



◀ Pobladora de la ciudadela de Pachacutec, que construye junto con su familia casas prefabricadas para la venta. Registro 2002.

El enclavado como estética retorcida, que irrumpen el espacio oficial colonial del arte limeño

Artículo de reflexión

Recibido el 12 de noviembre de 2016

Aceptado el 18 de junio de 2017

Nancy Viza

Universidad Andina Simón Bolívar - Ecuador

verdeplantita@hotmail.com



Cómo citar este artículo: Viza, N. (2017). El enclavado como estética retorcida, que irrumpen el espacio oficial colonial del arte limeño, Calle14 revista de investigación en el campo del arte, 12(22), 226-239

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.12355>

Resumen

En el siguiente artículo presento El Enclavado como una forma de arte retorcido (Ramírez, 2014) que busca invadir espacios de arte oficial para visibilizar otras formas de cultura, provenientes de los asentamientos humanos de la periferia de la capital limeña. Se trata de desarticular la colonialidad del ver (Barriandos, 2010) del ojo colonial centralizado y abrir un diálogo intercultural. En la introducción analizaremos el contexto de El Enclavado como elemento proveniente de la cultura emergente. En la metodología repasaremos la historia de su aparición y, en la última parte, a modo de conclusión, presentaré la manera en que El Enclavado apuesta convertirse en escalpelo de corte decolonial.

Palabras claves

Arte retorcido, colonialidad del ver, El Enclavado, escalpelo de corte decolonial.

El Enclavado as a Twisted Aesthetics that Bursts in The Colonial Official Space of Art in Lima

Abstract

In the following article, I present El Enclavado as a form of twisted art (Ramirez, 2014), which seeks to invade official art spaces in order to make visible other forms of culture, coming from the human settlements of the periphery of Lima. It's all about disrupting the coloniality of seeing (Barriendos, 2010) of the centralized colonial eye and open an intercultural dialogue. In the introduction, we will analyze the context of El Enclavado as an element that comes from emerging culture. The methodology will review the history of its appearance and, in the last part, as a conclusion, I will present how El Enclavado is committed to becoming a decolonial scalpel.

Keywords

Twisted art, coloniality of seeing, El Enclavado, decolonial scalpel.

El Enclavado comme une esthétique tordue qui a fait irruption à l'espace officiel colonial de l'art de Lima

Résumé

Dans l'article suivant, je présente El Enclavado comme une forme d'art tordue (Ramirez, 2014) qui cherche à envahir les espaces d'art officielles pour rendre visibles les autres formes de culture, issues des établissements humains de la périphérie de la capitale de Lima. Il s'agit de perturber le colonialité du voir (Barriendos, 2010), de l'œil centralisé colonial et d'ouvrir un dialogue interculturel. Dans l'introduction d'analyser le contexte de clouer comme venant de l'élément de la culture émergente. La méthodologie passera en revue l'histoire de leur apparence et dans la dernière partie, en guise de conclusion, je vais vous présenter comment El Enclavado fait un pari pour devenir un scalpel décolonial.

Mots clés

Art tordu, colonialité du voir, clouer, scalpel décolonial.

El enclavado (o inserido) como estética retorcida (estética não convencional) que explode o espaço oficial colonial da arte limenha.

Resumo

No seguinte artigo apresentou El Enclavado (O inserido) como uma forma de arte retorcido (Arte não convencional) (Ramírez, 2014) que procura invadir espaços de arte oficial para visibilizar outras formas de cultura, provenientes das ocupações da periferia da capital limenha. Se trata de desarticular a colonialidade do ver (Barriendos, 2010) do olho colonial centralizado e abrir um diálogo intercultural. Na introdução analisaremos o contexto de El Enclavado como elemento proveniente da cultura emergente. Na metodologia repassaremos a história de sua aparição e, na última parte, a modo de conclusão, apresentarei a maneira em que El Enclavado aposta converter-se em bisturi de corte descolonizador.

Palabras-chave

Arte retorcido, colonialidade do ver, El Enclavado, bisturi de corte descolonizador.

Chi enclavado estética kaugchuriskasina ima irrumpe el espacio oficial colonial del arte limeño

Maillallachiska:

Kai articulope kauachiska chi enclavado sug fromasina de arte kaugchuriska (Ramirez 2014) maskakume invadengapa luarkuna arte oficial kauachingapa sugrigcha cultura, llugsiska asentamiento humano chi periferia capital Limeña tratkume uagllichingapa colonialidad kauangapa (Barrientos 2010) chi ñaue colonial centralizaska y paskangapa sug rimai inercultural. Chi kallarikape kauarengame chi contexto el enclavado elementosina llugsiska cultura emergentemanda. Chi metodologías repasasonchimi chi historia apareceska y última parte tukuchikugsina, kauachisame imasa chi enclavadok oposteme converterengapa sug escalpelo de corte decolonial.

Rimangapa Ministidukuna:

Arte kaugchuriska colonialidad kauai el enclavado, escalpelo de corte decolonialidad.

