento relacional que se teje pero que también puede idealizarse pues también pueden resultar en manuales de metodología replicables en otros contextos e incluso patentables. Para esto habría que pensar críticamente el rol del individuo y de la subjetividad: Apostar a la disolución del individuo moderno/colonial y pensar la comunidad también de manera inmanente, sin sacralizar las identidades colectivas, pero potenciando la incomodidad, la subjetivación constante y la poiesis como lugar de la imaginación: nuevos mundos aún no pensados que entran a incomodar las certezas de las subjetividades (individuales y colectivas) que hacen parte de estos procesos de creación.

Para esto, no pretendo plantear una respuesta unívoca, pero me interesa posicionar conceptos para movilizar ideas: en tiempos en donde las subjetividades sensibles al mundo se encuentran también atrapadas en redes de consumo de mundos *listos-para-llevar*, en donde incluso un discurso crítico, una reivindicación política por una identidad históricamente discriminada o una poética desestabilizadora pueden ser un disfraz que se usa en una noche y se arroja al guardarropas posmoderno que sólo es guiado por un deseo nómada desterritorializado (Rolnik, 2005); habría aquí una tensión entre la centralidad de la obra como potencial mercantizable/desechable o la centralidad del procedimiento creativo como experiencia inmanente y efímera de potenciales afectaciones subjetivas.

Las artes y los espacios de creación resultan así un laboratorio de experimentación privilegiado en la lucha contra el inconsciente colonial-capitalístico del que habla Suely Rolnik. Este concepto hace referencia a las condiciones micropolíticas que legitiman el orden capitalista y colonial establecido, en donde el devenir subjetividad de modo esquizofrénico pasa por la imposición del sujeto (moderno, colonial, machista, supremacista...) por sobre todas las relaciones fuera-de-sí que también construyen subjetividad, en otras palabras, se hace un esfuerzo titánico por no perder la “certeza” de que somos individuos con capacidad de autodeterminación, pese a que sea una lucha contra la relacionalidad y la afectación permanente que supone el mundo para cada subjetividad.

Este diagnóstico del intento de primacía del individuo se instaura también en las artes, desde su fundación como campo relativamente independiente con sus propias reglas, cánones y jerarquías. Sin el individuo moderno/colonial no se podría pensar el mercado del arte ni la forma en que su academia (incluyendo sus procesos de formación, sus procedimientos de producción) se constituye como lugar

de paso y distinción. Pensar en producir poéticas sin individuos o categorías que enaltezcan el derecho a la autoría individual o colectiva sería reconocer en el arte un campo de afectaciones e interrelaciones no mediadas por la producción de obra como fin último, y permitiría al arte ser un dispositivo de despersonalización, territorialización y (re)construcción de lo común.

Esta lucha impersonal, que las artes han venido trabajando explícita e implícitamente en su historia, se actualiza en el arte comunitario, que parecería entonces una de las manifestaciones contemporáneas que la misma Rolnik identificaría como uno de los espacios que albergan un potencial de resistencia en los albores del capitalismo mundial integrado y que aún permiten movilizar políticas de la vida / biopolíticas afirmativas.

En el campo de los procedimientos del arte comunitario es donde podemos visualizar rupturas concretas, espacios de desplazamientos y obviamente tensiones comunicativas y corporales: es en el encuentro corpóreo con el otro en donde podemos movilizar el desaparecimiento del yo monumentalizado y la costumbre de pensar la alteridad como metafísica. La extrañeza y la contingencia dejan de ser variables metodológicas en el laboratorio de ideas del individuo racional para convertirse en experiencias y saberes que se corporalizan y desestabilizan saberes previos, en materialización de la intersubjetividad.

Movilizar estos procedimientos relacionales y colectivos en el marco de la herencia latinoamericana implica reconocer no solamente la historia de las artes y las manifestaciones vanguardísticas que surgen en el territorio continental, sino también la historia socio política que se incardina en los cuerpos. Estas tradiciones entran a configurar la cartografía cultural que construyen los artistas y es aquí en donde se genera el momento de reproducción de la mismidad hacia el arte contemporáneo como diálogo y ruptura con el arte (sin cuestionar el campo hegemónico ni sus cimientos moderno-coloniales) o bien optar por un giro hacia la tradición latinoamericana de luchas sociales que trascienden la individualidad logocéntrica y pasa por reconocer las múltiples tradiciones epistemológicas que aún siguen existiendo en los territorios: los legados amerindios y afro-diaspóricos, los devenires fronterizos que resisten a la xenofobia y a la categorización patriarcal (por ejemplo la tradición chicana, las disidencias sexuales), las poéticas lingüísticas de las comunidades minorizadas, las culturas populares que resisten al clasismo y al racismo en sus manifestaciones estructurales o cotidianas.

