

Imágenes decoloniales sobre la complejidad cultural

María Elena Lucero¹

Universidad Nacional de Rosario, Argentina

Resumen

La producción visual de América Latina del siglo XX condensa una variable de emergentes artísticos diversos no solo por la complejidad histórica que caracteriza al continente sino por la pluralidad de comunidades nativas que conformaron su territorio geográfico. Así como la crítica cultural ha abonado fuertemente el terreno de las artes también han surgido otras vías de estudio enlazadas con dimensiones sociales, económicas y políticas. Cabe mencionar los aportes al ámbito de las producciones visuales desde una perspectiva analítica que en el escenario latinoamericano se inscribe en el llamado 'giro decolonial'.

América Latina posee una tradición franqueada por luchas contra el colonialismo y el eurocentrismo. En la actualidad, la esfera artística contemporánea manifiesta sus posicionamientos colectivos frente a una sociedad globalizada. En este aspecto, las contribuciones de la inflexión decolonial permiten pensar otros sentidos inherentes a las formulaciones estéticas surgidas en estas regiones. Se analizarán las obras de Alfredo Jaar, Tania Bruguera y Milagros de la Torre.

Palabras clave: Decolonial - Complejidad cultural- Arte latinoamericano.

Imagens decoloniais sobre a complexidade cultural

A produção visual da América Latina no século XX condensa uma variável de emergentes artísticos diversos não só pela complexidade histórica que caracteriza ao continente, mas pela pluralidade de comunidades nativas que conformaram seu território geográfico.

Assim como a crítica cultural tem enriquecido fortemente o terreno das artes, surgiram também outras vias de estudo enlaçadas com dimensões sociais, econômicas e políticas.

Cabe mencionar as contribuições ao âmbito das produções visuais de uma perspectiva analítica que, no cenário latino-americano, inscreve-se no chamado "giro decolonial".

América Latina possui uma tradição atravessada por lutas contra o colonialismo e o eurocentrismo. Na atualidade, a esfera artística contemporânea manifesta seus posicionamentos coletivos diante de uma sociedade globalizada. Neste aspecto, as contribuições da inflexão decolonial permitem pensar outros sentidos inerentes às formulações estéticas surgidas nestas regiões. Obras de Alfredo Jaar, Tania Bruguera e Milagros de la Torre será discutido.

Palavras-chave: decolonial – complexidade cultural – arte latino-americano.

¹ Actualmente María Elena Lucero es Profesora Visitante en la Universidad Federal de Integración Latinoamericana.

I.

Desde los años ‘70 hasta la actualidad hemos asistido a numerosos acercamientos teóricos cuyo objeto de estudio ha sido el arte latinoamericano. Un referente seminal en estas discusiones fue la escritora Marta Traba (1930-1983), cuyo libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* abrió un espacio de reflexión emblemático. A grandes rasgos podríamos decir que los acercamientos críticos a este tópico se fueron transformando. Ese arco de perspectivas abarcó desde el énfasis en lo latinoamericano como exaltación de las propias tradiciones y rechazo radical del imperialismo cultural estadounidense (las áreas cerradas de Traba), la mirada renovada hacia los mitos y ritos en América (Ticio Escobar y Adolfo Colombes), pasando por el señalamiento de la especificidad latinoamericana en las prácticas experimentales (Mari Carmen Ramírez o Luis Camnitzer) hasta la noción de “adiós identidad” en tanto al artista latinoamericano contemporáneo no se le exige más su pasaporte de origen (Gerardo Mosquera). Considerando los comienzos del siglo XXI, el campo artístico se ha nutrido de nuevas herramientas, muchas de ellas provenientes de disciplinas como la antropología, la filosofía, los estudios poscoloniales, la crítica cultural o la sociología. Probablemente esta mirada hacia determinadas áreas que tradicionalmente no estaban incorporadas en los acercamientos teóricos sobre el arte se deba a la presencia de un tópico recurrente en la cultura visual contemporánea: la alteridad o la otredad.

