

El activismo curatorial y las historias del arte y el vídeo: mundos caleidoscópicos

Ana Maria Rebello Magalhães^(*), Paula Rebello Magalhães de Oliveira^(**), Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro^(***), Iriane Du Aguiar Leme^(****) y Renata Bazzo Francisco^(****)

Resumen: Este artículo tratará de abordar, a través del concepto de activismo curatorial, acuñado por la curadora y Doctora en Historia del Arte de la Universidad de Nueva York, Maura Reilly, formas plurales de enseñanza, aprendizaje y intercambio de las Historias de las Artes, atravesando y enfocando la mirada en las Historias de Video en Brasil, a través de la teoría y la investigación de la profesora Dra Regilene Aparecida Sarzi-Ribeiro, en el libro *Cuerpo y videoarte en Brasil: deseos de la parte y presencias del todo* (2016), estimulando las reflexiones transdisciplinarias sobre las teorías de vanguardia del Sur Global, como las contenidas en el recientemente lanzado *Pluriverso: un diccionario del postdesarrollo* (2022) organizado por Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria y Alberto Acosta, a lo que ha sido literalmente el estado del arte contemporáneo, sus debates y reevaluaciones. A lo largo del texto se exponen, se referencian y se comentan, en un ejercicio de curaduría activista, la videoarte *TARAXACUM* (2019), realizada por las artistas visuales Iriane Du Aguiar Leme, Yasmin Zena Bacchi y Maria Leticia Cãnovas Borges y los mandalas hechos a mano de Renata Bazzo Francisco, creadora de *Kaya Mandalas*. A través del análisis de los conceptos de modernidad y modernismo, ambos relatos únicos de un mundo que no es universal sino pluriversal, son explotadas las interrelaciones entre las c

Palabras clave: activismo curatorial - Historias de las Artes - artes del video - caleidoscopio - pluriverso cuestiones políticas - sociales y económicas - las Artes.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 165]

^(*) Doctora en Historia por el Programa de Posgrado en Historia de la Universidad del Estado de Río de Janeiro, PPGH/UERJ (2011), área de concentración Historia Política, línea de investigación: Política y Cultura. Maestría en Historia del Arte, Antropología del Arte (EBA/UFRJ) (1990).

^(**) Doctora en Psicología Social por la UERJ, con Doctorado Sandwich en la Universidade Nova de Lisboa, como becaria CAPES. Maestría en Ciencias y Especialización en Salud Mental por la ENSP/FIOCRUZ. Formación en Psicología por la UERJ.

(***) Doctora en Comunicación y Semiótica por la PUC-SP. Profesora titular y coordinador del Programa de Posgrado en Medios y Tecnología - FAAC UNESP, Bauru. Líder del la-BIMAGEM - laboratorio de estudios de imagen (CNPq).

(****) Estudiante de Máster en Medios y Tecnología por el PPGMIT-Unesp Bauru, Especialista en Arteterapia por la FACOL (Facultad Orígenes Lessa), Licenciada en Artes Visuales por la Facultad de Arquitectura, Artes, Comunicación y Diseño (FAAC-Unesp Bauru).

(*****) Estudiante de licenciatura en Historia en la Facultad de Ciencias y Lenguas de la Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis). Becaria del Comité Local de Acción Cultural de la FCL Unesp/Assis.

Introducción: imagen, caminos plurales

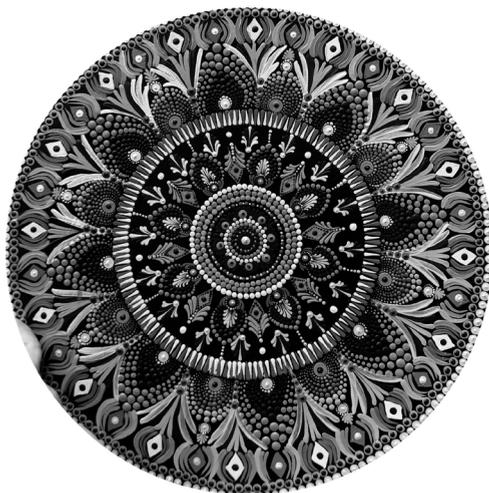


Figura 1. Renata Bazzo, Mandala de amatista (Kaya Mandalas), 2021. 35x35 cm.

Fue un lunes por la noche de mediados de octubre de 2022 cuando tuvimos el honor de presentar al Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo, Buenos Aires, a través de una videollamada, nuestra clase que dio lugar al artículo del mismo nombre. Comenzamos estas páginas como quien comienza una historia, un cuento, otra narración, porque

para nosotros crear, hablar y escribir sobre otras posibilidades dentro de la enseñanza-investigación transdisciplinar de las Artes en correlación con la Historia, la Psicología y el Diseño, es literalmente como si estuviéramos haciendo historias. Y ciertamente lo estamos. Es en este caleidoscopio de posibilidades donde se encontraron las autoras Ana Maria Rebello Magalhães, Iriane Du Aguiar Leme, Paula Rebello Magalhães de Oliveira, Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro y Renata Bazzo Francisco, que sumaron sus visiones, referencias, historias y poéticas, traduciéndolas en arte, palabra, o mejor, imagen. De diferentes maneras, nuestras experiencias de encuentro y reencuentro estuvieron mediadas por el vídeo, que también fue el mediador de nuestra experiencia en el aula, en la asignatura de Seminarios Avanzados de la UP, que nos acogió cariñosamente.



