

Miradas cercanas. Aportes para los estudios decoloniales en las artes  
María de los Ángeles De Rueda  
Arte e Investigación, Número Especial, e071, julio 2021. ISSN 2469-1488  
<https://doi.org/10.24215/24691488e071>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>  
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# MIRADAS CERCANAS

## APORTES PARA LOS ESTUDIOS DECOLONIALES EN LAS ARTES

CLOSE GLANCES  
CONTRIBUTIONS TO DECOLONIAL STUDIES IN THE ARTS

MARÍA DE LOS ÁNGELES DE RUEDA / [derueda@fba.unlp.edu.ar](mailto:derueda@fba.unlp.edu.ar)  
Universidad Nacional de La Plata. Argentina<sup>1</sup>

Recibido: 23/2/2021 | Aceptado: 9/5/2021

### RESUMEN

Este artículo recorre algunos conceptos desarrollados por autores latinoamericanos provenientes del campo de los estudios sobre las artes en América Latina, particularmente en el último tercio del siglo xx. Se considera necesaria la reposición de tales ideas, vinculadas a la localización y relocalización, como pensamiento situado; se describen algunos casos en función de su aplicación en el análisis de producciones artísticas en el marco la decolonialidad del sentir y del hacer en tiempos transmediales.

### PALABRAS CLAVE

Teorías; artes; decolonialidad; relocalizaciones; transmedialidad

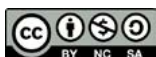
### ABSTRACT

This article reviews some concepts developed by Latin American authors from the field of arts studies in Latin America, particularly in the last third of the 20<sup>th</sup> century. It is considered necessary to replace such ideas, linked to location and relocation, as situated thinking. Some cases are described based on their application in the analysis of artistic productions within the framework of the decoloniality of feeling and doing in transmedia times.

### KEYWORDS

Theories; arts; decoloniality; relocations; transmediality

1 Dirige el proyecto B11/345: Modernidad Artística y giro decolonial: aportes al debate sobre lo local, lo nacional y lo latinoamericano a través del estudio de una serie de tópicos en producciones artísticas y teóricas de las artes visuales y musicales del siglo XX y XXI- IHAAA-FDA-UNLP.



Esta obra está bajo una Licencia  
Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0  
Internacional

ARTÍCULOS

La pregunta por lo local, lo propio, el lugar de lo latinoamericano recorre décadas en nuestra historia. En el ámbito académico Elsa Flores Ballesteros (2003) traza sintéticamente el problema en unidades o ciclos:

Entre lo local, lo nacional y lo global se establecen distintas relaciones: lo local se asocia a lo próximo, cotidiano, familiar, «auténtico» y frente a lo nacional, está marcado por la diversidad. A ésta se opone la unicidad de lo nacional, espacio ampliado, que sin embargo se diversifica frente a lo global, ya que las naciones difieren en su especificidad. Se puede interpretar a estos niveles espaciales como unidades autónomas, dotadas de una cierta lógica y una identidad propias, circunscriptas a un territorio y sometidas a relaciones externas. En otra interpretación los niveles espaciales son concebidos como círculos concéntricos, de modo que lo global incluye lo nacional, y éste lo local (p. 4).

Las metáforas de localización-deslocalización y relocalización fueron usadas interdisciplinariamente por algunos autores en América Latina en diversos momentos. En los años setenta afirmaban la búsqueda de identidades según la oposición centro-periferia vinculada a la consigna liberación o dependencia. Desde mediados de la década de los ochenta, los debates se centraron en la entrada y en la salida de la modernidad y posmodernidad, lo latinoamericano y el regionalismo crítico. La prolongación de las discusiones y trabajos continuó con la búsqueda de un lugar para lo latinoamericano en resonancia con el desarrollo de la globalización, el multiculturalismo y el nuevo descubrimiento de los Otros.