En su reciente texto *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Terry Smith destacó la manifestación de una vertiente que se despega de las alegorías contemporizadoras afectas al mercado del arte, una constelación cultural determinada por el ‘giro poscolonial’. Ese nuevo paradigma se caracterizaría por su arraigo local pero a la vez internacional, opone resistencia pero es permeable y enérgico. Un ejemplo puntual de esta extensión hacia otros horizontes de producción visual fue la *Documenta 11* en Kassel realizada en el año 2002, para la cual se convocaron, en palabras del autor, a artistas provenientes de países del segundo, tercer y cuarto mundo: “El giro poscolonial había desembarcado en la metrópolis y el mundo del arte se había modificado” (Smith, 2012: 194). Otro precedente destacado ha sido la *Bienal de La Habana* iniciada a partir de 1984, un hecho que siempre apostó a integrar a comunidades marginales o periféricas del -según Smith- “mundo descolonizado”², desde una posición diversa

²El concepto de Smith sobre “mundo descolonizado” es plausible de ser discutido. Si bien hasta el momento se han llevado a cabo cuantiosos movimientos políticos independentistas y descolonizadores en los diferentes continentes, no cabe duda de

respecto a, por ejemplo, la *Bienal de San Pablo*, evento de corte internacionalista. A cargo de un colectivo curatorial integrado por Lillian Llanes y Gerardo Mosquera, entre otros, la Bienal cubana impulsó la producción plástica regional en diálogo con el contexto global. Más tarde, durante los '80 y '90, la proliferación de Bienales en distintos países marcó la heterogeneidad de propuestas que comenzaban a insertarse en ciudades como El Cairo, Estambul, Dakar, Brisbane, Shangai, Montreal, Porto Alegre o Liverpool. En un sentido genérico, lo que Smith denominó 'giro poscolonial' es más que nada el cambio -notorio, sin dudas- en las disposiciones administradas por las crecientes organizaciones de eventos de arte en cuanto a amplificar las posibilidades participativas y albergar un tipo de obra que visibilizaba temas y problemáticas de países periféricos. Habría allí un sentido pos-colonial en cuanto a superar el ímpetu colonial relacionado con el punto de vista hegemónico que tendía a promocionar artistas básicamente del escenario euroamericano³.

Es posible construir otra vía de la poscolonialidad en el arte contemporáneo, aquella que emerge al asumir un marco epistémico apoyado en el pensamiento decolonial para analizar e interpretar propuestas visuales en el ámbito latinoamericano⁴. A diferencia de la coyuntura que menciona Smith respecto a una mayor apertura institucional hacia comunidades-otras (donde sin duda reaparece la noción de alteridad), planteo aquí la consideración de herramientas teóricas que trasciendan la colonialidad en pos de una dinámica que nos resulte idónea para reflexionar sobre la visualidad en América Latina. Un posible constructo de estas características debería condensar aspectos básicos e inherentes a la decolonialidad, una noción neurálgica de esta rama epistémica. Si bien el concepto surge con Nelson Maldonado-Torres, podemos considerar la descripción adoptada por los miembros del Colectivo Modernidad/Colonialidad⁵:

que todavía asistimos a la circulación de lo que Aníbal Quijano ha llamado la "colonialidad del poder", una versión del colonialismo que llega hasta nuestros días bajo el formato de la globalización. También Walter Dignolo alude a una persistencia del colonialismo en la propagación del neoliberalismo económico.

³Anna María Guasch refiere a una actitud similar en su capítulo sobre el multiculturalismo al mencionar no solo la influencia de autores poscoloniales como Homi Bhabha, Edward Said o Kobena Mercer en la retórica contemporánea sobre el arte, sino la creciente presencia del discurso de las minorías y de la periferia en las exposiciones mundiales. En GUASCH, Anna María (2001); *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid.

⁴En el año 2012 se llevó a cabo en el Centro Cultural Criterios de La Habana un panel conformado por artistas e investigadores sobre estéticas decoloniales, organizado por Raul Ferrera-Balanquet & Miguel Rojas-Sotelo, y con la participación de Dalida María Benfield, Pedro Pablo Gomez, Pedro Lasch y Alanna Lockward. Este gesto marca una preocupación por debatir estas conceptualizaciones en el ámbito de América Latina.