“*La colonialidad del ver es constitutiva de la modernidad, en consecuencia, ésta opera como un patrón heterárquico de dominación, determinante para todas las instancias de la vida contemporánea.*”

(Barrientos 2010)

Cabe señalar que *El Enclavado*¹ es el término que empleo para referirme a los objetos artísticos que generó entre los años 2001 y 2007 emulando mis experiencias como pobladora del Asentamiento Humano Hijos del Almirante Miguel Grau en Ventanilla/Callao desde el año 1985, ubicado en la periferia de la capital peruana. De esta manera intento visibilizar mi cultura a través del uso de

1 Para la RAE el término Enclavado se refiere a un sitio encerrado dentro del área de otro. Pero en este caso es importante destacar que la manera como vengo asumiendo el término en el presente proyecto guardaría relación con dos acepciones: la primera hace alusión a la forma como se constituye un asentamiento humano bajo la idea de invasión de un espacio ajeno con fines habitables, de esta manera las personas se enclavan en el espacio. La segunda, viene de que uso clavos y martillo en la confección de estos objetos artísticos tal y como lo hacía desde mi niñez junto a mi familia y comunidad en la construcción de nuestras casas en la periferia de Lima norte.

materiales con que construimos nuestras casas junto a centenares de vecinos y vecinas provenientes de todos los departamentos del Perú, a partir de los migradestierros (Arboleda 2015) del campo a la ciudad de los años 40², punto de inicio de la conformación de la cultura emergente. Es así que empleo materiales como la estera, plástico, costal de mercado, cartón, eternit, palos, papel, etcétera para hacer clavados, cocidos o pegados sobre una base que intenta parecerse a las fachadas de nuestras casas.

Cultura emergente

“*Ahí se va una generación de pueblos de migrantes que vivieron un mundo diferente a las de sus padres, a la de nuestros abuelos asistieron a colegios con gente de ciudad, fusionando sus costumbres.*”

2 El antropólogo ayacuchano José Matos Mar, ha dedicado gran parte de su vida a analizar este proceso de migradestierro peruano, se puede encontrar su trabajo recopilado en su libro: Perú, Estado desbordado y sociedad nacional emergente. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2012.

*Nostalgia provinciana en busca de oportunidad
ahora ha pasado el tiempo, ahora somos mucho más
la dura vida urbana y eso de ser marginal
hizo de nuestra raza, acero de superación.
Ellos forjaron aquí otras generaciones del cual salimos
muy orgullosos
de esta nuestra tierra y de nuestros padres
no somos limeños de sangre, más tenemos su cultura
no hemos nacido en provincia, mas es nuestra sangre.
Lima limeña, Lima provinciana, Lima tu presente somos
tu futuro.* ”

En tus calles como ambulantes, en tus mercados como comerciantes, en tus edificios en tus pueblos jóvenes, desde el obrero hasta el empresario.

*Yo me voy, ya me estoy yendo ya
dios mío ayúdame por favor
cantaban, cantaban al partir.
Lima limeña, Lima limón
Lima serrana, Lima provinciana
Lima de recuerdos, Lima la hermana*

[Los Mojarras]³

La cultura emergente es la forma en que se manifiesta y constituye la población de los asentamientos humanos ubicados actualmente en la periferia de la capital limeña u otras Limas. Cabe aclarar que salir de nuestro lugar de origen no fue tarea fácil para nosotros los miembros del Otro Perú (Mar, 2012), dado que no “migramos” por voluntad propia, nos obligó a salir la violencia étnica desatada por un Estado oligárquico modernista con una dependencia de una élite criolla que asumió “el ordenamiento territorial colonial, que centralizaba [...] la acumulación económica y el poder político, ´arrinconando´ al resto del país a una posición subordinada”, durante más de “tres siglos de dominación colonial, 1532 hasta 1821, y desde el inicio de la República, 120 años, más de un siglo de recrudescimiento de dicha situación subordinada antes de comenzar a migrar” (Mar, 2012: 42-43). Por ello, reemplazar el término utilizado por la mayoría de académicos al referirse a los hechos acontecidos en el Perú a partir de 1940 de manera multitudinaria, la

3 Grupo de rock peruano “Los mojarras” formado en 1992. La banda tuvo la particularidad de fusionar el rock con la música chicha la cual los hizo llegar a los medios y masas, donde tocaban temas sobre la realidad peruana. Esta es la letra de su canción: “Nostalgia provinciana” <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1114370>.

“migración”. Según Santiago Arboleda, con el uso de este término estamos generando un “reemplazo del análisis sustancial del colonialismo capitalista, en su proceso permanente de expoliación y despojo” (Arboleda, 2015). Si hacemos una reflexión del concepto “migrar”, observamos que se toma:

Genéricamente como desplazamiento de un lugar de origen a otro de llegada, en que cuenta la voluntad del individuo o del grupo en el cambio de residencia habitual. Así tenemos, bajo disímiles criterios, una serie variopinta de términos: migraciones internas, migraciones internacionales, de corta duración, de mediana, de larga, forzadas, laborales, por desastres naturales o medioambientales [...] Su efecto, no puede ser otro que la normalización de la barbarie en nombre de la ciencia civilizadora (Arboleda, 2015: 30).