Figura 2 - Iriane Leme, Maria Leticia Cãnovas y Yasmin Bacchi con la participación de Karina Valentin, fotogramas de TARAXACUM, videoarte, 2019.

La clase se dividió respectivamente en dos ejes principales: “El Activismo Curatorial y las Historias de las Artes y del Vídeo” y “Mundos Caleidoscópicos, una video-exposición”, habiendo sido en el eje inicial abordadas las líneas teóricas y los principales conceptos del trabajo, que serán presentados en los próximos párrafos, y que en conjunto dieron lugar al segundo eje, donde tuvimos, bajo la mediación del vídeo, una exposición de arte de las

obras de las artistas Maria Letícia Cãnovas Borges, Iriane Du Aguiar Leme, Yasmin Zena Bacchi y Renata Bazzo Francisco, por lo tanto considerada una exposición en vídeo, titulada *Mundos Caleidoscópicos*. Fue incluso durante el proceso de concepción del artículo y de la clase que la autora Ana María sugirió a Iriane el tema del caleidoscopio, presente como metodología en la tesis doctoral en Psicología Social de la autora Paula, titulada *Amor Publicitado: consumo y exposición en sitios de citas* (UERJ, 2016), lo que nos llevó a todas a pensar a partir de la imagen y simbología del caleidoscopio, como instrumentación para las otras historias que pretendemos contar. A través de esta imagen, presente en nuestras reflexiones pudimos coser perfectamente las obras de arte a la teoría del trabajo, uniendo las Historias de las Artes y del Video a estos mundos caleidoscópicos que creamos continuamente, ya sea en el videoarte, como es el caso de *TARAXACUM* (Figura 2), creado en 2019 para la disciplina *Videoarte: Cortometraje y Post-Cine* realizado en la UNESP, Brasil, con la Profa. Regilene Sarzi, donde la naturaleza, sus movimientos cíclicos y sus patrones junto con la coreografía de la bailarina del vientre y profesora de danza Karina Valentin Mantovani (Figura 10), psicóloga graduada por la UNESP-Bauru y miembro del Consejo Internacional de Danza de la UNESCO, es quien dicta el ritmo, la conexión y la fluidez de los cuadros, ya sea en los mandalas de *Kaya: el Mandala Amatista* de Renata Bazzo Francisco (Figura 1) inaugura simbólicamente de forma circular el espacio habitualmente tan lineal del artículo académico, fijando e instalando en nosotros el movimiento y la circularidad propios de los ciclos de la naturaleza.

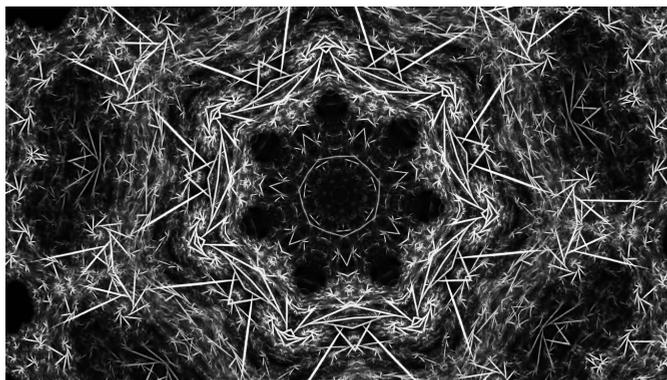


Figura 3 - Frame (0:44) *The Splendor of Color Kaleidoscope Video v1.1 Colorful Psychedelic Fractal Flame Visuals to Trip On*, Youtube, 2012.

Fue a través de un vídeo que mostraba el efecto óptico de un caleidoscopio en acción que iniciamos la clase. El vídeo (Figura 3) fue elegido intencionalmente, como otra forma de iniciar el contenido, pues además de estar conectado al tema y a la propuesta de la clase, también nos ofrecía una música muy relajante de fondo, permitiendo un inicio no carte-

siano, evocando otros sentidos, sentimientos y percepciones por parte de quienes lo veían. Dentro de nuestras reflexiones y estudios sobre las artes del video, podemos ver que con su alcance e historia, el video es también una herramienta caleidoscópica: a través de las partes que muestra, convoca las presencias del todo, dándonos múltiples panoramas de la realidad. Pero los recortes son sólo una de las características del lenguaje del video: como veremos a continuación, su lenguaje también se produce a través de la simultaneidad, de la experimentalidad, apropiación y transformación de los medios y recursos tecnológicos actuales, expresividad, textualidad, entre muchos otros, siendo así mucho más complejo que un mero medio de registro, aunque las formas de grabación de video también se han vuelto aún más complejas y diversas en su estructura. Así en el caso de plataformas de videollamadas como Google Meet (2017) y Zoom (2011), utilizados en la clase en cuestión, podemos, como artistas e investigadores, pensar formas de apropiarnos de este espacio y crear otras posibilidades de uso para él, ya sea a través de reflexiones y clases que van mucho más allá de las bibliografías clásicas, ya sea también para hacer una exhibición de arte que se llevó a cabo simultáneamente, a través de video, en diferentes lugares, dependiendo de dónde se encontraba cada participante en la videollamada. Antes de dar la clase, que contó con la participación y presentación de las autoras Ana Maria Rebello Magalhães, Iriane Du Aguiar Leme y Renata Bazzo Francisco, el artículo, ya redactado, contó con otro comienzo, pero a través de esta experiencia, entendemos la importancia de también comenzar nuestro artículo caleidoscópicamente. Así es como (re)presentamos - El Activismo Curatorial y las Historias de las Artes y del Video: mundos caleidoscópicos.

