



DESCENTRALIZAR EL CONOCIMIENTO

CARLA REDLICH HERRERA

Gestora Cultural. Magíster en Estudios Culturales de la Universidad Arcis, Diplomada en Gestión Cultural y Cooperación Cultural de la Universidad de Barcelona. Ex directora del CNCA, región de Antofagasta. Directora del área de Patrimonio del GORE Antofagasta.

Interpelando a la teoría crítica eurocéntrica y a todo el sistema de conocimiento occidental, el reconocido sociólogo e intelectual Boaventura de Sousa Santos expresa la necesidad de des-pensar para poder pensar, atendiendo a que para captar la dimensión completa de lo que está aconteciendo –en relación al surgimiento de los movimientos sociales, el malestar social y la crisis del modelo económico imperante– se requiere un enorme “esfuerzo de descentramiento” (2006, p. 41). Para efectos de la reflexión de este texto, haré una aproximación a algunas definiciones de esta teoría, extrapolando la crítica que De Sousa Santos hace a la exclusión del saber del “sur global”, con respecto al conocimiento opresivo del “norte global”, para referirme a la problemática de la centralidad del conocimiento en la creación y producción artística, que no necesariamente responde a aspectos geográficos (centro/periferia), sino más bien a una relación saber/poder en la producción de arte.

Como primer término, recorro a lo que este autor denomina “sociología de las ausencias”, concepto que entendería como “la investigación que tiene como objetivo mostrar que lo que no existe es, de hecho, activamente producido como no existente, o sea, como una alternativa creíble a lo que existe. Su objeto empírico es imposible desde el punto de vista de las ciencias sociales convencionales. Se trata de transformar objetos imposibles en objetos posibles, objetos ausentes en objetos presentes. La no existencia es producida siempre que una cierta entidad es descalificada y considerada invisible, no inteligible o desechable. No hay por eso una sola manera de producir ausencia, sino varias. Lo que las une es una misma racionalidad monocultural”¹ (p. 24). El autor distingue cinco modos de producción de ausencia o no existencia: el ignorante, el retrasado, el inferior, el local o particular y el improductivo o estéril.

Para efectos de este análisis, nos quedaremos con el primer modo de producción de ausencias: el ignorante. Esta lógica, explica el autor, “deriva de la monocultura del saber y del rigor del saber. Es el modo de producción de no existencia más poderoso”². Es decir, todo lo que el canon, la ciencia moderna o la alta cultura deslegitimen como válido en ámbitos de conocimiento o creación artística, es o será producido como no existente. Es decir, podrá existir al otro lado de la línea de pensamiento que nos enmarca, pero no podrá ser realmente visto o comprendido por quienes se encuentran dentro de los parámetros de validación que impone el canon dominante.

Si nos situamos en el espacio de la apreciación estética académica, pocos creadores de borde lograrán recibir la mirada comprensiva del saber autorizado. Sin embargo, quedarán sin lectura prácticas culturales y artísticas que no podrán ser vistas por el conocimiento oficial, pues para abordarlas será necesario dejar de producirlas como no existentes o inferiores, apelando a nuevas relaciones entre distintos tipos de producción de conocimiento, una suerte de “justicia cognitiva” que deje atrás parámetros únicos de verdad y cualidades estéticas universales para abrir espacio a otras prácticas.

¿Hay alguna tarea encomendada a la gestión cultural que pueda trabajar sobre este hecho? La pretendida estandarización de las prácticas, con el afán de hacer aprehensible lo diverso, podría avanzar hacia la lectura y valoración de lo que acontece en espacios subalternos, atendiendo también a los afanes de inclusión de las mismas. Lo anterior, aun en lugares en donde cohabitan prácticas validadas con otras que son desarrolladas instrumentalmente para pretender valorar lo otro. Acudo aquí a un ejemplo: en el marco del festival de arte urbano “Hecho en Casa Entel 2017”, se realizó un mural hiperrealista de 300 m², en la esquina de las calles Lastarria con Rosal, Barrio Lastarria; en él, cinco artistas –dirigidos por el pintor Luis Núñez– arribaron desde Antofagasta para pintar la fachada de un edificio patrimonial de cuatro pisos. El mural buscaba plasmar la cotidianidad del Barrio Lastarria en el 1900, retratando a personajes como Benjamín Vicuña Mackenna, Irene Morales y José Victorino Lastarria. A poco andar, las críticas desde la academia se dejaron caer con fuerza sobre la estética y la técnica de la obra. Se señaló que esta correspondía a una “forma tradicional de entender el arte”, criticando también la técnica del trampantojo utilizada en su confección.