Una vez aclaradas las cosas, recordamos que este proceso trajo como consecuencia la forja de una identidad [auto] denominada chola. Que al mismo tiempo constituye “una de las más raigales características de la sociedad colonial peruana [que consiste en] el predominio del criterio étnico en la diferenciación social entre grupos” (Quijano 1980), que también es consecuentemente empleado durante la República y luego asumido sobre la población migradesterrada en Lima hasta el día de hoy. Al respecto, el historiador peruano Hugo Neyra (como la mayoría de analistas) lo relaciona con otro término también fuertemente criticado como es el mestizo y mestizaje. Por ello, César Ramos señala que lo que debe definir la “construcción de la nación peruana no es el mestizaje enarbolado por la república criolla⁴, sino ese proceso de mestizaje entendido desde el horizonte del Estado andino que se funda no en los términos raciales porque no

4 Es la república criolla la que construyó un discurso en torno al mestizaje que consideramos contraproducente, porque esta gruesa afirmación, “el que no tiene de inga tiene de mandinga” tiene una intención soterrada de difuminar y ocultar el tema del poder. Desde esta óptica, ocultar la estructura jerarquizada de castas que bajo la cobertura de país mestizo nos impide comprender correctamente la sociedad estamental, cancela cualquier posibilidad de cambio en esta estructura de poder, al asumir que los descendientes de los conquistadores autodenominados ´blancos´, deben ser los naturales gobernadores de estas tierras. El construir un discurso que invisibiliza el tema del poder a través de razas superiores e inferiores, donde el mestizaje es desde lo hegemónico aquello que privilegia el legado hispánico, solo connota la legalidad de su poder en esta construcción ficticia y embrutecedora que ha sometido a la población peruana [...] Ese es el peligro cuando la cultura oficial ejerce su control homogeneizador desde el concepto de mestizo, privilegia lo Occidental sobre lo propio y eso imprime un ejercicio que busca borrar el pasado, desconocer nuestra raíz (Aldana, 2009: 87).

existen razas, sino en términos enteramente culturales”. Entonces debemos entender que lo que constituye a este mestizaje desde el Estado andino ahora urbanizado es la incorporación constante “de este diálogo entre lo foráneo y lo natural en pos de un discurso nacional que se hallaba en proceso cuando fue interrumpido por la presencia de Occidente para luego continuar con dificultades extremas por debajo de la República criolla” (Aldana, 2009: 87). Ahora, siguiendo la ruta de Neyra en función de encontrar un recorrido histórico para la polisemia del término cholo entendemos:

Las categorizaciones mayores en las cuales lo cholo lógicamente se inserta son mestizo y mestizaje. Pero no contienen lo mismo. Por mi parte no creo en categorías eternas, definitivas, y en este caso, lo menos que se puede decir es que ambos conceptos, mestizo y mestizaje, tienen también su itinerario, un proceso a la vez histórico y lingüístico. Lo de mestizo acaso pertenezca al pasado. Desde el XVI, quiso decir aquella etiqueta (sin duda odiosa) que de padre blanco y mujer india, el niño o niña era mestizo. El mestizo en sus orígenes fue el fruto de la violencia y la violación, pero también hubo amor, formalidades, matrimonios constituidos o uniones prolongadas. En todo caso, el vocablo quería decir que si el progenitor español resultaba ser un noble, o un conquistador como en el caso del padre de Garcilaso, este era ‘mestizo real’. La nomenclatura de las mezclas, llamadas ‘castas’, ya numerosas a fines del XVIII, cesa con los tiempos republicanos. La nomenclatura era muy enrevesada. ‘De negro⁵ e indio, zambo [...] de blanco y mulata, cuarterón; de blanco y mestizo, cuatralbo o castizo’. La administración real, desde España, hizo lo imposible para que esa masa de ‘mestizos, mulatos y zambaigos’, no penetrara en los empleos de corregidores y alcaldes mayores, como lo expresan las preocupadas cédulas reales sobre los empleos

5 La presencia africana en Lima se remonta al origen mismo de la Ciudad. Destinada a convertirse en sede del principal Virreinato colonial de América del Sur, los españoles se instalaron en la ciudad acompañados de numerosos esclavos. En 1586 vivían en Lima aproximadamente 4.000 de ellos, 11.130 en 1614; 13.137 en 1619; y posiblemente hasta 20.000 en 1640. En 1790, al sumarse el número de negros, mulatos, quinterones, zambos y cuarterones (así se llamaban a quienes tenían un cuarto o un quinto de sangre negra), se llega a la conclusión que cerca del 45% de la población de Lima tenía antecedentes africanos. La mayoría de los esclavos vivían dispersos en la ciudad, ubicados en callejones cerca de las mansiones y casones de sus amos, aunque poco a poco fueron surgiendo barrios con una fuerte concentración negra. Barrios eso si ubicados en zonas pobres y marginales al damero central de la ciudad (Panfichi, 2000: 137).

públicos que ha estudiado el historiador Lavallé. A la nobleza india, lograda la Independencia, las leyes republicanas la desaparecen en nombre de la abolición de títulos y privilegios del Antiguo Régimen. ¿Igualitaria la república? Al contrario, inventan la indianidad en la común exclusión y miseria de indios campesinos, casta y clase a la vez, como lo ha demostrado Fuenzalida desde la antropología histórica. Salir de esa doble cárcel es la historia social entera del siglo XIX y el XX. Parte de esa historia son las luchas rurales contra la hacienda, las tomas de tierras de los años sesenta, la gran migración hacia las ciudades próximas y Lima. Y la mutación chola, cultural más que racial, que aquí nos ocupa. Y que no ha concluido (Neira, 2009: 19).

