

Dekolonyal Dönüş Bağlamında Küratöryel Pratikler Üzerine Düşünceler

Ivan Muñiz Reed¹

Kolonyallik (sömürgecilik) her daim mevcuttur. Resmi sömürge dönemi sona erele onlarca yıl geçmesine rağmen, bu olgu ayrıcalık ve taraflılığın yapısal biçimleriyle varlığını sürdürmüştür. Ekonomik ve toplumsal tezahürlerinin ötesinde (emek gücünün ırksal tabakalaşması, eşitsizlik ve ırkçılığın yaygınlaşması gibi), bu baskıcı hiyerarşiler kültür alanına da nüfuz eder; ancak tanıdığımız ve deneyimlediğimiz modern dünyanın büyük kısmı Batı emperyal kategorileri üzerine inşa edildiğinden, bilginin kolonyallığı belki de fark etmesi daha zor ve üstesinden gelinmesi çok daha sinsi bir meseledir.

Perulu sosyolog Anibal Quijano kolonyallığı, "küresel ve yerel düzeyde ırksal ve toplumsal cinsiyet hiyerarşileri üreten, sömürü ve tahakküme dayalı modern bir rejimi sürdürmek için sermayeyle birlikte işleyen bir iktidar matrisi" olarak tanımlamıştır². Quijano, eğer bilgi kolonileştirilmişse, önümüzdeki görevlerden birinin de bilgiyi de-kolonize etmek olduğunu savunur³. Tartışmalı tarihleri yorumlamakla yükümlü olan ve temel meselesi bilgi olan çağdaş küratörler ve müzeler için bunun ne gibi çıkarımları vardır? Küratörler ve sanat kurumları, sömürgeci matris içinde nasıl bir konumdadır ve bilgiyi ve iktidarı yeniden yapılandırarak- onu yitirmiş olanlara eylem gücünü (faillik) iade etmek mümkün müdür?

Dekolonyal bir küratöryel pratiği hayal edebilmek için, dekolonyalitenin içinden doğduğu bağlamı ve parametreleri tanımlamak önem taşır. Dekolonizasyon, sömürge güçlerinden bağımsızlığın sosyo-tarihsel sürecine atıfta bulunurken dekolonyalite, modernite boyunca varlığını sürdüren ve Avrupa-merkezciliği ile ayrımcılık sistemlerini destekleyen sömürgeci yapılardan bağıyı koparmayı hedefleyen, süregiden etiko-politik ve epistemik bir projedir.

Dekolonyalite kavramının kökleri yüzyıllar öncesine dayandırılabilse de kısa bir soy kütüğü, Quijano'nun ve Latin Amerika'nın genelinden ve daha geniş anlamda Küresel Güney'den gelen bir dizi akademisyenin, düşünürün ve aktivistin çalışmalarını öne çıkarır. Bu isimler, eleştirel teoriyi alternatif bir perspektiften, sömürgeleştirilmiş ve ezilmiş olanın perspektifinden

¹ Latin Amerika ve Avustralya pratikleri ile Küresel Güney'den sanatsal söylemlere derin bir ilgi duyan bağımsız bir küratör, yazar ve araştırmacıdır. Sidney merkezli The Curators' Department ajansında Doçent Küratör (eski direktör ve kurucu üye) olarak görev yapmakta olup, daha önce Museum of Contemporary Art Australia'da Yardımcı Küratör olarak çalışmıştır. Son projeleri arasında Sidney, Artspace'ta *Yoshua Okon: Ahtapot* ve Melbourne, Gertrude Contemporary'de *Çatışma Repertuarı: Tony Garifalakis & Joaquin Segura* yer almaktadır. Halen San Francisco, Kaliforniya'da ikamet etmekte ve dekolonyal estetik üzerine bir doktora programını tamamlamaktadır.

² Anibal Quijano, "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina" (*İktidarın Kolonyallığı, Kültür ve Bilgi Latin Amerika'da*), *Anuario MARIATEGUIANO*, Cilt 9, Sayı 9, 1997; Anibal Quijano, "Colonialidad y modernidad-racionalidad" (*Kolonyallik ve Modernite-Rasyonellik*), *Perú Indígena* dergisinde, Cilt 13, Sayı 29, 1992.

³ age

üretirler⁴. Bu literatürün büyük kısmı ya Üçüncü Dünya'dan doğar ya da onun bağlamı içinde şekillenir ve Latin Amerikalı akademisyenlerin eleştirel teori, felsefe ve etnik çalışmalar alanlarına yaptığı en değerli katkı olarak kabul edilir. Bu sebeple, bu literatür uluslararası ilgi görmüş, dünyanın dört bir yanından pek çok katkıyı kendine çekmiş ve bilgi alanında bir dekolonyal hareket veya dekolonyal dönüş (turn) olarak tanımlanan şeyi oluşturmuştur.

Dekolonyal teorinin amacı, felsefe, teori ve eleştirel düşünce alanlarındaki temel soruları yeniden formüle eden, "üzerine düşünmemeyi, disiplin dışı bırakmayı ve yeniden eğitmeyi" radikal bir biçimde içeren pratiklerle değersizleştirilmiş tarihleri ve bakış açılarını yeniden kayda geçirmektir⁵. Sanat teorisi alanındaki asıl katkı, başta Arjantinli göstergebilimci Walter Mignolo (ve birlikte çalıştığı kişiler) olmak üzere yakın zamanda yaygınlık kazanan dekolonyal aesthesis/estetik terimidir.

Mignolo'ya göre, geniş anlamıyla duyuları- 'bir uyarılmanın işlenmemiş temel farkındalığı, bir dokunma hissi'- tanımlayan antik bir Yunan kavramı olan ve aesthesis, on yedinci yüzyılda Immanuel Kant'ın estetik kavramıyla özümşenerek içerilmiştir⁶. Mignolo, Kant'ın estetik kuramının, aesthesis'in kolonizasyonuna işaret eden bilişsel bir operasyon olduğunu ve bu sürecin, Avrupa estetik kategorilerinin dışında kavramsallaştırılan her türlü duyusal deneyimin değersizleştirilmesine yol açtığını öne sürer. Kant'ın estetiği, güzel ve yüce olanı duyumsamayı vurgular. Mignolo'ya göre Kant'ın çalışması, daha sonra evrensel olarak sunulan Avrupa standartlarını tesis etmiştir. Bu nedenle Mignolo'nun karşı-kavramı olan dekolonyal aesthesis, 'bedenlerimizin hem kültürden hem de doğadan gelen tüm duygulanımlara verdiği tepkileri duyumsamanın düzenlenişini dekolonize etmek için, modern estetik ve onun mirası olan postmodern ve altermodern estetikler ile bir yüzleşme olarak ortaya çıkar⁷.

Mignolo kuramını doğrudan küratöryel pratiğe uygulamasa da Kantçı estetiğe yönelik eleştirisi, küratörlerin ve sanat kurumlarının 'güzel' ve 'yücenin' bekçileri olarak oynadığı bu yapılandırıcı role rahatlıkla genişletilebilir. Sanat kanonu içinde kültürel üretimin merkezi figürlerine dönüşen küratörler, hangi tarihlerin (ve nasıl) anlatılacağına karar verme gücüne sahiptir. Mignolo'nun Batı sanat kurumlarına (ve Nicolas Bourriaud gibi küratör/eleştirmenlerin

⁴ Şunu belirtmek önemlidir ki, Quijano 'kolonyallik' terimini ortaya atan kişi olsa da aynı fikri çoktan ifade etmiş olan birçok dekolonyal yazar bulunmaktadır. Sosyolog Ramon Grosfoguel'in belirttiği gibi, Quijano bu kavramı, uygun bir şekilde atıfta bulunmadan, diğer Yerli ve beyaz olmayan entelektüellerin fikirlerine dayanarak formüle etmiştir: "İrkin, dünya kapitalist sisteminin ya da sömürgecilik sonrasında günümüzde de varlığını sürdüren epistemik, toplumsal, ekonomik, patriarkal, politik veya kültürel iktidarın örgütleyici ilkesi olarak tanımlanması fikri; Frantz Fanon, W.E.B. Du Bois, Fausto Reinaga, Angela Davis, Sylvia Wynter, Silvia Rivera Cusicanqui, Pablo Gonzalez Casanova, Cedric Robinson, Ali Şeriat, Malek Bennabi, Ho Chi Minh, Enrique Dussel ve Küresel Güney'den daha birçok düşünür gibi yazarlar tarafından kapsamlı bir şekilde analiz edilmiş, tartışılmış, ortaya atılmış, derinleştirilmiş ve tanınmış bir konudur." Makalenin tamamı için bakınız: "Ramon Grosfoguel: Hay que tomarse en serio el pensamiento crítico de los colonizados en toda su complejidad," METAPOLÍTICA, No. 83, October- December 2013.

⁵ Nelson Maldonado-Torres, "Beyazlığın Eleştirisi ve Dekolonyal Düşünce" (röportaj), *Ku Leuven Özgürlük Teolojisi Merkezi*, 2014. Erişim: https://theo.kuleuven.be/apps/centr_bevrijding_newsletter/view/145/.

⁶ Walter D. Mignolo, "Aesthesis decolonial," *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, Cilt 4, Sayı 4, 2011, ss. 10-25.

⁷ Walter D. Mignolo ve Rolando Vázquez, "Decolonial Aesthesis: Colonial Wounds/Decolonial Healings," *Social Text Online*, 15 Temmuz 2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/

çalışmalarına) yönelik belki de en büyük eleştirisi, postmodern veya altermodern bir estetiği tanımlarken, modernite boyunca 'ilerleme', 'özgürlük' ve 'barış' adına işlenen şiddeti çoğu zaman görmezden gelmeleri ve böylece bastırılmış tarihlerin susturulmasını sürdürmeleridir.

Postmodern ve postkolonyal söylemlere yönelik dekolonyal eleştiri, her ikisinin de sömürgeciliğin mirasını anlamaya odaklanmasına rağmen, bunun tamamının Avrupa dışında ortaya çıkan sorunların incelenmesine pek önem vermeyen Avrupa felsefesi çerçevesi içinde kalarak gerçekleştirilmesine dairdir. Dekolonyal düşünürler, emperyal yapıları analiz etmek ve eleştirmek için oldukça değerli görülse de postkolonyal teorinin, nihayetinde, akademi içinde ve Avrupa kaynaklı kategorilerle işleyerek, 'Avrupa-merkezcilik'in yine Avrupa-merkezci bir eleştirisini' inşa ettiğini savunur⁸. Bu anlamda Mignolo, Bourriaud'un bir altermodern estetik ilan etme girişimini (2009'daki Londra Tate Galeri sergisi), felsefi çerçevesi hâlâ 'Avrupa Rönesansı'nın ve onun Aydınlanmacı "seküler" buyurganlığının kaynaklarından beslenen' Weber veya Habermas'ın modernite formülasyonlarıyla karşılaştırılabilir görür⁹.

Öte yandan, dekolonyal düşünce, Avrupa'nın büyük anlatılarından veya onlara karşıtlık üzerinden inşa edilmez, aksine, Küresel Güney'den köklenen felsefi, sanatsal ve teorik katkılardan beslenir. Birçok önemli dekolonyal kavram, Arjantinli-Meksikalı filozof Enrique Dussel tarafından kurulan felsefi ve kültürel bir hareket olan Transmodernizm içinde ve onun tarihsel omurgasını oluşturan, Martinik doğumlu Afro-Karayipli yazar Frantz Fanon ve Martinik'li Aimé Césaire gibi Latin Amerikalı ve Karayipli entelektüellerin çalışmalarında dile getirilmiştir.

Bu bağlamda, Mignolo'yu bir çerçeve olarak kullanarak, dekolonyal bir küratöryel pratik, epistemik itaatsizliğin savunuculuğunu üstlenecek ve Avrupa-merkezci söylemleri ve kategorileri alternatif perspektiflerle değiştirecek veya tamamlayacaktır.

Bu bağlamda, Jean-Hubert Martin'in 1989'daki çığır açıcı sergisi Magiciens de la Terre'den bahsetmemek zordur. Sergi, Batı'nın ötesinde gelişen sanat sahnelerine önemli bir yer vermenin ötesinde, geniş bir yelpazedeki susturulmuş tarihleri ve yerli kozmolojileri de içermesinin yanı sıra, Batılı olmayan kültürlerden gelen kültürel üretimin üzerine primitivizm ve etnografinin gölgelerini düşüren küreselleşmiş sanatsal parametreler kavramına meydan okuma biçimiyle dekolonyal bir damga taşıyordu. Sergi, tek ve evrensel bir estetik olmadığı, aksine bir aesthis çoklu evrenselliği (pluriversality) olduğu yönündeki dekolonyal ilkeyi somutlaştırıyordu¹⁰.

Dünyanın dört bir yanındaki pek çok küratör benzer bir içirme politikası benimsemiş olsa da sömürgeci yapılar kurumsal düzeyde varlığını sürdürmeye devam etmektedir. Ezilenlerin tarihlerini müzeye sistematik olarak dahil etmenin yetersiz kaldığı kanıtlanmıştır, hatta bu politika dikkatle uygulanmadığında, yalnızca emperyal iktidar hiyerarşilerini güçlendirmeye hizmet eden bir kurumsal göstermeliklik (tokenism) ile sonuçlanmıştır. Halk sanatı veya outsider art (öteki sanat) gibi ayrıştırıcı kategorilerin işlevsiz kullanımıyla birleşen bu kurumsal

⁸ Nelson Maldonado-Torres, "Beyazlığın Eleştirisi ve Dekolonyal Düşünce" (röportaj), *Ku Leuven Özgürlük Teolojisi Merkezi*, 2014, https://theo.kuleuven.be/apps/centr_bevrijding_newsletter/view/145/ Erişim Tarihi: 21 Haziran 2017.

⁹ Alanna Lockward, *Marooning the White Cube as Epistemic Disobedience: BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS 2012-2016* (Berlin: vehi.press, 2022).

¹⁰ Pluriversality (çoğul-evrensellik) kavramı, Mignolo tarafından kullanılan ve kökleri Enrique Dussel'in transmodernlik yazılarına kadar izlenebilecek bir kavramdır.

koşullar, aesthesis'in kolonizasyonunun bir ürünüdür ve küratöryel pratikleri kaçınılmaz olarak etkiler ve kısıtlar.

Avustralya'daki devlet galerileri ve koleksiyonlarında beyaz erkek sanatçıların inatçı hakimiyeti söz konusudur ve bu durum, Batılı olmayan sanatsal üretimin de farklı mekanlara ayrıştırılmasıyla sonuçlanmaktadır. Küratör Chandra Frank'ın belirttiği gibi, "belirli bilme, görme ve küratörlük yapma biçimlerini diğerlerinden üstün tutan normatif paradigmalardan yıkılmasına yönelik politikalar" oluşturmak, kurumların ve küratörlerin bir sorumluluğudur¹¹. Bu ilke, sömürgeci/sömürgeleştirilmiş, Batılı/Batılı olmayan gibi daha belirgin ikiliklerin çok ötesine, örtük eşitsizliğin olduğu tüm diğer alanlara da uzanmalıdır.

Örneğin toplumsal cinsiyet meselesinde, feminist söylemler dekolonyal bir çerçeve içinde yer alır; zira erkek egemenliğine dair normatif ilkelerin pek çoğu, aynı iktidar matrisi tarafından yayılmıştır. Bu mantıkla bakıldığında, Yeni Güney Galler Sanat Galerisi'nin bir koleksiyon sergisinde eşit toplumsal cinsiyet temsiline ulaştığı gün, önemli bir dekolonyal zafer, kurum, küratörleri, sanatçıları ve izleyicileri için de bir ileri adım olarak kayda geçecektir.

Ancak bu kurumsal taraflılığı ortaya çıkarmak, mermer sütunların içinden çalışıyor olmaları nedeniyle, küratörler için kolay bir görev değildir. Kurumu eleştirmek için daha iyi bir konumda olan ve koleksiyonlarla çalışan sanatçılar, genellikle epistemik itaatsizliğin en ilginç örneklerinden bazılarını sergilemiştir. Mignolo'nun da tartıştığı gibi, Fred Wilson'ın Müzede Kazı (Mining the Museum, 1992-93) adlı çalışması, dekolonyal sanatsal pratiğin en tipik örneğidir. Wilson bu sergi için, müzenin (Maryland Tarih Kurumu) koleksiyonundan nesneleri dahil etmiş ve onları, müzelerin ezilenlerin rahatsız edici tarihlerini yeterince temsil etmeme yönündeki taraflılığını ortaya çıkaracak şekillerde yeniden düzenlemiştir. Onun bu müdahalesi, izleyicileri sömürgeci geçmişlerinin bastırılmış bir perspektifiyle yüzleşmeye zorlamış ve sömürgeciliğe dair yeni bir bakış açısı sunmuştur.

Mignolo'nun değindiği bir diğer örnek de Meksikalı sanatçı Pedro Lasch'ın devam eden Kara Ayna (Black Mirror) serisidir. Serinin 2008 yılında gerçekleşen versiyonu için Lasch, Nasher Sanat Müzesinin daimi koleksiyonu içinde bulunan ve müzenin, gişe rekorları kıran El Greco'dan Velázquez'e sergisine eşlik etmesi amacıyla ısmarladığı on altı İspanyol-öncesi döneme ait figür seçmiş ve bu figürleri sırtları izleyiciye dönük şekilde kaidelerin üzerine yerleştirmişti. Her bir parçanın önünde, yerli figürlerin kendi varoluşlarını sessizce seyrediyormuş gibi duran, ayna işlevi gören büyük siyah cam levhalar bulunuyordu. Daha yakından bakıldığında, bu yansıtıcı yüzeylerin arkasında farklı bir dizi imge –Avrupa sömürge dönemi resimleri– de görülebiliyordu. Böylece tek bir düzlemde, yerellik, kolonyallik ve benlik çarpışıyor, izleyici de kendi hareketli yansımaları aracılığıyla bu çarpışmanın içine dahil ediliyordu.

Hem Lasch'ın hem de Wilson'ın çalışmaları, dekolonyal bir gündemi ilerletmek için önceden var olan koleksiyonlardan nesneler seçmeyi (kurumsal bir küratörün yaklaşımına benzer şekilde) içerir. Avustralya bağlamında, sanatçı Brook Andrew, benzer şekilde, koleksiyonlara dayanan bir dizi proje yaratmıştır. Andrew'nin kendisi de hevesli bir koleksiyoncu olup, son projelerinin pek çoğunda kendi arşivini, iş birliği yaptığı kurumlardan temin edilen nesnelerle birleştirmiştir. Bu iş birliklerinin her birinde, Andrew geçmişe dair alternatif okumalar önererek

¹¹ Chandra Frank, "Policy Briefing: Towards a Decolonial Curatorial Practice," *Discover Society*, 3 Haziran 2015, <http://discoversociety.org/2015/06/03/policy-briefing-towards-a-decolonial-curatorial-practice/> Erişim Tarihi: 21 Haziran 2017.

veya arşivin sözde tarafsızlığına meydan okuyarak bu nesnelere yeni anlamlar üfler. Yerel ve uluslararası bir dizi kurumla (Avustralya Çağdaş Sanat Müzesi, Powerhouse Müzesi, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia gibi) iş birliği yapmış olan Andrew'nin çalışması, nesneleri yeniden çerçevelemenin veya yeniden bağlamsallaştırmanın güçlü bir dekolonyal küratöryel araç olabileceğinin kanıtıdır. Benzer bir şekilde, Tony Albert'in Tarihimizi Yeniden Düzenlemek (Rearranging Our History, 2002-11) serisi, gücünü farklı türden bir arşivi yeniden bağlamsallaştırmaktan alır: Sanatçının yıllar boyunca bir araya getirdiği, Avustralya'daki Yerli kültürünün popüler kültür temsillerine ait kitsch hediyelikler ve nesneler. Bu nesneler tekil olarak bazılarına naif veya zararsız görünebilse de bir araya getirildiklerinde taşıdıkları toksisite (zehirleyicilik) ön plana çıkar.

Mignolo ve Latin Amerikan dekolonyal hareketine dönecek olursak, dekolonyal estetiği temsil etmeye yönelik birkaç küratöryel girişim olmuştur, ancak bana göre bu girişimler yetersiz kalmıştır. Bogotá Modern Sanat Müzesi'ndeki bir dekolonyal estetik sergisinin ardından, 2011'de ABD'nin Durham kentindeki Duke Üniversitesi'nde sunulan ve Doğu Asya'dan katılımcıları diyaloga dahil ederek önceki sergiyi genişleten bir ikinci sergi ve atölye çalışması düzenlenmiştir. Her ne kadar bu sergiler, teorik ve tarihsel bir çerçeve oluşturmada başarılı olsalar da sanatsal pratiklerin, kolonyallikle kurulan bariz bağın ötesinde bir çerçeveye nasıl dahil olabileceğine dair bir yol haritası sunamamıştır.

Küratöryel bir perspektiften bakıldığında, bu sergilerin küratöryel sürecinde belirgin bir epistemik kayma görülmemektedir. Sergiler, eleştirel teorisinin iddialarının hakkını vermiyor gibi görünmekte ya da en azından onun kapsamını ve karmaşıklığını yansıtmakta başarısız olmaktadır. Örneğin, sergilenen sanatçıların çoğunluğu erkektir ve tüm temel önerme, doğrudan sömürgeciliği referans alan eserlere indirgenmiş görünmektedir. Sergi formatı didaktik ve betimleyici bir eğilim göstermekte, Batı-dışı sanatı ve Küresel Güney söylemlerini müzeye 'dahil etme'nin güçlüğüne ise kayıtsız kalmaktadır. Belki de bu durum, Mignolo'nun bir sanat tarihi veya eleştiri uzmanı olmadığını baştan kabul etmesiyle ve dolayısıyla da sanatçıların kullandığı stratejilere ve küratöryel yaklaşımlara dair analizinin sınırlı kalmasıyla ilgilidir.

Bana göre, en ilginç dekolonyal küratöryel strateji örneği ve dekolonyal etosu çok daha radikal ve açıklayıcı şekilde yansıtan örnek, Cuauhtémoc Medina'nın İspanya'daki PAC Murcia'da düzenlediği Dominó Caníbal (Yamyam Dominoları, 2010) bienal programıdır. Birbiriyle örtüşen bu tek kişilik sergilerden oluşan bir yıllık seri için Medina, merkezi bir çerçeveleme aracı olarak bir karşı-model kullanarak küratöryel geleneğin dışına çıkmıştır: Her sanatçıdan, kendisinden önceki sanatçının eserinden yola çıkması; bir önceki sergiden bir şeyler eklemesi, çıkarması veya değiştirmesi, böylece önceki çabaları 'yamyamlaştırarak' (cannibalising) dönüştürmesi istenmiştir. Tarihsel olarak Medina, bienalini, sömürge-sonrası dönemde bellek oluşturma'nın jeopolitik karmaşıklığını kabul eden transmodern bir bağlam içine yerleştirmektedir:

Benim çıkış noktam, çok yaygın bir transkültürel üretim noktası olan domino oyununun işleyişidir. Çin zar oyunlarına dayanan domino, daha sonra İtalya'ya götürülmüş, oradan da İspanyol ve Portekiz sömürgeciliği ile Yeni Dünya'ya yayılarak Latin Amerika'da oldukça popüler hale gelmiştir. Tarihsel bir bakış açısından, erken kapitalizmin Avrupa rotalarından geçerek oyunun Çatay'dan Karayıpler'e uzanan göç yolunu yansıtır; modern dünyaya yol açan tarihsel sürecin bir haritasıdır. Dahası, domino etkisi, sömürgecilik, post-kolonyalizm ve kapitalist küreselleşme arasındaki bağları tanımlayan tarihsel ve argümansal anlar zincirine atıfta bulunur.

Dominó Caníbal, geleneksel bienal modelini göz ardı eden ve iktidarı kurumdan ve küratörden sanatçılara doğru kaydıran bir epistemik isyandır. Ayrıca, sanatçı seçimindeki eşit toplumsal cinsiyet dengesi ve çeşitli coğrafi kökenler, dekolonyal gündemle uyum içindedir¹². Medina'nın belirttiği gibi: "Bu, herhangi bir özerkliğe veya bireysel kimliğe değil, dillerin, malzemelerin ve estetiğin sürekli bir müzakeresine dayanır"¹³. Üstelik, Brezilyalı şair Oswald de Andrade'in 1928 tarihli 'Manifesto Antropófago'suna (Yamyam Manifestosu) bir gönderme vardır; burada Andrade, Brezilya'nın yabancı etkileri kaynaştırmasını, yeni ve benzersiz bir şeyi doğuran bir tür kültürel yamyamlık olarak tanımlar. Medina, antropofajiyi temel ilke ve referans çerçevesi olarak kullanarak, alternatif, Avrupa-merkezci olmayan bir bakış açısını destekler ve aynı zamanda sömürgeleştirilmiş dünyanın "kökenlerin gezici arayışı" içinden deneyimlediği bir kültürel duruma işaret eder¹⁴.

Tüm bu örnekler sömürge yarasını sarmaya yönelik çok önemli adımlar olsa da dekolonyalite akademisyenler ve küratörlerle sınırlı değildir. Dekolonyalite, kolektif geçmiş deneyimimizi, onun ağırlığını ve tarafgirliğini sorgulayarak yeniden ifade etmek için kültürel bir seferberlik çağrısıdır; atılan her adımda kendi durumumuzu giderek daha anlamlı kılarak sömürsüz bir dünya ve alternatif bir dünya olasılığına katkıda bulunmasını umut ediyoruz.

¹² Sergiye dahil edilen sanatçılar şunlardı: Francis Alÿs, Bruce High Quality Foundation, Tania Bruguera, Jimmie Durham, Kendell Geers, Cristina Lucas ve Rivane Neuenschwander.

¹³ Cuauhtémoc Medina, *Dominó Caníbal* küratöryel bildirisi, Sala Veronicas, Murcia, İspanya, Proyecto de Arte Contemporáneo Murcia, 2010.

¹⁴ Sam Thorne, "Dominó Caníbal," [Frieze.com](http://frieze.com), 1 Nisan 2010, <http://frieze.com/article/dominino-canibal>. Erişim Tarihi: 21 Haziran 2017.