Varios aspectos se pueden analizar en este caso: la condición autodidacta del autor –que nunca cursó estudios de pintura, siendo su origen social bastante humilde– violenta el círculo facultado de la autoría establecida por la academia. Su condición de artista de región apunta otro aspecto complejo para la escena. Y, por otra parte, la condición de retaguardia de la creación –distante de la apetecida vanguardia en el arte– lo dispone como un arte menor, incluso pintoresco, que bien podría emplazarse sin reparos en cualquier espacio público de una ciudad pequeña, pero no en uno de los barrios de moda de la gran capital.

Ante esto nos preguntamos: ¿la obra descrita, existió? Podríamos decir que obviamente existió, pues hay registros, testimonios, archivos y la misma obra emplazada, que dan cuenta de ello. Entonces, ¿por qué decimos que una acción como esta se produce como inexistente si hubo, indudablemente, testigos de su existencia? Lo decimos porque su existencia fue posible únicamente a partir de un aparato institucional (festival “Hecho en Casa Entel”) que la hizo aparecer como una obra destinada a generar vínculos, tejido social y disfrute en las personas participantes, tanto ejecutores como espectadores y habitantes del barrio. Esta experiencia se realizó y hay archivos para comprobar su existencia. Sin embargo, lo que fue producido como inexistente, por encontrarse fuera del

“Es decir, todo lo que el canon, la ciencia moderna o la alta cultura deslegitimen como válido en ámbitos de conocimiento o creación artística, es o será producido como no existente”.

canon, es la creación del mural como obra de arte contemporáneo.

Creo, ante este escenario, que uno de los ámbitos de trabajo de la gestión cultural en torno a la descentralización del conocimiento, apela a abordar las prácticas propiciando una posición de testigo implicado ante una postura clarividente, acompañando y visibilizando lo que acontece en los territorios, incluso aquello que ha sido silenciado pero que aun así está, aportando a posicionar estas acciones y los sujetos que las desarrollan dentro de la sociedad.

Podríamos apostar, por tanto, a una operación de artesanía y retaguardia, que no desacredite uno u otro conocimiento, sino que permita acortar la línea abismal que los separa, es decir, nuevas relaciones entre diferentes tipos de conocimiento y producción de arte. Vuelvo entonces al concepto de justicia cognitiva, desarrollado por el citado autor, que no implica un acto de borrado sobre lo que acontece desde el conocimiento autorizado, sino la acción de situar en un espacio de horizontalidad aquello que surge como expresión artística desde un lugar otro, no codificado, no estandarizado ni validado como fuente de conocimiento oficial, que sin embargo es capaz de dialogar –en tanto se hace visible– con el saber que se precia como validado.

Para poder abrir la mirada y realizar otras aprehensiones del mundo, es imperativo dejar atrás la visión monolítica que se expresa en la invisibilización de las prácticas que, como señalaba anteriormente, no implica solo no observar los saberes que se presentan en lo que es considerado marginal o de borde, sino también considerar ese conocimiento como *menor*. Esto no le permite situarse en igualdad de apreciación con otras expresiones, aun cuando adquiere importancia en espacios de instrumenta-

lización, en donde da lo mismo lo que se produzca como arte si este logra objetivos sociales o económicos trazados por agentes movilizadores.

Para finalizar, un aspecto a considerar: la invisibilización de las prácticas sucede en espacios territoriales comunes, con centros y periferias móviles y diversas, que muchas veces no obedecen a segmentaciones geográficas, sino meramente simbólicas, referidas a relaciones de saber-poder, que pueden desarrollarse por las condiciones antes señaladas. Por tanto, si bien es cierto que la producción de arte reconocida suele estar situada geográficamente en el centro del país, existen acciones que son producidas como inexistentes o no válidas por sujetos próximos que no necesariamente se sitúan en extremos geográficos.

Por último, a modo de ofrecer una mirada sistémica del problema, el objetivo superior de poner en el tapete el concepto de justicia cognitiva como fundamental para el desarrollo de diversos ámbitos de conocimiento –en este caso, la producción y apreciación artística–, se relaciona con el agotamiento del saber imperante y la necesidad de descolonizar, democratizar y desmercantilizar nuestra sociedad, a modo de una estrategia real de justicia social. ■

Bibliografía

De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.

---. (2016). *Para descolonizar Occidente: más allá del pensamiento abismal*. Buenos Aires: UBA Sociales Publicaciones/Prometeo/CLACSO.



→ ROSAL

ROSAL →