Sitios y tiempos son revisados con el propósito de afirmar herramientas de estudio, de conceptualizar, analizar y construir una teoría de las artes en la región. Diversas publicaciones académicas, o provenientes del sistema de las artes, en varias ocasiones fueron señalando y sistematizando ciclos de producción y revisión de prácticas y categorías para hablar de lo propio en el nuevo orden mundial. Luego de los debates modernos, posmodernos y tardos modernos el giro decolonial impuso la búsqueda de métodos para deconstruir epistemologías, prácticas y percepciones. Los aportes de sus teóricos principales provinieron desde el campo de la filosofía hacia otras disciplinas. La historia de las artes y los estudios interdisciplinarios de prácticas artísticas y cultura visual han brindado algunos conceptos desarrollados por autores latinoamericanos como Néstor García Canclini (1992), Ticio Escobar (1998), Nelly Richard (2006) y Silvia Rivera Cusicanqui (2015).

Al considerar los ciclos elaborados por Flores Ballesteros (2003) en la cita del primer párrafo sobre lo nacional, lo cosmopolita, lo latinoamericano, resulta necesario la reposición de ideas tales como las de ubicuidad, yuxtaposición, liminalidad, intersticio, y su aplicación en el análisis de algunas producciones en el marco la decolonialidad del sentir y del hacer. Esto supone un trabajo vasto y colectivo; aquí solo se trazan algunas líneas para esos caminos y genealogías que integren, desde la disciplina de la teoría e historia de las artes, otras perspectivas decoloniales.

Este artículo, entonces, trata de reflexionar sobre algunas cuestiones que se enraízan en la construcción de un campo crítico para las artes sudamericanas/ latinoamericanas, teniendo en cuenta las tensiones y diásporas de las modernidades descentradas, las rupturas y continuidades con las tradiciones propias y ajenas y las apropiaciones de una cultura transmedial sin fronteras.

La crítica al paradigma eurocéntrico, representado en pares polares como: centro-periferia y global-local, encuentra sin duda en la inflexión decolonial el reconocimiento de que los saberes, las experiencias y las percepciones son ubicados histórica, corporal y geopolíticamente. «Un conocimiento situado, y situado específicamente desde la diferencia colonial, es lo que constituye la inflexión decolonial como paradigma otro» (Restrepo & Rojas, 2010, p. 20).

Indudablemente, los modos de ver acompañan a la urgencia de descolonizar los conceptos de arte y estética para liberar e interrogar a la subjetividad contemporánea y asumir nuestros otros culturales. Ese quiebre fue iniciado por algunos de los pensadores nombrados, junto con otros como Juan Acha y Adolfo Colombres, quienes escribieron con Escobar un estudio complejo sobre el tema en libro *Hacia una teoría americana del Arte* (1991). Allí buscaron un pensamiento independiente, localizado, político, donde analizaron las intersecciones entre las producciones de las artes populares, la cultura industrial y las artes académicas, junto con otras manifestaciones culturales. A partir de ello se redefine y amplía el concepto de arte y el diseño como las identidades diversas. Los tiempos y espacios homogéneos y dominantes del relato moderno canonizado en la institución arte, ya han sido interpelados en las prácticas por la reflexión en torno a los anacronismos, los solapamientos histórico-temporales y el giro decolonial. Cabe recordar el legado de Rodolfo Kusch y un pensamiento situado en el estar, por ejemplo, en su obra *Geocultura del Hombre Americano* (1976): «Lo americano no es una cosa. Es simplemente la consecuencia de una profunda decisión por lo americano entendido como un despiadado aquí y ahora y, por ende, como un enfrentamiento absoluto consigo mismo» (p. 71).

El pensamiento del aquí y ahora constituye un modo de hacer, que es un modo de habitar. Se encuentra arraigado por fuera de un discurso hegemónico, que hace de la cultura y las artes instrumentos de un sistema arraigado en la institución arte históricamente eurocentrada; este pensamiento cercano revisa las tensiones del centro y la periferia en la globalización. Se hace foco en las diásporas, en el cruce de caminos y en las intersecciones entre lo popular, lo masivo, lo académico y lo tecnológico. Las producciones que nos permiten pensar aportes a una estética decolonial tienen que ver con lo que Richard (2006) señala sobre los intersticios, las fronteras y las resistencias:

[...] quisiera reivindicar aquí lo local —desde el ejercicio de la crítica, social, política, cultural, académica e intelectual— como una «localización táctica» y una «diferencia situada»: lo local como marca y posicionamiento que, en contra de aquellos globalismos y nomadismos que borran la especificidad de los trazados de fronteras, opone su vector de singularización a las indiferentes transcodificaciones de signos del mercado globalizado de la diversidad cultural, haciendo jugar incesantemente renovadas oposiciones de fuerzas entre «contextualización» y «descalce» (p. 10).