⁵El grupo Modernidad/Colonialidad se conformó en la década de los '90, reuniendo a prestigiosos académicos latinoamericanos como Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, Ramón Grosfoguel, Walter Dignolo, Mabel Moraña, Santiago Castro-Gómez, Fernando Coronil, Enrique Dussel, Edgardo Lander, Zulma Palermo, Catherine Walsh, entre otros. El punto de partida de sus investigaciones se localiza en el debate sobre las herencias coloniales en América Latina y sus repercusiones en el campo cultural, considerando además la existencia de los modos contemporáneos de la colonialidad.

La primera descolonización (iniciada en el siglo XIX por las colonias inglesas y francesas) fue incompleta, ya que se limitó a la independencia jurídico-política de las periferias. En cambio, la segunda descolonización -a la cual nosotros aludimos con la categoría *decolonialidad*- tendrá que dirigirse a la heterarquía de las múltiples relaciones raciales, étnicas, sexuales, epistémicas, económicas y de género que la primera descolonización dejó intactas (Castro-Gómez, Grosfoguel: 2007: 17).

Cabe destacar que la perspectiva decolonial plantea diferencias con las posiciones poscoloniales de corte anglosajón. Aunque comparten un posicionamiento crítico similar hacia el eurocentrismo, las fuentes y los objetos de estudio de las reflexiones decoloniales son completamente diferentes ya que provienen del contexto latinoamericano, una realidad sociogeográfica en la cual los procesos independentistas y descolonizadores operaron de maneras disímiles a lo sucedido en Oriente o Medio-Oriente. En definitiva el enfoque decolonial propone subvertir los valores arraigados y enquistados en el saber occidental al cuestionar, problematizar y edificar teoría sobre aquellas dimensiones vinculadas fundamentalmente a la cultura y sus derivas sociales. Esto conlleva algunas consideraciones: la necesidad de iniciar un proceso de resignificación que sea capaz de reexaminar los valores que utilizamos para comprender los emergentes culturales locales; la posibilidad de agenciar nuevos paradigmas en la práctica teórica sobre la cultura visual en Latinoamérica; la motivación para desmontar mecanismos que aún encubren la presencia colonial en los saberes cotidianos que circulan en el recinto universitario. Teniendo en cuenta los perfiles más sobresalientes de la decolonialidad, esto es, la insistencia en una descolonización de trasfondo cultural, propongo un ejercicio conceptual procurando entretejer estas ideas a partir de las formulaciones estéticas de tres artistas latinoamericanos: Alfredo Jaar, Milagros de la Torres y Tania Bruguera.

II.

El artista chileno Alfredo Jaar (1956) comenzó a producir obra en la década de los '80,



Alfredo Jaar
De la serie "Gold in the Morning", 1986
Fotografía a color
Cortesía del artista

integrando tres áreas creativas que confluyeron en su itinerario plástico: el cine, la fotografía y la arquitectura. Inmerso en un entorno agobiante a raíz de la Dictadura de Pinochet (1973-1990), decidió irse a los Estados Unidos en 1982, con vistas a instalarse luego en París. Pero el medio artístico neoyorquino le resultó estimulante y

desde ahí, Jaar inició una carrera prodigiosa que hasta hoy día continúa. En 1986, fue invitado a participar de la Bienal de Venecia, evento en el cual exhibió “Gold in theMorning”, del mismo año. La obra era parte de un proyecto mayor denominado Serra Pelada, una región del Estado de Pará, Brasil, que adquirió fama por las prácticas que se realizaban de minería a cielo abierto. La afanosa búsqueda y extracción del oro desembocaron en la instalación de empresas mineras que lucraron usufructuando esas tierras en la década de los ‘80. La propuesta de Jaarrecurría a “la metáfora de la fiebre del oro para evidenciar el abismo entre economías desarrolladas y las emergentes. La explotación de esos mineros se extendía al uso y abuso, por parte de las naciones desarrolladas, de los recursos humanos y naturales de otros países” (Cárdenas, 2010: 23). Las imágenes capturadas por Jaar son estremecedoras. La presentación total incluía un montaje de las fotos en cajas de luz o *backlights*, enmarcadas con material dorado. A veces, las instalaciones se efectuaban sobre las paredes de azulejos blancos de los subterráneos, junto a impresiones de letras blancas sobre fondo rojo donde se informaban los valores internacionales del oro. No hay dudas de la fuerza que acompaña la mirada crítica de Jaar sobre una situación extrema de desigualdad y explotación humana como lo que acontecía en Serra Pelada, un hecho que por otro lado promueve diversas interpretaciones sobre la misma. De todos modos las lecturas sobre esta producción visual pueden extenderse hacia otras dimensiones. La perspectiva decolonial se arraigaría en base a dos sentidos: la visibilidad que el artista le otorga a este problema en su gesto de denunciar la opresión al presentar el conflicto, y el mecanismo formal-documental utilizado para sopesar el drama de los cuerpos.