Una de las consecuencias que debemos también recordar en este proceso de cholificación, es que los migradesterrados, al llegar, tuvimos que pasar por un fenómeno de invasión de espacios alternativos u abandonados ante la fuerte necesidad de vivienda, para lo cual Matos Mar sostiene:

Previamente organizados y en consenso –cargando miles de esteras, portando una gran bandera peruana [...] viviendo al gobierno de turno y tomando el nombre de las principales autoridades o de sus esposas– coparon grandes espacios libres que con antelación habían detectado e investigado con sumo cuidado, creando una nueva comunidad urbana, a semejanza de sus comunidades serranas de indígenas, así surgió la barriada. La cual se convertiría en el patrón futuro predominante del establecimiento urbano de los vastos sectores populares y medios de [migradesterrados] en todas las ciudades grandes y medianas del país (Mar 2012, 71).

Al respecto, Marina Waisman comenta que el fenómeno de la marginalidad trae como consecuencia una población que sigue “procedimientos propios, que nada tienen en común con lo que establecen las leyes del país en que viven. No es pues que existan en los márgenes de una sociedad, sino que constituyen, por así decirlo, una sociedad otra”. Más adelante señala: “la creación de suburbios, así como la de asentamientos marginales, hace perder protagonismo al centro, lugar privilegiado de las memorias” (Waisman, 1995: 42-53).

Ahora centrémonos en ver cuáles fueron las consecuencias de esta masiva movilización forzosa. Por ejemplo, si analizamos el crecimiento poblacional en Lima tenemos que en el año 1940 representaba solo el 9,4% del total. Hoy en día, debido al migradestierro, abarca el 31,1%,

con una cifra de casi 10 millones de habitantes sobre los 31 millones del total del país. También se hace necesario precisar que, debido a esta sobrepoblación, se formaron en la periferia 3 nuevas Limas, al respecto Matos Mar argumenta:

Finalmente, diez grandes barriadas fueron, entre 1950 y 1990, los actores centrales [...] en la gesta realizada en la metrópoli limeña en esas cuatro décadas [...]. Entre 200 y más de 500 mil habitantes en cada una de ellas, superando estas diez barriadas los cuatro

y medio millones de habitantes. Además, cada una de ellas dio origen y fue base de un nuevo distrito limeño y núcleo central de la conformación de las tres nuevas Limas, que actualmente sobrepasan en 66% de la población total del área Metropolitana de Lima y Callao. Estas barriadas emblemáticas fueron cinco en la actual Lima Norte: San Martín de Porres, Comas, Independencia, Los Olivos y Ventanilla. Dos en Lima Este: El Agustino y San Juan de Lurigancho. Tres en Lima Sur: San Juan de Miraflores, Villa María del Triunfo y Villa El Salvador [Mar 2012, 76].



Primer registro de invasión o toma de terreno en ciudadela Pachacutec - Distrito Ventanilla - Callao. 2006



Segundo registro de invasión o toma de terreno en ciudadela Pachacutec - Distrito Ventanilla - Callao. 2006

Nacimiento del enclavado

Porque no quiero y no puedo dejar de soñar con esteras, porque forman parte de mi pasado y de mi presente, porque su tejido representa mi piel, mi familia, mi casa en el Asentamiento Humano. Hijos de Grau en Ventanilla-Callao, mi historia desde que tengo uso de razón ⁶

Es importante empezar esta parte señalando que, con la creación del proyecto Enclavado, reniego de lo aprendido en la academia oficial de Arte limeño o Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (ENSABAP), pues el plan de estudios que recibí en su mayoría aún

profesaba la “historia universal del arte, la estética y las teorías disciplinarias del arte”, las cuales, como sabemos, están construidas “sobre la base de los desarrollos del mundo greco-latino, la tradición judeo-cristiana, el pensamiento ilustrado y la crítica posmoderna” (León 2010, 36), y estaba muy lejos de mi realidad y de mi historia como chola periférica. Razón por la cual decidí retomar una práctica de vida junto a mi familia, pues, al igual que Katya Mandoki, creo que “el papel primordial que la estética tiene en nuestra vida cotidiana se ejerce en la construcción y presentación de las identidades sociales” (Mandoki, 2008).

A continuación, a modo de metodología del Enclavado, presentaré el proceso histórico en forma de relatos de mi autoría donde combino narraciones de momentos familiares y sueños que me persiguen en el presente. El

6 Texto de mi autoría, abril 2015.

primero es un recuerdo que tengo clavando materiales reciclados junto a mi madre (Estefa Soledad Bayona Reyes, natural de Piura, al norte del Perú) y mis dos hermanas (Jessica Liliana Viza Bayona, natural de Madre de Dios, en la selva, y Sara del Pilar Viza Bayona, natural de Piura al norte) cuando tenía apenas seis años de edad, en la construcción permanente de nuestra casa:

Mi madre amanecía pensando en cómo reconstruir la casa de esteras que teníamos en el Asentamiento Humano Hijos de Grau en Ventanilla, nos despertaba a mis hermanas y a mí muy de mañana, sentenciando que ese día empezaríamos la tarea de alteración del espacio trazado, removiendo o cambiando paredes de estera de un lado a otro para brindarnos nuevos desplazamientos en el hogar. Así, cambiábamos el cuarto por la cocina y construíamos un nuevo patio o pintábamos la fachada de un nuevo color, que casi siempre eran pasteles, ya que era la pintura más barata que encontrábamos. Esto casi siempre coincidía cuando todo el Perú estaba a punto de celebrar la llegada del nuevo año y solían generarse ceremonias colectivas de quemada de muñecos en la cuadra, creados a partir de la ropa vieja recolectada del año anterior. Pues bien, mi madre pensaba seguramente que estas alteraciones de espacios en casa nos renovarían también el espíritu. Entonces, nos apresurábamos a juntar los libros y cuadernos de colegio que ya no se usaban, así como también a preparar el engrudo, material imprescindible para la pegada de papel sobre la estera que también pintábamos; éste lo hacíamos de harina cocida en agua,



Pobladora de la ciudadela de Pachacutec, que construye junto con su familia casas prefabricadas para la venta. Registro 2002

de tal manera que nos cubría del frío. Las esteras de carrizo las comprábamos ya preparadas en la ferretería cercana al mercado “Señor de los Milagros”, su medida era de aproximadamente 2.50m x 1.50m. Recuerdo también que usábamos las chapitas de gaseosa para que clavadas fijaran la estera sobre los palos de madera hundidos en la tierra. Era toda una jornada...

Es interesante recordar las narraciones que he venido escribiendo a lo largo de mi vida, porque esas experiencias las relaciono ahora con el sentido de reciprocidad y comunidad que veníamos vivenciando como portadores también de epistemologías otras desde en el horizonte del Estado andino, no eurocentradas, que continuamos desarrollando en las otras Limas. Al respecto Matos Mar nos cuenta:

Recrean sus tradicionales formas de organización comunal, sus prácticas de reciprocidad, solidaridad y cooperación, apoyo y ayuda mutua y comunitaria, y crean la barriada: una nueva comunidad para iniciar su acomodo urbano. Un lugar propio donde vivir invadiendo espacios libres y organizándose en base a grupos de parentesco, paisanaje, compadrazgo y reciprocidad, mediante asociaciones de pobladores, semejantes a sus comunidades y pueblos en el Otro Perú (Mar, 2012: 62).

Así, en otro recuerdo titulado *El visitante eterno* que presento en una exposición de arte el año 2014 para acompañar al proyecto Tejido en estera, narro sobre nuestra llegada al Asentamiento Humano Hijos de Grau en Ventanilla, y al mismo tiempo evidencio la relación personal con mi padre (Miguel Ceferino Viza Mollo, de la provincia de Arequipa al sur del Perú) de la siguiente manera:

Mi padre, en el año 1985, ya tenía una esposa y tres hijas que mantener cuando decidió que viviríamos en Lima, después de pasar por la selva y Piura, donde nació, a causa de su trabajo en la Marina de Guerra del Perú. Al principio vivimos en la ciudad del Pescador aquí por Faucett, luego, según mi madre, comprendió que no podía vivir alquilando más y que debía obtener algo propio, así que nos llevó a Ventanilla, a dos horas del Centro de Lima, muy lejos, arriba de un cerro donde construyó una especie de gran cuarto con algunas esteras. Luego llevó primero a mi madre, ella asustada pues jamás en su vida había escuchado de la periferia de la ciudad, luego a nosotras. Recuerdo que tenía cinco años y estaba muy contenta pues como toda niña me gustaba mirar y jugar creyendo que el mundo era mágico. Con mis hermanas solíamos armar concursos

en el carro a ver cuál de los autos que pasaban era el más bonito o cuántos postes faltaban para llegar hasta allá, los cuales contábamos con el dedo; hasta hoy casi sin saberlo muevo el dedo contando los postes cuando viajo en los carros en grandes recorridos. Recuerdo también el gran cuarto sin techo sobre el cerro que por años mis hermanas y yo subimos, mi padre comprando panes calientes que untábamos con mantequilla, alegres mirábamos a la gente pues todo era tan extraño, además porque lucíamos como niñas de portada con vestiditos sacados del bazar de la Marina donde mi padre se endeudaba cada mes; sin saber que mi vida cambiaría para siempre desde aquel momento. Hoy creo que si nunca hubiese vivido así por 18 años no sería lo que soy, jamás hablara del Colectivo C.H.O.L.O. con el que vengo trabajando en mi comunidad desde hace más de 7 años, tal vez mi tesis en Bellas Artes no se hubiese tratado de la arquitectura de las casas con estera-palos, en realidad no sé quién sería.



