



Otros Logos

REVISTA DE ESTUDIOS CRÍTICOS

Centro de Estudios y Actualización en Pensamiento Político, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional del Comahue

ISSN 1853-4457

Mirar para comprender: artesanía y re-existencia¹

Zulma Palermo*

Resumen:

Estas páginas se proponen dar continuidad a una reflexión que se viene gestando desde el pensamiento decolonial acerca del “canon occidental” que rige los criterios de validación sobre la producción artística. Para ello se exploran algunos textos -en distintos soportes- seleccionados con tal finalidad, lo que posibilita poner en crisis los criterios diferenciadores entre “arte” y “artesanía” gestados por el paradigma de la modernidad occidental. Se busca demostrar que tales categorías son consecuencia de un proyecto hegemónico cuyo poder se sostiene hasta nuestros días.

Palabras clave: arte, artesanía, diferencia colonial, identidad, decolonialidad.

Abstract:

This work means to give continuity to a reflection that is being developed from the decolonial thought on the “occidental canon” which rules the validation criteria about the artistic production. Visual exploration of several texts selected in order to achieve that aim, enables to put into crisis the differentiating criteria between “art” and “handicraft” which have been produced by the paradigm of

¹ Las cuestiones centrales que acá se desarrollan han tenido previamente distintos circuitos de circulación con otras titulaciones; esta versión ha sido modificada para la presente edición.

* Profesora Emérita de la Universidad Nacional de Salta (Argentina), orientó sus investigaciones desde la crítica cultural latinoamericana a partir de procesos locales. Actualmente participa del colectivo modernidad/colonialidad/descolonialidad y es desde esa perspectiva que dicta cursos y conferencias de su especialidad en distintas universidades del país y extranjeras. Fue distinguida con distintos premios y menciones por su labor académica. Últimos libros publicados: *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina* (Alción Ed.). *Cuerpo(s) de Mujer. Representación simbólica y crítica cultural* (Ferreya Ed.) *Las culturas cuentan, los objetos dicen* (Fundación Pajcha). *Colonialidad del poder: discursos y representaciones*. (U.N.Sa.: Consejo de Investigación) *Arte y estética en la encrucijada descolonial* y *Pensamiento argentino y opción descolonial* (Ed. del Signo).

occidental modernity. The demonstration that these categories are the consequence of a hegemonic project that still prevails nowadays, is searched.

Keywords: art, handicraft, colonial difference, identity, decoloniality.

Quisiera iniciar esta propuesta con un desafío, el que nos plantea la visualización de unas imágenes, para pensarlas desde nuestra concepción de lo que es estético, es decir, de aquellos productos simbólicos que el orden de la cultura occidental y moderna distingue como artísticos. La que vemos a nuestra izquierda es una obra de Tarsilia do Amaral, reconocida por el canon como una de las manifestaciones más logradas de la plástica brasilera “modernista”. La de la derecha, una estatuilla en barro cocido, gestada por manos anónimas y cuyo destino final es la mirada de los visitantes de un museo provinciano de contenido étnico².



² Pertenece a la colección privada del Museo de Arte Étnico *Pajcha*, de la ciudad de Salta (Argentina).

Si las miramos con detenimiento encontramos que en ambas la figura humana ocupa el centro, que en ambas el efecto de sentido se localiza en la fuerza de los cuerpos fusionados eróticamente en su gestualidad; en ambas lo que nos atrapa es la plasticidad de las formas, la armonía en el movimiento, la atmósfera que instalan. Hay también diferencias, más allá de los materiales y las técnicas; en la tela, la naturaleza es significativa de la localización espacial; en la estatuilla sólo pueden primar la figura y su definición corporal, la armonía de la forma, el estallido de la sensualidad que se basta a sí misma para hacer posible la construcción del sentido. Esta figura es también la fuerza escultórica de un pequeño tallado en piedra de similar sentido:



Ante mis ojos -e imagino que para la mayoría de los que las contemplan- estas imágenes apelan a la sensibilidad con intensidad pareja; si el efecto que producen es éste, entonces, ¿qué es lo que hace que la tela sea considerada “obra de arte”, se exhiba en los museos internacionales y sea exponente del arte latinoamericano, en tanto que la estatuilla y la talla sean sólo expresiones “artesanales” de la misma cultura y se exhiban exclusivamente en un museo “local” para un público reducido?