Para explayarnos en el primer punto es indispensable citar algunas nociones del escritor y filósofo martiniqueño Frantz Fanon (1925-1961), uno de “los pilares del pensar y hacer descolonial”, y cuya obra “es una reflexión radical sobre el racismo en las colonias” en términos de Walter D. Mignolo (2011: 9). *Los condenados de la tierra* de Fanon (1961) es un libro agudo y polémico que describe la situación del colonizado y su contexto⁶. La descripción de ese entorno se exterioriza de manera sombría: “La ciudad del colonizado es una ciudad hambrienta, hambrienta de pan, de carne, de zapatos, de carbón, de luz. La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas, una ciudad revolcada en el fango” (Fanon, 2009 [1961]: 34). Este *locus* descrito por el autor responde al contexto

⁶ La expresión “condenados de la tierra” proviene del himno *La Internacional* escrito por Eugène Pottier en 1871, un emblema del proletariado revolucionario. En sus primeras estrofas, reza: “¡En pie, condenados de la Tierra! ¡En pie, famélica legión! ¡Atruenen la razón en marcha, es el fin de la opresión (...).” Es significativo el cuestionamiento del poderío de la razón iluminista y progresista en un momento histórico que además de asistir a la consolidación del espíritu romántico en las artes y en la literatura, atestigua las maniobras colonialistas que irrumpían en diferentes países, a la vez que en otros (entre ellos, naciones latinoamericanas) se afianzaban las revoluciones independentistas.

colonial, en el cual las circunstancias económicas, las disparidades en las formas de vida e injusticias cotidianas nunca ocultan las realidades de los hombres. En ese espacio también redundan binarismos maniqueos: el colono presenta a la comunidad del colonizado como una entidad sin valores, situación que deriva en una suerte de ‘deshumanización’ del sojuzgado.

Es llamativo observar que esas dicotomías han persistido a través de los años, derivando en signos de colonialidad que rodean las sociedades contemporáneas. La mirada visionaria de Fanon está presente y constituye un pensamiento fundamental de la teoría decolonial. Pero debería ser leída según De Oto (2011:40-42) a modo de un espacio de comprensión conceptual vigente en el marco de una epistemología descolonizadora, en tanto bosquejó la idea de descolonizar como una acción destinada a subvertir cada rincón de las prácticas sociales. Volviendo a la escena de los mineros brasileños, el planteo fanoniano nos posiciona en los comienzos de la iniquidad social. Si bien sus reflexiones se originan en el medio caribeño, brindan determinados elementos para analizar coyunturas actuales, y como bien marcó De Oto es necesario extender su narrativa hacia las prácticas mismas. Desde ahí podemos ensayar una lectura sobre las imágenes de Jaar percibiendo el abordaje estético que nos propone como una visualidad descolonizadora, porque señala la perpetuidad colonial y construye argumentos formales rotundos en cuanto a su significación, consumando este anclaje (de la denuncia fanoniana a la turbación contemporánea) a través de acertados medios técnicos. Así, el artista chileno se torna intérprete clave y decodificador social que “analiza, diagnostica e interviene contextos a fin de hacer visibles los conflictos” (Giunta, 2006: 230).

III.