El arte comunitario entraría entonces a configurar nuevas acepciones del rol del artista, en donde éste se permita desligarse (momentáneamente por lo menos) de las dinámicas logocéntricas del campo que lo constituye y fundamenta para pasar a ser un mediador y catalizador de las experiencias colectivas, que apelando a la afectación sensible, resulten procesos de subjetivación con un carácter

abierto, pues no solamente este tipo de arte busca resignificar la experiencia individual, sino transformar y colectivizar los afectos optando por la construcción de una subjetividad tejida conjuntamente. Dotar de experiencias poéticas a la vida cotidiana de las comunidades, resulta entonces una apertura al mundo, y a la construcción de subjetividades no tan individualizadas, potenciadoras también de nuevas formas de vivir.

La colonialidad como parte constitutiva de la ... creatividad.

“El ideal de subjetividad que pienso que es constitutivo del chamanismo como epistemología indígena, se encuentra, en nuestra civilización, encerrado en lo que Lévi-Strauss llamaba parte natural o reserva ecológica dentro de los dominios del pensamiento domesticado: el arte. En Occidente es como si el pensamiento salvaje hubiese sido oficialmente confinado a la prisión de lujo que es el mundo del arte. Fuera de ahí es clandestino o “alternativo”. Para nosotros el arte es un contexto de fantasía, en los múltiples (e incluso peyorativos) sentidos que podría tener esta expresión: el artista, el inconsciente, el sueño, las emociones, la estética... El arte es una “experiencia” sólo en el sentido metafórico. Puede ser hasta emocionalmente superior, pero no es epistemológicamente superior a nada, ni siquiera al “sentido práctico” cotidiano.” (Viveiros de Castro, 2013 p.28)

A lo largo de la historia del arte occidental, incluyendo sus respectivas construcciones y clasificaciones sobre el arte de otras latitudes (que podríamos entender como orientalismos, americanismos, africanismos, etc.), la compartimentación de los conocimientos por sobre las realidades, como una característica de la racionalidad moderna, produjo no solamente la fragmentación de las formas de conocer, sino también una jerarquización de los saberes sobre el mundo, primando como ya sabemos el saber científico-racional por sobre los saberes sensibles, del cuerpo, y ni qué hablar de otras estructuras de pensamiento en donde el arte o la estética ni siquiera existirían como conceptos.

En este ámbito de la constitución histórica del campo académico de occidente, la creatividad se ancla a los procesos de sacralización de individuos particulares que atraviesan una red de instituciones y prácticas que legitiman su capacidad creativa ante el mundo y luego por un mercado que clasifica y reifica la producción a partir de la configuración nacional e internacional del campo de las artes.

La creatividad mediada por la tradición del aprendizaje canónico de las artes puede resultar útil en el contexto de la consolidación de vanguardias al interior del campo artístico. Para el caso del siglo XX, las rupturas se generan en relación a esta referencia explícita a la tradición con la cual se constituye el rompimiento. En este sentido está el ejemplo de la antropofagia como movimiento cultural brasileiro, que consideró una crítica a todos los conocimientos y legados importados, impuestos y

posteriormente asimilados como “propios”, en donde se propone una revisión crítica y simétrica de todo el bagaje cultural eurocéntrico/ajeno para poder reconocer lo útil, lo digno de ser englutido, lo que pueda potenciar el propio devenir.

Sin embargo, este movimiento viró emblema de los procesos de modernización en Brasil, produciendo una aceptación casi acrítica de la industrialización y masificación del consumo estetizado como modelo de vida, que también naturalizó los salvajes procesos ideológicos que posicionaban al mestizaje -frente a la imposibilidad del blanqueamiento- como forma de tramitar todas las diferencias culturales (e incluso epistémicas) que configuraban para ese entonces y hasta hoy la compleja realidad social de distintas proveniencias culturales, y poder así consolidar un imaginario de identidad nacional (Rolnik, 2005). Esta experiencia, con otras causales, fue vivida a lo largo y ancho del continente con diversos matices de aniquilación de la alteridad, y se expresó en los más variados lenguajes artísticos como construcción de identidad nacional pero también de los cánones estéticos. Basta con realizar una revisión de la historia del arte en cada país: odas visuales a las campañas del desierto en Argentina, literatura sobre las guahibidas en Colombia, narrativas sobre la aniquilación de la selva y de la vida animal en el Sertón brasileiro...

El archivo documental que nos dejan los variados lenguajes de las artes en relación a las historias de constitución de los estados nacionales nos deja ver el nivel de colonialidad implícito en las apuestas vanguardistas y asimilacionistas del arte en los rincones latinoamericanos y constituye una legitimación de las dinámicas de dominación raciales, sexuales, de clase e incluso de rivalidades nacionalistas en las apuestas de las élites por consolidar la modernidad de cada una de las naciones latinoamericanas. El arte como campo aislado del mundo complejo de manifestaciones estéticas contribuyó a la naturalización de la jerarquización de ciertas experiencias creativas (y de las experiencias vitales, culturales que las creaban) y autorizó la constitución y separación de una alta cultura, remedo de Europa, de una serie de manifestaciones culturales populares, étnicas y producidas en contextos específicos.

Este carácter colonial no es algo nuevo, y desde los mismos sectores subalternizados se han producido históricamente respuestas o contraataques a la idea de la cultura estética hegemónica que además implica una deshumanización de esa alteridad que no comparte los mismos cánones culturales y estéticos. Sin embargo, lejos de idealizar estas experiencias, es importante reconocer que en cada contexto se relacionaban con unas formas concretas de consumo cultural que llevan a la multiplicidad en su capacidad de incidencia micro o macropolítica, mientras que por otro lado presentan un mayor potencial de ser cooptados por la estética y el mercado dominantes.