Esta autora considera que los conceptos móviles de periferia, frontera e intersticio son más bien contextuales que espaciales, se trata de situar rasgos comunes, disyunciones y diferencias. Lo intersticial-periférico es un modo del que se apropian las prácticas críticas para interpelar a los centros, agudizando las contradicciones, y a las variaciones de lo propio y lo ajeno, en las fisuras del sistema (artístico). Una manera de encuadrar las antropofagias a partir de los modernismos regionales es, por ejemplo, las apropiaciones del pasado naturalista científico, de viajeros, vistas, usos y costumbres del siglo XIX en las series de Leonel Luna,<sup>2</sup> en particular mencionamos *Paisaje Americano*, del 2016. Sus obras desarticulan viejos relatos y divisiones epistemológicas en el mismo universo del arte contemporáneo, la cultura visual del siglo XIX y los mitos de la historia y el territorio argentino. Su producción, con diferentes tecnologías artísticas y mediales (fotografía digital, pintura, montaje, ploteado), relocaliza las construcciones discursivas del relato identitario excluyente, desarma mitos e interroga imaginarios que permiten escapar de modelos coloniales y canónicos. Frente a las lecturas dominantes, cada revisión del artista de ese pasado nos aproxima a un nuevo sentido de la disponibilidad de las imágenes, su actualización en un relato visual que evoca fronteras y fisuras de la historia en el territorio americano. Sus trabajos permiten, a modo de ejemplo, las preguntas sobre las vueltas al pasado, ¿por qué, para qué? ¿Cómo se montan y desmontan los imaginarios canonizados en las artes contemporáneas? ¿Cómo las prácticas y las teorías elaboran una revisión de las identidades?

Considerar los aspectos de la historia nacional y regional, vinculados a la mirada colonial y desarticular componentes antinómicos, es fundamental para repensar retornos y desplazamientos. La serie mencionada nos ofrece esa dinámica. Se revisan críticamente los presupuestos de los relatos establecidos, incorporando procedimientos, materiales e iconografías contemporáneas, en escenarios de vistas establecidas por la tradición iconográfica de los viajeros y el marco de una construcción espacial e imperial del paisaje. Sus interpelaciones a la historia y al relato canónico de la nacionalidad permiten reencontrarse con una experiencia

2 Escribe el artista: «En la pintura americana del siglo XIX, el paisaje y el costumbrismo fueron la base de la construcción de los imaginarios nacionales. [...] Promediando el siglo XIX, América fue descrita visualmente por artistas viajeros del viejo continente que conforme podían viajar por él, iban haciendo visible la "terra incógnita" para sus coterráneos, describiendo sus maravillas como un territorio virgen y prístino. [...] El presente nos devuelve otra imagen de la América, menos romántica y más folclórica» (Leonel Luna, 2016).

estética que es, a su vez, un modelo de pensamiento, a través del desplazamiento de motivos y derivas de sentido. La apropiación de elementos de los paisajes —vistas— naturalistas funcionan como intersticios críticos de un modelo convencionalizado de territorialidad y de sucesos históricos conformadores de la nacionalidad.

Las estéticas decoloniales buscan elaborar una mirada propia, liminales, ubicuas, como la apelación al archivo, a la experiencia y al repertorio y, así, generan una memoria cultural, también una memoria territorial. Como subraya Laura Catelli (2018)

En este sentido, el archivo colonial está en relación con el repertorio, es decir que no es solamente algo a ser tratado positivamente como un conjunto de objetos sino como un conjunto de procesos subjetivos vinculado a los cuerpos y la memoria cultural, política, local, afectiva (p. 148).