A comienzos de la década de los ‘90, Milagros de la Torre(1965) comenzó a tomar fotografías siguiendo la usanza de los minutereros o fotógrafos callejeros, las cuáles integrarían la serie “Bajo el sol negro” (1991-1992). Los 200 retratos capturados por la artista se correspondían con pobladores limeños. Estas imágenes, a partir de una intervención química en el negativo, perderían sus semblantes identitarios trocándose en contrastes brutales de negros y blancos. Dos niñas y un niño están parados en la vereda, parecen portar máscaras que ocultan sus detalles faciales, solo puede avistarse el rictus de los labios que denotan seriedad, preocupación, circunspección. La escena infantil deja señas fantasmagóricas que oscurecen la lectura llana de un encuentro casual en las calles de Lima. Algo similar ocurre con los rostros individuales que semejan tomas radiográficas: destellos de luz y sombra

determinan áreas perceptivas donde se desdibujan aquellos aspectos privativos de los protagonistas. Hasta los propios retratos de tipo carnet se sintetizan en zonas claramente delimitadas donde se desdibujan las identidades, introduciendo de esta manera una operatoria contraria al uso típico de la fotografía que se ejecuta en los registros criminales o archivos de penitenciarias. La dislocación de estas prácticas de control recae en la configuración de esquemas humanos que se repiten con pequeñas variantes, ya que a simple vista todos parecen estar bajo el mismo manto visual que los uniforma y mecaniza. Esto ocurre en tanto los rasgos étnicos y raciales se pierden a favor de la monocromía.

Si las marcas de clase social tienden a demarcar y etiquetar a los individuos, en este caso se reducen a una anomia que elude en cierta manera la tendencia a racializar los cuerpos. La racialización involucra y define trazas que conforman e integran los cuerpos, e implica una condición que proviene del sistema colonial europeo; define a los individuos a través de discursos apoyados en los sistemas raciales. Así, el origen de la imaginación racial descansa en “ciertos indicadores corporalizados, en tanto expresión de una naturaleza humana de grupos diferenciados, implican unas necesarias correspondencias con unas habilidades intelectuales, cualidades morales y características comportamentales determinadas” (Restrepo, 2010: 18). El peso de la noción de raza (término de fuerte pregnancia en el siglo XIX con las teorías positivistas y biologicistas) subsiste aún en determinadas conductas perpetradas hacia las comunidades aborígenes o mestizas. Entonces ¿cuál sería, en la obra de arte, el sentido de transitar una vía icónica-figural que contrastes simbólicamente con el peso cultural de la racialización en el Perú, un país cuyo territorio ha sido testigo de luchas coloniales y numerosas disputas étnicas entre clases sociales desde el período de la conquista? Este aspecto redundante en lo que llamaríamos “clasificación social”, una expresión que según Quijano (2007) refiere a procesos a largo plazo en los cuáles existen disputas por controlar las zonas fundamentales de la existencia social, con derivas en una configuración de poder basada en lazos de explotación/dominación/conflicto. La distribución del poder clasifica socialmente a una comunidad, una secuencia que se inició en el momento en que América Latina ingresa en el capitalismo mundial moderno/colonial de acuerdo a su trabajo, su género y su raza. De este modo los cánones eurocéntricos se trasladaron al territorio americano y se impusieron en la población, clasificada en “...identidades “raciales”, y dividida entre los dominantes/superiores “europeos” y los dominados/inferiores “no europeos”. Las diferencias fenotípicas fueron usadas, definidas, como expresión externa de las diferencias “raciales” (2007: 120). Estas referencias se arraigaron en los tonos de pieles, en los cabellos, los ojos, las contexturas corporales, las configuraciones de los rostros, los cráneos, etc. Se establecía así una escala donde el

blanco de la “raza blanca” generaba variaciones cromáticas con las distintas pieles, hecho que instaló otra dicotomía engañosa: superioridad/inferioridad.

Desde la perspectiva artística, Milagros de la Torre desafía las clasificaciones y torna obsoletos los valores de enunciación racialista al pergeñar esquemas que enmascaran a sus protagonistas, y en ese accionar “diluye la raza, marca la ausencia a la vez que se presenta como algo diferente” (Lucero, 2002: 101). A partir del desencadenamiento de memorias sobre la propia historia americana, donde se entremezclan episodios de poderío y sojuzgamiento, estas fotografías neutralizan los efectos de una racialización extendida en el tiempo y accionan mecanismos visuales que adecúan a los individuos retratados a situaciones desmarcadas del peso histórico. Trascendiendo una simple búsqueda de laboratorio ligada al uso de líquidos especiales sobre los negativos, la artista deja entrever una retórica visual que amortiza los estigmas sociales heredados. Bajo la apariencia de ejercicios mecánicos que resultaron a partir de algunas tentativas de ensayo y error, emergen situaciones paradójales donde el experimento contemporáneo cuestiona las marcas sociales devenidas del colonialismo que avasalló la región andina.