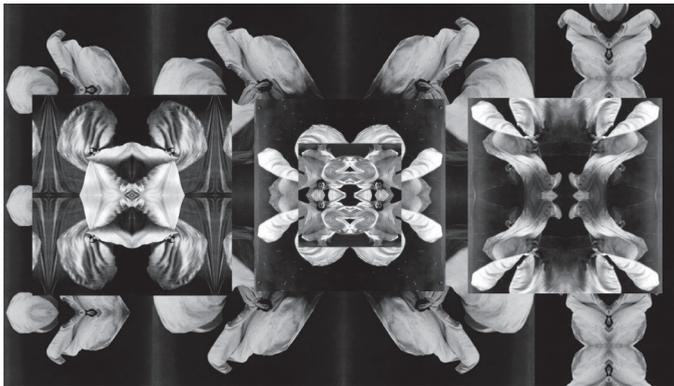


Figura 4 - Iriane Leme, Loie Fluid, fotografías de la bailarina Loie Fuller reflejadas (arte digital), 2019.

El video es tiempo. Tiempo presente. La experiencia que provoca el video es temporal. El tiempo es el medio por el que se mueve la historia. La historia no es única, es múltiple. Múltiple en los testigos oculares. *Videmus*. Y cuanto más vemos sus tramas e hilos en su totalidad, más cierta es para nosotros la urgencia de descubrir otros medios, otros mo-

dos, otros mundos. Cuando hablamos del mundo en plural, recordamos el pluriverso, que, como dicen los zapatistas de Chiapas, es un mundo donde caben muchos mundos (Acosta, 2022). Estos mundos pueden ser como caleidoscopios, que iluminan, reflejan y cambian, jugando a dar nuevas formas a lo que ya estaba puesto. El canon, el capital, el desarrollo, el centro, el discurso, todo está en juego. Y todo juego tiene sus reglas. Pero ya no queremos usarlas.

Este artículo compartirá, a través del concepto de activismo curatorial de Maura Reilly, otra lectura transdisciplinar sobre las Historias de las Artes y del Vídeo, entendiendo y tratando de mediar puentes de reflexión al concepto de pluriverso, que aunque sea todavía muy reciente en la investigación de los autores, no podría dejar de estar presente, aunque sea más superficialmente. Por ello, en esta primera mirada enumeraremos los autores y trabajos que nos permitieron estas reflexiones, en un diálogo abierto, que no pretende conclusiones ni mucho menos comparaciones, sino demostrar las posibilidades de ampliaciones teóricas. Las reflexiones sobre las historias son el resultado de investigaciones individuales y conjuntas de las profesoras e investigadoras Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, Paula Rebello Magalhães de Oliveira y Ana Maria Rebello Magalhães, de la historiadora de formación y artesana Renata Bazzo Francisco y de la artista visual y estudiante del Máster en Medios y Tecnología (PPGMIT-Unesp Bauru), Iriane Du Aguiar Leme. En su Máster, en curso, Iriane analiza el arte del vídeo junto con la historia y el legado de artistas bisexuales, con el objetivo de pensar otros futuros para la Historia de las Artes a partir de las historias de artistas bisexuales, en el proyecto titulado EL LADO B DE ESTAS HISTORIAS - MEDIOS, TECNOLOGÍA, VIDEOARTE Y BISEXUALIDAD(ES). En sus trabajos artísticos, Iriane desarrolla obras en fotografía y videoarte, utilizando el reflejo de fotos y vídeos como base imagética. Una de estas obras es *Loie Fluid* (2019) (Figura 4), donde, a través de fotografías espejadas y superpuestas de la bailarina Loie Fuller (1862-1926), se crearon nuevas geometrías y puntos de vista sobre la inventora de la Danza Serpentina, quien en el apogeo de la génesis del cine, hizo estudiar y filmar los colores, la luz y los gestos de su estilo de danza-espectáculo por los hermanos Lumière (Danza Serpentina, 1899). Si bien es interesante poder seguir el desarrollo de relatos como estos dentro de la Historia del Arte, a nuestro juicio, como investigadores, la narrativa europeo-anglosajona provoca más malestar que novedades. Al narrar hechos complejos solo a través de un sesgo, crea estereotipos y, lamentablemente, múltiples formas de violencia. Lo que intentamos hacer cada día, ya sea en el aula o en la práctica artística, es desplazar la mirada, investigar y descubrir otros artistas, geografías, marcos temporales y cronologías, entendiendo la enseñanza como aprendizaje e investigación simultáneos.