Unas series que invitan a ser revisadas. Las obras ofrecen una compilación de diversos sustratos que ponen de manifiesto una heterogeneidad histórico-estructural atravesada por un cruce eurocéntrico. Su deconstrucción es una praxis que debe encontrar sus propias fuentes en escritores, teóricos y artistas, ya que existe un repertorio teórico, literario y estético en la búsqueda de una teoría latinoamericana de las artes.

La emergencia del pasado en el presente vuelve visible los elementos subyacentes que emergen en las obras contemporáneas locales ejerciendo la cita como historia, con yuxtaposiciones espaciotemporales, ideológicas y materiales. Se produce un sustrato de acumulación profunda, como un *pachakutik* (Rivera Cusicanqui, 2015) que abre el espacio de la interpretación, el signo prestado, el diálogo visual. En las modernidades locales la tradición de lo nacional no es fija o estereotipada, sino que se moviliza con la inclusión y develación de rasgos locales, de lo criollo, lo mestizo, lo negro, lo indio en una trama compleja de indagación y apropiación de la novedad europea. Las figuras de la otredad invisibilizadas se desplazan, derivan a otros problemas contemporáneos que interpelan y problematizan los otros culturales y desestabiliza los paradigmas fijados en una idea de nación obsoleta y excluyente. Las transformaciones en el amplio territorio sudamericano y argentino en particular formaron un cimiento, imágenes y relatos producidos desde las expediciones científicas, las representaciones de los naturalistas y artistas viajeros, a la conformación de un campo artístico y de cultura visual, con vistas, tipos humanos, y sociales y costumbres. Se produjo un repertorio de afirmación y traducción visual de mitos, según un modelo de país, unitario, centralizado, de blancos, ocurrido desde los modelos agroexportadores y oligárquicos de fines del siglo XIX. Luego las migraciones y los cambios de la primera modernidad, las primeras ideas radicales y luego la asunción del peronismo, constituyeron marcos referenciales para las

imágenes de lo propio, y de los sectores populares. El gaucho, el paisano, el criollo, los nuevos migrantes, el pueblo, se establecen como los protagonistas, a su vez que los paisajes y los relatos. Lo originario queda en el margen de la leyenda. Sus historias alimentan también estas tradiciones, nuestras otredades. Aparecen nuevos protagonistas, gente del interior, de las fronteras en los alrededores de la urbe. Se actualizan también los relatos del nuevo realismo (Antonio Berni, Lino Enea Spilimbergo, en clave tecnológica). Los cuerpos, la naturaleza y el paisaje *bárbaro*, coloniales, imperiales se visualizan en una serie de producciones poshistóricas que activan los problemas de visibilidad y legitimación.

En el ámbito de las artes y las teorías locales la reflexión sobre lo propio, interpela sin duda algunas convenciones de lo local y lo global. La indagación no está clausurada, sino que se moviliza con la inclusión y la develación de rasgos regionales, capas sobre capas de iconografías, de signos de tramas complejas. Se busca la asimilación y la apropiación de lo nuevo y lo viejo, de lo cercano y lo foráneo.

El modelo de artista-teórico se impone con sus relatos de un pensamiento crítico, a veces singular, ora colectivo. Creadores de narrativas plausibles de circular en diferentes ámbitos con sus poéticas, estos realizadores son a su vez teóricos, en historia, estética, tecnologías. Reversionando y actualizando significados que asocian la cultura de archivo, hacen emerger las fisuras y contradicciones de un modelo establecido por el proyecto hegemónico. Se rompe con las categorías dominantes (¿eurocéntricas?). Como intenta aportar nuevas interpretaciones o miradas sobre una serie de materialidades o artefactos el artista, este modelo busca producir un saber, a la vez que inducir la incertidumbre, a las preguntas, a la interpelación del estar en el mundo americano.

Estamos en un tiempo de revisiones. La mirada cercana focaliza en rasgos que nos enmarcan sin las auras de la historia canónica, trabajamos con las huellas. En cierto modo, evocamos a Walter Benjamín (s. f.) con su pensamiento descentrado: «El sueño de la lejanía pertenece a la infancia. El viajero ha visto lo lejano, pero en cambio ha perdido lo que era la fe en la lejanía» (s. p.). La huella permite aparecer la cercanía.