IV.

Con un eje conceptual arraigado en la constitución de un espacio donde se cruzarían arte, política y vida, la cubana Tania Bruguera (1968) exhibió en el año 1997 una de sus más logradas *performances*, titulada “El peso de la culpa”. En el marco de un simulacro con características rituales, Bruguera se presentaba desnuda, cubierta solo por el cadáver de un cordero abierto y decapitado, atado con colgajos de sus hombros, y comiendo una mezcla hecha de tierra y agua salada en gránulos. Aunque la tradición de ingerir tierra se detectó inicialmente en África y en América Latina en tiempos de diáspora hacia nuevos destinos para estrechar los lazos con la geografía de la cual se provenía o complementar necesidades proteicas (Bruguera, 2000: 153), el cimiento poético y dramático de esta obra residía en



Tania Bruguera
“El peso de la culpa”, 1997
Performance
Cortesía de la artista

sucesos trágicos inmersos en la historia de Cuba, tales como el suicidio de los indígenas bajo el dominio español en la etapa de la conquista. De acuerdo a la leyenda, la población nativa (imposibilitada de resistir la superioridad armada de los colonizadores) decidió ingerir tierra, lo cual conduciría a la muerte mediante un acto final de rebelión (Posner, 2009: 15). Así, los indígenas no solamente consumían la propia tierra donde habían nacido, sus ancestros y su herencia cultural sino que se inmolvaban en esa gesta última, con la convicción de que sus muertes imprimirían y sellarían esas decisiones extremas⁷. Podemos distinguir claramente dos direcciones vinculares en esta *performance*, más allá de la referencia a una práctica ejecutada por los nativos en Cuba. Por un lado, el uso del cordero muerto recalca el significado de la sumisión o docilidad como una seña de resistencia pacífica y también de la inocencia que culmina con el acto sacrificial. Por otro, queda al descubierto el perfil decidido y audaz de la protagonista al arriesgar su propia vida con la ingesta de tierra, dimensión que se convertirá en un común denominador en gran parte de su producción activa.

En “El peso de la culpa” Bruguera recupera una narración trágica que a nuestros oídos suena descarnada, pero que sin duda relata una consecuencia del turbador encuentro de la población indígena con los invasores europeos. Y en este punto volvemos a Frantz Fanon, quien refería al mundo colonial como un mundo de compartimentos donde “el extranjero venido de afuera se ha impuesto con la ayuda de sus cañones y de sus máquinas” (2009 [1961]: 35). Para reforzar esa divisoria el colonizador utilizaría un vocabulario peyorativo y animalizado hacia el nativo, aludiendo a los movimientos de reptil del amarillo, a las “emanaciones de la ciudad indígena”⁸, a las hordas, a las pestes, una retórica que asimilaba al colonizado a un ser inferiorizado. Las secuelas de este maltrato se agravaron con las torturas físicas, una dimensión especialmente investigada por Fanon en su labor de psiquiatra al asistir a individuos con trastornos mentales luego de las invasiones francesas en Argelia. Ahí corroboró durante un lapso de cinco años (de 1954 a 1959) el efecto pernicioso del accionar colonial sobre los argelinos, cuya principal consecuencia era “la frecuente malignidad de los procesos patológicos. Son trastornos que persisten durante meses, atacando fuertemente al yo, y dejando casi siempre como secuela una fragilidad prácticamente perceptible a simple vista” (2009 [1961]: 231). Desórdenes físicos y mentales como intentos de suicidio o conductas desequilibradas, depresión, anorexia, insomnio,

⁷ Algo similar sucedió en Brasil, donde la comunidad negra esclava en ocasiones acudía a este método suicida para quitarse la vida y evitar el sufrimiento del cautiverio y la tristeza que ello provocaba. Para más detalles, véase el trabajo del sociólogo y antropólogo brasileño Darcy Ribeiro sobre el pensamiento de Gilberto Freyre en relación a la sociedad brasileña: RIBEIRO, Darcy (1992); *Indianidades y venutopías*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