La obra *Loie Fluid* (2019), así como algunas otras que se presentarán y señalarán en el transcurso del texto, amplían los conceptos con los que trabajaremos: la creación de nuevos recorridos para la mirada, aún todavía en medio de una única línea temporal, que se nos ha enseñado de forma acrítica y enlatada. Las cuestiones plurales que se han hecho son fundamentales para avanzar hacia mundos y modos, sin modelos únicos. Aquí, modernismo y modernidad son conceptos y realidades enumerados y discutidos como fundadores y perpetuadores de un discurso homogeneizador, que figura en este llamado universo nuestro. Relacionar las teorías vanguardistas del Sur Global con lo que ha sido,

literalmente, el estado del arte contemporáneo, sus discusiones y revalorizaciones, será la tónica de este artículo, que utiliza como base los libros *Curatorial Activism - Towards an ethics of curating* (2018), de Maura Reilly, *Cuerpo y videoarte en Brasil: Deseos de la parte y presencias del todo* (2016), de la Profa Dra. Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro, y capítulos seleccionados del recién publicado *Pluriverso: un diccionario del postdesarrollo* (2022), organizado por Ashish Kothari, Ariel Salleh, Arturo Escobar, Federico Demaria y Alberto Acosta.

Como ya hemos dicho, el activismo curatorial, término acuñado por la curadora y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Nueva York, Maura Reilly, es lo que conectará los puntos de crítica a la narrativa única y sus ismos -modernismo, capitalismo y desarrollismo - a un pensamiento y práctica plural, donde podemos contar otras Historias de las Artes, en la posición de sujeto que crea tradición, donde se encuentran las Historias del Video, con un protagonismo muy interesante:

Más que un nombre, propio o común, que designara una entidad intrínseca, un objeto dotado de consistencia propia e identidad firme, la palabra “vídeo” se nos aparece inicialmente como una simple modalidad, un término que podemos calificar de apéndice, algo que interviene en el lenguaje tecnológico o estético como una simple fórmula de complemento. (...) Una palabra esperanto, intraducible, desprovista por tanto de imaginario. Sin embargo, y esta es la otra cara de la palabra (inseparable de la primera, como el anverso y el reverso de una misma hoja de papel), vídeo, así sin acento, es también, desde un punto de vista etimológico, un verbo (vídeo, del latín *videre*, “veo”). Y no un verbo cualquiera, sino el verbo genérico de todas las artes visuales, un verbo que engloba toda acción constitutiva del ver: el vídeo es el acto mismo de mirar. Por lo tanto, podemos decir que el vídeo está presente en todas las demás artes de la imagen. (DUBOIS, 2004, p.70-71)

El vídeo es un sufijo omnipresente, que a través de sus más variados formatos (videollamada, videoarte, videoinstalación, cinta de vídeo, videomapping, etc.), contiene todas las artes de la imagen así como su historia, porque, si tenemos en cuenta la etimología del latín *videre*, es la esencia de lo que constituye el lugar del testigo presencial. Las Historias de las Artes, que aparecen en plural, significan la propuesta de pensar una enseñanza, aprendizaje e intercambio en común de teorías artísticas que puedan ir más allá de los lenguajes clásicos y pensar sus temas y locus, abordando y ampliando el repertorio en nuestras bibliografías, currículos, comunicaciones y trabajos para nuevas narrativas. Es decir, investigar de forma activa y activista sobre cronologías y saberes no occidentales, así como centrarnos en autores y artistas negros, indígenas, LGBTQIAP+, personas con discapacidad, personas en situación de discapacidad, mujeres (todos ellos), para dejar de reproducir discursos y narrativas que no sean inclusivos y plurales. En la contemporaneidad, el video mantiene y acrecienta aún más su relevancia y alcance, como una importante herramienta de comunicación y expresión anclada en la experimentación y producción de otras estéticas que rompen con los modelos y estándares hegemónicos, donde ahora, por-

tando nuestros teléfonos móviles y otros dispositivos, nos apropiamos de este lenguaje con mayor constancia y consistencia, construyendo y reafirmando estéticas, así como nuestras propias narrativas, denuncias, reportajes, retratos y transformaciones.

Pensar en lenguajes como los que coexisten en las numerosas expresiones artísticas contemporáneas, entre las que el lenguaje del vídeo destaca por su multiplicidad y su capacidad plástica, que le permite articularse con diferentes manifestaciones artísticas y culturales, se revela como un vasto camino para comprender la importancia de repensar el relato único del mundo. El vídeo nace como un lenguaje múltiple que se articula a través de diferentes alteridades.

En la actualidad, muchas investigaciones académicas y artísticas han dirigido su mirada, en sus metodologías, hacia el pensamiento decolonial e interseccional, para romper con viejas y actuales falacias y sus perversidades, que se perpetúan rápida y continuamente. Estos estudios también están volviendo a conectar la investigación científica con autores, movimientos y acontecimientos políticos, económicos, artísticos y sociales que a menudo quedan ocluidos, ocultos -intencionadamente- por esta narrativa que entendemos como lineal y exclusivista. Esta investigación reciente ha producido artículos valiosos, muy conectados con las urgencias de lo contemporáneo y por ello, también están muy conectados con el pasado y sus demandas - aquí hablamos especialmente en un análisis de lo que es lo contemporáneo de Agamben (2009). Vemos que el aula es el gran laboratorio de investigación donde nosotros, autores, podemos ver nuestras búsquedas sobre lo contemporáneo reverberar y, sobre todo, transmutarse en momentos de sincero compartir con los alumnos. Uno de estos momentos ocurrió con la autora Iriane, que durante la práctica docente que realizó en el curso de pregrado de Diseño en la FAAC-Unesp Bauru, en la disciplina “Introducción al Diseño”, junto con la Prof. Dra. Ana Bia Andrade, buscó otras teorías más allá de una narrativa “cuadrada” sobre la disciplina, encontrando el reciente artículo *Perspectivas decoloniales para un diseño pluriversal* (Montuori & Nicoletti, 2021), que hace un importante paseo por conceptos y epistemes, abriéndose al pluriverso:

(...) la noción de pluriverso cuestiona el concepto mismo de universalidad, fundamental en la modernidad eurocéntrica. Con la expresión “un mundo donde quepan muchos mundos”, los zapatistas nos dan la definición más sucinta y adecuada del pluriverso. (...) Occidente logró vender su propia idea de “un solo mundo” -conocido sólo por la ciencia moderna y regido por su propia cosmovisión-, mientras los movimientos altermundialistas proponen la pluralidad como proyecto compartido, basado en multiplicidad de “maneras de hacer el mundo”. (Acosta, 2022, p. 52)

El descubrimiento de este artículo también culminó con el propio descubrimiento del concepto y categoría de pluriverso y pluralidad, posibilitando un contacto profundo, aunque reciente, con la teoría de importantes y reconocidos autores: Mogobe Ramose, Arturo Escobar, Aza Njeri y Renato Noguera, que también nos dirigió al libro de reciente aparición: *Pluriverso, un diccionario del postdesarrollo* (2022), parte de la bibliografía central del artículo, que tiene capítulos variados e independientes, que nuestra mirada en

este primer momento se dirigió más a los iniciales, que nos dieron perspectivas conceptuales y políticas muy importantes para entender América Latina y el Sur Global. Los estudios que hicimos a partir del artículo *Perspectivas decoloniales para un diseño pluriversal* (Montuori & Nicoletti, 2021), ampliaron y conectaron con los trabajos de Lélia Gonzalez, Daiara Tukano, Milton Santos, Ailton Krenak y Silvia Federici, previamente estudiados por los autores de este artículo.

La elección de investigaciones y temas contemporáneos para su integración en el aprendizaje en el aula, realizada a través de un curaduría activista, es un paso que debería ser constante, hacia una educación verdaderamente inclusiva, plural y antirracista. Al entrar en contacto con las obras de los autores, también llegamos a comprender de forma mucho más profunda los mecanismos y dispositivos de dominación presentes en el discurso del Norte Global hacia el Sur, la otra cara de esta historia. Para reiterar una narrativa supuestamente universal, Occidente excluye y borra sistemáticamente el conocimiento indígena, africano y otros conocimientos no occidentales. Este es el universo. El pluriverso, en cambio, es el amplificador de la diversidad, de muchos mundos en uno. Con estas múltiples formas de interpretar el mundo y la historia en mente, especialmente a través de lentes que preservan la importancia y la ancestralidad del conocimiento indígena, africano y afrodiásporico, entendemos aquí el activismo curatorial, dentro de un contexto y corte artístico, como una herramienta y estrategia que nos pone, de diferentes maneras, en contacto con la diversidad de forma teórica y especialmente práctica.

Dicho esto, para empezar, hablaremos de la importancia de las historias que han sido cada vez más empujadas, estimuladas y contadas debido a la verificación sistemática de una exclusión secular, por parte de la Academia y de toda la forma de producción de conocimiento científico-canónico, que legitimó durante siglos la producción artística, teórica e intelectual de hombres blancos, cis, heterosexuales y europeos, en detrimento de otras fuentes y formas diversas de conocimiento. Hoy, aún frente a tantos reveses, vemos cómo se han ido construyendo diferentes enfoques, y lo que vemos suceder son levantamientos y renacimientos en torno a otras epistemes y sus temas, sucediendo, dentro de las Artes, a través de estrategias como el rescate histórico (revisionismo) o incluso a producciones, exposiciones y productos que ponen el acento en un determinado grupo de la sociedad (áreas/estudios críticos), o incluso formatos que rompen de una vez por todas con jerarquías, nomenclaturas y periodos históricos, como es el caso de la estrategia que Reilly denomina estudios relacionales (polílogo), resultando todo ello en exposiciones y eventos muy importantes y que aún con sus limitaciones verbalizan y materializan la importancia de la pluralidad, como veremos a continuación.