Las imágenes son huella de una lejanía; las imágenes, los objetos y las palabras se han generado desde el choque de culturas, desde los procesos de transculturación, hibridación y mestizaje. Se producen intersecciones y actualidades artísticas que convocan nuevamente, y a disposición los archivos y las estéticas coloniales y originarias. Las estructuras son discontinuas y las mezclas se muestran sin exotismo como en las décadas anteriores. Como describe Rivera Cusicanqui (2015), se observan yuxtaposiciones mejor que mestizajes. Hablar desde lo propio deja aparecer esa contradicción dinámica, esa dialéctica sin síntesis. En el mundo

aimara coexisten contradictoriamente dos cosas, *cheje*, que te energiza, que te permite percibir cosas de ambos lados. Así también se puede considerar que los procesos artísticos desde esta América herida hacen estallar los tiempos, las continuidades y los archivos. Suponen la interpretación de un escenario diverso y dinámico de asimilaciones, confrontación, resistencias y aperturas.

Resuena e impacta el desplazamiento del centro, *el arte fuera de sí* (Escobar, 1998), de su sistema anquilosado, para redefinirse, ampliarse, contemplar otras estructuras, objetos, materialidades. En este caso, pensamos que las nociones introducidas por García Canclini (1992) de liminalidad, ubicuidad e hibridación con relación al tipo de artistas que viven en el límite, o en la intersección de varias tendencias, en las fronteras disciplinares, toman imágenes disponibles de varias esferas, sin privarse de nada. Si bien este autor fue medianamente pesimista con respecto a las posibilidades que tienen las artes con estos procedimientos, de salir de la encrucijada que representa el mercado, la dinámica de entradas y salidas del sistema permitiría desde la frontera, desde los ritos de pasaje, crear otras localizaciones entre artistas y espectadores, desacralizados.

La capacidad de estar presente en todas partes al mismo tiempo o ubicuidad se puede vincular a la operatoria de Nicola Constantino en la obra *El verdadero jardín nunca es verde* (2016).<sup>3</sup> La liminalidad se vincula a los ritos de pasaje, a un umbral, a no estar aquí ni allá. Alude a un estado de apertura y ambigüedad de un tiempo espacio en devenir. El arte contemporáneo puede ser explicado por los desplazamientos discursivos y operacionales que realiza, reconstruyendo las narrativas del pasado al contemplarlas. Este jardín fue montado como un ciclorama (una pintura o fotografía panorámica de grandes dimensiones desarrollada durante el siglo XIX, como muchas máquinas de visión e ilusionismo, justamente con ese propósito, dispuesta sobre una plataforma cilíndrica, para ser contemplada desde su interior, proporcionando una visión de 360° cuyos temas preferentes fueron paisajes y sucesos históricos). Su instalación fue realizada con impresiones fotográficas sobre madera que formaban el ciclorama que lo encierra y reconstruye la fuente de la vida que imaginó El Bosco cuando pintó el panel central de *El jardín de las delicias* (1500-1505). Su fuente es de 4 m de altura, pintada y desgastada y replicada en 3D y tiene una simetría que la artista considera monstruosa, ya que imita una amalgama de huesos, colmillos, cuernos, plantas, crustáceos y huevos, como un emblema de lo originario, de lo mágico elevado a un orden superior, un símbolo de los mitos ancestrales de diferentes matrices, de lo universal y la comarca. Alrededor se despliega un paisaje panorámico de 360° que envuelve al espectador en escenas que remiten al jardín de El Bosco y a un banquete

3 «El Jardín de las Delicias es considerada una de las obras más trascendentes de la historia del arte, y para mí en particular ha tenido siempre una especial importancia. [...] Y los fui desplegando sobre un paisaje apocalíptico, el Valle de la Luna [...]. La muestra se presentó en la galería Barro en 2016 y en el museo MAR Real Absoluto 2019» (Nicola Constantino, 2016, s. p.).