⁸ En este punto es necesario revisar la tesis filosófica de Kusch sobre el “hedor de América” como una característica sensitiva, perceptible y seminal de la sociedad americana. Véase su libro KUSCH, Rodolfo (1999); *América Profunda*, Editorial Biblos, Buenos Aires.

pánicos o fobias, eran signos frecuentes entre quienes soportaron el ejercicio despótico del colonialismo francés. Peor aún, Fanon recordaba cuando en 1954 el Dr. Carothers, autor de *Psychologienormale et pathologique de l'Africain*, concibió un informe para la Organización Mundial de la Salud donde afirmaba que el africano utilizaba poco sus lóbulos frontales, hecho que explicaría la pereza frontal de estos pobladores. Mediante una insostenible y dudosa comparación del indígena africano con un “europeo lobotomizado”, Carothers justificaba la impulsividad criminal del norafricano como resultado de su sistema nervioso, esto es, la falta de conexión entre los lóbulos frontales serían la causa de su pereza, sus robos, sus asesinatos. El discurso biologicista refrendado en los años ‘50 tuvo sus precedentes en los siglos que acompañaron y sostuvieron la historia colonial en América, cuando también se tildaba al indígena del Caribe de salvaje deshumanizado. Fanon nos advierte de estos mecanismos hegemónicos que, si bien surgen en otro contexto sociocultural, posibilitan una aproximación teórica a las historias reivindicadas por Tania Bruguera en Cuba. Sobre todo porque el escritor martiniqueño nos invita a la comprobación intensa y poderosa “de la cultura nacional como el lugar donde se explayan las posibilidades de un sujeto descolonial, hay un itinerario de la idea de cuerpo, como un cuerpo recuperado para la historia, para la ambivalencia y para la incertidumbre que significa la vida social” (De Oto, 2011: 52).

V.

A modo de síntesis, en la práctica fotográfica y performática latinoamericana se entrelazan algunas instancias críticas que promueven una actitud descolonizadora, como la interpelación conceptual, los ecos de la propia historia, el linaje de una intelectualidad cuestionadora o el perfil estético de las mismas puestas visuales. En ese aspecto, estas imágenes operan desde una retórica decolonial que irrumpe en la complejidad cultural de América Latina, yuxtaponiendo escenarios sociales con problemáticas que trascienden la localidad y se cruzan con procesos políticos, antropológicos y económicos. Por lo tanto, cabría pensar en la aplicación de categorías no imperiales o impugnadoras del eurocentrismo para acercarnos cabalmente a estas formulaciones visuales, capaces de contener en sí mismas una mirada cuestionadora, aquella que el propio artista imbricaría en cada elección estética.

Las fotos de Alfredo Jaar compendian materiales banales e innobles junto a la riqueza, sumatoria de fango y oro, de impureza, polución y explotación. Las pieles impregnadas de barro, el brillo de las superficies enlodadas, ostentan la convivencia caótica de elementos antagónicos que en este caso se funden en situaciones inestables. Parte de esa fluctuación reside en la sonrisa espontánea

de un minero, cuyo rostro embarrado, emplazado en las paredes de un subterráneo, nos mira con desconfianza subrepticia. Sumado a ello, las panorámicas que detentan filas interminables de trabajadores, reconstruyen una visión geológica tenebrosa, titánica y ominosa de la naturaleza que embate y retuerce la mano del hombre. Asimismo, Milagros De la Torre alude al anonimato, a la ceguera ficticia de siluetas monocromas que ostentan apariencias espectrales o ilusorias. El impulso de la obstrucción fotográfica que se irradia en estas figuras se patentiza en los destellos luminosos de las técnicas mecánicas, solapando historias colectivas, vidas comunes, sociedades originarias o etnias en permanente mixtura. Y en este encadenamiento, se consuma un sinfín de posibilidades temporoespaciales donde la supuesta frialdad visual supera los binomios históricamente establecidos, originados por una racialización extendida de los cuerpos nativos. Por su lado, Tania Bruguera conduce sus movimientos (deliberados y calculados) hacia ritos de muerte rememorando la inocencia, la culpa, la sangre, el suicidio, la tierra y los ancestros. En la confluencia de apropiaciones religiosas se entremezclan pasado y presente, instando a una lectura múltiple de los conflictos étnicos, de las diferencias coloniales y de las perspectivas que asestaron el ámbito centroamericano.