Aquí estoy delante de nuestra casa en el Asentamiento Humano Hijos de Grau en Ventanilla-Callao. Sujeto fuertemente a mi perra Nena a quien quise mucho y a mi gata. 1992

Queriendo no despertar, he soñado despierta, me vi siendo nuevamente estudiante en la escuela de Bellas Artes presentando mi proyecto de esteras en sus inicios. A mis profesoras les mostraba mis dibujos de retratos de ciudadanos de Ventanilla en dos bitácoras, luego quería que en el fondo se note que son de asentamiento humano y no sabía cómo, así como un estudiante da miles de vueltas tratando de encontrar una solución. Luego pensé en medio de la preocupación a mi siguiente clase, y por qué no dibujo en el fondo

Cabe precisar que cuando hablamos de arte contemporáneo generalmente se piensa en la construcción de algo nuevo, distinto, que vaya de la mano con la idea de desarrollo y competencia visual moderna, que rompa y surja como vanguardia. Esto casi siempre se visualiza en las ferias de arte como Art Lima, pero de lo que trata la estética decolonial (Mignolo, 2010) del Enclavado es de trabajar con base en nuestras vivencias, experiencias y materiales propios de nuestro lugar de enunciación, que lo único que tienen de nuevo es que se muestran en una galería de arte colonial intentando abrir paso al diálogo intercultural.

Continuando con las narraciones en el siguiente sueño, redactó lo que viene siendo un proceso creativo de [auto] construcción, el 30 de diciembre del año 2014, donde dialogó conmigo misma en un sueño entre esteras:



Soy la última de la derecha, mi hermana Jessica y yo estamos algo asustadas porque mi papá nos llevó muy cerca al mar y casi nos ahogamos, Sara en cambio nunca deja de reír, 1985.

las esteras, entonces recordé mi situación actual, ya artista egresada y mi serie de dibujos en estera. Al final de mi sueño estaba frente a una estera de verdad y la imaginé cortada y en el centro una silueta de un hombre, entonces ya tenía la solución perfecta, no tenía que dibujar nada sino solo cortarla, pues la estera por sí misma ya contiene el concepto de [auto] representación de manera muy presente. Por lo que recordé mi trabajo de tesis en Bellas Artes en el 2004 cuando llené la escuela de esteras y desperté.

Para continuar con los acontecimientos que propiciaron la gestación de este arte retorcido y seguir encontrando sus raíces así como para contextualizarlo, haré referencia de los sucesos ocurridos durante la toma (ocupación por la fuerza de una institución educativa) de la Escuela de Bellas Artes en la que estuvimos participando como estudiantes con sentido crítico el año 2001:

Los estudiantes de la Escuela Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú decidimos tomarla porque estábamos en desacuerdo con el planteamiento de estudios que nos enseñaban y la manera en que las autoridades administraban la Institución, por ende, propusimos que durante los tres meses que estuvimos ahí empezáramos a preguntarnos qué tipo de escuela de arte queríamos. Es entonces cuando tomamos acciones como por ejemplo sacar los cuadros y esculturas de la oscuridad de los talleres a la calle y los colgamos en las paredes de la acera de al frente; así mismo nos preocupaba relacionarnos con los vecinos para cambiar la percepción que se tenía del arte y de los artistas por eso organizamos conversatorios y conciertos en la calle. Esto me llevo a pensar que el espacio público era una herramienta muy importante de trabajo y que tenía que buscar representar a mi entorno social. A pesar de los esfuerzos mencionados, una vez establecida, la nueva directiva en la escuela decidió mantener la estructura de talleres por disciplinas divididas como pintura, escultura y grabado. En medio de todo esto, empiezo a darme cuenta, en el año 2002 cuando cursaba el 4to año de estudios, que lo mío no era pintar cuadros al óleo en caballete, sino que en el largo trayecto de dos horas desde mi casa en el Asentamiento humano de Ventanilla, entre cerros y arena, al centro de la ciudad de Lima donde se ubica la Escuela de Bellas Artes, el paisaje iba cambiando totalmente. Pero no solo era el paisaje sino los desplazamientos, la movilidad de los habitantes, las fachadas de las casas y el comercio.

Es así que decido cambiar el pincel por el martillo oxidado de mi padre y empiezo a clavar, reciclando todo el material que encontraba en desuso en el techo de mi casa y en las calles de Ventanilla, los llevaba hasta el taller de la escuela donde intentaba ensamblar un arte que hablara de mi barrio sin dejar de lado lo abstracto. Eran pues tiempos de experimentación y de confusión entre las corrientes modernas ilustradas aprendidas en la escuela de Arte que ahora se enfrentaban con mi realidad. A manera de anécdota, comentaré que, al año siguiente, cuando obtuve una de las mayores notas del "taller de pintura", la escuela decidió exponer nuestros proyectos en la galería de Arte

de Petroperú. Sucedió que el encargado no sabía si cargar con mi proyecto o dejarlo afuera porque como estaba confeccionado por palos y costalillos, pensó que tal vez lo habíamos trasladado de la misma calle por equivocación. Además, cuando el curador deliberaba sobre el montaje de la muestra, dejó totalmente de lado mi proyecto hasta que alguien le indicó que era uno de los más destacados y que como los demás debería ocupar un lugar privilegiado en toda la entrada. Después de una larga discusión tuvo que aceptar y reubicarlo.