Otro tanto ocurre cuando escuchamos (o leemos) unas líneas echadas al viento, dedicadas a “las madres de todos los días”, escritas por el Indio Calco, un wichí del Chaco salteño³, con las pocas letras aprendidas en su corta escolaridad:

Para. ti. hechura. Wiyento, AGUA. linda. mujer.

Cada. día. te. elijo.

y. esta. es. mi. Libertad. total. y. fuerte.

³ Texto reproducido por Fernanda Sola González (2006: 92). Acá se respeta la grafía del manuscrito cuyo autor nació alrededor de 1940 en la costa del Río Bermejo. En el año 1996, fecha en la que se toma este texto, residía en Finca La Morena, Hickman (Salta).

mi. abrazo. cumPle. Su. Elección. y. yo.
 en. tu. Piel. que. se. teje. con. La. mía.
 cada. día. te. veo. entre. los. hombres.
 te. descubro. y. prefiero.
 hechura. de. violenta. dulcedumbre.
 amor. abierto. sobre. los. amores.
 Se. desPuebla. la. tierra. si. te. pierdo.
 Páramo. hundido. tórnanse. los. rostros
 si. no. arde. el. tuyo.
 y. toda. soledad. vuelve. a. agitar.
 te. elijo. cada. día.
 dentro. de. la. multitud. temblor.
 En. diluvio. de. brazos. y. de. Pechos.
 huyo. talando. Lebantadas. voses.
 y. llego. a. tu. contorno. y. a. tu. fábula.
 Sin. ti. se. desvanece.
 La. Semejanza. humana. aguardame.
 Perdura: te. elijo. Siempre. a. ti.
 Y. esta. es. mi. libertad. ya. descarnada.

Quedémonos con el efecto que produce esta singular expresión del sentipensamiento⁴ y detengámonos en sólo algunas líneas: “mi abrazo cumple su elección y yo / en tu piel que se teje con la mía”. Tengo para mí que acá el tejido construye una metáfora afincada en la vida de todos los días; que su valor poético radica, precisamente, en que el tejido es una forma de producción material insustituible, cuya práctica involucra a todos y de la que todos tienen conocimiento. La piel de los amantes se entrama en una malla de enorme resistencia, del mismo modo que los tejidos armados con manos endurecidas por el roce con el chaguar en ese mismo Chaco.

⁴ Expresión de frecuente circulación en el circuito afrocaribeño con el se busca explicar el proceso mediante el que se vinculan de manera irreductible pensamiento y sentimiento, ya no como formas separadas y jerarquizadas de interpretar la realidad, sino como un acto unívoco.

De esa práctica también da cuenta la imagen plástica, como lo atestigua Lítania Prado⁵ en una serie de acuarelas y acrílicos fácilmente comparables con el llamado en occidente *arte ingenuo*.



Es la nobleza del chaguar minuciosamente elaborado la que da vida a *yiscas*, fajas, cintos, tapices, objetos ornamentales, narrando una historia que va de los usos necesarios para la vestimenta y la manipulación doméstica como la que acá visualizamos



Conjunto de tejidos con figuras geométricas⁶

hasta transformarse en objetos decorativos, generando una estetización destinada a un mercado más abierto: el de las “artesanías”⁷.

⁵ Pieza perteneciente al Museo *Pajcha*, Salta.

⁶ *Ibíd.*

⁷ *Ibíd.*



El valor cultural que todos estos objetos invisten, sin embargo, va más allá de su funcionalidad, desde el momento en que reinscriben en sus diseños motivos provenientes de la larga memoria comunal, en estrecha relación con el mundo animalístico y de la naturaleza.