A través del discurso *El peligro de la historia única* (Ted, 2009), de Chimamanda Ngozi Adichie, escritora y máster en Historia de África por la Universidad de Yale, podemos reflexionar sobre la importancia de la pluralidad de historias frente a un discurso del poder considerado único, universal y supuestamente neutral, que reverbera en todas las esferas -política, económica, artística y social- contando lo que les gustaría que supiéramos sobre un objeto y un sujeto concretos y no necesariamente todas las caras de una misma historia:

Así es como se crea una historia única: mostrando a un pueblo como una cosa, como una sola cosa, una y otra vez, y eso es en lo que se convertirá. Es imposible hablar de historia única sin hablar de poder. Hay una palabra, una palabra tribal igbo, que recuerdo siempre que pienso en las estructuras de poder del mundo, y la palabra es nkali. Es un sustantivo, que se traduce vagamente, “ser mayor que el otro”. Al igual que nuestro mundo económico y político, las historias también se definen por el principio de nkali. Cómo se cuentan, quién las cuenta, cuándo y cuántas historias se cuentan, todo depende realmente del poder. El poder es la capacidad no sólo de contar la historia de otra persona, sino de hacer la historia definitiva de esa persona. El poeta palestino Mourid Barghouti escribe que si quieres desbanca a una persona, la forma más sencilla es contar su historia, y empezar por “en segundo lugar”. (...). La consecuencia de una historia única es la siguiente: despoja a las personas de su dignidad. Dificulta el reconocimiento de nuestra humanidad compartida. Pone de relieve en qué somos diferentes en lugar de en qué nos parecemos. (ADICHIE, 2009, p. 3-4)

La creación y reproducción de estereotipos sobre el Sur Global refuerza el discurso desarrollista del Norte, situándolo como siempre por delante, más desarrollado, rico económica y culturalmente, cuando en realidad los parámetros y herramientas para medir ese desarrollo le pertenecen, que sólo puede crecer y acumular capital a partir de la explotación, colonización, esclavización y subordinación impuestas violentamente al Sur Global. Así como en Diseño, Historia y Psicología, en Artes, de hecho en todas las áreas del conocimiento es importante que comprendamos diversos panoramas globales y locales, como la economía y la política. Por lo tanto, entender las dinámicas político-ideológicas tanto en América Latina como en otros países y territorios marginados es necesario para crear caminos verdaderamente innovadores y disruptivos, dentro y fuera del aula. Volviendo a lo que estábamos discutiendo, ¿cómo podemos entender estas divisiones? ¿Son geográficas? Además, ¿dónde, cuándo y cómo comienza esta narrativa? ¿Podría estar relacionada con el campo de las Artes?

Estos términos, “Norte y Sur globales”, no son designaciones geográficas: conllevan implicaciones geopolíticas y económicas. Así, el “Norte global” puede describir tanto a las naciones históricamente dominantes como a las élites colonizadas pero prósperas del Sur. Del mismo modo, para las nuevas alianzas altermundistas, el “Sur global” puede ser una metáfora de las minorías étnicas explotadas, de las mujeres de los países ricos y de los países históricamente colonizados o “más pobres” en su conjunto (...). Una parte crucial de nuestros problemas radica en nuestra concepción de la “modernidad” -sin sugerir que todo lo moderno sea destructivo o injusto, ni que toda tradición sea positiva (...). Nos referimos a la modernidad como la visión del mundo dominante que surgió en Europa a partir de la transición entre la Edad Media y el Renacimiento hasta principios de la Edad Moderna, y que se consolidó a finales del siglo XVIII. Entre estas prácticas

e instituciones culturales se encuentra la creencia en el individuo independiente del colectivo, la propiedad privada, el libre mercado, el liberalismo político, el secularismo y la democracia representativa. Otro rasgo clave de la modernidad es el “universalismo”, la idea de que todos vivimos en un único mundo, ahora globalizado, y, lo que es peor, la noción de que la ciencia es la única verdad legítima, el heraldo del “progreso”. (Acosta, 2022, p. 32-33)

Vemos cómo la narrativa única no sólo está presente en los contenidos teóricos y didácticos, sino que, como cabría imaginar, existe una única línea de pensar, actuar, sentir y hacer en Occidente, que determina lo que es éxito, belleza, calidad, desarrollo, rendimiento y desempeño, no sólo en sus límites geográficos y conceptuales, sino fuera de ellos. Una narrativa positivista, que pretende reforzar la noción de progreso de forma lineal y racional, y el recuerdo de grandes nombres y acontecimientos político-económicos que no contemplan la mayoría de los grupos sociales “dominados” ni la gente corriente. Y como hay vencedores -al fin y al cabo, la historia siempre se ha contado a través de sus ojos, ¿no? - también hay, dentro de esta visión dicotómica y superficial, perdedores.

Aquí llegamos al concepto de modernidad, extremadamente caro al despliegue de la Historia del Arte europeo y a la propulsión económica y colonial del continente, pues es en la Edad Moderna cuando tenemos el Renacimiento cultural italiano y europeo, que determina y ejemplifica muy bien la narrativa única, comentada en los párrafos precedentes. Si por un lado tenemos conceptos como antropocentrismo, individualismo, humanismo, hedonismo y neoplatonismo emergiendo, haciendo de Italia y de otros países verdaderos cánones artístico-culturales, por otro tenemos una serie de borrones, empezando por el hecho de que hubo muchos otros renacimientos durante la Edad Media, que también tuvieron lugar en países como la India, subvirtiendo la narrativa dicotómica de “Edad Oscura x Edad de las Luces” propuesta por Francesco Petrarca (1304-1374), y refrendada, siglos más tarde, por Jacob Burckhardt (1818-1897). Además, no podemos olvidar que si, por un lado, se situaba al “hombre” en el centro del debate -y, al fin y al cabo, ya sabemos de qué hombre se trataba-, nos encontrábamos concomitantemente en la misma época de invasiones, asedios y esclavización en el Sur Global: Caza de Brujas, invasión de las Américas, esclavización de los pueblos africanos y exterminio de los pueblos indígenas. No se puede hablar de renacimiento cuando se está matando.