orgiástico actual. La atmosfera onírica se completa con la interacción entre fondo-figura, dado que el marco espacial es el Valle de La Luna, de la provincia de San Juan, Argentina, junto al cuerpo de la artista, replicado, secuenciado, citando y transformado en iconografías profusas, como *Las tres Gracias*; los invitados al banquete danzan en los jardines, moviéndose en un territorio de contrastes, entre lo revulsivo y lo bello, entre la exuberancia de las formas orgánicas y la aridez del paisaje. Se suceden y multiplican las ensoñaciones, los encadenamientos, las formas abigarradas, los grotescos, como el de las esbeltas figuras de bailarines con vestuario que desvelan los desnudos y los rostros con prótesis de hocico de cerdos y pollos. Pareciera que la Beatriz del Dante y la Malinche se juntaran en las formaciones rocosas del parque de Ischigualasto, o que los enigmáticos seres de El Bosco emergieran transformados en una erótica contemporánea. La apropiación de la artista es diversa y reúne lejanías y cercanías, el mundo andino, los enigmas de las delicias, con su retórica de lo femenino, de los cuerpos metamorfoseados, de las intervenciones y artificios sobre los mismos. Las convenciones de la modernidad se revisan a través de sus mitologías individualizadas en la figura de la artista y su posible mirada descolonizaste y deconstruida.

La instalación apela a varios archivos; en una genealogía de varias ramas se busca y aparecen extrapolados fragmentos iconográficos del renacimiento, del onirismo, de su poética, como meta imágenes, de las máquinas de visión, del espectáculo. Símbolos y marcas de operaciones estructurales que van cobrando nuevos sentidos, dependiendo del espacio expositivo. La apropiación localiza a los sujetos actuantes en el acto de tomar elementos externos y propicia un tipo de discurso que revela su procedencia pero que va recombinando sus sentidos, y en este proceso va introduciendo una inestabilidad, la distancia de la mirada compromete a los participantes en el desplazamiento hacia referencias visuales e interpretativas entre el pasado y el presente, entre lo propio y lo ajeno.

En cierto modo se da una política de la instalación centrada en la des-doxificación de las representaciones artísticas de género, de los cuerpos, del erotismo, del deseo, del pecado, de marcas del arte consagrado y las experiencias del arte del lugar, de la geograficidad y las mitologías individuales y la autorreferencialidad, con el propósito de politizarlas en un acto de distanciación y cercanía a la vez. Parafraseando a Boris Groys (2015) la artista es heterotópica respecto de ese espacio, y sus prácticas del retorno hacen posible la aparición de nuevos conceptos propios sobre la estética contemporánea decolonial. En los umbrales de un mito elabora un escenario en el que los espectadores asisten a un ritual de transformaciones que reterritorializan e interrogan diferentes capas de la subjetividad.

La problemática territorial, espacial, ecológica se manifiesta también en las instalaciones y prácticas multimediales y transmediales. Parece oportuno pensar en este escrito un recorrido de una geopolítica, del territorio americano,



al paisaje para llegar a algún tipo de jardín o bosque tal como vamos a proseguir con los ejemplos. Entidades que también son representadas, sean como géneros, dispositivos o motivos en los procedimientos tecnológicos y en las evocaciones de lo cercano. Se puede pensar lo decolonial a través de estas figuras.