Más extendido y transculturado -posiblemente porque esas comunidades fueron visualizadas con antelación y más rápidamente adaptadas a las exigencias de nuestra cultura- es el mundo textil de los valles calchaquíes o de la puna, por el rústico hilado de la lana proveniente de los camélidos propios de esas tierras⁸.



Es el telar acá la tecnología por antonomasia después de la esquila, el hilado en el huso, el tinte y la elección del diseño. El vestido hecho con lana de llamas, vicuñas y ovejas se constituye, gracias a este arte, en protección, abrigo y utensilio de uso para las comunidades⁹.

⁸ Ibíd.

⁹ Ibíd.



Y es también acá el paso del uso a la pura función decorativa, con marcada apropiación por los “artistas” exteriores a las comunidades el valor que subyace a una práctica que sigue siendo desvalorizada

Con estas imágenes incorporadas volvamos a interrogarnos: ¿para cuántos de los que integramos el “campo cultural” latinoamericano estas imágenes y estas producciones tienen igual valor estético entre sí, y entre ellas y las reconocidas como obras de arte? ¿Desde dónde mirar estas formas de expresión, sin duda de significativa fuerza simbólica pero que no responden totalmente al “canon occidental”? ¿Pueden ser, por lo tanto, validadas e incorporarse a las historias del arte “universal”? En suma, ¿qué es el arte, qué la *poiesis* aquí, en América Latina, en Salta o La Quiaca, Chillán o Chiloé, Quito u Otavalo hoy, a comienzos del siglo XXI?

Una primera respuesta cae en lo obvio: es una forma de expresión centrada en la sensibilidad y que despierta efectos de sentido altamente heterogéneos. Las imágenes que miramos seguramente han producido efectos diversos en cada uno de nosotros, pero difícilmente las hayamos incorporado en lo que tenemos culturalmente naturalizado como expresiones artísticas. Y esto es así porque la historia del proceso civilizatorio trazó -desde el momento mismo de la conquista y colonización de las culturas de las que provienen estas producciones- una cartografía en la que las poéticas se definen desde un único lugar de producción y en función de los criterios de sus “valores estéticos”, generando una *diferencia -diferencia colonial*¹⁰- hasta ahora insalvable entre culturas generadoras de cánones y culturas que sólo pueden ajustarse a ellos.

¹⁰ “Consiste en clasificar grupos de gentes o poblaciones e identificarlos en sus faltas o excesos, lo cual marca la *diferencia* y la inferioridad con respecto a quien clasifica. La

De allí que la “diferencia cultural” se concentra en la ambivalencia de la autoridad cultural: entre la tentativa de dominar, en *nombre* de una supremacía, las culturas “otras” y la alteridad construida dentro de la misma cultura por la heterogeneidad interior al sistema hegemónico. Al optar por la segunda alternativa, se opera en el espacio de la contradicción, entendida como el lugar de producción de sentido, en el que ya no se hace posible la afirmación de valores de verdad absoluta o de estructuraciones jerárquicas, sino de instancias en las que se localiza la conflictividad del pensamiento y el sentimiento de la diferencia.

Desde esta perspectiva se pone en duda, fundamentalmente, el principio de *identidad* sustentado por un discurso único e irrevocable, homogeneización sostenida a través de símbolos e íconos culturales condensadores de los principios que sustentan. Estas estrategias impiden mirar más allá de las emblematizaciones, a la vez que limitan la explicación y comprensión de las producciones culturales a simples relaciones de oposición.

Para salir de esta coyuntura propongo partir desde dentro mismo de la búsqueda del des-prendimiento de ese paradigma y, para ello, operar positivizando el pensamiento de la negatividad desde la que se construye la noción de “diferencia”. Porque el arte es también, como sostiene Aníbal Quijano (2001)¹¹, la forma por antonomasia a través de la que los “vencidos” han resistido desde la colonia la imposición de ese paradigma, expresando a través de él la propia experiencia ya que

En breve, los dominados aprendieron, primero, a dar significado y sentido nuevo a los símbolos e imágenes ajenos y después a transformarlos y subvertirlos por la inclusión de los suyos propios en cuanto imagen o rito o patrón expresivo de ajeno origen. No era posible, finalmente, practicar los patrones impuestos sin subvertirlos, ni apropiárselos sin reorganizarlos. Eso hicieron (2001: 125).

colonialidad del poder es, sobre todo, el lugar epistémico de enunciación en el que se describe y se legitima el poder. En este caso, el poder colonial (Mignolo, 2003:38).