La obra “Venus of the Rags” (Figura 5), o Venus de los trapos (traducción literal), de Michelangelo Pistoletto, también utilizada durante la clase, nos permite, en una mirada cargada de libertad poética e intención política, dado el otro contexto de significación de esta instalación (Arte Povera, Italia de los años 60/70), pensar en toda una construcción de la Modernidad, que aún siendo mayoritariamente identificada y recordada sólo por lo que supuestamente “produjo” como belleza, armonía y conocimiento, características muy bien contenidas en el simbolismo de Venus, ya no puede no ser vista a través de lo que quiere [todavía] ocultar: la acumulación sobre la escasez - la fabricación sobre la perversidad. Ni siquiera la figura de Venus y su fuerza olímpica son capaces de contener las innumerables y kilométricas tramas del tejido histórico corroído por la narrativa única.



Figura 5 - Michelangelo Pistoletto, Venus of the Rags, mármol y telas, 1967-1974, 2120 × 3400 × 1100 mm, Tate Gallery: Londres.

Por tanto, la modernidad fundó valores que mantenemos como universales hasta nuestros días, lo que nos ha llevado a una época de disputas como la actual. Aunque estemos en la Edad Contemporánea, los ideales siguen siendo modernos. Sin embargo, a pesar de este intento de construir una modernidad única, es innegable la absorción y asimilación de conocimientos y aspectos culturales de otros sujetos de la historia hacia Occidente. Cabe recordar que, a pesar de la narrativa única que prevalece en los libros de historia y, en consecuencia, en el imaginario social, la cultura nativa nunca muere, sino que se reinventa en un diálogo canibal y resistente con la civilización occidental. Como observa Lilia Schwarcz:

(...) hubo, desde el siglo XVI, pero principalmente en el siglo XIX, una “indigenización de la modernidad”. Es decir, si los nativos fueron incorporados por la civilización occidental, ésta también se vio invadida por costumbres, hábitos, prácticas alimentarias y de vestimenta, todos ellos procedentes de las culturas dominadas. Una vez más, la dominación económica y política no está en cuestión. Sin embargo, si pensamos desde la perspectiva cultural, la situación también permite prever una orquestación y una agencia de los nativos, que no pueden reducirse a la imagen de víctimas pasivas. Junto con la violencia surgieron muchas formas de sociabilidad y comunicación (...) Sin embargo, no existe una única manera de “sobrevivir” y dar sentido a la vida cotidiana. Las personas organizan su experiencia y su acción también por medios simbólicos, construyendo significados, valores y culturas: esa capacidad única de la especie humana de reinventarse constantemente. En este sentido, la cultura no es sólo el tropo ideológico del colonialismo. Fue Bruno Latour quien reveló cómo cul-

turas en supuesto proceso de desaparición continúan muy activas, vibrantes, reinventando su pasado, subvirtiendo su propio exotismo. Se trataría de una herencia formidable, contraria a la idea de homogeneización que prometían la colonización del siglo XVI o la globalización de los siglos XIX y XX. Si no hay razón para olvidar la complejidad y variedad del sufrimiento de los pueblos que fueron oprimidos, tampoco la hay para convertirlos en víctimas inertes. Como muestra Adriana Varejão, a estas alturas, todo ha sido devorado y tragado, y apenas sabemos quién se comió a quién... (Schwarcz, 2014, p. 153)

Desde una curaduría activista, les traemos el trabajo de Adriana Varejão quien, de manera radical, decolonial y no interpretable de manera lineal, ha construido una nueva historia a partir de los resquicios del propio proyecto y discurso colonial. Su trabajo permite reinterpretar la historia oficial y los paradigmas tradicionales del Barroco y el Renacimiento. Su principal intención es, sobre todo, crear una dialéctica canibal a través de la denuncia de historias, culturas e ideas que han sido impuestas por las fuerzas dominantes de la colonización y el imperialismo, así como posibilitar la creación y recuperación de narrativas y epistemologías ancestrales que han sido silenciadas:

Mi obra habita en el territorio del barroco, que tiene en la parodia una de sus principales estrategias. Lezama Lima dijo algo interesante sobre el barroco, sobre el lenguaje barroco latinoamericano. Decía que era como una especie de contraconquista, en la que absorbes todos los signos europeos, los reinterpretas y los devuelves de otra manera. Creo en la pintura como puro efecto ilusorio de un artificio. Siempre ha sido una estrategia también del juego barroco, encantar y engañar. Me influyó mucho la lectura de Severo Sarduy en Escrito en un cuerpo. Él asocia el lenguaje barroco con el artificialismo, con el teatro, (...) con el maquillaje, el tatuaje, la anamorfosis y el trampantojo, recorriendo libremente espacios heterogéneos y aparentemente inconexos. Como Sarduy, yo también recorro a un vasto inventario de elementos y modelos, y mi uso de la técnica es lo suficientemente detallado como para sostener el contramodelo que propongo. (Varejão, 2020, p. 15)

En la obra “Figura de convite III” (Figura 6), de Adriana Varejão (2005), la artista utiliza un lenguaje de paradojas a través del Barroco como elemento de persuasión. Las figuras de invitación eran obras muy comunes en conventos, jardines portugueses, entradas y pasillos de palacios en los siglos XVII y XVIII, tanto en Europa como en Brasil, y tenían la función de señalar la dirección correcta a seguir, además de reforzar el sesgo civilizador. La unificación del lenguaje barroco que estos azulejos aportaban a los ambientes brasileños era un recordatorio de la colonización, un recordatorio que recordaba constantemente quién dominaba a quién.