Por ejemplo, el grupo Proyecto Biopus creó en 2011 *El jardín de las historias*, una instalación interactiva desarrollada para el canal televisivo I. Sat. El grupo, de la ciudad de La Plata, Argentina, partícipe de la enseñanza y creación multimedial en la Facultad de Artes (FDA) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), trabaja interdisciplinariamente con sistemas tecnológicos, programación, diseño de imágenes y sonidos e interfaces, para lograr diversas producciones con diferentes grados de interactividad. Emiliano Causa, Tarcisio Pirotta y Matías Romero Costas son los actores, quienes realizaron previamente obras como *El jardín de los sonidos* (2003), una combinación de música con las artes visuales e ingeniería. La mayoría de las obras multimediales que generaron implican al público que lejos de ser solo espectadores o intervinientes se vuelven liminalmente coautores en la medida en que tocan una superficie que reacciona al movimiento o al contacto por medio de sensores que, a su vez, activan ecosistemas virtuales. *El jardín de las historias*, que puede visionarse en la página del grupo, se describe como una instalación interactiva con una gran pantalla que proyecta un bosque virtual, cuyos árboles se componen de frases. Cada árbol y cada rama elabora un relato a medida que se toca la pantalla desplazando la mano en diferentes direcciones; así, se va armando una narración fragmentaria de los participantes. La obra fue exhibida entre abril y junio de 2012 en el complejo Ciudad Cultural Konex, en el barrio de Abasto, de Buenos Aires. El grupo diseñó la proyección de un bosque virtual sobre una pantalla sensible al tacto, comprendida por un sistema de cámaras infrarrojas que captan las sombras generadas por la presión de las manos en la superficie flexible de la tela. La obra comienza con diez frases que funcionan como un disparador de las subsiguientes contribuciones. Así cuanto más se interviene, las historias se propagan y entonces se comienza a formar un bosque que puede tornarse frondoso. Los usuarios pueden continuar aquellas primeras historias o bien seguir los relatos de otros usuarios. Todas las frases o historias previamente elaboradas pueden continuarse en nuevas narrativas, como las ramas de los árboles, y se pueden armar tramas, como un cadáver exquisito.

La interactividad en el arte produce nuevos comportamientos y experiencias de fruición de lo artístico que remiten a prácticas de juego, de azar, pero también de rituales colectivos de poesía, de elaboración de imágenes. En Biopus, Causa elabora, además, una serie de descriptores para informar y recrear un nuevo espectador. La obra continúa transmedialmente, los usuarios pudieron ingresar al sitio web de I. Sat a través de los iPads localizados en el espacio expositivo o desde cualquier computadora o *smartphone*. Cuando fue instalado y actualmente en la página del grupo hay videos explicativos del funcionamiento de la obra.

La liminalidad es un concepto de relocalización que nos brinda la posibilidad de pensar esta manifestación evocando otras prácticas del arte local, como las diversas propuestas colaborativa y analógicas de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreio, desde 1984 (De Rueda, 2014), la convocatoria de intervención colectiva de poesía de *El bosque de los sueños perdidos* del grupo platense Escombros en 2002, entre varias propuestas, a sabiendas que siempre las intermodalidades son difusas y en múltiples capas temporales, espaciales como una multiplicidad fragmentaria que se constituye en un presente continuo.

Lo liminal y lo ubicuo de las artes multimediales se pone en juego, como tránsitos heterogéneos y heterotópicos. Otro ejemplo en este sentido es el realizado por Ariel Uzal. Él colaboró con el diseño visual para el proyecto *El jardín de las historias*. Recientemente, en 2020, produjo *Bosque*, creado junto con Greg Sadetsky, una pieza de animación generativa sobre la esperanza y el deseo en tiempos difíciles. Presenta una simulación de un sector de bosque que crece mecido por el viento. Fue seleccionado y exhibido en Voltaje, salón de arte y tecnología de la ciudad de Bogotá, Colombia, en octubre de 2020.

Describe el artista:

[...] los troncos y ramas de los árboles están compuestos de oraciones de esperanza en relación a la situación creada por la pandemia y la subsiguiente crisis social y económica que enfrentan los pueblos de nuestros países latinoamericanos. Estas oraciones provienen de un grupo diverso de personas y responden a necesidades y deseos de orden personal o colectivo. Así, cada arbusto y árbol se encuentra conformado por anhelos y esperanzas que crecen y cobran volumen conforme avanza la animación. Los árboles de este bosque digital se mecen en el viento. Este viento es en realidad una reproducción del viento del oeste del noroeste patagónico (mi región natal y que habito actualmente). Es importante mencionar que dicho viento del oeste no sólo es el predominante de la región, sino que además es el que trae las lluvias (cruzando la cordillera desde la costa pacífica chilena) que posibilitan el crecimiento de la vegetación y el desarrollo de nuestros ecosistemas de montaña (Uzal, 2020, s. p.).