Retomar en este momento histórico la posibilidad de brindar aires de *perspectivismo* (Viveiros de Castro, 2010) a las artes, esto sería, posibilitar ejercicios políticos de reconocer una multiplicidad de culturas productoras de experiencias, procedimientos y arte-factos estéticos, en donde no prime una única visión etnocéntrica que categoriza todas las experiencias estéticas bajo una misma lógica, sino que la tarea consistiría en reconocer que cada conglomerado histórico, político y cultural puede ser o ha sido una subjetividad³ capaz de producir afectaciones sensibles y relaciones de otro modo entre la estética, la cultura, la política y la vida.

Para incitar nuevas preguntas y nuevas prácticas:

Bajo este panorama en el que se inserta el surgimiento del arte comunitario, o los procesos de producción colectiva de arte es importante posicionar la necesidad de una descolonización de las prácticas creativas en donde se encuentren presentes:

- una crítica permanente al mercado como fin último de los procedimientos del arte (si se quiere hablar aún del campo disciplinar e institucionalizado) o de los procesos creativos comunitarios. Bajo esta perspectiva, y en nuestra contemporaneidad lo creativo se reduce al ámbito de la innovación en las prácticas o en los productos suponiendo que se llega a ejecutar como un proceso hiper racionalizado en donde el agente creativo puede vislumbrar por sobre la bruma del presente para diseñar alternativas excepcionales a dilemas de vieja data.

Suponer que la creatividad se dirige exclusivamente hacia la consolidación de productos innovadores naturaliza la individualización y reduce tajantemente los procesos de (des)subjetivación que implica la creatividad como proceso. Se idealiza lo creativo como el surgimiento de un producto determinado, una materialidad concreta que invisibiliza sus condiciones de producción y las dinámicas intersubjetivas que se gestan en los procedimientos. En el arte comunitario se apuesta por el rompimiento de esta mercantilización, en donde se potencien experiencias procedimentales que aporten a la constitución de relaciones colectivas y experiencias significativas de aprendizajes de diversa índole.

- Procesos de interpelación permanente a la realidad histórica y nacional para dar cuenta de las jerarquizaciones biopolíticas que operan en el accionar poético, estético y político. Esto es, una apuesta por traer al campo de lo enunciable las experiencias culturales de la alteridad como potenciación de la subjetividad. No basta solamente (sin disminuir su importancia

³ No como sujeto claramente identificable y categorizable en el marco de una historia logocéntrica de la subjetividad moderna, sino como la posibilidad de dignificar políticamente los procesos construcción de subjetividades variables en el tiempo y fundamentalmente relacionales y tejidas en contexto.

procedimental) encontrarme físicamente con un alterno en los procesos de creación, sino que los mismos procesos de creación deben apostar a la revisión histórica y a la revitalización de las culturas otras que han sido relegadas a un pasado que hay que borrar, o un presente que se sigue ocultando: esto es, visibilizar las luchas políticas, éticas y estéticas de un continente indígena y afrodiaspórico que no ha podido ser eliminado.

- Reconocer el papel fundamental del artista como mediador, apuntándole a la despersonalización/desubjetivación del individuo como único flujo posible de la experiencia de producción estética. Así mismo, reconocer otras posibilidades extra-disciplinares de concebir a los procesos creativos/ artísticos, pues la crítica interna al campo, como estrategia política de subversión ya ha sido cooptada por los mecanismos de revitalización del sistema de mercado, de modo que estas otras fronteras de lo sensible y lo estético pueden consolidarse como una nueva perspectiva estética y política de enunciación frente al contexto particular de las comunidades latinoamericanas en los albores del capitalismo mundial integrado.

Bibliografía

- Albán Achinte, Adolfo (2013) “Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos” en *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala*
- Amaral, Aracy (1981) “Aspectos do nao-objetualismo no Brasil”, Primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual, Medellín.
- De Gracia, Silvio (2007) *Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia. Performancelogía. Buenos Aires. Recuperado en <http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>*
- Nardone, Mariana (2010) “¿Qué es el arte comunitario? Definiciones de la literatura especializada iberoamericana y local”. *Memoria Académica de las VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.*
- Rancière, Jacques (2010) *El espectador emancipado. Buenos Aires: Manantial*
- Rolnik, Suely (2005) “Anthropophagie Zombie”, en *Mouvement. L’indiscipline des Arts Visuels, en Artishoc*, no 36-37, París, septiembre-diciembre de 2005 [versión castellana: “Antropofagia zombie”, en *Brumaria*, nº 7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial. 2006, <<http://www.brumaria.net/>>].
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010) *Metafísicas Caníbales. Líneas de Antropología postestructural. Buenos Aires: Katz Editores*
- Viveiros de Castro, Eduardo (2010) *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo ameríndio. Entrevistas. Buenos Aires: Tinta Limón.*