Figura 6 - Adriana Varejão: Figura de convite III, 2005. 200 x 200cm. In: Schwarcz, Lilia; Varejão, Adriana. *Pérola imperfeita: a história e as histórias contadas por Adriana Varejão*. 2014. São Paulo: Cobogó/Companhia das Letras.

El estilo de la creación de Adriana Varejão absorbe otras culturas y crea un discurso único, colocando al “otro” como protagonista en un diálogo entre colonizador y colonizado. La artista reproduce su propia cabeza cortada en manos de una figura que sustituye la imagen tradicional de las figuras de invitación de un hombre europeo, por una pintura inspirada en los grabados de los guerreros pictos de Debret, en un gesto de entrega al riesgo existente en el acto de tocar el tema de las interminables heridas de la colonización, que la historia oficial insiste en silenciar y ocultar. Es la posibilidad de un nuevo lenguaje de la historia del arte, que cuestiona la versión unánime de la historia. Lo que Varejão nos ofrece con su obra no es presentar otra versión de la historia, sino abrir un campo de posibilidades y referencias para que cada persona pueda situarse como parte integrante de la obra, convirtiéndose así en sujeto activo de esta narración histórica.

Activismo curatorial e Historias del Arte: estrategias contemporáneas, viejos problemas

Al comenzar las páginas del primer capítulo del libro “Curatorial Activism - Towards an Ethics of Curating” (2018), Maura Reilly nos cuenta los años que trabajó en el Departamento de Educación del MoMA - Museo de Arte Moderno de Nueva York, presentando al público la colección permanente del museo, en una línea narrativa del Arte Moderno que

había sido desarrollada por Alfred H. Barr (1902-1981), director fundador del lugar. Una cronología modernista muy conocida incluso en los planes de estudio y las referencias clásicas, que comienza con el arte impresionista de Claude Monet y desemboca gradualmente en el cubismo analítico de Picasso, pasando también por los surrealistas. Al igual que nuestras experiencias en instituciones culturales, la autora aprendió mucho durante su trabajo en el museo, pero no dejó de observar con agudeza una construcción narrativa excluyente, que en el caso de un gran museo como el MoMA, llegó a influir en toda una cadena de expografía, producción cultural, enseñanza y acceso a las Artes, reiterando lo que discutimos en las páginas anteriores bajo la égida de la teoría de Chimamanda Ngozi Adichie: el peligro de una narrativa única, cuyos personajes son siempre los mismos. Pronto podemos ver también el modernismo como una narrativa única, ya absorbida por el aparato cultural y el mercado del arte, a pesar de que, en la época de sus movimientos de vanguardia, todos sus artistas habían cuestionado los cánones de representación y difusión del Arte, revolucionándolo. A lo largo de las siguientes páginas del libro, se nos plantea la siguiente pregunta: ¿Qué es el activismo curatorial? O mejor dicho, ¿quiénes son los curadores activistas?

(...) un “curador activista” - término que utilizo para describir a las personas que han dedicado sus esfuerzos curatoriales casi exclusivamente a los visuales en, de y desde los márgenes: es decir, para artistas que no son blancos, ni euroamericanos, así como mujeres, feministas y queer. Estos comisarios, y otros en campos similares, se han comprometido en iniciativas que nivelan jerarquías, desafían suposiciones, combaten el borrado, promueven los márgenes sobre el centro, la minoría sobre la mayoría, inspirando debates inteligentes, difundiendo nuevos conocimientos y fomentando estrategias de resistencia, todas ellas cosas que ofrecen esperanza y afirmación. (Reilly, 2018, p. 22)

El activismo curatorial se presenta precisamente como un conjunto de estrategias para desafiar y deconstituir esa mirada legitimada, desencadenando en nosotros y en los demás la posibilidad de la coexistencia de saberes y prácticas, es decir, la coexistencia de muchos mundos y modos. Como ya se mencionó, las estrategias constituyen lo que Reilly llama revisionismo, áreas de estudio y estudios relacionales, teniendo cada una su especificidad y también sus contradicciones. Estas estrategias desafían, de forma reformista y también revolucionaria, la línea temporal que estudiamos y especialmente los temas que son mirados por y a través de ella. Deberíamos interrogarnos constantemente sobre cómo es posible que el arte llegue también a ese sujeto “derrotado” en la historia, excluido, puesto como insignificante. Ahí radica el papel del activismo curatorial no sólo en las instituciones de arte, sino también dentro del mercado del arte y de la creación artística porque, como señala Adriana Varejão en la inauguración de su exposición en el Museo de Arte Moderna da Bahia, “(...) la obra de arte siempre debe abrir brechas y nunca imponerse con un único discurso definido. Una obra con múltiples visiones, preguntas y cuestionamientos es una obra rica. No puede ser un discurso impuesto”. (Varejão, 2019)