¹¹ Existe un importante desarrollo acerca de la cuestión del arte y la escritura latinoamericanos; sólo señalo algunos de los más directamente vinculados con el lugar de enunciación acá sostenido: Bámbula Díaz (1992), Mignolo (1995 y 1998), Quijano (2001), Roig (2003), Palermo (2009).

Se hace necesario, entonces, poner en circulación las múltiples formas de producción simbólica de las culturas “colonizadas”, generando otros “lugares” desde donde “mirar” (en tanto es el “campo” que construye los cánones) desde hermenéuticas pluritópicas (Palermo, 2004). Y esos “lugares otros” se conforman des-aprendiendo lo que conocemos para abrir espacio a formas de valoración que pongan en simetría las producciones que siguen siendo consideradas “artesanales” con las de la “alta cultura”. Es, en nuestro tiempo, generar la imprescindible simbiosis en la que aquellas expresiones ocupen el lugar que se les ha venido negando. De este modo queremos aproximar una perspectiva crítica, en el deseo de colaborar en la constitución de un campo cultural donde se privilegie la articulación entre sociedad y producciones simbólicas de carácter artístico atendiendo a las condiciones de producción de políticas que actúan por fuera de la “herencia colonial”.

Ocupar ese lugar implica, también, en tiempos de globalización del aparato de mercado, aceptar que la obra de arte es una mercancía -para los estratos de gran poder adquisitivo se trata de adquirir una obra como “inversión” sin riesgo del mismo modo que el oro y más segura que las acciones bursátiles- tanto como lo es para ciertos sectores empresariales la mediación o incluso apropiación de la producción artesanal.

En efecto: si dejamos de lado las especulaciones relacionadas con la definición del arte en su relación con la artesanía y nos localizamos en el valor económico y en el movimiento comercial fuertemente incentivado por la producción internacionalizada del turismo, quienes resultan encontrarse siempre en situación de *inferioridad* son los productores de los objetos “artesanales”, sin acceso a las redes del mercado, sin alternativas para incorporarse autónomamente a sus exigencias¹².

Ello no implica que el ingreso al mercado lleve a una trivialización de la cultura y de sus valores simbólicos por la copia de un *kish* globalizado y muchas veces fomentado por los llamados microemprendimientos -entre los que no quedan fuera los del tipo “comercio justo”- validados por políticas públicas a veces honestamente convencidas de que sus apoyos favorecen el crecimiento de las

¹² Refiero acá en particular a la Argentina pues en otros estados andinos, como Colombia y crecientemente en Bolivia -en alguna medida también la nación mapuche en el sur de Chile- ocupan otros espacios en las redes internacionales.

comunidades (Concha, Figueira y Pedrosa, 2010). Por el contrario, se trata de la imprescindible necesidad de comprender y dimensionar lo que auténticamente las culturas ofrecen, práctica que creemos sólo puede alcanzarse desde su interioridad, por la generación de políticas sustentadoras de la autoestima de sus patrimonios que siguen manifestándose en fragmentos simbólicos volcados en objetos materiales, en relatos, canciones, danzas y usos culinarios plenos de sentido.

Si -como lo entendió Mariátegui- el auténtico “pueblo” de América Latina son las comunidades originarias (y nosotros agregamos las de afrodescendientes) en muchos casos devenidas en criollos en los espacios rurales y en “villeros” en los urbanos, es su cultura la que cimentará un auténtico proceso de afirmación de su identidad múltiple, heterogénea, contradictoria. De otro modo, si esa cultura popular se asimila a la masificación anómala y hegemónica incentivada por los medios y por la circulación económica de la industria cultural como mercancía vaciada de sentido, no habrá posibilidad de que nuestros pueblos se construyan en sus diferencias y formen parte de la humanidad.