Exposición colectiva SEIS, en Galería Municipalidad de Pueblo libre. 2003

Verano 2004



Exposición colectiva Verano, 2004, en Galería PetroPerú. 2004

En el año 2004, decidí centrarme definitivamente en el hecho de que lo que me interesaba era algo muy diferente a las corrientes de arte moderno que estudiaba en la Escuela de Bellas Artes y que esto era algo creado desde mi propia experiencia y entorno habitual. Así que afiancé mis recorridos por mi barrio, donde, con cámara en mano, junto a mi padre, iba registrando con fotografía y video las fachadas de las casas de los vecinos que llamaban especialmente mi atención. De la misma manera el año



Fachada de mi vecino, Asentamiento Humano Hijos de Grau. Ventanilla- Callao. 2004



Fachada de mi vecino, Asentamiento Humano Hijos de Grau. Ventanilla- Callao. 2004



Visita guiada al Asentamiento Humano en Pachacutec - Callao. 2006.

2006, empecé a programar junto a Marcelo Zevallos⁷, recorridos colectivos con colegas interesados, donde empezamos a funcionar como promotores culturales de nuevas rutas turísticas en la ciudad.

Recuerdo que en esas fechas, cuando salía de mi cuadra, un vecino había decidido por fin colocar la puerta de metal en la fachada de su casa, la cual yo había registrado días anteriores. Así que, un tanto desesperada me acerqué a preguntarle si podríamos negociar su traslado a la galería de arte, me miró con cara de sorprendido y me dijo que si quería me la llevara en ese mismo momento de manera gratuita. Ante la imposibilidad del traslado, decidí por primera vez construir fachadas de tamaño original en el techo de la escuela y que estas pasaran a hacer parte del proyecto de tesis del último año en Bellas Artes. Fue entonces que, al no lograr sincronizar con la práctica pictórica de caballete dentro del taller, tuve a bien mudarme al techo de la Escuela de Arte, donde no solo reciclé material de sobra conocido como basura de techo, sino que encontré a otros estudiantes de escultura quienes pugnaban también por espacios otros.

Ese mismo año decidí dar, como título al proyecto, Enclavados, como forma artística procedente de los asentamientos humanos de Ventanilla. Empecé también a trabajar en la instalación en galerías de arte, como una manera de acercar al público con el contexto social de origen de los Enclavados, de tal manera que registro fotográfico y video podían perfectamente acompañar a estos objetos y constituir, en conjunto, la idea de cultura emergente. De esta manera, consideré pertinente señalar al Enclavado como elemento con identidad retorcida proveniente de la periferia, el cual, al ser presentado en espacios como la galería del Centro Cultural de Bellas Artes, ubicada en el mismo centro colonial de Lima, empezaba a afianzar su capacidad irruptora. Al respecto, Marina Waisman afirma: "La identidad solo adquiere sentido si está en presencia de una multiplicidad que le es ajena. Así pues, una identidad se construye a partir del reconocimiento del propio ser y del ser diverso. Y cuando este diverso es hostil u opresor, la necesidad de afirmar el propio ser se agudiza" (Waisman, 1995).

7 Miembro del Colectivo C.H.O.L.O. que fundamos en el año 2007, junto a Wilder Ramos, como vecinos del mismo distrito en Ventanilla y artistas periféricos hasta la actualidad. Sitio web: <http://xxxcholxxx.blogspot.com/>



Visita guiada al Asentamiento Humano en Pachacutec - Callao. 2006.

El enclavado como escalpelo de corte decolonial

El pensarme y pensarnos es también sentirme y sentirnos, saberme y sabernos en una larga e histórica memoria de resistencia que hoy por hoy demanda nuevos lugares ontológicos, epistemológicos e históricos. Verme y vernos a nosotros mismos como subdesarrollados pospuso nuestras cosmovisiones, subalternizó nuestros saberes y nos relegó como objetos pasivos de la historia. Hoy es memoria, es el recurso del futuro y de un presente que supone responder a las preguntas iniciadas desde la inestabilidad y la sospecha.

(Barriendos, 2010)

Nuestro ojo latinoamericano en la actualidad es un ojo sometido, educado colonialmente porque su gusto por las imágenes busca coincidir con patrones europeos modernos. En consecuencia, la estética de las imágenes consumidas y de las producidas por el arte y la publicidad mantienen este patrón colonial de poder⁸ desde un

régimen escópico (Brea, 2005) e histórico como lo ensaya Joaquín Barriendos en la alusión a la invención del Nuevo Mundo por parte de los cronistas extranjeros en su tesis *Colonialidad del ver*, hasta nuestros días. Es entonces cuando nos podemos sujetar a la necesidad de un quiebre en el ojo colonizado desde el terreno del arte decolonial tal y como lo plantea Pablo José Ramírez de la siguiente manera:

Por un lado, está la línea de arriba y la circulación a partir de esta idea de la mirada, el régimen de la mirada y los aparatos de producción del sentido imagen; a partir de eso podemos construir, se construye un ojo disciplinado, que implica un ojo colonizado, oblicuo, blanco, focalizado, aburrido. Y por otro lado la posibilidad como proyecto del arte y la descolonización, el cual plantea la idea de un ojo quebrado, un ojo fraccionado, un ojo que mira de muchas maneras y que puede ver de muchas maneras al mismo tiempo, un ojo descolonizado, un ojo pervertido, insurrecto, retorcido, transgresor, multidireccional, mestizo y transvisual. Es un ojo que funciona más allá de la disciplina de lo correcto en términos políticos y estéticos (Ramírez 2014).

Así mismo, Walter Mignolo hace referencia a la necesidad que tenemos de un nuevo concepto de estética, cuando señala que “la colonialidad del ver y del oír son formas particulares del control de los sonidos y las imágenes para establecer jerarquías culturales y estéticas y formar subjetividades leales a los valores culturales y estéticos

⁸ La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal. Se origina y mundializa a partir de América (Quijano, 2000: 342).



Visita guiada al Asentamiento Humano en Pachacutec- Callao. Registro 2006

imperiales". Por ende, necesitamos de "un concepto totalmente diferente de estética/aesthesia ('colonialidad estética' o 'la colonialidad de la estética'), que nos ayude a entender cómo los signos visuales y sensoriales forman y administran subjetividades" (Mignolo, 2010: 162).

Como conclusión, planteo al Enclavado como un objeto cargado de una cultura emergente periférica, no solo por los materiales con los que ha sido confeccionado, sino por la representación-alusión a un contexto marginalizado de los bordes de la capital peruana, donde miles de migradesterrados formamos nuestra propia pluricultural existencia, muchas veces al margen del Estado. Este mismo artefacto busca confrontar la jerarquía del ojo colonializado al irrumpir en espacios de arte sacralizado por la colonialidad del ver, como son las galerías de arte oficial limeño desde el año 2002, propiciando al mismo tiempo una operación de corte y apertura a un espacio de diálogo intercultural entre culturas racializadas y racializantes, al respecto, Joaquín Barriandos señala:

Expandiendo y extrapolarlo las argumentaciones del teórico peruano Aníbal Quijano relativas a la necesidad de reconocer la heterogeneidad del concepto de "totalidad"

y a la urgencia de descolonizar los universalismos que gravitan en torno a la racionalidad moderna occidental, se advierte la necesidad de construir un nuevo acuerdo visual transmoderno, al cual se le podría definir como un diálogo visual inter-epistémico entre aquellos regímenes visuales canonizados por la modernidad eurocentrada y aquellas culturas visuales otras que han sido racializadas y jerarquizadas por el proyecto de la modernidad/colonialidad (Barriandos, 2010: 135).

Referencias

Aldana, César Augusto Ramos (2009). "El modelo de organización provinciana." En Coloquio Lo Cholo En El Perú: migraciones y mixtura, de Susana Bedoya, 85-89. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

PMCID:PMC4815924

Arboleda, Santiago (2015). Pa' dónde vas Nazareno con esa pesada cruz, Meandros de los afrocolombianos migradesterrados. Quito: Abya-Yala.

Barriandos, Joaquín (2010). La colonialidad del ver, visualidad, capitalismo y racismo epistemológico en Desenganche



Visita guiada al Asentamiento Humano en Pachacutec - Callao. 2006.

visualidades y sonoridades otras La tronkal. Quito: cc creative commons.

Brea, José Luis (2005). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Akal.

Buntinx, Gustavo (2005). E.P.S. Huayco, documentos. Lima : Tarea, Asociación Gráfica Educativa.

<https://doi.org/10.4000/books.ifea.4716>

León, Christian (2010). "Visualidades, medios y colonialidad, hacia una crítica decolonial de los estudios visuales." En Desenganche, visualidades y sonoridades otras, de grupo de trabajo geopolíticas y prácticas simbólicas La tronkal, 34-52. Quito: creative commons.

Mandoki, Katya (2008). Prosaica uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura. México,: Siglo XXI Editores.

PMCID:PMC2429896

Mar, José Matos (2004). "La nueva Lima. 2004", segunda parte de Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Mar, José Matos (1984). Desborde Popular y crisis del estado, el nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Lima: IEP Ediciones.

Mar, José Matos (2009). "El Perú moderno: Las barriadas limeñas y el despertar de la provincia." En: Coloquio Lo Cholo En El Perú, migraciones y mixtura, de Susana Bedoya, 41-75. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Mar, José Matos(2012). Perú estado desbordado y sociedad nacional emergente. Lima: Universidad Ricardo Palma.

Mignolo, Walter (2010). Matriz colonial de poder, segunda época en Desenganche visualidades y sonoridades otras La tronkal. Quito : cc creative commons.

Neira, Hugo (2009). Sonata polifónica, Cholo, mestizo y mestizaje en Coloquio Lo Cholo En El Perú: migraciones y mixtura. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

Nugent, Guillermo, entrevista de Marco Aurelio Denegri. 2012. Marco Aurelio Denegri con Guillermo Nugent parte 01 (21-11-2012) (21 de Noviembre).

Panfichi, Aldo (2000). Lo Africano en la cultura criolla. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder y Clasificación Social." Journal of world systems research 342-386.

<https://doi.org/10.5195/JWSR.2000.228>

Quijano, Aníbal (1999). Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina en colección Pensar en los intersticios, teoría y prácticas de la crítica poscolonial . Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

Quijano, Aníbal(1980). Dominación y Cultura, Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú. Lima: Mosca Azul editores.

Ramírez, Pablo José (2014). "ivoox." 13 de Mayo. Último acceso: 9 de Junio de 2015. https://co.ivoox.com/es/artes-retorcido-pensamiento-decolonial-arte-contemporaneo-pablo-audios-mp3_rf_3112446_1.html.

Waisman, Marina (1995). La arquitectura descentrada . Bogotá: Escala.

PMCID:PMC1135803