Un denominador común a estas apuestas estéticas es el resguardo de la otredad como rictus central de una alteridad social, cuya enunciación se remonta a etapas históricas atravesadas por la colonialidad del poder. En los confines del siglo XX, y ante un panorama artístico cambiante que precisa de herramientas flexibles y dúctiles para abordar las producciones plásticas, las contribuciones de la teoría decolonial suman una visión proteica anclada en genealogías locales y regionales. A los fines de identificar mecanismos visuales particulares arraigados con la propia geoestética estos conceptos abren nuevas posibilidades de interlocución con la obra y establecen una plataforma epistémica capaz de responder a las necesidades académicas de la intelectualidad latinoamericana. Por esta razón es que, contribuyendo a una expansión de la retórica y un lenguaje académico renovado, las producciones visuales latinoamericanas confluyen en un hito que es el cimiento decolonial de muchas de estas manifestaciones. Esta plataforma opera de diversas maneras aunque coincide en una arista común, esto es, la presencia de rasgos palpables en los itinerarios sociales e históricos que son recontextualizados en dirección a una visión crítica que los sitúa en otro plano de comprensión.

Bibliografía:

- BRUGUERA, Tania (2000); “The Burden of Guilt”, en Fusco, Coco (edited by), CORPUS DELECTI. Performance Art of the Americas, Routledge, London and New York, pp. 152-153.
- CÁRDENAS, Elisa (2010); Alfredo Jaar. Gritos y susurros, Editorial Contrapunto, Santiago de Chile.
- CASTRO GÓMEZ, Santiago y GROSGOQUEL, Ramón (2007); “Prólogo. Girodecolonial, teoríacrítica y pensamientoheterárquico”, en Castro Gómez, Santiago y Grosfoguel, Ramón (ed.), El girodecolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Siglo del Hombre Editores, Colombia, pp. 9-23.
- DE OTO, Alejandro (2011); “Franz Fanon en el siglo. Sobre ciertas persistencias en el pensamiento latinoamericano”, en De Oto, Alejandro, Tiempos de homenajes/tiempos descoloniales: Franz Fanon - América Latina, Ediciones del Signo, Buenos Aires, pp. 35-60.
- FANON, Franz (1961); Los condenados de la tierra, Fondo de cultura Económica, Buenos Aires, 2009.
- GIUNTA, Andrea (2006); “Alfredo Jaar”, en Exit. 100 Artistas Latinoamericanos, Exit, Madrid, pp. 230-233.
- GUASCH, Anna María (2001); *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza Forma, Madrid.
- KUSCH, Rodolfo (1999); *América Profunda*. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- LUCERO, María Elena (2002); “Fotografía en el contexto latinoamericano”, en AAVV, II Jornadas de Arte y Universidad, Laborde Editor, Rosario, pp. 99-107.
- MIGNOLO, Walter (2011); “Fanon, Baldung y la opción descolonial”, en De Oto, Alejandro. Tiempos de homenajes/tiempos descoloniales: Franz Fanon - América Latina. Ediciones del Signo, Buenos Aires, pp. 9-24.
- POSNER, Helaine (2009); “Introduction”, en Posner, Helaine, et al, Tania Bruguera. On the political imaginary, Ediciones Charta, Milán, pp. 14-21.
- QUIJANO, Aníbal (2007); “Colonialidad del poder y clasificación social”, en Castro Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel (ed.), El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, Siglo del Hombre Editores, Colombia, pp. 93-126.
- RESTREPO, Eduardo (2010); “Cuerpos racializados”, en Revista Javeriana: El Pensamiento cristiano en diálogo con el mundo. Medio ambiente universal y desarrollo sostenible, Colombia, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, pp. 16-23.

RIBEIRO, Darcy (1992); *Indianidades y venutopías*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.

SMITH, Terry (2012); “El giro poscolonial”, en Smith, Terry, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires, pp. 193-217.