Desde esta perspectiva, tal forma de producción social pone en acto uno de los rasgos distintivos de las culturas subalternizadas por la diferencia colonial: su espiritualidad, dimensión que nos conecta con todo lo que hay más allá de las individualidades. Con otros seres humanos y no humanos, con el pasado, con la potencia de la vida, con el *sumaj kawsay* en la enunciación andina. Una dimensión de la vida no necesariamente opuesta a la materia, sino que emerge de su misma potencialidad¹³.

Se trata, fundamentalmente, no sólo de una cuestión estética en tanto muchas veces lo que se entiende como expresión artística se encuentra por fuera del mundo de lo real, de los problemas que agobian a los seres humanos, que caracteriza al pensamiento de la colonialidad¹⁴. Contrariamente, para la mirada

¹³ Agradezco muy especialmente a Arturo Escobar sus aclaraciones sobre este concepto, al que relaciona con algunos desarrollos de la teoría de la complejidad.

¹⁴ Si bien la bibliografía sobre esta cuestión está ya generalmente difundida, es pertinente recordar que la colonialidad, desde las postulaciones de Aníbal Quijano, “refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno, pero que en lugar de estar limitado a una relación formal de poder (...) se refiere a la forma en que el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza. Así pues, aunque el colonialismo precede a la colonialidad, la colonialidad sobrevive al colonialismo” (Maldonado-Torres, 2007: 131).

decolonial, forma parte de una política de liberación¹⁵. Desde esta perspectiva el artista excede los restringidos límites de la producción de un objeto “bello” - más aún cuando sabemos que ello se vincula directamente con la “formación del gusto” de carácter eminentemente cultural y subjetivo- para, como enuncia Enrique Dussel

para ocuparse ahora de una de las tareas más urgentes y eminentes que posee el hombre, una tarea inigualable e insustituible: expresar ante la historia, ante sus propios cogestores de la cultura el sentido radical de todo aquello que habita el mundo de los hombres (1994: 295).

Tal sentido radical asoma en las obras con la que intentamos más arriba “mirar el mundo de otro modo”: otros materiales, distintas técnicas, particular localización en el espacio y en los vínculos con la naturaleza, sentidos alternos para decir el propio cuerpo y su integración en el mundo ponen en evidencia que la búsqueda de expresión de la afectividad, de la propia corporalidad y la del mundo como formas de liberación no son ajenas a una percepción cultural pluritópica de lo bello.

Es en tiempos de la globalización ejercida por el aparato de mercado, que la emergencia en el mundo de estas manifestaciones artísticas cobra particular sentido pues, como explicita Bámbula Díaz

La vitalidad de la cultura latinoamericana se encuentra, sin embargo, lejos de ser quebrantada y existen grandes posibilidades para que ella se convierta, para el siglo XXI, en un epicentro de nuevas formas y tendencias expresivas y de un nuevo papel de lo estético dentro del contexto cultural general del mundo [...] En este sentido podemos suponer que la situación estético-cultural de América Latina, con tal que se logre construir *espacios alternativos de resistencia* al embate de la cultura comercial de masas, constituye una ventaja y un punto de partida muy fructífero para futuros procesos culturales de carácter universal (1993: 178-179)¹⁶.

Estas expresiones que confrontan con los principios canónicos de la modernidad, entendemos, no son sólo manifestaciones de resistencia cultural

¹⁵ Adolfo Albán-Achinte reflexiona a este respecto en diversas oportunidades; ver en especial 2010.

¹⁶ El destacado es mío.

sino -como lo entiende Albán-Achinte- construcciones que dan forma a la *re-existencia* de las culturas subalternizadas por la matriz colonial de poder¹⁷.