Apelando a un recurso ya explorado en los jardines de Biopus, esta obra se ve en su página, a través de video o en vivo en un *link*, que permiten visualizar la simulación. La expresión de un deseo esperanzado de relocalización está presente en las reflexiones sobre el medio ambiente en una situación de excepcionalidad y tragedia ecológica como la que atravesamos recientemente. Las formas que se van recreando, las ramas mecidas por el viento y la poesía que germina en esos trayectos, permiten asociar una estética regional muy fuerte. En variadas oportunidades encontré estudiantes y artistas de la Patagonia que consideran fundamental para sus obras la presencia o huella del viento ya sea en audiovisuales, esculturas, instalaciones o multimedia.

## A MODO DE CIERRE

Los trabajos que vuelven a citarse en este escrito se consideran un enclave académico para una política de la mirada cercana, ya que han dejado huellas sobre las consideraciones posibles de las artes (en un sentido extenso, expandido) latinoamericanas.

La mirada cercana revisa los cimientos y las velaciones de las dependencias epistemológicas o los criterios de homologación con los centros de creación artística. Se trata de volver sobre las diferentes maneras de hacer e interpelar los efectos y recepciones de la colonialidad del poder. Esto permite pensar acerca de la relación entre territorio, lugar, paisaje, jardín, bosque. Se puede indagar sobre los tránsitos del género de la representación a la intervención, real y virtual. Habilita seguir elaborando una trama de relaciones entre los conceptos aludidos, las prácticas artísticas y una estética decolonial. En la huella nos apoderamos de la cosa, la lejanía se apodera de nosotros, de nuestra mirada, de nuestros significados. Si la creación es paradójica, el ejercicio crítico de la mirada debe asumir esas contradicciones de nuestro estar siendo americano.

## REFERENCIAS

Atlas Walter Benjamín. (s. f.). *Lejanía*. Recuperado de <https://cbamadrid.es/benjamin/termino.php?id=140>

Catelli, L. (2018). Lo colonial en la contemporaneidad. Imaginario, archivo, memoria. *Tabula Rasa*, (29), 133-156. <https://doi.org/10.25058/20112742.n29.07>

Colombes, A., Acha J., Escobar, T. (1991). *Hacia una teoría americana del arte*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Del Sol.

De Rueda, M. (2014). Precedentes del Arte Colaborativo (En Red) A 30 años de la Asociación Latinoamericana y del Caribe de Artecorreo. Ponencia presentada en las 7.<sup>a</sup> Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Recuperado de <https://es.calameo.com/books/000658104eb9787232800>

Escobar, T. (1998). *Las otras modernidades notas sobre la modernidad artística en el cono sur: el caso paraguayo*. Recuperado de <http://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/TicioEscobar.PDF>

Estudio Biopus. (2011). *El jardín de las historias* [Instalación interactiva] Recuperado de [http://www.biopus.ar/estudio/the\\_garden\\_of\\_stories.html](http://www.biopus.ar/estudio/the_garden_of_stories.html)

Flores Ballesteros, E. (2003). Lo nacional, lo local, lo regional en el arte latinoamericano: de la modernidad a la globalización y la antiglobalización. *Huellas*, (3), 31-44. Recuperado de <https://bdigital.uncu.edu.ar/167>

García Canclini, N. (1992). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Groys, B. (2015). *Volverse Público, las transformaciones del ágora en el ágora contemporánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

# ARTÍCULOS

Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fernando García Cambeiro.

Luna L. (2016). *Paisaje Americano*. Recuperado de <https://www.leonelluna.com.ar/espa%C3%B1ol/proyectos/paisaje-americano/>

Constantino N. (2016). *El verdadero jardín nunca es verde* [Obra multimedia]. Recuperado de <http://www.nicolacostantino.com.ar/jardin-fragmento.php>

Restrepo, E. y Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial*. Popayán, Colombia: Universidad del Cauca, Instituto Pensar, Universidad Javeriana.

Richard, N. (2006). Los pliegues de lo local en el mapa de lo global: reticencia y resistencia. *Signo y Pensamiento*, 25(49), 46-57. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86004903>

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Ediciones Tinta Limón.

Uzuel, A. (2020). *Bosque* [Pieza de animación generativa]. Recuperado de <https://auzal.net/bosque>