* * * * *

Las cuestiones que acá he intentado destacar, llevan a la afirmación de la existencia de una “matriz colonial de la economía visual trasatlántica transmoderna” desde la que se naturaliza la “colonialidad del ver” (Barriendos, 2008), como uno de los dispositivos que -iniciados con la ocupación de “las Indias”- mantiene una vigencia innegable en nuestras sociedades¹⁸.

Hacerlas visibles es un acto decolonial de re-existencia desde el momento en que se intenta poner en juego dos estrategias en un mismo proceso: dejar en evidencia la imposición epistémica de la colonialidad desarticulando la universalidad asumida por la modernidad occidental y, simultáneamente, avanzar en su deslegitimación postulando la validez de otras formas de conocer y de ver, por fuera de la *ratio* cartesiana.

Por eso es válido sostener la convicción que mueve a Adolfo Albán-Achinte cuando señala:

Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser desde donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades; es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad (2008:12).

Referencias Bibliográficas:

Albán Achinte, Adolfo (2008), “El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial”, en Palermo y Madrid de Zito Fontán, *Cuentan las culturas, los objetos dicen...*, Salta, Fundación Pajcha, pp. 11-14.

¹⁷ El estudioso y artista afrocolombiano caracteriza la re-existencia “como todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir que es o no es una expresión estético/artística” (Albán Achinte, 2010).

¹⁸ El trazado y la naturalización de las cartografías de indudable raigambre geopolítica son una clara evidencia de esa colonialidad del ver (Cfr. Mignolo, 1995 entre otros del mismo autor).

- , (2010), “Políticas de re-existencia. Lo político en el arte”, ponencia presentada en las *Jornadas sobre Estéticas Decoloniales*, Bogotá, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, inédito.
- Barriendos, Joaquín, (2008), “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, en: *Instituto Europeo para políticas culturales progresivas*, edición virtual.
- Concha, P., Figueira, P. y Pedrosa, M., (2010), *Ni comercio, ni ayuda: pensando la re-existencia*, Informe Final subsidio Fondo Nacional de las Artes (Argentina), inédito.
- Díaz, Jùliene Bámbula, (1993), *La estética en la dinámica de la cultura*, Cali, Universidad del Valle.
- Dussel, Enrique, (1994), “Estética y ser”, en *Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación*, Bogotá, Editorial Nueva América, pp. 289- 296.
- Maldonado-Torres, Nelson, (2007), “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Castro-Gómez y Grosfoguel (Comp.), *El giro decolonial. Reflexiones para una decolonialidad epistémica Más allá del capitalismo global*, Bogotá, Universidad Javeriana, Siglo del Hombre, pp. 127-168.
- Mignolo, Walter, (1995), *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality & Colonization*, Michigan: Ann Arbor.
- , (1998), “Diferencia colonial y razón posoccidental”, en *Anuario Mariateguiano*, X, 10, pp. 171-188.
- , (2003), *Historias locales / diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal.
- Palermo, Zulma, (2004), “Comparatismo contrastivo y hermenéuticas pluritópicas: variaciones latinoamericanas”, *Actas del Congreso Espacios y discursos compartidos en la literatura Latinoamericana*, Lima, Fondo Editorial de la UCSS, pp. 319-332.
- , (Coord.) (2009), *Arte y Estética en la encrucijada descolonial*, Cuaderno N° 6 de la Colección *El desprendimiento: pensamiento crítico y opción descolonial* (Mignolo Coord.), Buenos Aires, Ed. del Signo.
- Quijano, Aníbal, (2002), “Colonialidad del poder, globalización y democracia”, en *Tendencias Básicas de Nuestra Era*, Caracas, Instituto de Altos Estudios

Internacionales. Reproducido en *Trayectorias*, Revista de CCSS, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, Año 4, Nos. 7/8, setiembre 2001-2002, pp. 58-91.

Roig, Arturo, (2003), "Arte impuro y lenguaje. Bases teóricas e históricas para una estética motivacional", Universidad de Talca, Revista *Universum*, N° 18, pp. 173-192.

Sola González, Fernanda, (2006), *Artesanías de Salta. Herencia viva*, Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta.