

Colección



Doctoral

RECONSTITUCIÓN ESTÉTICA DECOLONIAL

Walter D. Mignolo
Pedro Pablo Gómez

LÍNEA DE
INVESTIGACIÓN
ESTUDIOS
CULTURALES
DE LAS ARTES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Colección



Doctoral

Reconstitución Estética Decolonial

Walter D. Mignolo
Pedro Pablo Gómez



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS

Doctorado en
Estudios Artísticos **DEA-UD**

Mignolo, Walter D., 1941-

Reconstitución estética decolonial / Walter D. Mignolo,
Pedro Pablo Gómez Moreno. -- 1a ed. -- Bogotá : Universidad
Distrital Francisco José de Caldas, 2021.

p.126 : fot. -- (Colección doctoral)

Contiene datos de los autores. -- Incluye referencias
bibliográficas.

ISBN 978-958-787-285-9 (impreso) -- 978-958-787-
286-6 (digital)

1. Estética moderna I. Gómez Moreno, Pedro Pablo,
1964- II. Título III. Serie

CDD: 111.85 ed. 23

CO-BoBN- a1078011

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
© Facultad de Artes ASAB
© Walter D. Mignolo
© Pedro Pablo Gómez

Walter D. Mignolo
Pedro Pablo Gómez

ISBN edición digital 978-958-787-286-6
ISBN edición impresa 978-958-787-285-9

Primera edición. Bogotá, junio de 2021

Diseño, diagramación, corrección de estilo e impresión
Buenos y Creativos S.A.S.

Fotografía: Autores varios

Preparación Editorial
Doctorado en Estudios Artísticos
Dirección: Calle 13 No. 31-75 Sede Aduanilla de Paiba -
Edificio Casa Zhar, 2 piso.
Teléfonos: (057) (1) 3239300 ext. Ext: 6640 / 6641
E-mail: doctoradoartes@udistrital.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser
reproducida sin el permiso previo por escrito de los editores.

Impreso en Colombia
Printed and made in Colombia

**Este libro de publica previa evaluación de pares:
Dos pares externos y un par interno de la institución.**



© CM Lema



© CM Lema

TABLA DE CONTENIDO

PRESENTACIÓN	9
INTRODUCCIÓN	15
Genealogía interna de la decolonialidad estética	15
Esbozo para una genealogía ampliada de lo decolonial	24
EL ENCUENTRO DE LA RECONSTITUCIÓN EPISTEMOLÓGICA CON LA RECONSTITUCIÓN ESTÉTICA	31
Prolegómenos	31
II. La cuestión del arte y la estética y el arte y la estética en cuestión	36
III. El camino hacia las reconstituciones epistémico/estéticas	42
IV. Constitución/destitución/reconstitución	56
V. Un recorrido por la desoccidentalización cultural	76
VI. A manera de resumen	82
CAPITULO 2. INVESTIGACIÓN-CREACIÓN Y CONOCIMIENTO DESDE LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS EN CLAVE DE DECOLONIALIDAD ESTÉTICA	89
Introducción	89
II. Estudios artísticos como denominación y como espacio de prácticas	90
III. conocimiento, una noción ampliada	92
IV Un lugar para la creación en la universidad en relación con la investigación, la formación y la proyección social	96
V. Tesis en perspectiva decolonial	109

PRESENTACIÓN

Este libro se ubica en la trayectoria de la decolonialidad estética, una ruta que en su conceptualización empezó hace poco más de una década en el Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos, dirigido por Catherine Walsh en la Universidad Andina Simón Bolívar, de Quito, en el que participan los autores de este trabajo y otros colegas con quienes se iniciaron una conversación y un conjunto de colaboraciones de largo aliento. Uno de los propósitos centrales de este libro consiste precisamente en actualizar esa conversación con base en el camino recorrido, las experiencias vividas y los frutos de las siembras de Catherine y demás miembros de la Red Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad. Entre los resultados de las siembras epistémicas, éticas y estéticas de la mencionada red está la formación de alrededor de un centenar de doctores que en la actualidad trabajan desde sus lugares en diversos países, para continuar con el desarrollo de nuevas perspectivas de análisis y comprensión de lo cultural en relación con lo social, lo político, lo económico, lo epistémico, lo estético y lo existencial¹. Otro resultado importante es el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, de Bogotá, creado por un grupo de profesores del que forman parte varios egresados del mencionado doctorado de la Universidad Andina Simón Bolívar, con el apoyo decidido de Catherine, Walter Mignolo, Adolfo Albán, entre otros. Y es precisamente la lección inaugural de este doctorado, realizada en octubre de 2019 por Walter Mignolo, la base del primer capítulo en el que se propone el encuentro entre la reconstitución epistémica y la reconstitución estética.

Como se trata de la actualización de una conversación con base en la experiencia vivida durante más de una década, el atento lector encontrará

1 Cf. <https://tinyurl.com/y4nfofqt>

que retomamos la trayectoria que hemos trazado en otras publicaciones y que es de amplio conocimiento. Lo hacemos con el fin de actualizar el recorrido con nuevos eventos, encuentros e intervenciones, y con una actitud didáctica de mostrar los avatares conceptuales que no han estado exentos de debates y dificultades. Así, hemos organizado el contenido del libro en una introducción y dos capítulos.

La introducción, por la atenta lectura y sugerencia de nuestro colega y miembro del Grupo de Estéticas Decoloniales Miguel Rojas-Sotelo, está compuesta por dos genealogías de la colonialidad estética: la primera es más interna y la segunda consiste en una genealogía expandida de lo decolonial. En la genealogía interna volvemos a contar los orígenes de la decolonialidad estética, en cuyo recorrido hemos ido conociendo a colegas de varias partes del mundo que realizan prácticas estéticas decoloniales y con quienes hemos creado lazos de colaboración, debates conceptuales, encuentros, programas académicos, publicaciones, entre otros. La genealogía expandida apenas queda esbozada y será objeto de ampliación posterior, en diálogo con investigadores interesados en contrastar, desde una perspectiva crítica de la historia del arte, rupturas internas y fisuras en sus discursos y prácticas que cuestionan el etnocentrismo del arte occidental y el carácter ideológico de la estética. La importancia de esta genealogía expandida radica en el análisis de eventos y exposiciones realizados en contextos institucionales, donde se presentan posibilidades para enfrentar y contrastar ese mismo poder institucional y abrir grietas hacia un pensar, crear y actuar distintos.

En el primer capítulo, titulado “El encuentro de la *reconstitución epistemológica* con la *reconstitución estética*”, Walter Mignolo explica cómo la *constitución* del patrón colonial de poder (la expresión de Aníbal Quijano), también matriz colonial de poder, fue al mismo tiempo un doble proceso de *constitución* y de *destitución*. A la vez que el patrón o la matriz colonial del poder, modernidad/colonialidad era *constituida* *destituía* otros modos co-existentes de conocer y existir. El racismo es una manifestación de esta lógica. Lo social *destituye* lo comunal, la naturaleza *destituye* la energía viviente del cosmos y del planeta Tierra, los saberes son *destituidos* por el conocimiento académico, la espiritualidad por la religión, la armonía por la democracia, la sabiduría de los ancestros por la pericia de lxs expertxs², entre otras. Así,

2 El uso de la x, cuando aparezca, es a propósito como una forma de escapar del binarismo del lenguaje.

la epistemología y la estética moderna están directamente implicadas en la construcción del adentro de las ciencias, el arte, las *humanitas*, la economía y la cultura; y, al mismo tiempo, en la destitución de los saberes y haceres no occidentales, en la creación del concepto de naturaleza y del *anthropos* como opuestos a la cultura y la humanidad. En este sentido, recogiendo los legados de Aníbal Quijano, es tiempo de empezar a desengancharnos del patrón colonial del poder, en una tarea de desaprender para volver a aprender, en la que la reconstitución gnoseológica se realiza al mismo tiempo que la reconstitución estética. Aníbal Quijano nos regaló lo que consideramos dos joyas, una gnoseológica y la otra, estética: una es el concepto de *colonialidad* y la otra, el de *re-orientación de la decolonialidad*.

Y aquí entramos en un terreno conceptual de cierta dificultad. Epistemología y estética son conceptos claves en la retórica de la modernidad, que se han universalizado junto a la occidentalización política, económica y militar. De modo que la reconstitución epistémico/estética requiere conceptos distintos que muestren al mismo tiempo sus límites conceptuales y geo-políticos en la esfera institucional del conocimiento científico y filosófico. Por su parte, la estética adquirió su sentido como una rama de la filosofía. Si bien hoy el término estética es parte del vocabulario cotidiano y se habla de cirugía estética y cosas semejantes, el problema es cuando se hace referencia al arte o a la estética china o africana, y se ignora y se silencia la conceptualización de tales actividades en sus respectivos contextos. Así funciona la colonialidad del saber: proyectando nombres y universales abstractos y eurocentrados al resto del planeta. Se propone entonces la gnoseología junto a la epistemología, no como reemplazo sino como *co-existencia conflictiva y reveladora*. Gnoseología nos remite a las condiciones de todo conocimiento, del conocimiento en general, y nos revela lo limitado que es el concepto de epistemología. Estética nos remite a la esfera de los sentidos, de las sensaciones, no solo a la sensación de lo bello y lo sublime de la que se ocupa la estética. Ambas, gnoseología y estética, no intentan reemplazar epistemología y estética, lo cual sería un gesto *moderno* puesto que estas categorías serían “nuevas” y la novedad, sabemos, es el caballo de Troya del imaginario moderno y posmoderno.

Al proceder de esta manera estamos continuando la re-orientación de la decolonialidad que propuso Aníbal Quijano en 1992, en su artículo fundacional del proyecto modernidad/colonialidad/decolonialidad. Para Quijano la tarea básica decolonial es la reconstitución epistemológica. Lo dicho en el

párrafo anterior es una elaboración en la esfera del arte y de la estética de esta orientación.

Después de terminada la Guerra Fría, el horizonte decolonial para Quijano no era ya en 1992 el de formar o tomar posesión de Estados nacionales, sino de desprenderse (*delinking*) del patrón colonial de poder y de la fundación a la cual el Estado nación, como forma de gobierno, está irremediamente atado. Ahora bien, la re-orientación de los saberes implicaba ya en 1992 la simultánea re-orientación de los sentires. Por eso Quijano no fue indiferente a la relación conocimiento/subjetividad. La reconstitución estética en la que estamos involucrados hoy, en Colombia, en otras regiones de Abya Yala y la Gran Comarca, y también en América Latina, así como en Europa –tanto en la occidental (Holanda) como en la oriental (Rusia, Moldova)– con ecos en África del Sur y Nueva Zelanda, es una derivación de la tarea reconstitutiva epistemológica y estética.

El segundo capítulo, titulado “Estudios artísticos como denominación y espacio de prácticas”, puede ser entendido como un estudio de caso, en el que se muestra cómo es posible construir un lugar para el pensamiento crítico y para las prácticas estéticas decoloniales dentro de una institución universitaria; más precisamente, en una facultad de artes, donde el conocimiento artístico siente el peso y la jerarquía de la epistemología, el del logos de las ciencias, basado en modelos físico-matemáticos de exactitud, precisión y aplicación. El primer gran problema que se toca es qué significa conocer en el campo emergente de los estudios artísticos; cómo salir de la epistemología del binomio moderno colonial sujeto/objeto recurriendo a una noción ampliada del conocimiento, no solamente como una noción teórica, sino como posibilidad concreta de crear conocimientos no jerárquicos, relacionales y complementarios. Estos planteamientos, aunque con otras palabras, están en la misma vía de la reconstitución epistémica y estética trazada en el primer capítulo.

Una categoría central para los fines de los estudios artísticos es la *investigación-creación*. Esta categoría, que es tanto relacional como diferencial –relacional porque todo conocimiento es relacional; diferencial para hacer posible el desprendimiento cuando los modos de relación se convierten en medios de opresión y subordinación–, nos permite abordar, desde las artes, una particular comprensión del funcionamiento de la matriz colonial del poder, por la experiencia de las jerarquías, no solamente entre conocimiento y saber, sino entre conocimiento abstracto y los conocimientos sensibles particulares.

Desde la investigación-creación nos es posible ver el despliegue de varias dimensiones, entre ellas las de las clásicas funciones universitarias de formación, investigación y proyección social junto a la creación. Esto fue clave en la ruta de justificar ante las instituciones estatales la pertinencia de un doctorado desde las artes, donde la creación es clave, cuando la mayoría de doctorados están centrados en la investigación científica. Por esta razón, en este capítulo decimos que la creación es a las artes lo que la investigación es a las ciencias, no con el fin de mantener una distinción, sino de plantear la posibilidad de diálogos internos entre las artes y las ciencias, dentro y fuera de los espacios universitarios. Para tal fin, el encuentro entre la reconstitución epistémica y la reconstitución estética resulta imprescindible. Y en esa ruta se hace necesario valorar la *aesthesis* y los hacedores de una manera más amplia que la estética y los artistas genios. Es así como aparece la idea de descolonizar las artes, que en términos epistémicos son una especie de “clase media” colonizada colonizadora: colonizada por las ciencias y colonizadora de los haceres. Más adelante planteamos la noción de *creación-investigadora* para pensar en la posibilidad de una expansión y *aesthética* de la creación más allá de las bellas artes; e incluso en una creación de conocimientos más allá de las ciencias y, claro está, más allá de sus lugares tradicionales de producción, en las universidades académicas e institutos especializados, en todos los espacios de la experiencia vivida.

Para finalizar el capítulo, con el fin de dar cuenta, de manera preliminar, de los procesos de la investigación-creación en el Doctorado de Estudios Artísticos, presentamos breves resúmenes de algunas de las primeras tesis de investigación-creación que se están configurando, varias de ellas con la colaboración directa de colegas y docentes que trabajan para hacer posible la opción decolonial en general y la opción estética decolonial en particular.

INTRODUCCIÓN

Genealogía interna de la decolonialidad estética

Como ya lo sugerimos en la introducción, la idea de este libro surgió a partir de las conversaciones entre Walter D. Mignolo y Pedro Pablo Gómez, en el contexto de la visita de Walter a Bogotá en octubre de 2019, con el fin de realizar la lección inaugural del Doctorado en Estudios Artísticos en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y un seminario para los estudiantes de la primera cohorte de este doctorado. El Doctorado en Estudios Artísticos es un nuevo escenario de carácter público para la formación posgradual en y desde las artes en Colombia, y reconoce el legado del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, liderado por Catherine Walsh en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, Ecuador. Varios de los actuales docentes de este nuevo doctorado nos formamos en el de la Universidad Andina Simón Bolívar. La formulación de este programa contó con el apoyo decidido de Catherine Walsh, tanto como de Walter Mignolo, Adolfo Albán, Javier Romero, Dalida Benfield, Alanna Lockward, primeros miembros de la Red Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad y también docentes de la Universidad Andina. Alanna Lockward (1961-2019) creó y lideró “Black Europe Body Politics” (BE.BOB, 2012-2018), del cual formaron parte Dalida Benfield y Pedro Pablo Gómez. En verdad, se trata de un entrecruce de proyectos singulares guiados por una orientación general: la decolonialidad.

La formulación del Doctorado en Estudios Artísticos, con su perspectiva crítica decolonial, y la de este libro en particular se remontan al año 2009, cuando Zulma Palermo se anticipó al concepto de estéticas decoloniales al conceptualizar la encrucijada decolonial en el arte latinoamericano, atenazado por modelos, escuelas, el mercado y, ante todo, por la diferencia colonial que establece las jerarquías entre lo global y lo local, el arte y la artesanía, como una relación entre lo superior, valioso, único y original, y lo inferior, menos válido y repetitivo. El argumento de Palermo está enmarcado en la

opción decolonial, lo cual le permite percibir “las formas por las que se puede concretar la decolonialidad de la ‘narrativa estética’ eurocentrada” (Palermo, 2009, p. 18). Palermo confronta el imaginario moderno/colonial en la esfera del arte y de la estética, los mandatos que el mercado global impone a la estética moderna; también fundamenta y confronta las expectativas que nos “invitan”, a través de la educación y los medios de comunicación, a dejar de ser lo que no somos y a que adoptemos la imagen y el pensamiento extraños como si fueran lo nuestro.

Fue Adolfo Albán Achinte quien, como estudiante de la primera cohorte del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, puso sobre la mesa la pregunta por el lugar de las artes y la estética en la analítica del patrón colonial de poder. En 2008, ya como docente de ese doctorado, Albán propuso a Catherine Walsh, creadora y directora del programa de doctorado en la Universidad Andina, que en la elección de la tercera cohorte del programa (2009-2014) no solo se crearan espacios académicos para abordar las cuestiones del arte y la estética, sino también la admisión de un grupo de aspirantes interesados en estas problemáticas. Y así fue como siete de los veinte estudiantes de la tercera cohorte tenían intereses en las cuestiones del arte y la estética, no solo en el campo de las bellas artes, sino más allá, en el amplio campo de lo cultural³.

A finales de 2009, Walter Mignolo aceptó la propuesta de Pedro Pablo Gómez, editor de *Calle14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, de escribir un texto específico sobre decolonialidad y estética. El ensayo, titulado “Aisthesis decolonial”, apareció en el número 4 de la revista (Mignolo, 2010). En el número siguiente de la revista, que dedicó su sección central al tema *arte y decolonialidad*, el autor invitado fue Adolfo Albán, quien tituló su contribución: “Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar” (Albán, 2011). En ese número publicamos además sendos artículos de Olver Quijano, Patricio Guerrero y Zandra Pedraza, sobre la misma temática.

3 A la fecha, varias tesis concluidas del mencionado doctorado expresan, o tácitamente abordan, problemáticas de la decolonialidad estética. Véanse, por ejemplo, las tesis doctorales de Trinidad Pérez, Alex Schlenker y Mario Armando Valencia, Ricardo Lambuley, Marta Bustos Gómez, Andrés Corredor, Wilmer Villa, Javier Romero Flores, Clevert Cárdenas y Ramiro Huanca Soto, Bety Ruth Lozano, entre otras, disponibles en el repositorio digital de tesis de la Universidad Andina Simón Bolívar (<https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/84>).

En noviembre de 2010 la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la ciudad de Bogotá, fue la sede de un seminario teórico que acompañó una exhibición titulada “Estéticas decoloniales: sentir, pensar y hacer. Abya Yala / la Gran Comarca”. Este evento fue planeado en un encuentro académico, en el año 2009, entre Pedro Pablo Gómez (doctorando) y Walter Mignolo (profesor) en las aulas de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, Ecuador. Allí surgió la idea de realizar un encuentro en el que confluyeran pensamiento teórico y exposición artística⁴. El marco del seminario y la exposición sería la colonialidad/decolonialidad del arte y de la estética y la sede del encuentro, la ciudad de Bogotá. En este seminario se generaron varios debates que se pueden seguir en la publicación electrónica *Esfera Pública* (“Discursos curatoriales”, 2013). Uno de esos debates se concentró fundamentalmente en la coexistencia actual de estéticas decoloniales y de la altermodernidad. Mientras que los propiciadores y curadores de la muestra hablaron de la coexistencia de ambas —y de otras— estéticas, los y las defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como antagonismo, o el uno o el otro. El debate así expuesto puso de manifiesto los límites del pensamiento binario, moderno y posmoderno, frente al pensamiento decolonial que desconoce o A o B y concibe más bien A y B. Para nosotros, la propuesta decolonial se presenta como una opción que habitamos y no como una misión que pretende ocupar el lugar del adversario. Todo lo contrario, la propuesta decolonial quiere mostrar que el adversario es siempre una opción, no la única opción. En la multiplicación de las opciones se juega lo que el biólogo y filósofo chileno Humberto Maturana (1998) describe como verdad y objetividad entre paréntesis. En cambio, el pensamiento moderno y posmoderno (atenuado en este último) mantiene la creencia en la verdad sin paréntesis.

Ahora bien, el subtítulo de este ejercicio académico, “sentir, pensar y hacer, Abya Yala / la Gran Comarca”, no es gratuito. El último sintagma de algún modo pone entre paréntesis la idea misma de “América Latina”, que es la invención de la élite criollo-mestiza, ilustrada y urbana, que contó con la ayuda de gobiernos extranjeros (Francia), para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX. Más bien, se quiere enfatizar el interés en la *América profunda* (Kusch, 1962), esa que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser, sino por su mero estar-siendo,

4 Los resultados de esta exposición se pueden ver en dos publicaciones: Gómez y Mignolo (2012) y Mignolo y Gómez (2015).

en su propia estancia y su raigambre. En ese sentido, las estéticas decoloniales proponen una búsqueda, no de un recinto en la casa del ser occidental, sino de una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, a-propiando-nos de lo que nos impusieron, camino en el cual se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma.

Por su parte, se afirman el sentir, el pensar y el hacer como dimensiones de la praxis humana que, en vez de categorías para la clasificación y jerarquización de las personas, se entretajan como potencias para la configuración, por así decirlo, de zonas de aproximación a cuestiones complejas del mundo actual, entre ellas, las cuestiones de la estética/estésica. Allí, se cruzan elementos de análisis de carácter macroestructural —como la matriz colonial del poder, el sistema-mundo, la geopolítica, los diseños globales— con cuestiones prácticas singulares de arte y cultura, historias localizadas que se corporizan (corpo-política) mediante relaciones de poder en el espacio cultural; tales análisis son campos de batalla ideológica frente a la colonialidad del poder, donde se ganan o se pierden las luchas por la decolonialidad. Estas dos formas de análisis se superponen y pueden complementarse en los espacios textuales que se dibujan en este libro, sin que en ello haya contradicción alguna, debido a que el operar de la colonialidad se puede analizar tanto en los sistemas globales como en las microestructuras y en las diversas heterarquías construidas por la colonialidad del poder —entre ellas, la esfera del arte y de la estética—.

Seis meses después del evento de “Estéticas decoloniales” en Bogotá, se realizó en la Universidad de Duke (mayo del 2011) un evento similar en su formato: un encuentro teórico y una exposición denominados: “+Decolonial Aesthetics”. En la organización participaron la artista vietnamita Hong-An Throng, la historiadora Aimee Kwon, el crítico de cine y artista de video Guo-Juin Hong y el crítico colombiano, artista y curador Miguel Rojas-Sotelo. La exposición fue curada por Walter Mignolo y cocurada por Guo-Juin Hong, Aimee Kwon, Guo-Juin Hong y Hong-An Throng. Participaron además Alanna Lockward, Tanja Ostjic, Pedro Lasch, Catherine Walsh, Lewis Gordon, Nelson Maldonado-Torres, Jean Casimir, Rolando Vásquez, Raúl Ferrera Balanquet y Luigi Fassi. Otras cartografías de prácticas estéticas decoloniales, además de las de Abya Yala / la Gran Comarca, empezaban a visibilizarse desde el Caribe y el continente asiático. En el texto que sirvió de preámbulo al evento se destaca que la decolonialidad en general y la decolonialidad estética en particular se mueven en búsquedas de futuros de armonía y equilibrio para los cuales el concepto occidental de democracia

puede ser una vía entre otras, pero ya no es aceptable que esta sea un instrumento de globalidad imperial. Los objetivos de vida armónica y en equilibrio no pueden tener un modelo. *Sumak Kawsay* y *Suma Qamaña* proveen otros modelos, también *Ubuntu* y *Tianxia* (todo lo que está debajo del cielo). El concepto occidental de democracia está ligado a la idea de Estado nación y a los Estados nacionales del Atlántico Norte. Alexis de Tocqueville, francés, admiró la democracia en Estados Unidos, pero no percibió que “debajo” de esta se encontraban los pueblos originarios despojados de sus tierras y latía la mano de obra de esclavizados africanos transportados desde el siglo XVI: democracia es un concepto clave de la retórica de la modernidad que oculta la lógica de la colonialidad, ayer y hoy. Democracia no puede ser un objetivo a alcanzar. El objetivo es vivir en armonía, equilibrio y plenitud. Cómo se alcanza, dependerá de quienes están a cargo del proyecto. Los debates abiertos en torno a arte, estética, modernidad, colonialidad, estética y, últimamente, gnoseología son gestos en esta dirección.

Todo ello nos llevó a enfatizar que la dignidad humana adquiere diferentes formas de identidad e identificación que son incompatibles con las nociones homogeneizantes de “cultura” y “universalidad” de los discursos y prácticas artísticas propuestos por las teorías modernas, posmodernas y altermodernas. Este es el legado de la Conferencia de Bandung (1955), que se propuso imaginar otros mundos coexistentes y desobedientes de las alternativas del momento, que eran o capitalismo liberal o comunismo estatal. En el amplio marco de la decolonialidad, las cuestiones de arte y estética, despojadas de su aura moderno-occidental, lo que equivale a decir despojadas de su universalidad, devienen habilidad para hacer algo (arte, ars, skill) y estética (sensaciones, corporalidad de los sentidos) que, como Bandung en la política estatal, niegan la universalidad de los conceptos de arte y estética. Al hacer, la opción decolonial estética se desvía de las rutas de la modernidad y sus reconfiguraciones posmodernas o altermodernas.

La discusión sobre la decolonialidad estética cada vez es más amplia y ocupa eventos de arte y cultura que desbordan los espacios académicos. Entre ellos vale destacar el panel sobre estéticas decoloniales⁵ en la XI Bie-

5 En este panel participaron: Dalida Benfield, Pedro Lasch, Alanna Lockward, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet y Pedro Pablo Gómez. Ellos, junto con Miguel Rojas-Sotelo, escribieron un texto colectivo sobre las estéticas decoloniales, que se publicó en francés en el número 111 de la *Revista Inter Art Actual* (Benfield et al., 2012).

nal de La Habana, realizado en mayo de 2012 como parte del evento teórico dedicado al tema “Prácticas artísticas e imaginarios sociales”.

Una parte importante de esta trayectoria la constituyen las cinco ediciones de BE.BOP, realizadas entre 2012 y 2018, curadas por Alanna Lockward (1961-2019)⁶ y asesoradas por Walter Mignolo. En este evento académico y artístico es claro el empeño de conceptualizar, en clave decolonial, las prácticas artísticas de la diáspora africana en la Europa actual. BE.BOP pretende además promover diálogos e intercambios entre practicantes del arte, activistas y estudiosos de las leyes de inmigración. Para Lockward, una de las ambiciones identitarias al crear BE.BOP fue precisamente definir su negritud en sus propios términos y facilitar el espacio para que otras personas o grupos hicieran lo propio. Una noción de pertenencia a un pasado y presente comunes desde la africanidad y, por lo tanto, a un futuro colectivo, permea el registro emocional, espiritual e intelectual de BE.BOP. Todo esto se resume, según ella, en el siguiente planteamiento del pensador decolonial puertorriqueño Agustín Laó Montes:

Si el campo histórico-mundial que ahora llamamos la diáspora africana, como condición para la dispersión y como proceso de desplazamiento, se basa en las formas de violencia y terror que son centrales a la modernidad, también significa un proyecto cosmopolita de articulación de la diversidad histórica de los pueblos de África, creando corrientes intelectuales/culturales translocales, así como movimientos políticos. (2007, p. 55)

En junio de 2013, en Mérida (Yucatán, México), se realizó la sexta edición de la bienal Arte Nuevo InteractivA / Laboratorio Cartodigital, organizada por un equipo conformado por Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, José Luis García Pérez y Verónica García, y acompañado por las curadoras Rosalía Romero y Kency Cornejo. Este proyecto incluyó dos exposiciones, una en el Museo A'ak, Xcunyá y otra en la Galería de la Casa Colón. Una serie de talleres de aprendizaje, pensados especialmente para jóvenes de escuelas preparatorias, hizo posible además que los artistas, críticos, curadores y activistas mayas, afrodescendientes y latinos que viven en Estados Unidos pudieran compartir una serie de estrategias creativas decoloniales.

6 Lockward fue la editora del libro *El cuerpo en el continente de la conciencia negra* (2016), incluido en la colección *El Desprendimiento* iniciada por Walter Mignolo en 2004.

Las prácticas colaborativas⁷, los diálogos intergeneracionales y el énfasis en la importancia de mantener la tradición oral, así como la relación ancestral propia de nuestras culturas originarias, fueron algunas de las preocupaciones debatidas en el transcurso de este evento⁸.

Por su parte, nuestro colega Miguel Rojas-Sotelo, que tiene una amplia experiencia de trabajo en instituciones culturales en Colombia y forma parte del grupo de quienes trabajamos por la decolonialidad estética y epistémica, tiene claro que hay un corpus visual y poético que da cuenta de la producción visual y de sentido en el contexto de Abya Yala. Y esto da lugar a su propuesta de una perspectiva decolonial para examinar prácticas visuales (mingas de la imagen) performativas, documentales, danzarias, orales y poéticas para las que resulta imposible ingresar en la lógica de la historia del arte y de la estética racionalista. En ese contexto, Rojas-Sotelo ha examinado y valorado ampliamente trabajos de artistas y hacedores decoloniales como Benvenuto Chavajay, Rosa Tisoy, Isaac Carrillo Can, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Hugo Jamioy y Pastora Chindoy, entre otros (Rojas-Sotelo, 2019). Las Mingas de la Imagen

7 Dentro de esta tradición se organizó, en el año 2014, “Indigenidad | Decolonialidad| @ RTE” en la Universidad de Duke (1.º de mayo al 26 de agosto de 2014, Galería Fredric Jameson). Este fue un evento doble donde artistas indígenas, nativos americanos y mestizos se reunieron con curadores, pensadores y críticos de la opción de la estética decolonial para discutir formas de acción común frente a los procesos de producción de conocimiento sobre su trabajo. La exposición reunió a artistas de todas las Américas que trabajan bajo *prácticas creativas decoloniales*, que subrayan los límites del mundo del arte convencional y ofrecen posibilidades de re-existencia en escenarios contemporáneos de las Américas. Trabajando en varios medios, estos artistas abordan la indigeneidad, la decolonialidad y sus intersecciones a través de entornos y conocimientos visuales y sensoriales. Sus prácticas insurgentes creativas funcionan como representaciones en espacios de liminalidad (el intermedio) del arte y la vida. Entre los artistas participantes estuvieron Dalida María Benfield, Isaac Carrillo Can (maya); Cornelio Campos (purepecha), Benvenuto Chavajay (maya), Brittany Chávez, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet (afrocaribe), Alyssa Hinton (tuscarora-osage), Pedro Lasch, Jeff Marley (cheroquee), Javier Pabón y Cole Rizki. Fue cocurado por: Kency Cornejo, Raul Ferrera-Balanquet y Miguel Rojas-Sotelo, para el Centro Duke de Estudios Globales y Humanidades; el Departamento de Arte, Historia del Arte y Estudios Visuales; el Proyecto Indigeneidad en Términos Globales, y el Centro de Estudios Latinoamericanos y Caribeños.

8 Información adicional sobre esta bienal, se puede encontrar en la página web de Arte Nuevo Interactiva (<http://www.labcartodigital.org/interactiva/>)

son otro de los proyectos decoloniales en los que Rojas participa. Organizadas en colaboración entre la Universidad de Duke, la Pontificia Universidad Javeriana de Colombia y la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC), estas mingas son encuentros para la creación colaborativa intercultural, que entiende la creatividad estética como colaboración entre pueblos, lenguas, artes y espiritualidades. En 2018, Miguel Rojas-Sotelo organizó la exhibición “Soberanía visual” en la sala de arte de la Universidad Javeriana, en el marco del V Encuentro Internacional de Literaturas y Artes Amerindias (EILA), como resultado del Premio Nacional en Ensayo y Crítica de Arte otorgado a su texto, del mismo título, que por primera vez hacía una lectura de la producción artística de productores culturales del mundo indígena en Colombia en 2017⁹.

Por otra parte, entre las más recientes publicaciones se encuentra el amplio dossier que *Social Text-Periscope* (Mignolo y Vázquez, 2013) dedicó al tema de las estéticas decoloniales. En este trabajo, participaron mujeres y hombres dedicados a la teoría, la crítica, la curaduría y la creación artística. En sus páginas, el pensamiento sobre la estética decolonial hace un recorrido desde varios puntos de origen, en el Asia Central, Rusia y Europa del Este, pasando por América Central y América del Sur; se detiene en el tema de los inmigrantes en Europa, los(as) latinos(as) en Estados Unidos, así como en el arte en Vietnam, Corea, Taiwán o el cine en Hong Kong. El volumen especial de *Social Text Periscope*, dedicado a la estética decolonial, fue coeditado por Walter Mignolo y Rolando Vázquez y participaron en él Madina Tlostanova, Pedro Lasch, Alana Lockward, Tanja Ostojic, Michele X, Aimee Kwon, Guo-Juin Hong y Hong-An Throng, Vivian Lee, Ovidiu Tichindeleanu, Dalida Banfield, Raúl Ferrera Balanquet y Miguel Rojas-Sotelo. Seminarios, talleres y exhibiciones han tenido una significativa repercusión en Europa, motivados por Rolando Vázquez a través de la Middelburg Decolonial Summer School y otras actividades. Debido a la repercusión del tema, a partir de junio del 2020, la Decolonial Summer School se realiza en el Von Abbee Museum of Contemporary Art, en Eindhoo-

9 Los artistas participantes fueron: Dioscórides Pérez (Colombia), Fernando Urbina (Colombia), Cornelio Campos (Purepecha, México-EE. UU), Jeisson Castillo (Colombia), Tirsa Chindoy (inga kamentsa, Colombia), José Luis Cote (Colombia), taita Domingo Cuantindioy (inga siona, Colombia); Benvenuto Chavajay (maya tz’utujil, Guatemala), Benjamín Jacanamijoy Tisoy (inga, Colombia), Brus Rubio Churay (muriu, Perú), Abel Rodríguez Muinane (mojage, guiju, nonuya, Colombia); Colección Tropenbos (Amazónica, Colombia), María Paula Ramírez (Colombia), Rosa Tisoy Tandioy (inga, Colombia), Carlos Uribe (Colombia) y Daniel Esteban Vacca Sepúlveda (Colombia).

ven¹⁰. Encontramos también artículos sobre el tema y entrevistas a miembros de la red de intelectuales, hacedores (artistas), pensadorxs, que fue creciendo durante este tiempo¹¹.

En 2015, mientras trabajábamos en la elaboración del proyecto de Doctorado en Estudios Artísticos, realizamos, en la Sala de Exposiciones ASAB, la exposición titulada “HD: haceres decoloniales”, articulada por la idea curatorial compartida por varios artistas, que consiste en la convicción de que sus haceres y prácticas son respuestas potentes y heterogéneas a la colonialidad del poder, que en su despliegue y encarnación va generando heterarquías en cada una de las dimensiones de la realidad en la que se instala. Los trabajos que presentamos en esa exposición, cuyas memorias se encuentran en un libro, son una muestra de los haceres decoloniales que, desde los intersticios del arte y las prácticas aiesthéticas, trabajan por la construcción de subjetividades, modos de hacer y conocimientos que puedan desgajarse de la matriz colonial del poder (Gómez, 2016).

Además, entre noviembre de 2017 y febrero de 2018, se realizó la VIII Bienal ASAB, denominada: “Tiempos migratorios”¹², cocurada por Dalida Benfield y Pedro Pablo Gómez, con la participación de artistas y colectivos de artistas de América, Europa y Asia¹³. Esta versión de la bienal se realizó en conjunto con el Proyecto Tiempos Migratorios, propuesto por el Instituto de Sujetos (Im)posibles, dirigido por Dalida

10 Debido a la pandemia, los cursos del verano del 2020 se dictaron *online*.

11 Véanse el artículo de Marine Schutz, “Decolonial Aesthetics” (2018), y la entrevista con Rolando Vázquez, “Decolonial Aesthetics and the Museum” (Wevers, 2019).

12 La apertura de la exposición fue programada para el 9 de noviembre de 2017, pero debido a un imprevisto de fuerza mayor, relacionado con las lluvias en Bogotá, debió ser aplazada para 2018. La muestra se realizó finalmente entre el 26 de febrero y el 6 de abril de 2018.

13 Los artistas que participaron en esta exposición fueron: Adrián Gómez (Cuba/Colombia), Ana María Gutiérrez (Colombia), Andrés Jurado (Colombia), Annie Fukushima (Corea/México/EE. UU.), Colecto Antena: Jen Hofer y John Pluecker (EE. UU.), At Land’s Edge: Gloria Gálvez (EE. UU.), Camilo Ontiveros (México/EE. UU.), Javier Tapia (Chile/Dinamarca), Dalida María Benfield (Panamá/EE. UU.), Chris Bratton (EE. UU.), Diásporas Críticas (Inglaterra/Venezuela), Guston Sondin-Kung (EE. UU./Dinamarca), Jane Jin Kaisen (Corea/Dinamarca), Kiri Dalena (Filipinas), Liliana Angulo (Colombia), Michel Dizon (Filipinas/EE. UU.), Raúl Moarquench Ferrera Balanquet (Cuba/EE. UU./México), Colectivo RESBSK (Filipinas), Sandra Rengifo (Colombia), Tammy Ko Robinson (Corea/EE. UU.); Yu-Wen Wu (Taiwán/EE. UU.).

María Benfield. Esta, como todas las colaboraciones decoloniales, fue posible por la complementariedad de los objetivos de la bienal con los del mencionado proyecto. Resultó evidente la necesidad que tenemos hoy de comprender el contexto histórico y el presente actual de los flujos múltiples de la cultura, los objetos y las ideologías que atraviesan los países del norte y del sur global. Así mismo, nos propusimos conversar acerca de las dimensiones de género, raza, nacionalidad o clase que determinan las acciones políticas y las formas de producción de subjetividad de los migrantes y desplazados. De la misma manera, indagamos en la dimensión del cambio global del clima como una presencia espectral que se anuncia a través de “la natura” y sus catástrofes. La desnaturalización, necesaria para entender la naturaleza, es una de las metodologías paradójicas a las que nos enfrentamos hoy en día. Estas dimensiones y retos son el resultado de la reconfiguración del orden mundial mediante la demarcación de nuevas fronteras, nuevas guerras y nuevas violencias que reactualizan las violencias antiguas de todo orden y las injusticias que les son concomitantes; todas ellas se hacen visibles como las versiones contemporáneas de la colonialidad epistémica, política, estética, ambiental, biosocial, de raza y de género.

Esbozo para una genealogía ampliada de lo decolonial

Una genealogía amplia de lo decolonial es importante porque las exposiciones y otras prácticas artísticas que son realizadas en contextos institucionales generan posibilidades para enfrentar y contrastar ese mismo poder institucional y abrir grietas para un crear y un actuar distintos. Así lo expresa el pensador poscolonial Okwi Enwezor (2002), curador de la Documenta 11, para quien las bienales son una especie de oportunidades que, en vez de imitar el poder institucional, lo pueden utilizar para enfrentarlo. Para tal fin, hay que entender la vanguardia actual, tomando como punto de partida los campos de la cultura y la política, en vez de comenzar en el campo del arte mismo. Esto debido a que todos estos ámbitos están dentro del reino de lo económico que, bajo la hegemonía del capital, controla todas las relaciones. Desde esta operación, el arte contemporáneo es ubicado en un marco geopolítico en donde se abre a una comprensión transcultural del actual contexto, entre lo local y lo global, el Estado nación y el individuo, el centro y la periferia. La pregunta a partir de los planteamientos de Enwezor es de qué manera, más allá del mundo del arte, en el mundo de la política, las bienales transculturales pueden mediar la transformación social (Gómez, 2015, p. 81).

Esa genealogía de lo decolonial en el arte incluiría una mirada crítica a la enorme “Exposición colonial internacional de París” (1931), realizada como

respuesta a las críticas alemanas respecto de las prácticas coloniales francesas y, ante todo, como una muestra de las riquezas culturales de las colonias de Francia y países que estaban bajo su protectorado; pasando por la polémica exposición “Magiciens de la terre” (1989), que pone en cuestión la idea de que no existe arte por fuera de Occidente, incluyendo a creadores de Asia, África, Extremo Oriente y América Latina, como también a los inuits que habitan regiones árticas. Además de sugerir la universalidad del acto creador y la contemporaneidad de las artes no occidentales, creó las posibilidades de pensar en cuáles serían los términos para un diálogo horizontal entre culturas, más allá del interés que los artistas occidentales han tenido frecuentemente por la apropiación de lo exótico de las otras culturas.

O, incluso, plantea explorar lo decolonial en cartografías expandidas. Es el caso de la historiadora española Ana María Guash (2016), que propone una cartografía organizada en torno de conceptos paraguas denominados giros (documental, ecológico, etnográfico, dialógico o cosmopolita, entre otros), que son estrategias empleadas por curadores o artistas para abordar problemáticas contemporáneas urgentes, como ocurre con el giro ecológico, relacionado con los efectos del cambio climático.

“Ante América” fue un ciclo de exposiciones realizadas en Colombia, en el contexto de las conmemoraciones de los quinientos años de la conquista española, que propuso una perspectiva crítica latinoamericana del arte en este continente frente a cuestiones para las que lo poscolonial y lo posmoderno aparecen como insuficientes. Entre ellas se encuentran la interculturalidad, la ideología del mestizaje y la pregunta misma por lo que somos como latinoamericanos en la entrada de la denominada era de lo global. Mosquera (1992) tiene claro que el arte latinoamericano ha sido casi siempre subvalorado y marginado en los centros y circuitos supuestamente internacionales y por el relato eurocéntrico de la historia del arte, “al igual que el resto de la producción contemporánea, no tradicional, del Tercer Mundo. Aun en exposiciones como *Primitivism in 20th Century Art o Les Magiciens de la Terre*, su presencia resulta insignificante, a pesar de que hubieran tenido mucho que aportar a ellas, sobre todo profundizando y problematizando sus perspectivas” (Mosquera, Ponce de León y Weiss, 1992, p. 15).

La Bienal de La Habana, que constituye una de las más importantes exposiciones en América Latina, inició en 1984 como una respuesta a la insatisfacción con el monopolio del arte mantenido por los centros económicos y, a la vez, por haber sido puestos en la periferia en la cartografía diseñada desde

esos mismos centros. El objetivo primordial de esta bienal es su contribución a la investigación, la circulación y el reconocimiento de las artes plásticas del denominado tercer mundo, que abarca a América Latina, el Caribe, Asia, África y el Medio Oriente. Esta ha sido denominada precisamente como la bienal del tercer mundo. Entre los temas importantes que se han propuesto en algunas de sus ediciones se encuentran: el desafío a la colonización, en la cuarta edición (1991); arte-sociedad-reflexión, en la quinta (1994); y prácticas artísticas e imaginarios sociales en la oncenava (2012). Los encuentros teóricos de esta bienal sobresalen al hacer posibles importantes debates del arte contemporáneo, mediante aportes que son recogidos previamente a la bienal, debatidos en los encuentros teóricos y publicados posteriormente. Todo esto se complementa con talleres y laboratorios de creación en espacios para la experimentación con técnicas y materiales (Valle Lantarón y Herrera Despaigne, 2009).

Así como la Bienal de La Habana construyó un modelo de bienal del sur, en contrapunto a la Bienal de Venecia y otras megaexposiciones europeas y norteamericanas, la Bienal de Johannesburgo fue antecesora de proyectos curatoriales, como la Documenta 11 en Kassel, basados en la apertura de escenarios diversos, entre ellos foros de debate sobre temas de actualidad y el tránsito de ideas a nivel global. Estas dos bienales preludian el diálogo entre regiones excluidas del panorama del arte, que luego se nombrarían como diálogos sur-sur, no en términos geográficos, sino en términos de geopolítica, geocultura y reconfiguración del des-orden global. Estas dos bienales son apenas una muestra de la explosión de bienales nacionales e internacionales que se dio después de 1992, muchas de las cuales desaparecieron, como la Bienal de Arte de Bogotá que inició en 1988, o la Bienal Internacional de Arte Contemporáneo (Biacs) de Sevilla, vigente hasta 2007, después de su segunda edición comisariada por Okwui Enwezor, entre otras, cuya cartografía conceptual e histórica ha sido ampliamente dibujada por el investigador colombiano y colega Miguel Rojas-Sotelo (2011). A propósito, Rojas-Sotelo propone que la Bienal de La Habana es una alternativa al cosmopolitismo y una especie de movimiento decolonial; de ahí la necesidad de indagar, en términos decoloniales, sobre eventos de carácter bienal para dibujar otras cartografías de las prácticas artísticas y culturales¹⁴.

No hay duda de que ideas curatoriales, como la de la 4 Bienal de Kochi-Muziris (Dube, 2018), realizada entre el 12 diciembre de 2018 y el 29 de

14 Ver la disertación de Miguel Rojas-Sotelo (2009).

marzo de 2019 en Kochi, Kerala, India, dialogan de cerca con la decolonialidad estética. Lo hace cuando la curadora Anita Dube señala que la hiperconectividad virtual en la que vivimos nos ha alejado de las cálidas solidaridades de la comunidad; ese lugar de abrazo donde podemos disfrutar de nuestra inteligencia y belleza con los demás, donde podemos amar; un lugar donde no necesitamos al “otro” como enemigo para sentirnos conectados. Y más, cuando menciona que en el corazón de su aventura curatorial se encuentra un deseo de liberación y camaradería (lejos del modelo de amo y esclavo), donde las posibilidades de una vida no alienada podrían derramarse en una *política de la amistad*; donde el placer y la pedagogía pudieran sentarse juntos y compartir una copa, y donde pudiéramos bailar, cantar y celebrar un sueño juntos. Al mismo tiempo, se pregunta cómo se puede realizar una bienal en un lugar donde la propia bienal se ha convertido en la única ventana pedagógica al arte del mundo. Además, en un contexto tan particular como el de Kerala, qué modelo podría permitir la autodeterminación de la audiencia.

REFERENCIAS

- Albán Achinte, A. (2011). Comida y colonialidad. Tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte* 4 (5), 10-23. <https://doi.org/10.14483/21450706.1200>
- Benfield, D., Moarquench Ferrera Balanquet, R., Gómez, P., Lockward, A. y Rojas-Sotelo, M. (2012). Décolonialité et expérience esthétique: une approximation. *Inter*, 111, 35-39.
- Discursos curatoriales y prácticas artísticas: aciertos y desencuentros en “Estéticas decoloniales”. (2013). *Esfera Pública*. <https://esferapublica.net/discursos-curatoriales-y-practicas-artisticas-aciertos-y-desencuentros-en-esteticas-decoloniales/>
- Dube, A. (2018). Possibilities for a Non-Alienated Life. Bial de Kochi-Muziris. *Universe in Universes*. <https://universes.art/es/kochi-muziris-biennale/2019/curatorial-text>
- Gómez Moreno, P. P. (2016). *Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, P. P. y Mignolo, W. D. (eds.). (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guasch, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global (1989-2014)*. Alianza Editorial.
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Librería Hachette.
- Laó-Montes, A. (2007). Hilos descoloniales. Trans-localizando los espacios de la diáspora africana. *Tabula Rasa*, 7, 47-79.
- Llanes, L. (2012): *Memorias. Bienales de La Habana*. Arte Cubano Ediciones.
- Lockward, A. (2016). BE.BOP. 2012-2014. *El cuerpo en el continente de la conciencia negra*. El Desprendimiento. Ediciones del Signo.
- Maturana, H. (1998). *Formación humana y capacitación*. Editorial Dolmen.
- Mignolo, W. D. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del Arte*, 4 (4), 0-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. y Gómez, P. P. (2015). *Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. y Vázquez, R. (eds.). (2013). Decolonial AestheSis. (2013). *Social Text* (número especial). <http://www.socialtextjournal.org/periscope/decolonial-aestheSis/>

- Mosquera, G., Ponce de León, C. y Weiss, R. (1992). *Ante América*. Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.
- Okwi, E. (2002). *Documenta 11_Platform 5: Exhibition Catalogue, The Black Box*. Hatje Cantz.
- Palermo, Z. C. (2009). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Ediciones del Signo / Globalization and the Humanities Duke University.
- Quijano A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. *Perú Indígena*, 13, 11-20.
- Rojas-Sotelo, M. (2009). *Cultural Maps, Networks and Flows: The History and Impact of the Havana Biennale 1984 to the present* (tesis de doctorado). University of Pittsburgh, Estados Unidos. <http://d-scholarship.pitt.edu/6302/1/Miguel-RojasSotelo-2009.pdf>
- Rojas-Sotelo, M. (2011). The Other Network: The Havana Biennale and the Global South. *The Global South*, 5 (1), 153-174. <https://www.muse.jhu.edu/article/449223>
- Rojas-Sotelo, M. (2019). Adelante el pasado: oralidad y visualidad, acto y evento en las prácticas artísticas del mundo indígena contemporáneo. *Revista Kaypunku*, 4 (1), 521-591.
- Ronald K., Shwetal A. y Patel, D. R. (eds). (2020). *Contemporary Art Biennials*. Our Hegemonic Machines.
- Schutz, M. (2018). Decolonia Aesthetics. *Echoes*. <https://tinyurl.com/y28ek17x>
- Valle Lantarón, R. del, Herrera Despaigne, M. (2009). *Bienal de La Habana para leer: compilación de textos*. Universitat de València; Artecubano Ediciones y Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam.
- Wevers, R. Decolonial Aesthetics and the Museum. An Interview with Rolando Vásquez Melken. *Stedelijk Studies*, 8. <https://tinyurl.com/y5lbe9a2>
- Whybrow, N. (2020). *Contemporary Art Biennials in Europe: The Work of Art in the Complex City*. Bloomsbury Visual Arts.

EL ENCUENTRO DE LA RECONSTITUCIÓN EPISTEMOLÓGICA CON LA RECONSTITUCIÓN ESTÉTICA¹⁵

Walter D. Mignolo

Prolegómenos

1.1.

La economía de acumulación y explotación es hoy global. No universal, sino global. Pero no es ni uniforme ni homogénea. De igual manera, el vocabulario “culto” con el que la población educada en todo el mundo habla de arte, ciencia, epistemología, estética, democracia, desarrollo, religión, entre otros, es también global. Estos vocablos fueron creados en las lenguas vernáculas de Occidente. A partir del Siglo de las Luces —el segundo capítulo del Renacimiento que surgió de varios siglos de “oscuridad” de la temprana Edad Media—, el vocabulario “culto” en las lenguas inglesa, francesa y alemana cabalgó con los mercaderes, misioneros, diplomáticos, oficiales de gobiernos y familias acomodadas de asentamiento colonial, quienes transportaron tanto la educación recibida en sus respectivos países como las instituciones educativas que reprodujeron para “educar a los nativos”. Los vocablos de “los nativos de Europa” cultos se impusieron sobre el vocabulario de las lenguas de las culturas y civilizaciones invadidas.

Y aquí ocurrieron dos cosas: a) los habitantes de las culturas y civilizaciones invadidas tuvieron que aprender, para participar en la esfera pública, el vocabulario de los invasores. Los grupos marginados en cambio pudieron permanecer al margen de ello, y tanto lo que estos grupos hacen y como describen sus haceres fueron clasificados, por los detentadores del vocabulario

15 Este texto corresponde a la versión revisada por el autor de su conferencia dictada el 7 de octubre de 2019 como lección inaugural del Doctorado en Estudios Artísticos, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. [N. del Ed.]

culto, como “cultura popular”; b) por su parte, las personas nativas hablantes de las tres lenguas europeas hegemónicas a partir del siglo XIX (inglés, alemán y francés) tuvieron el privilegio de nombrar, clasificar y destituir lo hecho y lo dicho en las culturas invadidas.

De tal modo que hoy todavía hablamos por ejemplo del “arte” chino o árabe, de la “estética” africana o latinoamericana. Pero con *epistemología* ocurre algo distinto. Es más difícil el uso de este vocablo para referir a los principios de conocimiento en lenguas no occidentales. Esta dificultad se debe al hecho de que epistemología nos remite al conocimiento disciplinario, filosófico y científico secular. La familiar distinción entre *doxa* y *episteme* es, pues, simplemente la plataforma del concepto de conocimiento en Occidente. Es de notar que quienes hicieron la distinción fueron filósofos situados en la *episteme* y no en la *doxa*. La *doxa* devino cultura popular y los principios del conocer fueron clasificados por la “cultura culta”¹⁶. Teniendo en cuenta estas consideraciones, aquí me ocuparé de tres vocablos: *arte*, *estética* y *epistemología*. El desafío es removerlos de su positiva afirmación y de su asignada universalidad.

El argumento de este ensayo es el siguiente: la *reconstitución* epistemológica/estética entraña la *restitución* gnoseológica y estética. Ambas fueron *destituidas* por la epistemología y la estética, que fueron constituidas asumiendo y postulando su universalidad. Veremos en la primera parte la constitución epistemológica y filosófica de la estética, lo cual me permitirá entrar en el argumento restitutivo de la gnoseología y de la *aesthesis*. Ello no significa superar las primeras. Este no es un argumento posmoderno que anuncia la posepistemología y la posestética. Ambas continuarán por un largo tiempo. La *reconstitución* epistemológica/estética mediante la *restitución* gnoseológica y estética nos permite reducir a la primera a su justa medida y despojarla de sus pretensiones universales. Epistemología y estética tienen el derecho de existir, pero es una aberración continuar aceptando que son las medidas universales para ciertos haceres (e.g., arte) en todas las civilizaciones y de la manera de *enmarcar* tales haceres (e.g., estética) y considerar la estética una rama de la filosofía (e.g., epistemología). La dificultad consiste en reconstituir la manera de hablar y referirnos, describir y explicar desautorizando la universalidad de arte, estética y epistemología. Estos conceptos solo son relevantes para la civilización occidental y para los creyentes en otras regiones del pla-

16 Valga la redundancia para distinguirla de la cultura popular que la misma cultura culta inventó para situarse a sí misma como superior.

neta. Es entonces necesario comenzar por desprendernos de los tentáculos de la colonialidad del poder, del conocer, del creer y del sentir. *En esto consiste, ni más ni menos, el encuentro de la reconstitución epistemológica/estética.*

Desobedecer y despegarnos de los diseños globales montados a partir del siglo XVI, que en el vocabulario de Michel Rolph-Trouillot (1995) constituyen los *universales abstractos del Atlántico Norte*, es una de las tareas fundamentales del pensar, hacer y vivir decoloniales. Epistemología y estética son dos conceptos modernos y occidentales. No son universales. Tienen, como sabemos, sus raíces en la antigua Grecia, pero hubo otras civilizaciones antes, y coexistentes con la antigua Grecia, donde la gente también pensaba y organizaba su vida según los conceptos que surgían de sus relatos que explicaban la creación del mundo, de lo viviente y de los seres humanos, de sus creencias básicas y su praxis de vida. El hecho de que el vocabulario que nos domina todavía hoy provenga de Grecia, de Roma y de la teología cristiana no se debe a la inexorable marcha de la historia universal desde la creación del mundo (sobre lo cual tenemos muchos relatos y no solo uno). Esta tarea de desobediencia es enorme y realizable por dos grandes vías. La primera, mediante la introducción de conceptos ajenos a Occidente para desvirtuar la universalidad abstracta de los primeros construidos sobre experiencias concretas imperiales. Por ejemplo, introducir *Sumak Kawsay* y *Ubuntu* para conceptualizar relaciones y organizaciones comunales que han sido colonizadas (es decir, destituidas y reemplazadas) por conceptos, prácticas y políticas públicas que celebran la *democracia* y el *desarrollo*. Estos conceptos son inútiles y dañinos para pensar y vivir lo comunal (relaciones y vincularidad de todo lo viviente, incluida la especie humana). Democracia y desarrollo solo atienden a lo *social*, a las relaciones humanas separadas de los “recursos naturales”. La segunda vía consiste en restituir conceptos que fueron destituidos del imaginario moderno en la propia tradición grecorromana-europea. Los dos conceptos en cuestión son *gnoseología* y *aesthesis*. El argumento que sigue implica que epistemología y estética destituyeron gnoseología y *aesthesis* y, al hacerlo, produjeron un efecto de totalidad del que es difícil desengancharse. Por eso hoy se habla con toda naturalidad de la estética china o indígena, pero se restringe el uso de epistemología, que ha sido capturada por la filosofía de la ciencia y por la filosofía secular. Fuera de Occidente encontramos mitos, folklore, leyendas y sabiduría, pero no propiamente el tipo de conocimiento científico y filosófico de rango epistemológico. De modo que la reconstitución epistémico/estética de lo constituido/destituido abre el terreno gnoseológico/estético reconstituyente.

Revisemos entonces el argumento, comenzando por Aníbal Quijano (1992), quien sembró el terreno para la gnoseología y la *aesthética*, aunque él no empleó estos conceptos. Quijano postuló la decolonización epistemológica como *decolonialidad*. Lo demás lo derivamos de Quijano.

Después de terminada la Guerra Fría, el horizonte decolonial, para Quijano, no era ya el de formar o tomar posesión de Estados nacionales, sino el de desprendernos (*delinking*) del patrón colonial de poder y de la fundación occidental de los saberes. Aquí afincó el proyecto decolonial a principios de los años noventa: la descolonización epistemológica, es decir, del conocimiento tanto de lo conocido como de las formas y reglas institucionales e institucionalizadas del conocer. La idea de desprendimiento o desenganche surge, en Quijano, de su descubrimiento del patrón colonial de poder (PCP). El desenganche no es una abstracción discursiva. Al contrario, es la manifestación discursiva de la praxis de vida o de experiencias, como se suele decir. Experiencias y praxis de vida que la selva de conceptos existentes no puede abarcar. Y no lo puede hacer, porque tales conceptos fueron construidos sobre experiencias y prácticas del imaginario que las sostiene: la modernidad. Las reconstituciones epistémico/estéticas surgen de las experiencias de vida de la colonialidad. Ambos conceptos son complementarios. La cura psicoanalítica, por ejemplo, adquiere su sentido en relación con lo inconsciente. No podemos intentar la cura si no sabemos de qué nos tenemos que curar. En el caso del PCP, las heridas coloniales y las diferencias coloniales/imperiales generan desequilibrios, desigualdades e injusticias, que a su vez requieren de los procesos de sanaciones decoloniales. Las reconstituciones epistémico/estéticas son parte de tales procesos de sanación en dos esferas del orden global: la sanación de las gentes y la sanación de las políticas estatales devaluadas, antes y ahora, por los órganos mediáticos y por las sanciones imperiales a los Estados que no se someten a sus diseños. China, Rusia e Irán son hoy los tres blancos de ataque. Las devaluaciones y acusaciones no afectan solo a las instituciones, sino a las personas que las dirigen y a la población en general. El menoscabo del islam después del 9/11 creó inquinas domésticas en Estados Unidos y hoy las acusaciones a China afectan a la población de descendencia china en Estados Unidos. Aquí se entrecruzan heridas coloniales con heridas imperiales y, por lo tanto, son necesarias las sanaciones decoloniales y las sanaciones desoccidentalizantes.

I.2.

Hay mucha gente que podía haber ofrecido la lección inaugural del Doctorado en Estudios Artísticos. El privilegio que tengo se debe a la con-

versación y colaboración con Pedro Pablo Gómez desde el 2009. En efecto, todo comenzó durante un seminario que dicté en 2009 en el Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar en Quito. Al concluir aquel seminario, Pedro Pablo, quien dirigía la revista *Calle14*, me invitó a publicar un ensayo en torno a algunas de las tesis y áreas problemáticas que surgieron en dicho seminario. Lo titulé “Aisthesis decolonial” (Mignolo, 2011). Apenas publicado el ensayo, en marzo del 2010, me propuso realizar una exposición y un taller aquí en Bogotá. De marzo a noviembre del 2010, trabajamos en la exposición y el montaje. Una parte de la exposición y el taller se realizaron en la Sala ASAB. Las otras partes de la exhibición, en el Museo de Arte Moderno (Mambo) y en El Parqueadero, centro cultural del Banco de la República. En el evento y en la exposición participaron artistas locales e internacionales. El taller, en el que se discutieron aspectos teóricos relativos a la concepción moderna y posmoderna de la estética, así como a la *aesthesis* decolonial, fue bastante comentado y discutido en el foro virtual *Esfera Pública*.

Es así que aquí hoy estamos con Ricardo Lambuley, a quien conocí en un seminario anterior, junto a Marta Bustos (también doctoranda del seminario de la Universidad Andina). Los tres eran ya un grupo informal de trabajo en torno al tema, que se consolidó en la ASAB después de finalizados sus respectivos doctorados. Y también con todos ustedes, profesores y estudiantes del Doctorado en Estudios Artísticos, y público en general, para celebrar la ocasión y continuar conversando sobre un tema que ya había planteado Adolfo Albán Achinte en uno de los primeros seminarios de la Universidad Andina; no recuerdo las palabras exactas, pero sí el concepto: qué lugar ocupa la estética en el *patrón colonial de poder*, en la conceptualización de Quijano, que era y siguió siendo un concepto fundamental en la visión y gestación del doctorado gestionado por Catherine Walsh. O podría preguntarse también por el lugar de la estética en la *matriz colonial de poder*, puesto que patrón y matriz se convirtieron, para mí, en sustantivos intercambiables.

Volvamos a Quijano, a la colonialidad y a la reconstitución epistemológica. La formación sociológica de Quijano no le condujo a la estética. En la colonialidad del saber, las ciencias sociales duras (sociología, economía, ciencias políticas) y las humanidades están separadas por una fosa. Sin embargo, Quijano puso atención a una dimensión ajena a las ciencias sociales duras, atendida por la psicología y el psicoanálisis (aunque sin entrar en ellas): la subjetividad. La subjetividad ingresó en los argumentos de Quijano como un componente

esencial¹⁷. Es notable, en todos los ensayos publicados por Quijano en torno a la colonialidad del poder desde 1992, el rol fundamental que tiene la subjetividad en sus formulaciones (Quijano, 2015). De ahí a la *aesthesis* hay solo un paso: el sentido de la palabra griega *aesthesis*, traducida al castellano, nos remite a sentir, a sensación. Los sentires y sensaciones no son todavía la subjetividad. Pero, si damos otro paso, encontramos que *subjetividad* es un derivado de la palabra *sujeto*, registrada en el latín del siglo XIV con el significado de persona bajo el dominio o control de otra. Es decir, sujeto es alguien que está sujetado. En consecuencia, subjetividad es una característica de la persona sumisa y obediente; el sentir del sujeto sujetado. Estos sentidos se han transformado en el vocabulario de las lenguas vernáculas occidentales derivadas del latín. En el siglo XVIII, *individuo* fue un concepto necesario en la retórica de la modernidad para subrayar el precioso valor liberal de la libertad individual. *Individuo* e *individual* refieren a un singular ser humano distinto del grupo. El epígrafe de Jean Paul-Sartre a su novela *La náusea*, nos aclara este sentido. De Roquentin, el personaje, se dice “Era una persona sin importancia colectiva, exactamente un individuo”.

Así fue más o menos el recorrido que nos trajo hasta aquí hoy, a celebrar y a inaugurar el Doctorado en Estudios Artísticos, un programa que actualiza las semillas plantadas en el Doctorado de Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar. Aquí estoy para continuar esta conversación y este es mi privilegio: la suerte me situó en el lugar y el tiempo adecuados.

II. La cuestión del arte y la estética y el arte y la estética en cuestión

Hace unos pocos años empecé a entender, realmente, el decir de Sócrates: “Solo sé que no sé nada”. Lo sabía, pero no lo sentía. Cuando lo sentí, comprendí la complementariedad entre saber y sentir, entre gnoseología y *aesthesis*, que la retórica de la modernidad redujo a epistemología y estética. Al hacerlo, destituyó la amplia gama de los saberes gnoseológicos y de los sentires estésicos. Lo entendí racionalmente cuando lo leí por primera vez, quizás por los quince años. Pero no lo sentí en el cuerpo, que también contiene el cerebro. Ahí comienza a emerger la *aesthesis* en el ámbito en el que Quijano introdujo la subjetividad en las ciencias sociales. Al darnos cuenta de que una cosa es entender algo racionalmente o acumular información y otra cosa sentir que algo nos toca, nos lleva a revisar lo que creíamos

17 Por ejemplo, véase Quijano (2015).

que entendíamos y a comprender cuánto nuestros razonamientos están asentados en nuestros sentires. De ahí el camino del saber al no-saber y la continuidad del hacer. En vista de todo eso, lo que quiero proponer hoy es re-visitara la cuestión, que se abrió hace diez años y que continúa abierta, y seguimos peleando para darle un poco de claridad al asunto: la cuestión de la *aesthesis* decolonial, la decolonialidad del saber y del sentir. Es decir, des-sujetarnos del patrón colonial de poder.

El marco en el que se formuló la pregunta del rol de la estética en el patrón colonial de poder sería reconstituido a través de los años. Veamos. Immanuel Kant planteó el tema en uno de sus primeros ensayos, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1981). En ese título hay dos signos importantes: el sentimiento, por un lado, y lo bello y lo sublime, por el otro. Luego elaboró estas tesis preliminares en *La crítica del juicio*, en 1790 (Kant, 1790/1977), en Prusia. En esta obra dejó de lado tres de las secciones de *Observaciones*, las 2, 3 y 4. La segunda sección aborda las cualidades de lo bello y lo sublime en los seres humanos en general. La tercera se refiere a la diferencia de lo bello y lo sublime en el contraste entre los dos sexos. Y la cuarta remite a los personajes (*characters*) nacionales en su relación con los sentimientos de lo bello y de lo sublime. Comienza la sección 2 con estas palabras: “El entendimiento es sublime, el ingenio es bello. La audacia es sublime”, y de aquí deriva una serie de comparaciones que abarcan desde la honestidad a la nobleza y regresa a lo bello y lo sublime diciendo: “las cualidades sublimes inspiran estima, pero lo bello inspira el amor”. Cito estas frases para subrayar que el sentimiento de lo bello y de lo sublime, para Kant, es una cuestión en la que el arte no ocupa un lugar central. Pero sí lo hará décadas más tarde para G.W.F Hegel (1989), quien reducirá la belleza a las bellas artes, y considerará la estética como el discurso filosófico que define, categoriza y traza la genealogía occidental de las bellas artes. Cuando incurre en terrenos no-occidentales, los procesa según la subjetividad ya constituida en la memoria de Europa. El esquema propuesto por Hegel —lo bello, lo sublime, el arte y la estética— conforma un conjunto de haceres y reflexiones en torno a y desprendidos de tales haceres, que no estaban configurados como tales antes del siglo XVIII, ni en Europa ni en ninguna otra lengua co-existente en el planeta (Vázquez y Barrera Contreras, 2016).

Pero, claro está, ni Kant ni Hegel hubieran considerado que el vocabulario de la filosofía occidental no fuera universal ni que cualquier hacer en otras civilizaciones que tuviera alguna semejanza con lo que consideraban “arte” y “bellas artes” no pudiera conceptualizarse con el vocabulario filosófico moderno/europeo. La idea de que fuera de Europa el pensamiento era deficiente había sido instalada desde tres siglos antes.

Los universales trascendentes (la gestación y el hacer de la “naturaleza”) y metafísicos (lo empírico, la gestación y el hacer de los seres humanos) eran el afán de la filosofía en el siglo XVIII en Europa. No lo eran en ninguna otra parte del planeta. Hegel derivó toda su arquitectónica de estos afanes y creencia. No pudo dejar de lado en su arquitectónica el sentimiento de lo bello y lo sublime que Kant había puesto sobre el tapete. Kant insistió, no olvidemos, en que lo bello y lo sublime no son rasgos de los objetos sino apreciaciones de los sujetos. Aclaremos que ni lo bello ni lo sublime están en el sujeto, sino que Kant los “ve” y los atribuye al sujeto. Es decir, lo bello y lo sublime están en el sujeto Kant. A mediados del siglo XVI, sujeto designa la persona a quien desplaza por el individuo. En efecto, subjetividad proviene del latín *subjectum* (estar sujeto a) y quiere decir que depende de otra cosa. El XVIII es un siglo de grandes mutaciones en el patrón colonial de poder y este conglomerado de asuntos del que estoy hablando es un signo de los tiempos. Fueron Kant y sus contemporáneos quienes le dieron otro sentido a la subjetividad: una entidad inmaterial que existe en la mente del sujeto, es decir, de las personas o del individuo. Esta es la idea que circula hoy y que encontramos en una ligera búsqueda en Google.

Ya estamos en el meollo de la *Crítica del juicio* (Kant, 1790/1977). La sección 1 se titula “Un juicio de gusto es estético”. Un botón de muestra. En el libro I, sección 1, dedicado a la analítica del juicio estético, afirma:

El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto, no es un juicio lógico sino estético; entendiéndolo por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que *subjetiva*. (pp. 131-132)

El libro II del mismo tratado, Kant lo dedica a la analítica de lo sublime. Comienza notando que lo bello y lo sublime son similares en ciertos aspectos. Ambos presuponen que nosotros (pronombre usado por Kant) hagamos juicios reflexivos en vez de juicios de sentido (con lo cual quiere decir formar opinión objetiva y autorizada en materia de actos o de objetos; sentido común, por ejemplo) o juicios lógicos. Así resume la similitud:

De aquí también que los juicios de esas dos clases sean particulares, y se presenten, sin embargo, como universalmente valederos en consideración del sujeto, aunque no tengan pretensión más que al sentimiento de placer y no a un conocimiento del objeto. (p. 183)

Por lo tanto, estética para Kant es un asunto filosófico que nos instruye (escolariza) y selecciona de la variada gama del organismo —cuando este es

humano, equivale también a sujeto y a individuo— el juicio del gusto que se manifiesta en la determinación de lo bello y lo sublime, las sensaciones de placer en la especie humana y los animales. Así lo demuestran perros y gatos cuando acariciamos la cabeza de los primeros o rascamos la barriga de los segundos. Geopolíticamente, filosofía y estética son invenciones del corazón de Europa (la expresión es de Hegel, pero ya está implícita en Kant), pero que se suponen transcendentales. Esta presuposición es un factor crucial que sostiene la enunciación (ver gráfica 3 en la sección III). Geopolíticamente, los conceptos de arte y estética, de lo bello y lo sublime, trazan e identifican subjetividades que Kant elabora en la expresión *caracteres nacionales*. Nos encontramos así en primer lugar con el sur y con el noroeste de Europa, que en ese momento incluía a Rusia. La evaluación de las capacidades humanas para juzgar lo bello y lo sublime disminuyen a medida que nos alejamos del corazón de Europa. De modo que Kant nos lleva fuera de Europa y llegamos a las regiones arábicas y asiáticas, donde la sensibilidad se degrada, para luego llegar al África donde, dice, los negros carecen de esta. A eso último está dedicada la sección 4 de *Observaciones*.

Es así como la retórica de la modernidad (e. g., los discursos verbales y visuales que pregonan la salvación, el progreso, la civilización, el desarrollo y la belleza) establece, en su vocabulario y conceptos, la universalidad de lo humano modelada en la concepción regional en el Renacimiento europeo y retomada durante la Ilustración, y es necesaria para la destitución de seres humanos que no responden bien a tal criterio de juicio y a tales expectativas del gusto (Eze, 2001). La crítica del juicio es un edificio de la vasta arquitectónica kantiana en la que se trata de capturar el universo y la vida humana en un sistema que corresponde a sus creencias, y a los presupuestos y experiencias de la Europa de la Ilustración. La arquitectura filosófica que Kant estableció con las dos críticas, de la razón pura y del juicio, encierra y sostiene todos los otros temas tratados: religión, derecho, historia, cosmopolitismo.

Si bien, en su *Crítica del juicio* Kant dedica varias secciones, a partir del número 43, al arte y al genio, también introduce la distinción entre arte y artesanía (*craft*) y especifica que arte significa bellas artes. Distinción que enfatizará Hegel más adelante. El arte es el arte del genio. Pero no debemos confundirnos. El genio no es la persona, aunque con el correr del tiempo se identificaron. Veamos lo que dice Kant en la sección 46 de *Crítica del Juicio*:

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte. **Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza,**

podríamos expresarnos así: *genio es la capacidad espiritual innata (ingenium) mediante la cual la naturaleza da la regla al arte.* (Itálicas de Kant; negritas de Mignolo, p. 262)

Quien esté leyendo estas páginas podrá sentir en este momento algo familiar. En nuestras visitas a los museos, nos encontramos con obras de las cuales nos dicen (en las historias del arte, en los catálogos, en los folletos, en la escuela) que fueron resultado del trabajo de un genio. En general, lo aceptamos de buena manera y a veces hasta hacemos comentarios que confirman la creencia. Y no hay por qué no aceptarlo. La cuestión es otra. Notemos las palabras en negritas: la habilidad innata del artista que como tal pertenece a la naturaleza. Notemos también que aquí no se trata del “arte representación de la naturaleza”, es decir, lo enunciado, sino de una observación sobre la enunciación artística. Hegel, después de Kant, insistirá sobre este punto, aunque también atenderá al enunciado, al producto y su relación (representativa) de la naturaleza. Pensando decolonialmente, este aspecto no nos interesa más allá del hecho de que produce el efecto de realidad. El enunciado oculta la *aesthesis*, la oculta bajo el genio, al otorgarle a este el privilegio de ciertos tipos de haceres, a los que Hegel concibe como “bellas artes”.

El argumento determina que el *genio* ejerce una *habilidad (skill)* que no le pertenece, sino que le es otorgada por la naturaleza. De esta manera, Kant nos prohíbe —no por decreto, claro está, sino por afirmación, y he aquí la fuerza en la constitución del patrón colonial de poder (ver gráfica 1)— salir del marco constitutivo genio-obra de arte. Lo logra al formatear lo enunciado asumiendo la universalidad de las “bellas artes”. Nos autoriza a debatir los contenidos, pero no a cuestionar los fundamentos mismos de las relaciones entre arte, belleza y genio. Todo ello oculta la inatrapable fluidez de la *aesthesis* que circula en los organismos vivientes, incluidos los seres humanos. Kant nos limita a cuestionar sus enunciados, no su enunciación. De aquí la necesidad de la desobediencia epistémica del pensamiento decolonial. Las reconstituciones epistémico/estéticas presuponen el desenganche y la desobediencia, cuestionando la enunciación que sostiene sus enunciados. Lo que nos importa es su decir mucho más de lo que dice.

Veamos algo más sobre el genio. El genio, nos dice Kant en la misma sección, es el *talento* para *hacer (poiesis, to make)*, esto es, para hacer algo sobre lo cual no hay reglas determinadas ni tampoco puede ser una predisposición que consista en una habilidad (*skill* en inglés o *ars* en latín) que obedezca las reglas establecidas por otro. El genio requiere *originalidad*; además, no puede por sí

mismo describir o indicar científicamente de qué manera llegó a hacer lo que hizo, puesto que es la *naturaleza* y no el genio mismo la que dispone y regula.

Hegel llevó estas iniciativas al extremo en su tratado *Estética*. Aquí solo me refiero al esquema presentado en unas noventa páginas impresas tituladas *Lecciones sobre la estética* (1989). No es este el lugar para bosquejar el sistema hegeliano, pues nos llevaría muy lejos, pero sí de ocuparnos de qué le ocurrió a la estética cuando Hegel retomó la herencia de Kant. Hegel construyó el gran sistema del mundo que incluye filosofía, religión, política, economía, lógica, estética, etcétera. A partir de ese momento, aparecieron las críticas de Schopenhauer y Nietzsche. Todavía hoy quedan huellas de esas peleas y las encontramos en argumentos posmodernos y en las contrahistorias estéticas elaboradas por Jacques Rancière. Destaco aquí, en la arquitectónica hegeliana, su concepción de la estética y el arte que retoma de y elabora a partir de Kant. No veremos este asunto en detalle, sino solo un par de puntos que nos ayuden a entender lo que estamos buscando: la reconstitución epistémico/estética. Hegel es inequívoco en su primera frase de las *Lecciones*: “Estas lecciones se ocupan de la *estética*; su objeto es el vasto *reino de lo bello*, y, más precisamente, su campo es el *arte*, vale decir, el *arte bello*” (p. 7).

Kant hablaba de la crítica del juicio y sobre todo del juicio estético, en el que prima el *gusto* (*taste*). Hegel se propone fundar la disciplina de la estética y justificar su estatuto científico, todo lo cual le lleva a examinar pros y contras y a preguntar si el arte puede ser sujeto a análisis filosófico siguiendo las pautas científicas. Ya en este momento, la filosofía se plantea como una ciencia estricta (lo cual remite al título de un libro de Edmund Husserl publicado en 1911). Hegel, por otra parte, continuará examinando la relación del arte, la belleza y la *natura*. Antes de Hegel, Kant afirmaba, en la sección número 48, lo siguiente: “Una belleza natural es *algo hermoso*; la belleza artística es una *hermosa presentación de una cosa*” (1790/1977, itálicas de Kant, p. 267). Nótese que Kant no habla de representación. La creación artística, cuando tiene *espíritu*, es una entidad que aparece en el mundo, se presenta y no re-presenta. Martin Heidegger (1944) dirá más tarde que el arte des-cubre o des-oculta la verdad. La verdad que des-oculta el genio artístico no es la verdad por correspondencia entre la representación y lo representado, sino que es *revelación* de algo que estaba oculto (*aletehia*). La naturaleza y el genio son fuerzas creadoras en distintas esferas. La naturaleza hace, fabrica el genio, pero el genio no puede hacer lo que hace la naturaleza. El *genio* artístico no es una cualidad de la persona sino un don, una dotación, un regalo de la naturaleza: la naturaleza

habla a través del genio artístico. La propuesta de Hegel, además de reelaborar muchas de las propuestas de Kant, funda la estética como la conocemos hoy, diseminada a través del planeta junto y a partir de la expansión colonial de Francia, Inglaterra y Alemania; Hegel sistematizó la arquitectura de las artes: arquitectura, música, poesía, pintura, escultura, entre otras. Es el resultado de su tratado de estética, el cual todavía está con nosotrxs, aunque no nos demos cuenta de ello. Si hacemos estudios o interpretaciones empírico/culturales del arte, el marco inconsciente nos viene de Hegel.

Estas pocas observaciones nos dan una idea de la fuerza con la que debemos enfrentarnos en las reconstituciones decoloniales epistémico/estéticas. Ya no podemos hablar, decolonialmente, de arte y estética como lo hicieron Kant y Hegel, ni tampoco partiendo de sus actualizaciones en los trabajos de Jaques Rancière o de Jean-François Lyotard, por ejemplo. Sus archivos no son los nuestros, sus normas de arraigo no son las nuestras (estoy incluyendo en el nosotrxs a quienes ya no aceptamos las regulaciones del patrón colonial de poder), sus sensibilidades no son las nuestras, sus conversaciones ya no nos atraen porque tenemos otras tareas por delante.

III. El camino hacia las reconstituciones epistémico/estéticas

3.1 Preliminares

El asunto es que Hegel nos enjauló. Sin embargo, tiene sentido disputar decolonialmente la interpretación de los contenidos de su sistema y elaborar distintas definiciones o conceptos de lo que son la pintura o la arquitectura. Las reconstituciones epistémico/estéticas apuntan a la enunciación, a los presupuestos del sistema hegeliano, los principios no-racionales en los que funda toda su arquitectura racional. Debemos disputar los términos que fundan la conversación (el decir, la enunciación), pues ahí están el desafío y la tarea de la reconstitución epistémico/estética. Necesitamos entonces comenzar por otros archivos, y no solo criticar los de Kant, Hegel o Rancière, y, por cierto, por otros presupuestos no racionales que provengan de las memorias, heridas y diferencias coloniales y no ya del regionalismo universalizante de la limitada experiencia europea. Los archivos de ellos, sus conceptos, sus ideas son de ellos, y en buena hora, pero no los nuestros ni los de mucha otra gente. Si parte del archivo nos corresponde debido a la expansión colonial, esos archivos tienen varias lecturas. Elaboraremos este punto en las gráficas 1, 2 y 3.

En América Latina, quienes pasamos por la escuela secundaria y la universidad fuimos escolarizados en la tradición europea que acabo de bosquejar, la civilización occidental en las márgenes o los confines de Occidente, al decir de Bernardo Canal Feijóo (1954). Sin embargo, quienes habitan Abya Yala y la Gran Comarca, salvo casos excepcionales, no fueron sometidos y escolarizados en los legados de Grecia, Roma, el Renacimiento y la Ilustración. Sus saberes y sentires responden a otros canales de memoria y de praxis de vida que se manifiestan en los “haceres artísticos” de la diáspora africana y de la energía creativa de los pueblos originarios, como veremos en la sección siguiente. Tengo aquí solo en cuenta la fuerza creadora de la diáspora y los pueblos originarios que intervienen en la esfera pública y en la esfera del arte (museos, galerías, conferencias). Dejo de lado por el momento las fuerzas creativas independientes de estos circuitos. Me remito a algunos argumentos de Rodolfo Kusch (2008) al respecto.

Los reclamos de *decolonizar el saber* o *decolonizar la estética* implican reconocer la colonialidad del saber (epistémica) y la colonialidad del sentir (estética). De modo que descolonizar en este caso significa, en primer lugar, descolonizar la manera de hablar, entender y conversar, para que no queden atrapados en la epistemología y la estética. De ahí la necesidad de introducir la gnoseología y la *aesthesis*. La primera abre las puertas de la prisión epistemología; la segunda, las puertas de la prisión estética. El vocabulario encastrado en la retórica de la modernidad es un gran imán dotado de una energía que dificulta el desprendernos. De modo que decolonizar el arte, o el conocimiento, o la religión, o la economía o la política, es una tarea imposible sin decolonizar el lenguaje que ha construido tales entidades, que no existen fuera del vocabulario y la conceptualización que las creó. Simplemente porque no hay nada que sea “arte”, ni “estética”, ni “política” ni “economía” fuera del vocabulario que constituye estos dominios ontológicamente. La ontología es siempre una creación epistemológica y el vocabulario, en el mismo gesto por el que constituye un tal dominio, destituye lo ya existente. La epistemología destituye a la gnoseología y la estética destituye a la *aesthesis* (ver graficas 1 y 2). Arte y estética son conceptos que flotan en el aire del eurocentrismo y esconden un enorme vacío que media entre las palabras de la filosofía y la estética y el hacer de la gente. Hegel se pregunta, por ejemplo, qué es lo que motiva la creación artística. Una de sus respuestas sostiene que la necesidad absoluta y universal emerge y se sustenta en el hecho de que la especie humana (Hegel dice “el hombre”) es una conciencia *pensante*. Hegel subraya *pensante*.

Podemos comenzar el camino por aquí. Es un buen punto de partida: la especie humana es una conciencia pensante. De acuerdo. Pero no solo el *hombre* europeo, ni el genio artístico, ni solo los griegos o latinos que constituyen el archivo inconsciente de Hegel, sino la especie humana toda es conciencia pensante. Y no solo la especie humana; quizás es la conciencia del cosmos que fluye inserta en todo lo viviente o quizás la naturaleza, en el vocabulario de Kant y Hegel. Quizás Kant quería decir eso cuando, en vez de Pachamama, afirmaba que la naturaleza inculca las reglas al genio y genera el ingenio. Dejo esta idea flotando porque nos llevaría por otros caminos, aunque la retomaremos más abajo, cuando hablemos de la sanación cósmico-política. De tal modo que con la conciencia pensante Kant y Hegel generaron toda una elaboración de lo bello, lo sublime, el arte, el gusto, la estética y el genio. Ese fue su problema. No es el nuestro (de nuevo, asumo en el nosotros una de las esferas del doctorado del que estamos hablando). Pero el problema nuestro, aquí en Colombia, en América Latina, es que estamos enganchados por la colonialidad del saber y del sentir. Difícil no sentir, después de haber sido escolarizadxs en la cultura occidental, que “arte” y “estética” significan aquello que, sin saberlo, instauraron Kant y Hegel, transmutado en sentido común y disperso por la colonialidad global en nombre de la modernidad (progreso, civilización).

De modo que si alguien nos pregunta qué es epistemología, qué es estética o qué es el arte, y pasamos por la universidad, tenemos un conocimiento general que nos permite responder sin pedir una pausa para consultar algún diccionario. Sabemos que la epistemología se ocupa de los principios y las reglas del conocer institucionalizado, no del saber de la gente, que es folklore, o mito o fábula; y que arte es la obra de un genio, no de la gente común, esa es la artesanía. Rodolfo Kusch decía que en América tenemos dos formas de filosofar:

En materia de filosofía tenemos en América, por una parte, una forma oficial de tratarla y, por la otra una forma privada de hacerlo. Por un lado, está la que aprendemos en la universidad y que consiste en una problemática europea traducida a nivel filosófico y, por otro un pensar implícito vivido cotidianamente en la calle o en el campo. (Kusch, 2000, p. 263)

Kusch continúa el párrafo siguiente con unas observaciones que conectan con lo que dije en las páginas anteriores:

Claro está que no se trata de negar la filosofía occidental, pero sí de buscar un planteo más próximo a nuestra vida. Cuando Kant enuncia su teoría del conocimiento, lo

hace porque en ese momento era imprescindible. Lo mismo ocurre con Hegel, quien expresa el sentir íntimo de la burguesía alemana [recordemos que la madre y padre de Kusch eran alemanes exilados durante la Primera Guerra Mundial] de su tiempo. Descartes había pensado su *cogito, ergo sum*, porque así lo exigía el siglo de Richelieu con su razón de estado. El pensar europeo, como bien lo demostró Dilthey, siempre se vinculó a un estilo de vida. En ese sentido la filosofía tiene el mismo grado de receptividad que el arte y la religión. (Kusch, 2000, pp. 263-264)

El asunto está entonces en reconocer que Kant, Hegel y Descartes tienen el derecho de pensar lo que pensaron. El problema es la doble cara de la colonialidad: por un lado, la direccionalidad de los centros de enunciación hacia el resto del planeta y, por el otro, las agencias locales que absorben, asumen y enaltecen la importación por el miedo de pensar lo propio, al decir de Kusch. La escolaridad universitaria impone una problemática europea traducida a nivel filosófico. El desafío está en desprendernos de la herencia escolar de la universidad y, además, insertar en la universidad (pero no solo en ella) la conciencia pensante de seres humanos que viven/vivimos, habitamos la frontera la modernidad/la colonialidad; habitamos las tentaciones del querer ser (modernidad/colonialidad) y la necesidad, y el estar siendo (otra vez Kusch) (decolonialidad). No se trata pues de rechazar la filosofía europea, sino de no de tomarla como guía y modelo universal para pensarnos. Lo que no es recomendable hacer es continuar discutiendo lo que ellos dijeron; lo que sí es recomendable es prestar atención a lo que *ellos* hicieron: constituyeron los saberes y las reglas de los saberes, constituyeron la política económica y la teoría política, la filosofía y la teología cristiana, en fin, constituyeron lo que luego llamaron civilización occidental. Y en ese proceso destituyeron saberes y praxis de vida ajenos a sus límites proyectados en universales, algunos transcendentales.

La reconstitución epistémica/aesthética consiste en el trabajo de rehacer lo deshecho, no ya partiendo de los saberes eurocéntricos, sino de nuestras praxis de vida sin desconocer, porque ya no podemos, la presencia de la modernidad. Pero reconocerla habitando la colonialidad de esos saberes. La reconstitución epistémico/estética así planteada actualiza un proyecto decolonial en el sentido en que lo planteó Aníbal Quijano (1992) en el ensayo ya citado.

De lo dicho hasta aquí, retengamos lo siguiente:

a) La estética es una rama filosófica del saber formulada y enmarcada a partir del siglo XVIII, que asume la sensibilidad y la tradición filosófica greco-latina, incluido el archivo de obras artísticas.

b) A las prácticas semejantes en civilizaciones no europeas se les denomina “arte” y se les procesa como tal, bien sea en la historia del “arte” o en la filosofía del “arte”. Nos informan más sobre quién lo dice y proyecta (la enunciación) que sobre los entes, acontecimientos y haceres que emergen de memorias ajenas a la tradición grecolatina.

La reconstitución gnoseológica/aesthética de la epistemología/estética necesita no solo de conceptos destituidos, como lo señalé al comienzo, sino de otros archivos, sensibilidades y una tradición filosófica de las calles y del campo, en el decir de Kusch, a partir de la cual podemos situarnos a distancia (desengancharnos) de lo que, en la conciencia de los hombres europeos —para usar la expresión de Hegel citada más arriba— es arte y estética. Ese es su problema, no el nuestro. Nuestros problemas provienen del patrón colonial de poder que nos atrapa y nos (des)orienta. De modo que el primer paso del desenganche será partir de fragmentos de archivos que provienen de memorias no europeas o, mejor, que provienen de la colonialidad del Atlántico Norte.

Demos un paso más. La tarea de la reconstitución, entendámoslo bien, no es proveer “nuevas” definiciones de arte y estética, sino partir de los “haceres” prestando atención a las motivaciones, necesidades y la política de tales haceres. Esto significa que lo dicho por Kant, Hegel y Rancière ya no nos interesa más allá de saber qué es lo que debemos evitar. Nos interesa saber como desengancharnos. Este es el desprendimiento: no se trata de ignorar, pero sí de marcar la distancia partiendo de presupuestos, archivos, experiencias y sensibilidades que no son ya del archivo europeo o, si lo son, debemos desprendernos de las interpretaciones con las que nos han llegado. La tarea es aprender a desaprender, orientación que aprendimos de Amawtay Wasi. Reconstituir la epistemología y la estética significa mirarlas allí donde las pusieron, pero desde otras praxis de vida que no corresponden a las que necesitaron esos conceptos. En verdad se trata de la reconstitución de la gnoseología y la *aesthesis*, destituidas por la epistemología y la estética. Quizás una de las tareas de este doctorado sea la de contribuir a las reconstrucciones epistémico/estéticas. La *reconstitución*, como dije al comienzo, nos lleva a la *restitución* de la gnosis y la *aesthesis* (cf. Mignolo, 2019).

3.2 Benvenuto Chavajay

Vamos a comenzar con dos videos de unos cinco o seis minutos cada uno. El primero es de Benvenuto Chavajay, al que muchos y muchas de ustedes conocen: Benvenuto es un “artista mayo”, como él dice. Cuenta que sus padres, maya-quiché hablantes, tienen muchas dificultades para pronunciar la *a*, entonces, la dicen como una *o*. Y esto le sirve, al mismo tiempo, para marcar

la diferencia con los “artistas” y con el “genio”. En el caso de Benvenuto es el “nahual” (e.g. la energía espiritual que protege a una persona). El cristianismo cuidaba a las personas con el “ángel de la guarda”. La secularización cambió el ángel de la guarda, que continúa en el cristianismo, por la *universalidad* del espíritu y la *individualidad* del genio.

Benvenuto nos informa que no existe un equivalente de la palabra *arte* en las lenguas mayas. Y podemos pensar que en ninguna de las lenguas que no sean las occidentales exista tal palabra, ni tampoco *epistemología* y *estética*. De modo que, hagan lo que hagan los y las mayas es irreductible al concepto de arte, excepto en el caso en que se le imponga el vocablo europeo. Benvenuto nos habla de *chunches* (cosas); es lo que él hace, hace chunches y no obras de arte. Los haceres en Mesoamérica antes de la Conquista tenían su propio vocabulario y sus propios relatos (*story telling*) y tales haceres adquirían su sentido en las respectivas cosmo-vivencias y no en la cosmo-visión de los conquistadores. En las observaciones de Benvenuto que ustedes pueden apreciar directamente en el video (Ciudad de la Imaginación, 2015), notamos que la belleza no es una preocupación suya. Lo que busca al hacer chunches *no es la belleza sino la sanación*. Impensable para Kant y Hegel, y aun para Rancière (para dar un ejemplo actual), que *el hacer que ellos llaman arte pudiera estar motivado por la sanación de la herida colonial*. Impensable porque la herida colonial no les toca. Al contrario, ellos son parte del sistema que inflige heridas coloniales. Quizás Rancière la hubiera sentido, pero si ocurrió no se nota en él, como es obvio en Albert Camus, ambos argelinos de nacimiento y luego emigrados a París. *El extranjero* (1944), que supongo casi todos hemos leído, narra la historia de un desenganche, el desenganche de Mersault, el personaje. En retrospectiva, la filosofía del absurdo que incorporó Camus tiene bastantes afinidades con lo que son hoy las respuestas decoloniales a la colonialidad del poder. Hay momentos de desencuentro, como es de suponer. Sin embargo, intuyo en Camus un conflicto constante con la colonialidad del poder que percibe y expresa en otro vocabulario. Se podría agregar, en retrospectiva, que la vida de Camus es una trayectoria para sanar la herida colonial.

Sanación es una palabra y orientación radical de la decolonialidad. La encontramos también en Guatemala, en el *feminismo comunitario* abogado por Lorena Cabnal (Quiroz, 2020). La encontramos en el proyecto BE-BOP, “Black Europe Body Politics”, ideado, organizado y conducido por Alanna Lockward desde el 2012 al 2018, hasta su inesperado fallecimiento en enero del 2019¹⁸. Kant y Hegel no podrían, ni habrían querido, haber pensado el hacer chun-

18 Ver la conversación de Alanna con Jeannette en Lockward (2016).

ches para sanar heridas coloniales. Es más, la constitución de arte y estética en el patrón colonial de poder destituye precisamente otras posibilidades y prohíbe que se cuestionen los presupuestos enunciativos que destituyen. Kant y Hegel sobre todo son pensadores de la ascendente burguesía, mientras que el hacer y decir de Benvenuto son signos de reconstituciones en curso, en el planeta, de lo destituido en las esferas del arte y la estética trazadas en y por el patrón colonial de poder.



Imagen 1. Benvenuto Chavajay. <https://www.youtube.com/watch?v=Tqxh6mm-pyd0> (*Ciudad de la Imaginación*, 2015).

Benvenuto nos cuenta en el video que la gente de su pueblo nombra como artista tanto a quien pinta como al carpintero o al médico. Son distintos haceres y la palabra castellana se usa para nombrar haceres, no para nombrar un hacer en particular. En realidad, eso significaba *poiesis* en el griego antiguo, lo cual me lleva a que es común en todas las lenguas, civilizaciones y culturas del planeta tener verbos que describan la acción de *hacer*. Quien pinta es alguien que simplemente pinta, no que hace arte, porque el concepto no existe. *Arte* es una palabra que en Occidente reúne y da sentido a cierto tipo

de hacer, como lo vimos en la sección anterior. En cuanto a lo que él mismo hace, Benvenuto nos dice: “Para qué voy a hacer arte si el arte ya está hecho”. Y agrega: “Yo soy escultor, recojo lo que está tirado y lo pongo a la vista de la gente” (como se cita en Chavarría (2015, p. 36). Su hacer es crear chunches, no obras artísticas.

Una ilustración de los chunches que hace Chavajay es el titulado *Jardín*, que describe así: “Piedras y cintas de chancletas de la marca Suave Chapina”. Y agrega:

Mi niñez transcurrió a unos metros del lago, compartía con las piedras, jugaba con las piedras, hablaba con ellas. De un modo fueron mi jardín de infancia y el lago mi piscina. Como artista (y aquí Benvenuto concede al vocabulario standard, que podríamos reemplazar por “hacedor” por el que hace chunches). Benvenuto agrega: “quiero compartir mi jardín en cualquier parte del mundo. (Acevedo, 2015, pp. 40)



Imagen 2. Benvenuto Chavajay. *Suave Chapina*. Cortesía del artista.

Otro chunche que nos dice mucho sobre su hacer es el membretado Anestesia. El texto que acompaña es revelador:

ANESTESIA

Nos colocaron comillas “”

Nos detuvieron en paréntesis ()

Negaron nuestra historia

Oscurecieron nuestra dignidad

Silenciaron nuestras hablas

Anestesiaron nuestra historia



Imagen 3. Benvenuto Chavajay. *Anestesia*. Cortesía del artista.

En este sentido, hacer chunches es no olvidar. Pero no solamente no olvidar, sino un constante re-emergir, re-hacerse, re-existir frente a la larga noche de negación y silenciamiento. Este tipo de re-hacer y re-emergir ya no puede entenderse con las categorías de la epistemología y la estética. Para ello necesitamos *restituir* la gnoseología y la *aesthesis*, para reconstituir la epistemología y la estética. Después de afirmar que a América no la descubrieron,

sino que la cubrieron, Benvenuto se refiere no solo a su obra sino a su generación, de la cual nos habla Anabella Acevedo (2015) en el capítulo inicial de la publicación *Muxu'x*.

Todo ello nos lleva a la filosofía del hacer mismo. ¿Por qué Benvenuto hace lo que hace? Lo dice de varias maneras en el video *Muxu'x*, aunque en todas ellas el sentido es el mismo: se trata de hacer aquello que en el lenguaje de Occidente y en la educación de Guatemala constituye la esfera del arte, una esfera que distingue entre las bellas artes y la artesanía, y que distingue además entre cultura y cultura popular (e. g., música popular, separada de la música sin modificador). Pero ya no es un hacer para pedir permiso de entrada en la esfera del arte y de la estética sino para salir: hacer en el sentido amplio de arte (habilidad) y *poiesis* (hacer, fabricar); un hacer para sanar la herida colonial (*aesthesis*). ¿Cuál es el camino que recorre Benvenuto en el hacer de lo que hace? El camino es una búsqueda y un reencuentro con el *ombbligo* (*Muxu'x*), con las raíces, con los orígenes puestos entre comillas y entre paréntesis por la colonialidad del saber y del ser. Benvenuto nos alienta al decir que nos estamos sacando las comillas y los paréntesis, sacándonos de encima el polvo, como afirma en el video, se trata del desenganche de la cosmología occidental y de marchar al reencuentro de su cosmo-vivencia. No se trata tampoco de “volver” al pasado porque este, en su cosmo-vivencia, no es un atrás que ya pasó y al cual quisiéramos volver, sino que está delante de nosotros, es un pasado que hay que re-poner, y ahí está precisamente el momento de la reconstitución epistémico-estética para restituir la sabiduría (gnoseología) y el sentir/emocionar (*aesthesis*): es un retorno **del** pasado en el presente y no un retorno del presente **al** pasado.

3.3. Jeannette Ehlers

El segundo video, titulado *Whip It Good*¹⁹, es una actuación filmada de Jeannette Ehlers (2013), danesa de nacimiento, de madre danesa y padre de las Islas Vírgenes. En 1915, estas islas pasaron de manos danesas a manos de

19 Este video se presentó por primera vez en Berlín en Ballhaus Naunynstrasse como parte de BE.BOP 2013, “Descolonizando la Guerra ‘Fría’” y luego se recreó en Vestindisk Pakhus (“The West India Warehouse”) en Copenhague, donde, en épocas anteriores, el ron, el azúcar y el café de las Antillas eran cargados por esclavizados afrodescendientes. Este video documenta ese momento. *Whip It Good* se ha representado ya varias veces, en Nueva York, Londres y también en Miami. Véase Ehlers (2013).

Estados Unidos. Antes de ello eran identificadas como “las Indias Occidentales danesas”. Es un antecedente de la oferta de Donald Trump para comprar Groenlandia. Seguro Donald Trump supuso que Dinamarca ya le había vendido una isla a Estados Unidos y estaría dispuesta a venderla otra, de gran valor estratégico para “contener” a Rusia. El Gobierno danés consideró que era una ofensa más que una oferta de compra.

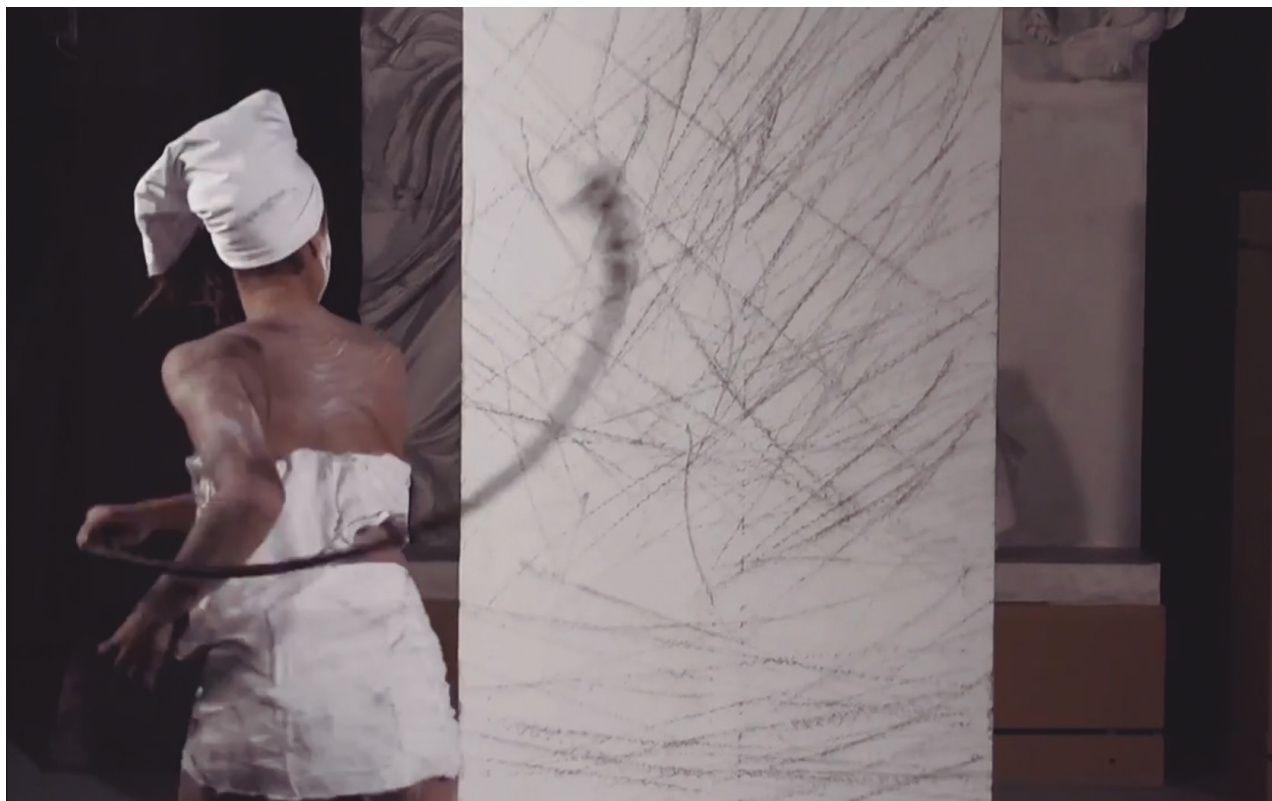


Imagen 4. *Whip It Good*, Jeannette Ehlers. <https://www.youtube.com/watch?v=q6oeYO87vtU> (Ehlers, 2013).

La complejión física de Jeannette registra la herencia biológica de su padre, afrocaribeño. De él registró también la herencia cultural y la espiritualidad negra. Podría haber sido de otra manera y registrar el espíritu de la madre, puesto que lo que llegamos a ser después de nuestro nacimiento no está dictado por la biología del DNA sino por la cultura en la cual el organismo al nacer es arrojado y por los sentires que van formando su nicho cultural. Puedo imaginar que, si Jeannette hubiera heredado el espíritu de la madre, hubie-

ra tenido que confrontar psicológicamente su piel negra y su máscara blanca. Al haber asumido o heredado el espíritu del padre, tiene que confrontar su piel negra con la realidad blanca.

Siendo Dinamarca una sociedad blanca, no es extraño que Jeannette fuera invadida por la espiritualidad afro. Es difícil que el contacto materno elimine el efecto psicológico de una niña negra en escuelas donde todos y todas, niñas y niños, son blancos. El nicho cultural comenzó a formarse, podemos imaginar, del encuentro de las miradas que provocaban los sentires de su cuerpo, sensaciones de lo inefable, el saber del cuerpo (*aesthesis*) que pregunta sin saber —cuándo niña— qué pregunta, pero siente que pregunta. Cualquiera fuera la profesión que Jeannette hubiera elegido, no podría haber soslayado tal experiencia. Esta, a la larga, conjuga cosmos y biología para generar, en su caso, la cosmopolítica de la sanación que actúa en la esfera europea del arte. Jeannette eligió el camino del *hacer* ya enmarcado desde su nacimiento con el nombre de “arte” y de “escuelas de arte”. Ahí entrenó su habilidad. En dichas escuelas, Jeannette aprendió; fue entrenada en ciertas habilidades de las cuales todo organismo vivo está dotado, por la simple razón de que conlleva la memoria de la especie y esta no es solo bio, es fundamentalmente cosmos. Nos dice en algún lugar que nunca pudo pintar; la pintura fue un hacer ajeno a sus sentires.

Como “artista”, Jeannette cuenta en varias entrevistas los momentos decisivos en su vida que le llevaron, en su hacer, a confrontar la acumulación de desencanto y secreta humillación de una niña de piel negra rodeada de niñas y niños blancxs. El clic ocurrió más tarde, en visitas a las Islas Vírgenes y luego a Nigeria, al encontrarse rodeada de gente de piel negra. Estas experiencias la llevaron a indagar la historia de la trata de esclavizados africanos. La rabia acumulada y silenciada de la niña se transformó en la digna rabia de la mujer adulta que, entrenada en los haceres enmarcados filosófica e institucionalmente con el nombre, la historia y las instituciones de “arte” y “estética”, apropió su propio aprendizaje de los haceres (videos, actuaciones en la esfera pública, esculturas, teatro) que, al igual que en el caso de Benvenuto, no buscan la belleza en la creación sino la sanación de la herida colonial. Los haceres de Jeannette y Benvenuto son de afirmación, protesta y sanación. Una crucial inversión tiene lugar aquí: *la belleza no se busca, se usa*. Lo que se busca es la sanación de la herida colonial, por lo tanto, la sanación decolonial. La belleza es transformada en un instrumento para la liberación mediante la afirmación de la *aesthesis* decolonial frente a la estética colonial. Cuando la belleza pasa a ser un concepto instrumental, y no ya el fin

del arte, la colonialidad del saber y del sentir queda al descubierto y la sanación ocupa el primer plano primer plano, tanto para los haceres artísticos (arte) como para los haceres teórico-filosóficos que, al igual que en el hacer artístico, buscan la sanación decolonial (véase Giuliano, 2018).

Toda la obra de Jeanette hasta hoy (2019) explora diversos aspectos del enmarque imaginario de Occidente. *Whip It Good!* es explícito en el silencio verbal de los cinco minutos en los cuales Jeannette, cuyo rostro actualiza la presencia de imaginarios africanos, golpea una lona (canvas) con un látigo embadurnado con cenizas y partículas que se desprenden de trozos de carbón depositados en un recipiente sobre el suelo. En el transcurso de los minutos, Jeannette acelera los movimientos. El sonido, intensificado, del látigo en la lona actualiza la memoria de las espaldas de los esclavizados. Estos movimientos van acompañados por las imágenes, en el recinto donde se ha filmado el video, de reproducciones de estatuas griegas y romanas, antiguas, blancas por supuesto, cuya presencia se acentúa en el último minuto del video. Las estatuas son reproducciones en yeso. Son réplicas depositadas en un edificio cerca del puerto de Copenhague, el Almacén de las Indias Occidentales, un gran depósito o almacén (*warehouse*) en donde, durante el periodo colonial, guardaban productos extraídos de las Islas Vírgenes.

Después de la venta de las Islas Vírgenes a Estados Unidos, el Gobierno convirtió el almacén en una dependencia de la Galería Nacional Danesa (Little, 2019). El edificio guarda una colección de unos 2.000 moldes de yeso de las obras maestras de la cultura occidental. En medio de esa memoria, Jeannette insertó la actuación filmada en la cual conecta, brillantemente agregaría, la presencia de los latigazos en las espaldas de los esclavizados con la esfera de lo que Occidente conceptualizó como mundo del “arte”. Jeannette produjo una actuación, un hacer “artístico”, un filme en blanco y negro en medio de 2.000 piezas blancas. Cada latigazo manifiesta la digna rabia; cada latigazo activa la sanación. La lona marcada por el látigo es, al final, un “cuadro”, una “pintura”, una “obra.” En la actuación, Jeannette reconstituye saberes y sentires que nos llegan no solo por lo que “vemos” en la lona (e. g., la pintura), sino también en el proceso, en la transformación visual de su cuerpo, sus expresiones, la furia de las “pinceladas”, la sanación de la digna rabia. El “arte”, la habilidad para hacer algo, es un medio para sanar la herida colonial, reconstituyendo saberes y sentires, epistemología y *aesthesis*.

Whip It Good! es también una actuación en vivo en varios escenarios y ciudades. En cada uno de ellos el relato en vivo no culmina cuando Ehlers deja caer el látigo. Ese es el momento en que ella mira a la audiencia y le ofrece el látigo. Segundos, a veces minuto y pico de silencio, y tensión hasta que alguien se levanta, toma el látigo y continúa “la pintura de la obra”.

I Am the Queen Mary (Barnard College, 2019)²⁰ es y no es una escultura. Es sin duda un enunciado que actualiza olvidados y ocultos sectores de la memoria de las colonias danesas en las Antillas. Además, al situarla frente al Almacén de las Indias Occidentales y en el lado opuesto a la estatua de David, moviliza otra memoria: la del olvido y del privilegio que no permitieron tampoco pensar que “lo artístico” y “lo estético” son una apropiación y universalización de haceres diversos en la historia de la humanidad, empaquetados en dos conceptos regionales de la Europa del siglo XVIII al XXI; conceptos que se extendieron al resto del planeta junto a la segunda ola de expansión colonial liderada por Inglaterra y Francia, en general, y la filosofía alemana, en particular. La historia de la construcción tridimensional de una figura humana modelada sobre imágenes existentes de Queen Mary y también del escaneo de los cuerpos y rostros de Ehlers y Vaughn fusiona la enunciación con lo enunciado.

De esta manera, Queen Mary ya no es un “objeto escultura”. Ehlers y Vaughn no son tanto “las artistas” que crearon el objeto, las hacedoras que con su habilidad fusionaron la figura tridimensional con las memorias y las historias de liberación de africanas y africanos esclavizados. Descendientes de africanos y africanas esclavizadxs, Ehlers y Vaughn se rehacen ellas mismas, reconstituyen la epistemología y la estética para restituir los saberes (gnoseología) y sentires (*aesthesis*): la gnoseología nos libera de la epistemología y la *aesthesis* nos libera de estética. Se trata también de descolonizar el conocimiento para liberar los saberes y de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Nos encontramos en otra dimensión, nos hemos desenganchado de la prisión en la que las palabras arte y estética nos encerraron impidiéndonos que hiciéramos otras preguntas; entre estas, aquellas sobre cuándo, cómo y por qué se les dio el sentido que hoy es ambas palabras.

20 Ver en <https://www.youtube.com/watch?v=M8k5iPXfvvA>



Imagen 5. *I Am the Queen Mary*. Antiguo Almacén de las Indias Occidentales, Copenhague.

IV. Constitución/destitución/reconstitución

4.1

Con Chavajay y Ehlers nos encontramos con dos modos de hacer (*poiesis*, *making*) motivados por la sanación de la herida colonial, que confrontan la diferencia colonial. En este caso, la reconstitución epistémico/estética para restituir la gnoseología y la *aesthesis* complementa y acompaña (¡no representa!) la propia autoconcepción decolonial de sus haceres. La sanación decolonial tiene aquí dos vertientes: la *aesthética* del hacer y la gnosis del conocer. Puesto que la colonialidad del saber enmarca todo el ámbito disciplinar y la educación superior, la sanación que activan y de la que hablan Benvenuto y Jeannette re-orienta y libera praxis de vida acosadas por la colonialidad del saber.

Pero he aquí la cuestión. El hacer de Chavajay y Ehlers se sitúa en la esfera ya designada y diseñada del arte que ambos reconocen y de la cual se desligan, y lo que

hacen no va al encuentro de la belleza, sino que la usan en búsqueda de la sanación de la herida colonial (y, en ese sentido, sus haceres contribuyen a las reconstituciones epistémico-aesthéticas). Ahora bien, los saberes construidos a partir de sus haceres son otro nivel de sanación. El argumento que estoy construyendo forma parte de los procesos decoloniales de sanación de heridas coloniales. De diversas maneras y con diversos énfasis, la gnosis y la *aesthesis* decoloniales invaden de distinta manera las disrupciones en la esfera del arte (Benvenuto, Ehlers) y en la esfera de la estética (Mignolo, Gómez) (y, más específicamente, de la estética de las bellas artes). Aquí llegamos al meollo de la reconstitución epistémico/estética y de la restitución gnoseológica y estética. Para ello son imprescindibles las investigaciones decoloniales que nos permitan entender los procesos y las estructuras de constitución/destitución que generan las respuestas reconstitutivas-restitutivas decoloniales.

La hegemonía del conocimiento (e. g. epistemología) y del arte (pegado a la estética) conecta universidades, centros de investigación, *think tanks*, museos, bienales, conferencias de diversas ramas de saberes disciplinarios e instituciones relevantes. El conocimiento controla la subjetividad de varias maneras. Una de ellas es el prestigio del saber institucional que provee entrenamiento disciplinario mayormente en las universidades y que, de hecho, destituye otros saberes. Los saberes no flotan en el aire, sino que están encarnados en las personas. De modo que la destitución del saber implica devaluar a la persona que se asume como portadora del conocimiento destituido. La destitución de los saberes es a la vez epistemológica, ontológica —la destitución de los saberes no aprobados por la retórica de la modernidad equivale a la destitución de las personas que viven en esos saberes—. La destitución ontológica genera humillación y degradación del sentir. La destitución ontológica genera heridas coloniales que, a la larga, buscan reconstituirse en el saber y en el sentir regenerando subjetividades y transformando la humillación en digna rabia reconstituyente. Son los casos de Chavajay y de Ehlers.

Los vocablos arte y estética quedan muy pequeños y restrictos para comprender los haceres de Chavajay y Eleher. Si los usamos, nos forzamos a comprenderlos y sentirlos según los sintieron Kant y Hegel. Y, peor aún, lo que entendieron Kant y Hegel, y lo que se expandió: hoy “arte” es un vocablo común en las revistas, galerías y museos; y la palabra y concepto de “estética” (cirugía estética); como también el concepto más sofisticado de Salvatore Ferragamo que, a no dudarlo, respalda sus diseños de moda; y aun el sentido canónico del vocablo, en argumentos y diccionarios de filosofía sobre el tema. En el video *Muxu’x*, Chavajay pelea con esta trampa. Por un lado, habla de arte y, por el

otro, nos dice que en su lengua no hay una palabra equivalente. Podríamos invertir el proceso, elegir una palabra del vocabulario maya que seguramente no tendría equivalente en las lenguas vernáculas europeos. Mux'ú, por ejemplo. Y aquí vemos de qué manera la retórica de la modernidad impide (no por obligación, sino por control del conocimiento) que hagamos estas preguntas.

4.2

Por curiosidad busqué “gnosis en Bogotá” en Google. Me sorprendió la información que recibí. No sabía que había varios centros gnósticos en vuestra ciudad. Aclaro que me estoy refiriendo a *gnosis* y al *gnosticismo* en la historia entremezclada, en lo que podríamos ubicar entre el Medio Oriente, el norte de África y el occidente marcado por el cristianismo, mientras que el occidente del norte de África, Magreb, está marcado por el islam. Brevemente dicho, los significados de *gnosis* provienen del vocabulario griego y latino, pero, curiosamente, la palabra pasó a un tercer plano en el vocabulario moderno/colonial:

“Knowledge,” especially “special knowledge of spiritual mysteries,” 1703, from Greek *gnōsis* “a knowing, knowledge; a judicial inquiry, investigation; a being known,” in Christian writers, “higher knowledge of spiritual things,” from PIE **gnō-ti-*, from root **gno-* “to know”. (“Gnosis”, s. f.)²¹

El marco de la definición nos remite a formas de conocer y tipos de conocimiento que tienen su ancla en el vocablo griego *gnosis*. Sabemos, sin embargo, que la palabra griega para conocimiento con fundamentos es *epistēmē*, mientras que *doxa* es mera opinión. Entonces, ¿por qué la mayoría de los estudiantes graduados a quienes les pregunto qué saben sobre *gnosis* y *gnosticismo* no han oído la palabra y menos leído sobre el tema? Ahí tienen ustedes un caso de constitución/destitución en la misma historia de la cristiandad europea. Algunos estudiantes de teología o de religión saben que “fue una secta religiosa disidente del cristianismo”, lo cual es útil para desacoplar el significado de las palabras con los usos particulares que hubieran tenido en el pasado. Restituyo la palabra *gnosis* para trabajar la reconstitución epistemológica y reducir *epistēmē* a su justo y limitado alcance.

21 “‘Conocimiento’, particularmente, ‘conocimiento especial de misterios espirituales’, 1703, del griego *gnōsis* ‘conocimiento, conocimiento; investigación judicial, investigación; un ser conocido’, en escritores cristianos, ‘conocimiento superior de cosas espirituales’, de PIE * *gnō-ti-*, de raíz * *gno-* ‘saber’”. [Todas las traducciones son propias.]

Veamos ahora la definición de estética:

1798, from German *Ästhetisch* (mid-18c.) or French *esthétique* (which is from German), ultimately from Greek *aisthetikos* “of or for perception by the senses, perceptive,” of things, “perceptible,” from *aisthanesthai* “to perceive (by the senses or by the mind), to feel,” from PIE **awis-dh-yo-*, from root **au-* “to perceive.”

As an adjective by 1798 “of or pertaining to sensual perception;” 1821 as “of or pertaining to appreciation of the beautiful.” (“Aesthetic”, s. f.)²²

De *aesthesis* encontramos esta definición:

Aesthesis - an unelaborated elementary awareness of stimulation; “a sensation of touch” *aesthesis*, sensation, sense datum, sense experience, sense impression. Perception - the process of perceiving. Limen, threshold - the smallest detectable sensation”. (“Aesthesis”, s. f.)²³

Los dos vocablos refieren a lo mismo, pero sus trayectorias son diferentes. *Aesthesis* nos remite a la percepción elemental de estímulos, a las sensaciones, mientras que la primera nos da dos informaciones interesantes. Una entró en el vocabulario de dos lenguas imperiales, el alemán y el francés, en 1798. Quizás un poco antes, pero de todas maneras en el siglo XVIII en Europa. El sentido de sensación de lo bello se registra también en el siglo XVIII. De modo que ni antes en Europa ni en ninguna parte del mundo ni en otras lenguas, ni antes ni después del siglo XVIII, estas palabras significan nada. Al mismo tiempo, cada lengua tenía sus propias expresiones para referirse a lo

22 “1798, del alemán *Ästhetisch* (mediados del siglo XVIII) o del francés estético (que es del alemán), en última instancia del griego *aisthetikos*, ‘de o para la percepción por los sentidos, perceptivo’, de las cosas, ‘perceptible’, de *aisthanesthai* ‘para percibir (por los sentidos o por la mente), sentir’ desde PIE **awis-dh-yo-*, desde la raíz **au-* ‘percibir’.

Como adjetivo en 1798, ‘de o perteneciente a la percepción sensual’; 1821 como ‘de lo perteneciente a la apreciación de lo bello’”.

23 “Estética - una conciencia elemental no elaborada de la estimulación; ‘sensación de tacto’, sensación, dato sensorial, experiencia sensorial, impresión sensorial. Percepción, el proceso de percibir. Limen, umbral: la sensación detectable más pequeña”.

que hacían y cómo concebían lo que hacían. Obvio, pero el efecto de universalidad de las lenguas moderno/coloniales no nos invita (impide) a hacer tales reflexiones. De modo que tomamos conciencia de la colonialidad, de los efectos narcóticos del vocabulario hegemónico (a lo que Michael Rolph-Trouillot denominó *universales abstractos del Atlántico Norte* (Trouillot, 2011).

En cuanto a los vocablos *arte* y *bellas artes*, la cuestión es más compleja porque el primero originalmente significa habilidad para hacer cosas que la comunidad tiene catalogadas. Por eso, en Occidente y antes del siglo XVIII, todas las profesiones eran consideradas artes. *Artes liberales*, por ejemplo, designaba habilidad académica (*scholarship*) para la investigación. La expresión bellas artes fue introducida en el siglo XVIII para designar disciplinas tales como la música, la escultura y la pintura, que buscan la expresión de la belleza. Nada de esto debe sorprendernos. Al parecer, fue un tal Charles Batteux, en un libro publicado en 1746, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (*Las bellas artes reducidas a un solo principio*) quien introdujo la primera clasificación moderna de las bellas artes. Poco más de medio siglo después, G. W. F Hegel llevaría la arquitectónica de las bellas artes a una sofisticación ante la cual no quedaba más que rendirse... o desprenderse²⁴.

Me detuve en estos vericuetos de palabras claves porque nos tienen atrapados. Si no prestamos atención, creemos que designan algo que existe y que es. Las variadas interpretaciones que se montan sobre estas palabras no cuestionan su origen y función. He aquí otro caso del poder persuasivo de la retórica de la modernidad para confundir la descripción con lo que se describe, la palabra con lo que la palabra designa, la explicación con lo explicado. Ese poder persuasivo de la modernidad tiene como consecuencia la silenciosa ejecución de la colonialidad. Veamos con más detalles la constitución del patrón colonial de poder.

Veamos también cómo cada dominio y nivel se constituyen al mismo tiempo que destituyen. Se trata de un mecanismo fundamental que en su ejecución misma, y no por ley, no nos permite cuestionarlo. Podemos cuestionar su sentido, pero no la fundación misma del sentido. Podemos disputar el sentido de arte y estética, pero no nos invitan a preguntarnos por qué tenemos que aceptar estos vocablos. Las preguntas decoloniales inician el desenganche

24 Hegel, y a veces los volúmenes con títulos como *Filosofía del arte*, *Introducción a la estética*, entre otros, contienen ideas de clases y conferencias, pero muchas de ellas fueron escritas por sus alumnos y discípulos. De todas maneras, la arquitectónica quedó estampada para las generaciones futuras (Blanco, 2011).

para escaparnos de la trampa: ¿quién los introdujo?, ¿cuándo?, ¿para qué?, ¿para beneficio de quién? Los movimientos simultáneos de constitución/destitución conforman el patrón colonial de poder. Las que acabo de mencionar son las preguntas iniciales para la reconstitución epistémica/estética.

Decolonialidad y decolonización son vocablos que hoy orientan una gran variedad de proyectos epistémicos, políticos, estéticos y éticos. Y no podría ser de otra manera, puesto que las invasiones moderno/coloniales de Occidente interrumpieron la gran variedad de historias locales y praxis de vida ajenas a la fundación de saberes y sentires grecolatinos en las que se fundó la civilización occidental. En los casos de Rusia y del pensamiento musulmán, que bebieron en las fuentes griegas, las derivaciones civilizatorias desde esas fuentes tomaron otros rumbos. ¿Será casualidad o habrá razones históricas para que hoy tanto Rusia como el pensamiento islámico sean “amenazas” para Occidente? Amenazas o desobediencias.

La introducción del concepto de colonialidad puso en la superficie una dimensión del existir, de la experiencia, o si quieren óptica, que el concepto de modernidad cuidadosamente oculta. Recordemos: el concepto no surgió en Europa ni en Estados Unidos sino en el tercer mundo. Por qué fue así, es fácil de explicar: ni en Europa ni en Estados Unidos, ni en las ciencias sociales y humanidades, ni en el periodismo de investigación, la colonialidad podía sentirse. Lo que sentían era la modernidad y la posmodernidad, y sobre ellas llenaron páginas y libros.

Recordemos además que, para la perspectiva decolonial, “modernidad” no “representa” algún periodo histórico, sino que otorga una interpretación, seleccionando ciertos elementos y ocultando otros. Es decir, la modernidad es una imagen y un imaginario semióticamente constituido que consistió y consiste en situar a los enunciantes en el presente de la historia universal y en el centro de la distribución geopolítica del orden global. Para la perspectiva decolonial, expresiones tales como *modernidades periféricas*, *alternativas* o *subalternas* son todas variedades del pensar moderno/colonial, para el cual “modernidad” y “posmodernidad” remiten tanto a un periodo histórico/geográfico como a una orientación teleológica de la historia universal. La reconstitución epistemológica decolonial nos dice en cambio que, detrás de tal postulado, encontramos la enunciación que ordena y concatena datos y acontecimientos para construir un relato en el que el enunciante está ubicado en el presente de la historia universal y en el centro de la geografía mundial. Hegel consolidó los presupuestos y el relato en el que situó a Alemania y a Europa en el centro del planeta y en el presente de la historia universal.

Michel Rolph-Trouillot extendió el análisis de Europa al Atlántico Norte y destacó el efecto universal de conceptos regionales:

By North Atlantic universals, I mean words that project the North Atlantic experience on a universal scale that they themselves helped to create. North Atlantic universals are particulars that have gained a degree of universality, chunks of human history that have become historical standards. They do not describe the world; they offer visions of the world. They appear to refer to things as they exist, but because they are rooted in a particular history, they evoke multiple layers of sensibilities, persuasions, cultural assumptions, and ideological choices tied to that localized history. They come to us loaded with aesthetic and stylistic sensibilities; religious and philosophical persuasions; cultural assumptions ranging from what it means to be a human being to the proper relationship between humans and the natural world; ideological choices ranging from the nature of the political to its possibilities of transformation. (Trouillot, 2011, p. 847, itálicas agregadas)²⁵

Los universales del Atlántico Norte nombran a la vez que ocultan, constituyen a la vez que, en el mismo movimiento, *destituyen*; prometen felicidad y ocultan colonialidad. La destitución no es arbitraria, tiene siempre una lógica de lo que es necesario destituir y de los modos de hacerlo. En eso consiste la colonialidad. Quijano nos mostró el camino para entender lo que el vocablo modernidad oculta y destituye. Arte y estética son dos de estos universales introducidos en el siglo XVIII, por la Ilustración, en Europa, fundamentalmente en Alemania, Francia e Inglaterra. En el vocabulario del Renacimiento (Italia, España, Portugal), los universales en este rubro eran otros: poesía (*poiesis*, ha-

25 “Por universales del Atlántico Norte me refiero a palabras que proyectan la experiencia del Atlántico Norte en una escala universal que ellos mismos ayudaron a crear. Los universales del Atlántico Norte son detalles que han ganado un cierto grado de universalidad, fragmentos de la historia humana que se han convertido en estándares históricos. *No describen el mundo; ofrecen visiones del mundo. Parecen referirse a las cosas tal como existen, pero, debido a que están enraizadas en una historia particular, evocan múltiples capas de sensibilidades, persuaciones, suposiciones culturales y elecciones ideológicas vinculadas a esa historia localizada. Vienen hacia nosotros cargados de sensibilidades estéticas y estilísticas; persuaciones religiosas y filosóficas; supuestos culturales que van desde lo que significa ser un ser humano hasta la relación adecuada entre los humanos y el mundo natural; elecciones ideológicas que van desde la naturaleza de lo político hasta sus posibilidades de transformación*”.

cer, que devino arte) y poética —la descripción y regulación del hacer poesía en el sentido amplio de tragedia, comedia, epopeya, que devino estética cuando el cuadro de los haceres artísticos se transformó y amplió—. Todos estos conceptos cumplieron y cumplen dos funciones: los haceres y objetos hechos, en el resto del mundo y en sus respectivas lenguas, se absorben en los universales abstractos. Así, se habla de arte chino o islámico o indígena, y de estética china, islámica o indígena, y se silencian los conceptos y conceptualizaciones que en cada civilización tienen para nombrar, describir y darles un lugar a sus tipos de haceres en el marco de esa civilización. La colonialidad oculta la lógica destituyente, solo muestra lo destituido (demonizado, deshumanizado, invalidado). Esta operación se realiza mediante una retórica de legitimación (ciencia, periodismo, educación), en la cual actores e instituciones celebran la apertura, amplitud y universalidad. De este modo, la universalidad de los conceptos de arte y estética oculta su localidad; su raigambre en el corazón de Europa; su modernidad occidental que impone criterios de arte y estética y destituye el sentido del hacer, del sentir y del pensar en otras civilizaciones.

De modo que Quijano generó dos alteraciones fundamentales en nuestras formas de pensar, sentir y crear:

a) Nos mostró que, debajo de los discursos celebratorios de la modernidad (progreso, desarrollo, democracia, civilización, ciencia, arte y demás), se agazapa la colonialidad en todos y cada uno de los rubros en que el ámbito de la modernidad es construido.

b) Nos mostró que la colonialidad continuó, hasta hoy, después de cerrado el ciclo histórico del colonialismo.

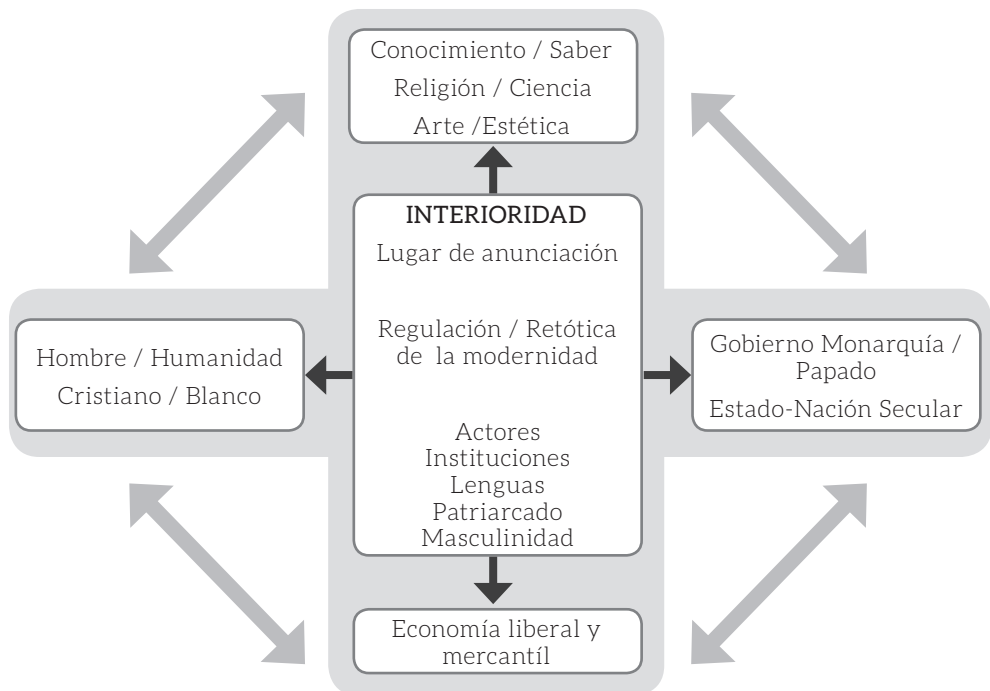
El doble movimiento conceptual desenmascaró la idea y las promesas en nombre de la modernidad —salvación, progreso, civilización, desarrollo, democracia—, a la vez que separó el colonialismo —etapas históricas de la expansión occidental desde el siglo XVI— de la colonialidad —la lógica subyacente al ciclo colonial de Occidente que continúa hoy y ya no necesita del colonialismo de asentamiento, reemplazado por las ochocientas y tantas bases militares de Estados Unidos en el planeta—. Quijano bosquejó los movimientos del patrón general de poder: por un lado, el doble movimiento de constitución/destitución y, por el otro, las respuestas de reconstitución epistémico/estética que ambos movimientos generan. Entonces, las tareas decoloniales de reconstitución epistémico/estética consisten en el análisis de los procesos de constitución/destitución (modernidad/colonialidad) y, también, de la reconstitución de lo destituido para abrir horizontes decoloniales de vivir, pensar, crear, sentir y ser. Obviamente, no hay una pla-

taforma universal para tal tarea. Las labores de reconstitución están ya en marcha en el planeta montadas sobre las experiencias e historias locales coloniales. La pluriversalidad decolonial (reconstitución) no es un universal abstracto sino un conector de las múltiples experiencias e historias a partir de las cuales distintas regiones y gentes del planeta fueron tocadas por la modernidad/colonialidad. Hay dos niveles que distinguir en lo que estoy diciendo: uno es la orientación de la decolonialidad a partir de Quijano, montada sobre las experiencias históricas del colonialismo y la colonialidad en los Andes y en América Latina; el otro es la presuposición de que la lógica de la colonialidad –y no la experiencia particular de los colonialismos– no es particular de los Andes y América Latina, sino global.

4.3.

Veamos en las gráficas los dominios y niveles del patrón colonial de poder, los flujos y la simultaneidad de los movimientos constitución/destitución/reconstitución.

La matriz colonial del poder. Retórica de la modernidad y lógica de la colonialidad _1



Gráfica 1. Constitución.

La gráfica 1 bosqueja el primer movimiento: la constitución del patrón colonial de poder. Los cuatro rectángulos son los *dominios*. Arriba ponemos el dominio del conocimiento, las creencias, los sentires. Es el dominio de los saberes *que constituyen mundos*. Los saberes que constituyen mundos moderno/coloniales son institucionales (escuelas, universidades, museos, iglesias, centros de investigación, entre otros), difundidos por los medios de comunicación a la audiencia alfabetizada (periódicos) y analfabeta (televisión). Los dominios del gobierno y de la economía son aquellos en los que Occidente fundó el concepto de *sociedad*. La sociedad, como concepto y praxis estatal, destituyó lo comunal. Marginó el concepto y las praxis comunales de vida. Lo social limita el orden entre los seres humanos, lo comunal implica la con-vivencia con todo lo viviente, animales y plantas, aire y agua, viento y luz, etc. En lo comunal los seres humanos somos una parte en la vida del planeta y del cosmos. La economía, a partir de la formación de los circuitos del Atlántico que conectaron las costas y los puertos occidentales con las costas del oeste de África y las costas del este de las Américas, dejó de ser de almacenamiento e intercambio. Las condiciones fueron propicias para invertir el excedente de la producción y las ganancias y producir más. La acumulación de riquezas en Europa, desde la península ibérica hasta las islas británicas, fue tal que generó la necesidad de teorías y políticas económicas no existentes hasta el momento. Las teorías políticas, desde Platón y Aristóteles a Maquiavelo en el Renacimiento, o Locke, Rousseau y Montesquieu, dominaban y había razones para ello: la constitución de la sociedad fundada en la acumulación colonial alrededor del planeta. Por eso Adam Smith escribió su extensa reflexión sobre *La riqueza de las naciones* (1776), el primer compendio de la consolidación eurocéntrica que ya había ganado terreno con la consolidación del imaginario cristiano. Las teorías económicas surgieron recién en el siglo XVIII —los fisiócratas en Francia, Adam Smith en el Reino Unido— por una razón. Antes del siglo XVI no eran necesarias porque el objetivo de la economía no era la sobreproducción ni la acumulación de riquezas por medio de la expropiación de tierras y la explotación masiva del trabajo (e. g., la trata de africanos esclavizados en el Atlántico). La economía del Atlántico destituyó las economías de las civilizaciones de Anáhuac y Tawantinsuyu, basadas en la agricultura y de subsistencia, no de acumulación. Mucho tiempo atrás, la economía en la antigua Grecia era similar. La historiografía económica no tiene mucho que decir al respecto. Veamos un botón de muestra:

Although the ancient Greeks achieved a high degree of sophistication in their political, philosophical, and literary analyses and have, therefore, left us with a significant amount of evidence concerning these matters, few Greeks attempted what we would call sophisticated economic analysis. Nonetheless, the ancient Greeks did engage in economic activity. They produced and exchanged goods both in local and long-distance trade and had monetary systems to facilitate their exchanges. These activities have left behind material remains and are described in various contexts scattered throughout the extant writings of the ancient Greeks. (Engen, 2004)²⁶

La explicación decolonial de tal ausencia es simple: los antiguos pensadores griegos no construyeron sofisticadas teorías ni análisis económicos porque no los necesitaban. Tampoco fueron necesarias teorías de la economía (*oyko-nomia*) en ninguna de las civilizaciones existentes, desde la Era Axial (circa 7000 a. C.) hasta el siglo XVI en el Atlántico. ¿Qué ocurrió? La masiva apropiación y expropiación de tierras, la masiva explotación del trabajo (esclavitud), las vidas humanas no productivas fueron descartables, la producción masiva para un mercado global que las navegaciones transoceánicas hicieron posible y, por lo tanto, la destitución de la subsistencia y del trueque. Una mirada superficial a la economía azteca antes de la invasión hispánica y una mirada superficial a la economía del sultanato Mughal (Delhi Sultanate), desde finales del siglo XVI hasta la invasión de la East India Company a partir de 1757, y finalmente con el asentamiento político-gubernativo durante la mitad del siglo XIX, permite ver que no eran economías de acumulación y sobreproducción para un mercado mundial abierto con las navegaciones transoceánicas (España, Portugal, Francia, Holanda, Inglaterra).

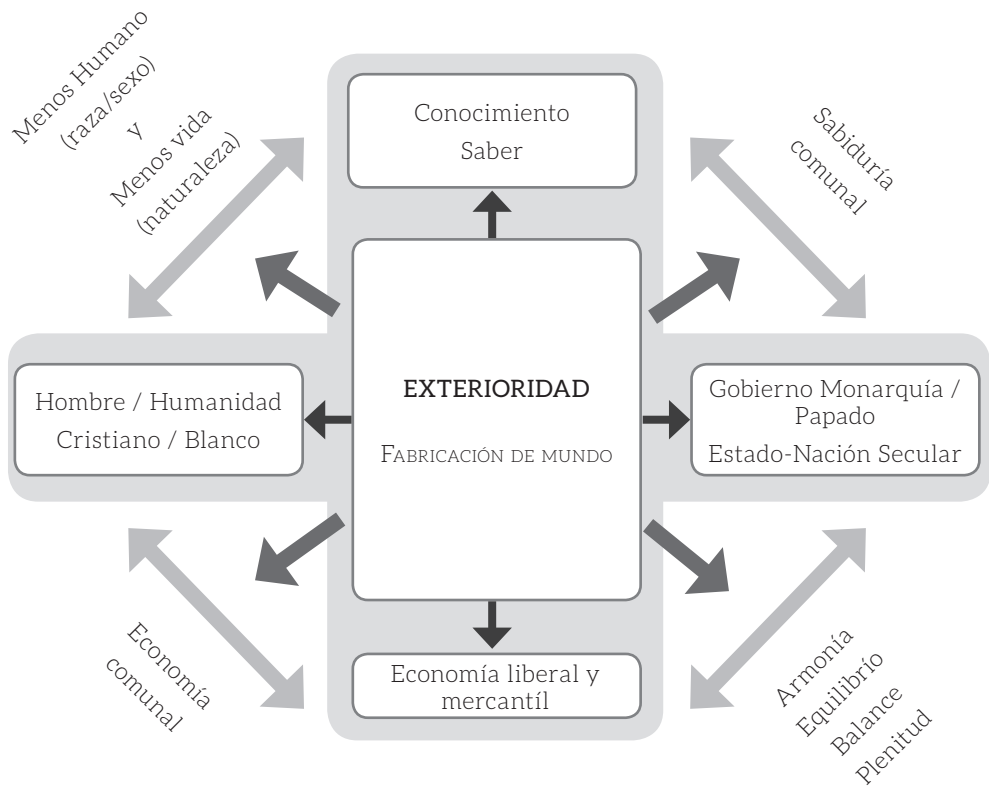
Gobierno y economía consolidaron la emergencia de una nueva clase social —la burguesía comerciante y luego industrial— y una burguesía colonial (Estados Unidos) que condujeron a la Gran Revolución en Ingla-

26 “Aunque los antiguos griegos lograron un alto grado de sofisticación en sus análisis políticos, filosóficos y literarios y, por lo tanto, nos dejaron una cantidad significativa de evidencia sobre estos asuntos, pocos griegos intentaron lo que llamaríamos un análisis económico sofisticado. No obstante, los antiguos griegos se dedicaron a la actividad económica. Producían e intercambiaban bienes, tanto en el comercio local como de larga distancia, y tenían sistemas monetarios para facilitar sus intercambios. Estas actividades han dejado restos materiales y se describen en varios contextos dispersos a lo largo de los escritos existentes de los antiguos griegos”.

terra (1688), la Revolución “americana” (léase, Estados Unidos) (1776) y la Revolución francesa (1789). Estas tres revoluciones marcaron la primera transformación interna radial del patrón colonial de poder al asignar el poder de decisiones a una clase social entre las monarquías de los Estados europeos y el pueblo. En las colonias, los colonos liberados de los lazos con Europa iniciaron su ascenso político y económico. La esfera cultural —conocimientos, artes, concepto de humanidad, nacimiento del individuo como elemento básico de la sociedad— se despegó también de la tradición renacentista: arte y estética surgieron en ese ambiente; epistemología significó las condiciones del conocimiento, principalmente las ciencias y la filosofía. La destitución de estructuras de gobierno y economía coexistentes continuó, a la vez estas que se incorporaron a la economía de acumulación y reinversión del excedente.

Veamos el rectángulo a la izquierda de la gráfica 1: Hombre/Humanidad (Sylvia Wynter). El vocablo y el concepto *hombre/humanidad* no designa una entidad ya existente, consistente en una especie de organismos dotados de sistema nervioso, que se desplazan mediante dos extremidades y usan las manos y la extensión de las manos (instrumentos), coordinan sus actividades mediante el lenguaje, y construyen relatos en los que narran la creación del cielo, el sol, la luna, todo lo existente, incluidos los organismos vivientes que *lenguajejan* y en el *lenguajeo* cuentan historias de la creación del universo y de la especie de organismos que cuentan la historia. Como en el caso de la economía, en ninguna de las civilizaciones co-existentes en el siglo XV encontramos el concepto de hombre equivalente al de humanidad. En los Andes, el vocablo runa lo encontramos traducido como hombre o humanidad. Así nos engaña la colonialidad del saber: *runa* es un concepto comunal, integrado al cosmos y a lo viviente; Hombre/Humanidad es un concepto social, limitado a la especie humana. Pero eso no es todo, porque Hombre/Humanidad es el modelo que mide humanidades deficientes, que fundaron el racismo y el sexismo en el mundo moderno/colonial. Además, el Hombre/Humanidad produce *cultura* y el concepto de cultura justificó la invención del vocablo *naturaleza* para todo lo no-humano, animado y no animado. En cambio, runa implica que no hay nada inanimado, todo en el universo es animado, por ejemplo, las piedras. Hombre/Humanidad es pura *constitución* epistémica y estética (el concepto regula sentimientos) racista y sexista.

Los procesos de constitución son al mismo tiempo procesos de destitución. Veamos la gráfica 2.



Gráfica 2. Destitución.

Comencemos en donde terminamos el párrafo anterior: la constitución de Hombre/Humanidad destituye (margina, silencia, devalúa) mundos creados en la cotidianidad del vivir de las gentes. El racismo, el sexismo y la invención del concepto de naturaleza surgen en el proceso de *destitución*. Esta construye la *exterioridad* mediante la *diferencia colonial* que regula la línea entre humanidad y menos humanos, y entre cultura y naturaleza. La ejecución es una cuestión de conocimiento, de creación del modelo de humanidad y de cultura para destituir, separar, lo menos humano y la natura. El PCP conforma mundos mediante instituciones que regulan tanto los saberes como las maneras de legitimar dichos saberes (*episteme*), que son distintos de aquellos del vivir de la gente, la *doxa*. Pero no solo eso: también destituyen saberes institucionales equivalentes en otras civilizaciones los cuales, en su mismo ámbito, son

hegemónicos. Por ejemplo, el cristianismo destituye al confucianismo; o a la esfera de los saberes islámicos, en varias lenguas; y a la esfera de los saberes chinos en mandarín, persas, hindúes, entre otros. La destitución es doble: en la interioridad del patrón colonial de poder y en sus exterioridades que crean las destituciones. Estas han sido y siguen siendo a lo largo y a lo ancho, y dobles: la destitución de los saberes y el pensar indígena y popular que Rodolfo Kusch analizó en su ensayo *Pensamiento indígena y popular en América* (1977). El trabajo de Kusch, reconsiderado en esta perspectiva, es una larga jornada de reconstitución epistémico/estética que pone de relieve la gnosis y *aesthesis* en el pensar y el vivir campesino/popular e indígena.

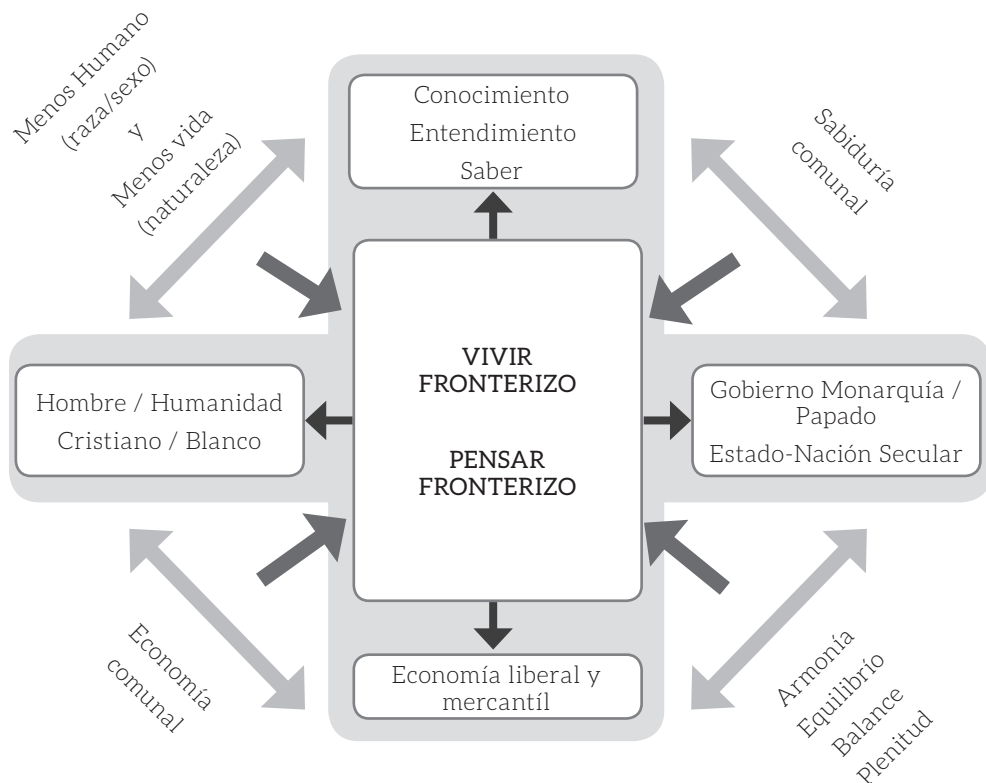
Observemos el cuadro de la gobernabilidad. La forma monárquica del Estado en Europa desde el Renacimiento hasta su desplazamiento y, en algunos casos, remplazada por la forma Estado nación. La gobernabilidad es inseparable del conocimiento (saberes y comprensión), puesto que de otra manera sería un hacer sin rumbo ni horizonte. La formación de los Estados monárquicos y luego de los seculares nacionales es el pilar del gobierno. El sentido de gobernabilidad en Occidente es un derivado del griego *kybernetes* que remite al piloto de un barco y, por extensión metafórica, se aplica a quien gobierna. Las traducciones al latín dieron como equivalentes los vocablos *guía*, *piloto*, *gobernador*. En ese sentido, gobernar no es ni malo ni bueno en sí mismo. Depende de los horizontes de gobernabilidad. Mandar obedeciendo en el gobierno zapatista es muy distinto al mandar mandando sin obedecer común a los Estados monárquicos y seculares nacionales. Por eso la gobernabilidad depende del conocimiento. La modernidad/colonialidad del conocimiento constituyó al Estado en un instrumento de dominación, control y desigualdad.

En relación con la economía, la gobernabilidad en el patrón colonial de poder se conformó para favorecer el crecimiento económico y la desigualdad. De modo que, por un lado, la constitución de la gobernabilidad y el conocimiento destituyó a la sabiduría comunal y la organización comunal —la relación de los seres humanos con todo lo viviente— e impuso la gobernabilidad social —las relaciones entre seres humanos desvinculados de la naturaleza—. En el flujo con que conecta conocimiento y humanidad, la gobernabilidad contribuyó y contribuye a la triple destitución: racismo, sexismo y *naturismo* —si puedo emplear esta expresión para marcar la separación naturaleza/cultura—. Todo ello combinado con la economía dio como resultado la destitución tanto del vivir comunal como, en la correlación de economía y humanidad, de la administración de la escasez y la economía comunitaria. Se trata de la destitu-

ción de la economía seminal –en palabras de Rodolfo Kusch– en favor de la economía comercial y de acumulación.

Recordemos los movimientos básicos: la constitución del PCP es simultánea a la destitución. El doble movimiento crea el efecto interioridad/exterioridad mediante la facultad de disimular diferencias coloniales en diferencias culturales. Las segundas son visibles, las primeras, invisibles. Las primeras operan en un constante diferencial de poder. Las segundas lo ocultan, lo disfrazan bajo la máscara de las diferencias culturales. Estas generan la retórica de la modernidad; la primera actualiza la lógica de la colonialidad. Todas estas operaciones son gestionadas desde el “el centro” de control, la enunciación: los actores, las instituciones, las lenguas. La enunciación es, en resumen, la energía constituyente/destituyente. En ella se afina el patrón colonial de poder. Pasemos a la gráfica 3.

La matriz colonial del poder. Retórica de la modernidad y lógica de la colonialidad _3



Grafica 3. Reconstitución.

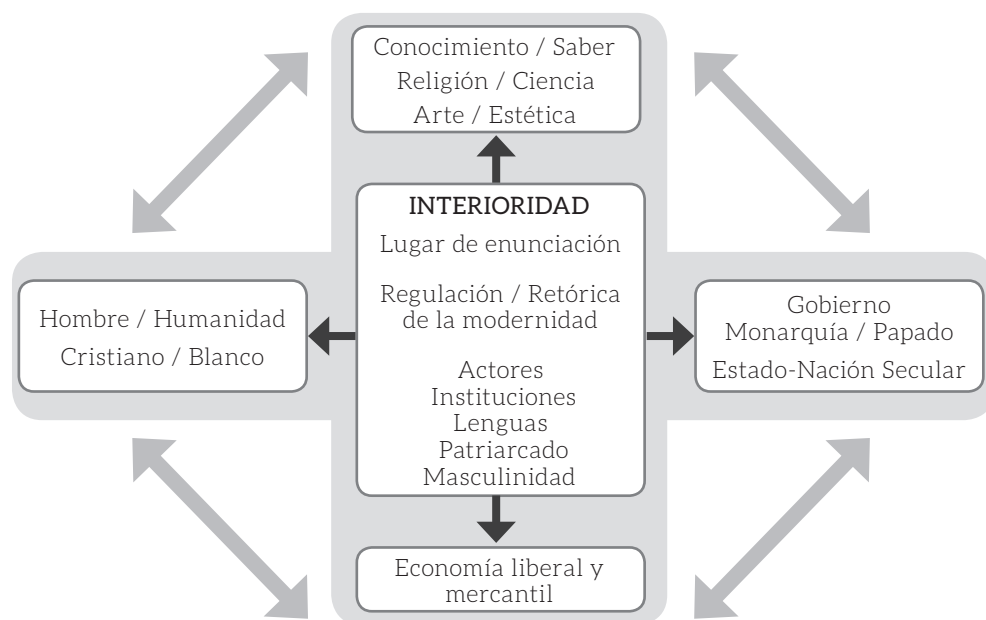
La restitución de los saberes y de los sentires emerge de las exterioridades, de lo destituido que cobra relevancia en el presente. No se trata de restituir una supuesta totalidad independiente de quien restituye, sino que son los proyectos reconstituyentes los que determinan la relevancia de restituir: se trata del re-surgir y del re-existir, emocional (ontológico) e intelectual (epistemológico). Esto lo digo para explicar lo que muchas veces aclaré ante quien objeta que el pasado no era paradisiaco sino también violento y discriminatorio, no solo en la historia de Occidente sino también en otras civilizaciones. Por cierto, los proyectos decoloniales no proponen restituir los patriarcados no capitalistas y no occidentales, sino las sociedades matrísticas que fueron destituidas por el avance del patriarcado, en Europa antes de su expansión planetaria y fuera de Europa. No todos los patriarcados son iguales, dependen de la cosmología que los sostiene. Un patriarcado que se asienta en un Dios único y prepotente no será lo mismo que un patriarcado basado en el marco de una energía cósmica en la cual la hembra y el macho, lo femenino y lo masculino, son energías complementarias en todos los seres vivientes que requieren, para la regeneración de la vida, la complementación de dos instancias, la que fecunda y la que genera la fecundación. De modo que la reconstitución epistémico/estética surge —en el caso del rincón superior izquierdo— de la exterioridad destituida por el racismo, el sexismo y la naturaleza; implica desengancharnos de lo constituido/destituido para reconstituir concepciones armónicas y vinculantes del vivir destituidas por la imposición de binarismos de oposiciones en vez de opuestos complementarios.

Siguiendo arbitrariamente la rotación de las manecillas del reloj y recordando que los dominios y las exterioridades no están aisladas sino interpenetradas, la restitución de la sabiduría comunal, destituida por la racionalidad (la modernidad/racionalidad, en la expresión de Quijano), implica reducir a su justa media todo el conocimiento hegemónico y/o dominante —teología, ciencias humanas y naturales, filosofía, disciplinas profesionales (medicina, leyes, ingeniería, computación)— y desobedecer a los regímenes totalitarios de la colonialidad del conocer. Esta es la función destituyente de los saberes hegemónicos constituidos.

Reconstituir saberes y sentires, re-existir y re-emergir no son un hacer reciente, sino que son simultáneos a la constitución/destitución del patrón colonial de poder. Lo que es reciente es la conceptualización de tales haceres que, como es natural, quedaron ocultos por el PCP. Su función es precisamente la de invisibilizar todo aquello que disiente de los procesos de constitución/destitución. Reciente

es entonces el concepto mismo de *restitución epistemológica* que introdujo Quijano en el mismo gesto en el que introdujo el concepto de colonialidad. De modo que la reconstitución *gnoseológica* y la *aesthética* (e. g., la subjetividad, las sensaciones, emociones) van juntas. No se trata de un trabajo de la mente sin el cuerpo, pues el cerebro es un órgano conectado a los cinco sentidos situados en la materialidad del organismo. La mente, y no el cerebro, podría ser el sexto sentido. Por eso Ngũgĩwa Thiong'o argumentó en favor de la decolonización de la mente y no de la decolonización del cerebro. Podemos también hablar de espíritu en vez de mente. Y no es capricho. Una de las primeras traducciones al inglés fue *La Fenomenología del Espíritu* (Hegel 1830/2007)²⁷.

La matriz colonial del poder. Retórica de la modernidad y lógica de la colonialidad_4



Grafica 4. Restitución.

27 Traducciones más recientes emplean *spirit* en vez de *mind*. En castellano, es más frecuente traducir *geist* por *espíritu*. Sin embargo, *geist* admite otras traducciones, *mente* entre ellas, y también *intelecto*. Veamos este comentario: "A nadie se le escapa que una revisión semejante del concepto empirista de experiencia se inspira en las correcciones hegelianas. En su prefacio a *Mind & World*, McDowell sugiere que su obra, como la de Brandom [se refiere a *Making It Explicit*], no es sino un 'prolegómeno' a la *Fenomenología del espíritu* de Hegel" (Vega, 2003, p. 5).

Ya entramos en el tercer movimiento, el de la restitución epistémico-aesthética. Sigamos y veamos el movimiento en la gráfica 4. Las flechas de la *destitución* (gráfica 2) van del centro hacia afuera, destituyen. Crean la *exterioridad* en el proceso de asegurar la *interioridad* constituyente. Recordemos: no existen un exterior/afuera óptico y un interior/adentro óptico. Ambos son contruídos, son ontológicos, es decir, contruídos epistémica y aesthéticamente. La dirección de las flechas, en la reconstitución, va del afuera hacia el adentro, hacia el centro de la enunciación. De ahí que el objetivo sea remover los presupuestos en los que se basa el efecto de realidad que constituye la enunciación a través de cada uno de los dominios, en su doble proceso constituyente/destituyente. El movimiento de reconstitución presupone un movimiento previo: el de desenganche, puesto que sin este quedamos presos en la disputa de los contenidos y dejamos intactos los presupuestos, los términos, de la enunciación. Las tareas de reconstitución son al mismo tiempo destituyentes. Restituyen lo destituido relevante para los proyectos de reconstitución. No se trata de reconstituir una supuesta totalidad óptica, que no está en ninguna parte, sino de reconstituir todo aquello que sea significativo en el presente en los proyectos de reconstitución. Sin duda, no queremos restituir injusticias ni tampoco formas no capitalistas de patriarcado (Guzmán y Triana, 2019). Pero sí queremos restituir la dimensión cósmica y comunal del vivir, quizás la destitución más brutal de la colonialidad del poder, ayer y hoy. La analítica del patrón colonial de poder es fundamental para comprender cómo nos atrapa y para poder orientar nuestras tareas reconstituyentes en el hacer y en el pensar. Lo que nos controla son ideas que tomamos por realidades. Sentimos y actuamos sobre tales creencias, que son el resultado de los procesos constituyentes/destituyentes.

Todo lo dicho tiene como meta subrayar la simultaneidad de los tres movimientos. No se trata de procesos dialécticos, primero la tesis, después la antítesis y luego la síntesis. No, son simultáneos y coexistentes todos ellos en la misma temporal simultaneidad. Y no lo piensen solo en la abstracción. Presten atención a su alrededor, en la calle, cuando ven televisión, leen el diario o van al supermercado. La colonialidad nos acecha, está en todas partes en su movimiento constituyente/destituyente. Lo que no está y hay que construir, y lo estamos haciendo, son los movimientos reconstituyentes. En fin, se trata de identificar dónde la colonialidad nos toca, dónde nos ubica en su movimiento constituyente/restituyente. Reconocer la colonialidad, saber dónde nos toca, percibirla a diario, en la calle, en la televisión, es una tarea fundamental para entender cómo funciona. Y, si queremos trabajar en la reconstitución episte-

mológica y en la reconstitución estética, es imperativo desengancharnos, lo que comienza por nuestra vivencia, por el tipo de herida colonial y diferencia colonial que nos afecta.

Siguiendo la rotación de las manecillas, los dominios de gobierno y economía destituyen el horizonte del vivir en armonía y plenitud, el horizonte de *Sumak Kawsay* y *Sumaq Qamaña*, y tantas otras expresiones a lo largo y ancho del continente que sostienen esta filosofía y esta práctica de vida. En cambio, el mito de la democracia junto con el del desarrollo fueron constituyentes del *vivir mejor*, de la idea de que la felicidad consiste en “tener”, y el tener presupone objetos, sean propiedades materiales o dinero, sea dinero en billetes o en las cuentas electrónicas bancarias, legales e ilegales. La reconstitución del horizonte de vivir en plenitud y armonía necesita más que declaraciones y deseos. Esta es la teoría política occidental, vale aclararlo, aunque resulte molesto porque no ha sido la única, si bien da la impresión de que así lo sea. Las hubo en China y en las esferas del Islam, y las hubo en el Tlatoanato Azteca y en el Incanato Andino. La variedad de civilizaciones en el planeta desde la Era Axial (hacia 7000 a. C.) consistía en agrupaciones organizadas de gentes que no podrían haber existido sin las “teorías” de la organización de la *polis*, en el vocabulario griego, de donde se derivó el sentido actual del vocablo *política*. Un aspecto de la reconstitución epistémico/estética es el de no dejarnos atrapar por los vocablos y confundir el nombre y la designación con lo nombrado y lo designado. Detrás de la palabra política, antes de los griegos y en todo el planeta durante la época dorada antigua, la gente organizaba sus vidas y pensaba en sus organizaciones. Aunque no tengamos discursos archivados de aquellas civilizaciones, me arriesgo a afirmar que la gente pensaba, y discutía y reflexionaba sobre sus propias organizaciones comunales, en el momento en que todavía las palabras *social* y *cultural* no habían separado las organizaciones humanas del cosmos. En fin, la reconstitución epistémico/estética necesaria para orientar la armonía y plenitud en contraposición al desarrollo y la competencia requiere despegarse de ambas, epistemología y estética, y entrar en el terreno de la gnoseología y la *aesthesis*. Al mismo tiempo, requiere teorías fuertes y argumentos constantes para afirmar lo reconstituido que coexiste con lo que se ha constituido/destituido y con el efecto de “realidad” que provoca; desubjetivar la sujeción del sujeto moderno en la doble vertiente del sentir y del pensar. Pensar en la reconstitución gnoseológica ya no puede confundirse y limitarse al concepto moderno de razón, precisamente aquello que Quija-

no dibujó en el compuesto modernidad/racionalidad y lo destacó mirándolo desde la colonialidad. Rolando Vázquez expresó bien el efecto de realidad del imaginario (discursos, imágenes visuales) constitutivo de la modernidad.

Por una parte, la modernidad nos remite al control de la presencia como realidad a través de la apropiación y la representación; la apropiación de la vida (la tierra y las personas) y la representación del mundo. Por otra parte, la colonialidad indica el movimiento de negación que requiere la modernidad para establecerse como totalidad (Vázquez y Barrera Contreras, 2016).

Además, Adolfo Albán Achinte mostró otra cara de la reconstitución epistémico-estética: la re-existencia. Para reconstituir es necesario re-existir y la re-existencia presupone la reconstitución, puesto que no se puede re-existir sin desujetarse, sin desengancharse de la subjetividad atrapada en el doble movimiento constituyente/deconstituyente:

Estar fuera de la norma es construir un espacio de vida distinto, que reivindica al otro que clama y lucha por una vida digna innegociable con el sistema, en donde el ser adquiere rostro, cuerpo, subjetividad y se des-cosifica, humanizándose a sí mismo y en relación con su colectividad. (2018, p. 18)

Vemos en estas dos citas una forma de entender el doble movimiento constituyente/destituyente del patrón colonial de poder. En ellas se abren las posibilidades tanto analíticas del movimiento constituyente/destituyente como las creativas de los movimientos de reconstitución gnoseológica y estética. La decolonialidad emerge como necesario movimiento reconstituyente que relega el efecto de realidad a simplemente un efecto en el marco del sistema de creencias que lo sostiene. Abdicar de tal sistema implica desobedecer y desprenderse de la telaraña epistémico/estética que este permitió montar.

Al desprendernos estamos en condiciones de reconstituir-nos como personas y desujetarnos del sujeto moderno occidental. Aclaro que es occidental, puesto que no hay en ninguna otra parte tal concepto, excepto a partir de la imposición colonial. Sin embargo, las personas que habitan el sistema de creencias de China o Japón, de África antes de las invasiones europeas, y aun si consienten con la “subjetividad” de los colonos europeos y sus descendientes asentados en el continente, no pueden ser sujetos plenos occidentales. Son en cambio sujetos plenos de la doble conciencia, que tienen la fuerza irresistible de habitar la frontera, cosa que los colonos no pudieron asumir. Sus descendientes son

también sujetos de frontera, pero entre las “sucursales de Europa” en el planeta y las gentes en las metrópolis europeas afincadas en su propia subjetividad.

V. Un recorrido por la desoccidentalización cultural

Veamos algunos momentos que nos ayuden a entender la tendencia desoccidentalizante en la esfera del arte y de la estética, y de qué manera esta pone al desnudo la actitud reoccidentalizante —la ansiedad occidental por mantener, por un lado, privilegios económicos, políticos y militares y, por otro, la ansiedad de no dejar de ser quien tiene la última palabra en todo, y a quien los demás deben escuchar, seguir y obedecer—. La arrogancia y el derecho a decidir, más bien que la humildad del compartir, son el rasgo de la reoccidentalización y, por cierto, no lo fue de la occidentalización del mundo entre 1500 y el 2000.

Digamos, para empezar, que en mi argumento las reconstituciones gnoseológico-aestéticas desoccidentalizantes responden principalmente a la diferencia imperial, aunque la diferencia colonial es fundante en la medida en que afecta a las personas. La diferencia imperial, en cambio, opera en el nivel de las instituciones (Estados, museos, universidades) y las actividades que tales instituciones realizan. Estas respuestas emergen en territorios que no fueron sujetos a colonialismos de asentamiento. La diferencia imperial opera en territorios en donde tanto instituciones como agentes imperiales tomaron posesión y actuaron como sucursales del imperio. India tiene esta historia. También la tienen África y las Américas.

Que los territorios de las primeras naciones en lo que es hoy Estados Unidos fueran invadidas por colonos provenientes de Inglaterra, que a partir de finales del siglo XVIII estos colonos hayan construido su propia república y que durante el siglo XIX esta haya adquirido una distintiva fuerza económica y política para poder, después de la Segunda Guerra Mundial, tomar el liderazgo internacional que hasta ese momento detentaba el Reino Unido, no borra sus inicios: la fundación de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XVIII tuvo su origen en colonias de asentamiento. En cambio, ni China, ni Japón ni Rusia tuvieron colonias de asentamiento en sus territorios. Las diferencias en estos casos son de carácter imperial más que colonial. Los acontecimientos fundantes de la diferencia imperial en el orden global moderno/colonial fueron la expulsión del Califato de Córdoba de los territorios cristianos hacia finales del siglo XV y la destitución ideológica del sultanato del Imperio otomano que generó la batalla de Lepanto en 1571, en la cual los ejércitos cristianos surgieron victoriosos en su enfrentamiento con las fuerzas del sultanato otomano.

En el terreno político-económico-militar, las respuestas desoccidentalizantes operan en la esfera de las relaciones interestatales. Si China, Rusia e Irán reflexionaran y actuaran a partir de principios occidentales de teoría política, economía política y estrategias militares, no estarían donde están. Serían ya vasallos de Occidente. Es decir, serían obedientes sacando ventajas de la situación. Sin embargo, optaron por desobedecer y operan según sus propias subjetividades, historias, memorias y legados gnoseológico-aesthéticos. En la esfera cultural institucional —puesto que la cultura resulta del hacer de las gentes y no solo de las instituciones—, en las esferas del arte y la estética, es fundamentalmente tarea de instituciones y curadurías más que de artistas, porque las personas identificadas como artistas son, por lo general, independientes. Es decir, no trabajan para instituciones que les pagan para que produzcan. Aquellos y aquellas que así lo hicieran son irrelevantes para la reconstitución gnoseológico-aesthética, puesto que estarían al servicio de la constitución/destitución.

Doy dos casos de reconstituciones gnoseológico-aesthéticas desoccidentalizantes. Son dos curadurías de Yuko Hasegawa, directora artística del Museo de Arte Contemporáneo en Tokio. Su posición institucional en un país como Japón, que no fue colonizado como lo fue India, por ejemplo, sitúa la institución en una configuración particular del orden cultural global. Japón fue el primer Estado que respondió a los embates de la expansión moderno/colonial. La Restauración Meiji (1868), apenas una década después de la segunda guerra del Opio en la que sucumbió China, fue una respuesta de aceptación de las reglas del juego para evitar que ocurriera con Japón lo que ocurrió con China. Ello le permitió a Japón consolidar su posición y vencer a China en la guerra sino-japonesa de 1895 y luego imponerse a los ejércitos rusos en la guerra ruso-japonesa de 1905. Pudo así Japón disponer su propia expansión colonial en el este y el sureste asiático y, en la década de los treinta, intentar imponerse a Estados Unidos, como lo había hecho con China y Rusia. El bombardeo de Pearl Harbor desencadenó un proceso que culminó con dos bombas atómicas lanzadas en las ciudades de Nagasaki e Hiroshima. De ahí en adelante, el Estado de Japón se plegó a los diseños de Occidente en la política internacional manteniendo, sin embargo, las praxis de vida, sensibilidad y costumbres arraigadas en las memorias de los cuerpos y de los archivos japoneses.

Es esperable que en el ámbito cultural se encuentren tendencias desoccidentalizantes manifiestas en las relaciones internacionales. No conozco si algo semejante ocurre en la esfera doméstica de Japón. En todo caso, dos curadurías de Yuko Hasegawa son distintivas de políticas desoccidentalizantes en la esfera cultural. Una de ellas es la Bienal 11, en Sharjah, en los Emiratos Árabes, donde

aparecen lugares de disenso, aunque se manifiesten no en Japón sino en el exterior. Tanto los títulos como los enunciados con los que Hasegawa describió sus proyectos hablan por sí mismos. El título de Sharjah 11 es este: “Re-emerge: Towards a New Cultural Cartography” (Sharjah Biennial, 2013). En una entrevista durante la preparación de la bienal, Hasegawa respondió así:

“Sharjah is historic and present, social, natural, and political,” Ms. Hasegawa said in a news release. “My natural response to its dynamism is to produce a biennial which asks questions through art, and creates a dialogue that liberates us from Eurocentrism, Globalism, and other relevant -isms”. (“Yuko Hasegawa”, 2011)²⁸



Imagen 6. Apertura de la bienal Wael Shawky, Dictums 10: 120.

28 “Sharjah es histórico y presente, social, natural y político”, dijo Hasegawa en un comunicado de prensa. “Mi respuesta natural a su dinamismo es producir una bienal que haga preguntas a través del arte y cree un diálogo que nos libere del eurocentrismo, el globalismo y otros relevantes ismos”.

En una entrevista sobre la curaduría de “Japonorama”, en el Centro Pompidou en París, respondió lo siguiente:

Having an organic relationship with the “others” is a very Japanese characteristic, which I call neo-animism, or contemporary animism. Western people often tend to divide: this is black and white, this is subject-object, this is nature and this is machine. In Japan, however, human is not in the center, but rather “a part of”, helping us to reconsider our relationships with nature and the habitat, and all the conflicts and gaps in between.²⁹ (“Japonorama”, s. f.)



Imagen 7. *Japanorama*. Motohiko Odani. El video se puede ver aquí: https://www.youtube.com/watch?time_continue=7&v=tS7LGVGVGyW&feature=emb_logo (canal de Judith Benhamou-Huet Reports).

29 “Tener una relación orgánica con los ‘otros’ es una característica muy japonesa, a la que yo llamo neoanimismo o animismo contemporáneo. La gente occidental a menudo tiende a dividirse: esto es blanco y negro, esto es sujeto-objeto, esto es naturaleza y esto es máquina. Sin embargo, en Japón, el ser humano no está en el centro, sino que es ‘una parte de’, lo que nos ayuda a reconsiderar nuestras relaciones con la naturaleza y el hábitat, y todos los conflictos y lagunas en el medio”.

Y, con respecto a la curaduría de “The New Sensorium. Exiting the Failures of Modernization”, observó lo siguiente:

Your interpretation of art in Japan is one that distances itself from Western influences.

Unlike the 1986 Centre Pompidou show “Japan des avant-gardes 1910-1970,” which aimed to highlight the link with Western culture and thought, I offer another perspective on this relationship. The concept of the avant-garde is a purely Western idea, and you could call my perspective post avant-garde to the extent that I highlight artists who developed their practices at a distance from Western influence. (AMA, 2018)³⁰

En otra entrevista en torno a la misma curaduría respondió:

Yuko Hasegawa, could you please introduce us to your exhibition at ZKM and tell us about the differences with the one by Bruno Latour?

My exhibition “New Sensorium” is critical to the logocentrism and anthropocentrism of many popular exhibitions. [...]

You mentioned anthropocentrism before, so how do you address the non-human world in “New Sensorium”?

Human and non-human is the same. You can see this in the show’s materiality, gravity, performance. All this has nothing to do with human beings. We just

30 *“Su interpretación del arte en Japón se distancia de las influencias occidentales.*

A diferencia del espectáculo del Centro Pompidou de 1986, ‘Japón des avant-gardes 1910-1970’, que tenía como objetivo resaltar el vínculo con la cultura y el pensamiento occidentales, ofrezco otra perspectiva sobre esta relación. El concepto de vanguardia es una idea puramente occidental y podría llamar a mi perspectiva posvanguardista, en la medida en que destaco a los artistas que desarrollaron sus prácticas a una distancia de la influencia occidental”.

happen to attribute some kind of meaning to it, based on our own limited perception. The material is the performance. (Ferrand, 2016)³¹



Imagen 8. Mirai Miroyama, "The New Sensorium". El video se puede ver aquí: <https://vimeo.com/170798893> (ZKM | Karlsruhe, 2016).

31 "Yuko Hasegawa, ¿podría presentarnos su exposición en ZKM y contarnos sobre las diferencias con la de Bruno Latour?"

Mi exposición 'New Sensorium' es fundamental para el logocentrismo y el antropocentrismo de muchas exposiciones populares. [...] Los títulos lo dicen todo y ponen en evidencia lo que está en juego en la geopolítica del sentir, saber, creer y querer.]

Usted mencionó el antropocentrismo antes, entonces, ¿cómo aborda el mundo no humano en 'New Sensorium'?

Humano y no humano es lo mismo. Puedes ver esto en la materialidad, la gravedad y el rendimiento del programa. Todo esto no tiene nada que ver con los seres humanos. Simplemente le atribuimos algún tipo de significado, basado en nuestra propia percepción limitada. El material es el rendimiento".

En la exposición “New Sensorium: Exiting the Failure of Modernization” (“El nuevo sensorium. Desentenderse de los fracasos de la modernización”), abierta al público de abril a septiembre del 2016, es decir, paralela a la exhibición de Hasegawa, se expuso la curaduría de Bruno Latour titulada, curiosamente, “Reset Modernity”. En los anuncios se leían cosas como estas: “¡Reinicien la modernidad!”. Es la última de tres exhibiciones organizadas por Bruno Latour y su equipo, que hacen uso del expresivo potencial de las obras de arte para traducir su modo de pensar y presentarlo a audiencias bien alejadas de la academia.

Restaurar la modernidad es un claro, evidente, transparente deseo de reoccidentalización en la esfera cultural. Lo cual equivale a decir: reconozco las fallas de todo lo dicho y hecho en nombre de la modernidad, por lo cual llegó la hora de restaurarla. En el ámbito cultural, “reset modernity” complementa “reset westernization” (“reinicien la occidentalización”), en los ámbitos político, económico y militar. Lo curioso es que, en inglés, la palabra *reset* pertenece al vocabulario de la computación, “reset the machine”. En cambio, *reiniciar* en castellano nos remite al vocabulario de la restauración de objetos, de obras de arte, por ejemplo. En todo caso, lo que surge de estas dos exhibiciones es la tendencia y el deseo, por un lado, de que todo lo dicho y hecho en nombre de la modernidad no se le escape de las manos a Occidente; y, por el otro, la tendencia, el deseo y la necesidad de desprenderse, desligarse y reexistir en el ámbito de memorias y praxis de vida que fueron destituidas en nombre de la inexorable marcha de la historia universal hasta asentarse en Europa, el presente, el tiempo y el centro del espacio. Para Hasegawa, la urgencia no es la de restaurar la modernidad sino escapar de ella, “exiting the failure of modernization”, esto es, desengancharse (desentenderse) de los fracasos de la modernización y desoccidentalizar, en vez de reoccidentalizar, que es el proyecto de Bruno Latour. El trabajo de Hasegawa afirma y promueve la reexistencia desoccidentalizante, en este caso, apropiándose de lo que Occidente enmarcó en la esfera del arte y de la estética. Apropiarse no equivale a imitar y querer ser como Occidente. Todo lo contrario, significa actuar sobre la diferencia imperial, desnudándola para afirmar la exterioridad que la diferencia imperial negó.

VI. A manera de resumen

El recorrido fue largo y sinuoso, pero vamos llegando a donde intentaba llegar. Básicamente traté de elaborar, a partir de la tarea que Aníbal Quijano bosquejó para la decolonialidad al finalizar la Guerra Fría: reconstitución epistemológica, en

sus palabras. En la primera parte vimos cómo se responde a la presencia de Occidente en nuestros cuerpos y en nuestras sociedades. En la segunda parte vimos cómo Benvenuto Chavajay y Jeannette Ehlers responden a esto desde sus cuerpos indígenas; esto no quiere decir que el organismo sea indígena, sino que está compuesto de elementos que no controlamos nosotros: el nicho *biológico*, como diría Maturana, que no controlan los seres humanos, y el *nicho cultural*.

Entonces, el nicho cultural creado por la modernidad nos ha agrupado en categorías abstracta. Nos ha identificado y llevado a pensar que esa es nuestra identidad. O bien la aceptamos, a sabiendas o no, o bien respondemos en disenso. La reconstitución gnoseológica/estésica es una manera de disentir y desprendernos de la epistemología y la estética que nos permite entender decolonialmente el hacer de Chavajay, Ehlers y Hasegawa. En la tercera parte exploramos los vericuetos del patrón colonial de poder en su doble movimiento de constitución/destitución y las restituciones que provoca en la esfera del arte y de la estética. Finalmente, introduce la distinción entre decolonialidad y desoccidentalización cultural, (Hasegawa) coexistente y coextensiva de la desoccidentalización política, económica y militar.

Decolonialidad y desoccidentalización comparten la urgencia del desenganche del patrón colonial de poder, pero difieren en las bases sobre las que cada orientación se apoya y los caminos que recorren. La desoccidentalización cultural opera en un nivel institucional involucrado en las posibilidades que ofrece el capital financiero —significativos presupuestos para la organización de exhibiciones, contratación de artistas y organización de eventos internacionales de significativa magnitud—, como en el caso de Hasegawa y sus curadurías en Sharjah y ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe. Las tareas decoloniales operan en esferas menos dependientes del capital y de instituciones sostenidas por Estados de países industrializados que disponen de presupuestos generosos para actividades culturales, como el centro ZKM. Por lo tanto, la desoccidentalización propone respuestas de desenganche sobre las experiencias de Estados que no han sido expuestos a la colonización de asentamientos, como son los casos de Japón, China y Rusia.

La historia de la formación de los Emiratos Árabes Unidos donde se ubica Sharjah, es particular, aunque común en la región árabe del oeste de Asia a partir de 1820, cuando el Reino Unido firmó el primer tratado de paz con los jeques de las tribus del país, para poner fin a los actos de piratería que se venían sucediendo en la región. De ahí en más hasta la formación de los Emiratos Árabes en 1971, hay una larga historia de acuerdos y desacuerdos entre

los Emiratos en formación con el Reino Unido. El petróleo, abundante en la región, para la economía capitalista permitió a los Emiratos alcanzar niveles impensables antes de 1960 cuando el petróleo en esa región no había sido descubierto. En Abu Dabi lo fue en 1958 y en Dubái, en 1966.

Finalmente, tanto las trayectorias decoloniales como desoccidentalizantes materializan el cierre de la hegemonía occidental en el amplio ámbito de las actividades culturales, paralelas (y entrelazadas, por cierto) de las políticas estatales y militares y del ámbito financiero y corporativo. Mientras que en estos órdenes está en juego la emergencia de un orden global multipolar que la reoccidentalización intenta contener para mantener su hegemonía unipolar, en la esfera cultural nos encontramos con la emergencia de un orden pluriversal que la reoccidentalización cultural (por ejemplo, “Reset Modernity” de Bruno Latour) intenta contener para mantener el privilegio del imaginario universal del Atlántico Norte.

REFERENCIAS

- Acevedo, A. (2015). Muxu'x. <https://www.plazapublica.com.gt/content/muxux>
- Aesthesis. (S. f.). *The Free Dictionary*. <https://www.thefreedictionary.com/sense+experience>
- Aesthetic. (S. f.). *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/search?q=aesthetic>
- Albán-Achinte, A. (2018). *Prácticas creativas de re-existencia*. Ediciones del Signo.
- AMA. (2018). In Conversation with Yuko Hasegawa. *Widewalls*. <https://www.widewalls.ch/magazine/yuko-hasegawa-interview>
- Barnard College. (2019). *I Am Queen Mary*. [Video] <https://www.youtube.com/watch?v=M-8k5iPXfvvA>
- Blanco, C. (2011). Hacia una definición hegeliana del arte. *Thémata. Revista de Filosofía*, 44, 126-146.
- Canal Feijóo, B. (1954). *Confines de Occidente*. Raigal.
- Chavarría, M. J. C. (2015). *Chunches (Mololon tak nakun): Benvenuto Chavajay*. Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC).
- Ciudad de la Imaginación. (2015). Video parte de la exposición Muxu'x de Benvenuto Chavajay. <https://www.youtube.com/watch?v=TqXH6mmpyd0>
- Ehlers, J. (2013). *Whip It Good*. Art Labour Archives. [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=q6oeYO87vtU>
- Engen, D. (2004). The Economy of Ancient Greece. En R. Whaples (ed.), *EH.Net Encyclopedia*. <http://eh.net/encyclopedia/the-economy-of-ancient-greece/>
- Eze, E. C. (2001). "El color de la razón: la idea de 'raza' en la antropología de Kant". En M. Walter (ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 201-252). Ediciones del Signo.

- Ferrand Lointier, M. (2016). Yuko Hasegawa: New Sensorium – Exiting from the Failures of Modernization. *Seismopolite. Journal of Art and Politics*. <http://www.seismopolite.com/yuko-hasegawa-new-sensorium-exiting-from-the-failures-of-modernization>
- Giuliano, F. (comp.). (2018). *¿Podemos pensar los no-europeos? Ética decolonial y geopolíticas del conocer*. Ediciones del Signo.
- Gnosis. (S. f.). *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com/word/gnosis>
- Guzmán, N. y Triana, D. (2019). Julieta Paredes: hilando el feminismo comunitario. *Ciencia Política*, 14 (28), 23-49.
- Hegel, G. W. F. (1830/2007). *Hegel's Philosophy of Mind*. Traducido de la edición de 1830 por William Wallace y A. V. Miller. Revisiones y comentarios de M. J. Inwood. Clarendon Press.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones sobre la estética*. Ediciones Akal.
- Heidegger, M. (1944). *Hoelderling y la esencia de la poesía*. Editorial Séneca.
- Japanorama. A New Vision on Art Since 1970. (S. f.) Centre Pompidou-Metz. <https://www.centrepompidou-metz.fr/en/japanorama-new-vision-art-1970>
- Kant, I. (1790/1977). *Crítica del juicio*. Espasa.
- Kant, E. (1981). *Observaciones sobre lo bello y lo sublime*. Porrúa.
- Kusch, R. (1977). *El pensamiento indígena y popular en América*. Hachette.
- Kusch, R. (2000). *Obras completas* (vol. II). Fundación Ross.
- Kusch, R. (2008). *La negación en el pensamiento popular*. Las Cuarenta.
- Little, B. (2019). The U.S. Bought 3 Virgin Islands from Denmark. The Deal Took 50 Years. *History Stories*. <https://www.history.com/news/us-virgin-islands-denmark-purchase>
- Lockward, A. (2016). BE.BOP. 2012-2014. *El cuerpo en el continente de la conciencia negra*. El Desprendimiento. Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. D. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4 (4), 10-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14 (25), 14-33. <https://doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad-racionalidad. En R. Blackburn y H. Bonilla (eds.), *Los conquistados: 1492 y la población indígena de las Américas* (pp. 437-447). Tercer Mundo Editores; Flacso; Libri Mundi.
- Quijano, A. (2015). Colonialidad del poder y subjetividad en América Latina. *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 5. <http://contexlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2837>

- Quiroz, L. (2020). La sanación, un acto feminista emancipatorio (Lorena Cabnal). *Perspectivas decoloniales d'Abya Yala*. Hypotheses. <https://decolonial.hypotheses.org/2147>
- Ranciére, J. (2017). Contra-historias estéticas. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 70, 67-81. <https://proyectoscio.ucv.es/wp-content/uploads/2017/03/05-Infante.pdf>
- Sharjah Biennial (2013). *Universes in Universe*. <https://universes.art/en/sharjah-biennial/2013>
- Trouillot, M.-R. (1995). *Silencing the Past: Power and the Production of History*. Beacon.
- Trouillot, M.-R. (2011). *Transformaciones globales: la antropología y el mundo*. Universidad del Cauca.
- Vázquez, R. y Barrera Contreras, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 11 (18), 76-93. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>
- Vega Encabo, J. (2003). Habitar el espacio de las razones. *Revista de Libros*, segunda época. <https://www.revistadelibros.com/articulos/la-filosofia-de-la-mente-de-john-mcdowell>.
- Yuko Hasegawa Named as the Curator of Sharjah Biennial. (2011). *Arts&Culture*. <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/yuko-hasegawa-named-as-the-curator-of-sharjah-biennial-1.468185>
- ZKM | Karlsruhe. (2016). *Mirai Moriyama: Upload a New Mind to the Body*. [Video]. <https://vimeo.com/170798893>

CAPITULO 2. INVESTIGACIÓN-CREACIÓN Y CONOCIMIENTO DESDE LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS EN CLAVE DE DECOLONIALIDAD ESTÉTICA

Pedro Pablo Gómez

Introducción

Como dijimos en la introducción del libro, este capítulo puede ser entendido como un estudio de caso, en el que se muestra cómo es posible construir un lugar para el pensamiento crítico y para las prácticas estéticas decoloniales dentro de una institución universitaria y, más precisamente, en una facultad de artes, donde el conocimiento artístico siente el peso y la jerarquía de la epistemología, del logos de las ciencias, basado en modelos físico-matemáticos de exactitud, precisión y aplicación. Como tal, el primer gran problema que se toca es qué significa conocer en el campo emergente de los estudios artísticos; cómo salir de la epistemología del binomio moderno colonial sujeto/objeto recurriendo a una noción ampliada del conocimiento, no solamente como una noción teórica, sino como posibilidad concreta de crear conocimientos no jerárquicos, relacionales y complementarios. Estos planteamientos, a veces con otras palabras, están en la misma vía de la reconstitución epistémica y estética trazada en el primer capítulo por Mignolo. Una categoría central para los fines de los estudios artísticos es la investigación-creación. Esta categoría, que es tanto relacional como diferencial —relacional porque todo conocimiento es relacional; diferencial para hacer posible el desprendimiento cuando los modos de relación se convierten en modos de opresión y subordinación—, nos permite abordar, desde las artes, una particular comprensión del funcionamiento de la matriz colonial del poder, por la experiencia de la jerarquía, no solamente entre conocimiento y saber, sino entre conocimiento abstracto y los conocimiento sensibles particulares.

II. Estudios artísticos como denominación y como espacio de prácticas

Los estudios artísticos, como denominación, son un espacio de conocimiento, inter y transdisciplinar, creado desde el campo de las artes³² con un claro propósito de trabajar en los intersticios de las artes disciplinadas para construir espacios de insurgencia y conversación más horizontales. Se trata de un espacio donde el accionar de la matriz colonial del poder pueda ser disminuido para dar lugar a otra versión del poder, su dimensión creadora y solidaria. En consecuencia, los estudios artísticos son el resultado de prácticas del nombrar, epistémica, estética, política y éticamente comprometidas, que no se agotan en los espacios académicos de una universidad donde surgen con este nombre, sino que tienen que ver con un modo de responder a cuestiones directamente vinculadas con el significado de la vida en el mundo contemporáneo.

Esas cuestiones se relacionan, en general, con las condiciones actuales de un mundo en crisis económica, social, cultural, ambiental y epistémica, en el que las posibilidades mismas de reproducción de la vida en el planeta están en riesgo; tales condiciones se agudizan en estos tiempos de pandemia, que ha puesto en jaque el sistema interestatal global, incluyendo sus centros y periferias, así como sus mismas lógicas de configuración basadas en el desarrollismo depredador. Esas crisis, por supuesto, atraviesan a las prácticas artísticas y culturales en general, sus modos de hacer, sus modelos de producción, sus pedagogías, sus modos de circulación, relación y apropiación social, además de sus capacidades en la creación de subjetividades. Estas cuestiones se han planteado de diversas formas, entre otras, como sociedad del riesgo (Beck, 1998); crisis civilizatoria, ambiental y alimentaria (Lander, 2014); crisis sistémica (Wallerstein, 2008); crisis del capitalismo (pensamiento crítico de izquierda en general); crisis de los monocultivos de la mente (Shiva, 2008); crisis de la modernidad en la disputa por el control de la matriz colonial del poder, el saber, el ser, el sentir y la naturaleza (Red Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad), lugar de enunciación desde

32 En Colombia, precisamente corresponden a las denominadas bellas artes, en las que se inscriben tanto la Maestría como el Proyecto de Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en cuya elaboración participa quien escribe estas líneas.

donde se escribe este texto y desde donde se piensan en buena medida los estudios artísticos³³. En general, la pregunta que atraviesa el campo de los estudios artísticos tiene que ver con las condiciones de posibilidad para que, desde el sur global, desde las periferias, los intersticios, los lugares de los olvidados de la historia y los condenados de la tierra, sea posible la emergencia de otros conocimientos, otros mundos, como resultado de unos modos diferentes de relación con los otros y con la naturaleza, que den lugar a nuevos modos de ser, de estar, de indagar, crear y vivir.

En estos propósitos y tareas los estudios artísticos dialogan muy de cerca con los estudios culturales latinoamericanos o, mejor dicho, como los nombra Catherine Walsh, con los *estudios (inter)culturales latinoamericanos en perspectiva decolonial*. Como tal, participan de sus legados, entre ellos su carácter intercultural, interepistémico y decolonial, que son claves para imaginar el horizonte posible de un mundo transmoderno y pluriversal. A su vez, los estudios artísticos participan de los legados de la inter y la transdisciplinariedad, del legado de la escuela de Birmingham, del proyecto de estudios sobre la cultura y de los movimientos sociales. El primero, por su capacidad de interpelar el disciplinamiento basado en las ciencias naturales y su racionalidad objetiva que se erigió en el modelo de las ciencias sociales, según el cual las humanidades y las artes crean saberes y no conocimientos. El segundo, porque da el nombre a los estudios culturales y su carácter como proyecto político y práctica de intervención que visibiliza en las culturas populares elementos orgánicos y emancipatorios. El tercero, por su perspectiva crítica de los procesos de construcción de identidades nacionales, la modernidad latinoamericana y los estudios de la cultura popular. El cuarto, por sus prácticas políticas de concientización, agencia y luchas de los movimientos sociales, que desde los años sesenta y setenta ponen en el centro del debate la cuestión de las relaciones de poder colonial e imperial, construyendo un pensamiento crítico y de intervención, y permitiendo trazar un mapa y un

33 El grupo, red y programa de investigación Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad en general, que aborda la problemática de la crisis de la matriz colonial del poder desde diferentes experiencias e historias locales. Como parte de esta red, quien escribe estas líneas reconoce los valiosos aportes de varios de sus miembros a la creación del programa de Doctorado en Estudios Artísticos.

proyecto en el que lo cultural, lo político, lo social, lo ético y lo epistémico están conectados (Gómez, 2018, pp. 8-10).

De acuerdo con lo anterior, queda claro que la complejidad, la historicidad y la urgencia de las cuestiones que nos interpelan desbordan los campos de acción de las disciplinas modernas, con sus objetos de estudios, y sus configuraciones discursivas y metodológicas. Y también desbordan los objetos de las artes, con sus poéticas, estéticas y modos de hacer, así como los saberes ancestrales y tradicionales. De ahí que los proyectos académicos, no académicos, éticos y políticos que pretenden abordar esas cuestiones tengan la necesidad de ir más allá de las disciplinas científicas, las artes y los saberes tradicionales, para abrir espacios de convergencia que hagan posible aproximarse a ellas como cuestiones complejas de conocimiento, investigación, creación y mediación social desde perspectivas diversas. Una de las formas que adquieren esos espacios y proyectos son precisamente los estudios, a los que aquí denominamos estudios artísticos. Pero no es desde la teoría, sino desde las prácticas, como la denominación gana o pierde sentido y, por lo tanto, desde ahí las preguntas se pueden formular como problemas pensables mediante nociones, conceptos o categorías, a través de los cuales podemos hacer visible lo que entendemos por conocer en el ejercicio de la multiplicidad de acciones que proyectan horizontes de sentido. En este contexto, la investigación-creación nos ayudará a comprender lo que concebimos como conocimiento desde los estudios artísticos y cuáles son sus retos, así como sus riesgos y distorsiones, cuando el decir dice una cosa, pero el hacer concreta otra distinta.

III. Conocimiento, una noción ampliada

Para los estudios artísticos, la concepción de conocimiento está directamente relacionada con aquello que se entiende por investigación-creación. Por tal razón, la investigación-creación no puede ser sino un conjunto de prácticas que adquieren las múltiples formas del conocimiento situado. Este se va produciendo como el correlato directo de la acción creadora y no como resultado del disciplinamiento, la objetualización y la interrogación de un objeto mediada por dispositivos y tecnologías de control y extracción de información.

En efecto, si los estudios artísticos se entienden de manera inter y transdisciplinar, no pueden partir de una noción estrecha del conocimien-

to, como la de las disciplinas, sino de una concepción ampliada, acorde con las múltiples interacciones posibles de los campos sociales y culturales. En ese sentido, sin pretender que sea definitiva, proponemos a continuación una concepción ampliada del conocimiento. Esta noción puede servirnos para salir del eurocentrismo de las disciplinas, así como también del binarismo de las ciencias y del racismo epistémico instalado por la colonialidad, en el proceso de constitución de la matriz colonial del poder que dejó por fuera y destituyó otros conocimientos y sujetos cognoscentes que no coincidían con las normas instaladas por el logos de las ciencias ni por la *poiesis* de las bellas artes.

Dicho de otro modo, el conocimiento es la pluralidad de formas en las que se hace sensible y se presenta la creatividad en el mundo, entendido este como la totalidad de lo que es, la totalidad de lo que está siendo y la totalidad de lo que puede ser. En este sentido, el conocer no se restringe a un ser particular, ni a los dioses ni a una especie por ellos privilegiada. El conocimiento es la estructura misma del ser, la fuerza creadora que hace posible su emergencia, el pasaje de lo posible a la presencia.

De ninguna manera el conocer es privilegio de un ser en particular, como es propio en su concepción restringida, exclusiva moderna y colonial, que lo considera reservado para hombres blancos, europeos y sus versiones miméticas en las demás partes del mundo. En nuestra concepción ampliada, el conocimiento no puede reducirse a una singularidad exclusiva de un selecto grupo de seres humanos particularmente dotados por la naturaleza o por su cultura quienes, haciendo uso de sofisticadas tecnologías, llegan a conocer y entender la consistencia de lo real. Por el contrario, si el conocimiento es una pluralidad (resultado de prácticas históricas heterogéneas que tienen lugar en contextos precisos), las formas de esa pluralidad son difícilmente jerarquizables y reductibles a una manera única, modélica y ejemplar. Los conocimientos son plurales, y resultan del acontecer del senti-pensar, la inter-acción, la inter-corporalidad, la colaboración, la escucha y la conversación de las personas entre, sí y de estas con la naturaleza (mediante su entorno biofísico).

De acuerdo con lo anterior, no se puede concebir al correlato del sujeto como un objeto. Debemos cambiar los términos de la relación epistemológica moderna, vertical, jerárquica, base de las estructuras de dominación en las que se camufla la colonialidad del poder, por una relación horizontal, ética y

creadora, en la que las relaciones no sean señales de peligro, sino la potencia misma para la creación de conocimientos y modos de vida convivenciales. Si es así, la naturaleza dejaría de ser un objeto pasivo, mudo, insensible, domesticable, saqueable, explotable, incendiario, e inagotable fuente de recursos y energía, dispuesto para ser conocido por el hombre. La naturaleza sería concebida siempre de manera positiva, como cuerpo-mundo-senti-pensante; substrato fundante y sensible de la vida; condición primera de derechos y sujeto de derechos; madre sintiente que habla, interpela y hace posible que la vida acontezca para, en ese acontecer, revelar sus modos de ser, de aparecer, de estar, de crear y de existir. Esos modos de ser, de aparecer, de estar, de crear y de existir son aprehensibles y expresables en una diversidad de formas, como conocimientos, que no son otra cosa que la manifestación de las condiciones y avatares mediante los cuales la vida comparece a la existencia, florece y se conserva.

De ahí que, para los estudios artísticos, conocer no sea interrogar, violentar, constreñir o disponer de un objeto como correlato de un sujeto que conoce; conocer son modos no violentos de relación (fundados en una ética biocéntrica), de creación, de conversación, de escucha, de sanación, de hacer, de estar, de ser, de sentir y de *pensar-con*, capaces de iluminar la con-vivencialidad social y cultural fundada en la inter-dependencia integrada de los seres humanos en y con la naturaleza.

Ahora bien, esta concepción del conocimiento no es precisamente la que prevalece en el mundo en que vivimos hoy, donde la disputa por el conocer y su hegemonía es una señal de conflictos más profundos por el control del poder, incluida la prerrogativa para la definición y significación del ser y el no-ser de las personas y las cosas. Por lo tanto, esta concepción se convierte en la clave de un horizonte epistemológico distinto, decolonial. Este se caracteriza, entre otras cosas, por un compromiso ético que pretende, poco a poco, ayudar a sanar las heridas históricas del ser, ocasionadas por los modos violentos, instrumentales y coloniales del conocer. Como bien lo explica Mignolo en la primera parte de este texto, la hegemonía del conocimiento en las ciencias ha estado relacionada con la epistemología y en el arte ha sido constituida a través de la estética. Esa hegemonía es la que se manifiesta, se enseña y reproduce en lugares privilegiados como universidades, centros de investigación, *think tanks*, museos, bienales, conferencias en muchos ámbitos de saberes disciplinarios e instituciones de prestigio. En esos lugares

la epistemología y la estética son claves para el control del conocimiento y también para la producción de subjetividades que, a pesar de ser formadas y controladas por la hegemonía de la epistemología o la estética, se piensan a sí mismas como de mejor familia que otras subjetividades, a causa del prestigio derivado del entrenamiento universitario o especializado que han recibido en centros de formación. Estos son a la vez lugares de *constitución-destitución* creados por la matriz colonial donde se privilegian la epistemología y la estética. Tienen esa doble dimensión porque en el proceso mismo de constitución dejan por fuera, expulsan y destituyen, en un mismo movimiento, los conocimientos y haceres, así como a los sujetos que producen conocimientos y expresiones estéticas que no se adaptan a los criterios de validación de la epistemología y de la estética, a su verdad o a su belleza.

Así como hay centros de constitución-destitución, también es posible pensar en la posibilidad de creación de centros o espacios para la reconstitución-restitución de la gnosis (el conocimiento en un sentido amplio) y la *aesthesis* (lo sensible más allá del arte), para hacer posible la decolonialidad de saberes y sentires negados y destituidos. Sabemos que esta es una tarea de largo aliento, pero debemos tenerla siempre en perspectiva. Además, en el interior mismo de esos lugares donde se agencia la hegemonía epistémico-estética, se sienten y se viven el proceso y los efectos de la colonialidad; y es por esta razón que allí, en sus intersticios, es posible la creación de lugares de resistencia y emergencia. En consecuencia, en las universidades, centros de investigación, museos, academias, escuelas de arte, entre otros, se pueden agenciar espacios para crear, pensar y conocer de otros modos que no necesariamente obedezcan a los cánones disciplinares y de los regímenes del arte. El Doctorado en Estudios Artísticos es uno de esos espacios, dentro de la universidad, para abrir otras posibilidades de crear, saber y conocer desobedientes a la epistemología y la estética.

Sabemos bien que esos modos de conocer, epistemológicos y estéticos, desde hace más de cinco siglos han sido sordos tanto al decir como a los gritos de los sujetos objetivados, violentados, naturalizados, racializados, generizados, sexualizados, clasificados, y un largo etcétera de formas de subordinación y dominación en las que se despliega la colonialidad del poder. Pero esos sujetos objetivados históricamente, además de resistirse a la imposición de la colonialidad del poder y a la inscripción indeleble de sus marcas en sus cuerpos-pensantes y en sus inteligencias-sintientes, han buscado, sin cesar, maneras de salir de su condición impuesta para ser ellos mismos. Al hacerlo,

han ido abriendo los términos y condiciones de un conocer distinto y heterogéneo a través del cual puedan advenir mundos otros y modos alternativos de estar y existir en esos mundos. En esa ruta histórica y en esa historia de la resistencia, los estudios artísticos emergen para potenciarla y, en la medida de lo posible, hacer un tránsito de la resistencia a la reconstitución de modos no coloniales y modernos de producción de la vida.

Esta problematización conduce a los planteamientos que siguen a continuación, sobre el carácter diferenciado de la investigación y la investigación creación en el campo de los estudios artísticos. Esa diferenciación se da de acuerdo con las relaciones posibles de la investigación con la formación, la creación y la proyección social en el campo del arte; en un segundo nivel, con las relaciones de estas con las prácticas de conocimiento de otros campos disciplinares y no-disciplinados por la academia.

IV. Un lugar para la creación en la universidad en relación con la investigación, la formación y la proyección social

Veamos brevemente cómo se ha dado un proceso de apertura dentro de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas para crear un lugar para las artes en un espacio tradicionalmente reservado a las ciencias. Una vez instaladas allí, las artes plásticas, escénicas y musicales podrían dialogar en términos de investigación y creación con las ciencias sociales y humanas, y al mismo tiempo iniciarían procesos de autocritica y reflexión acerca de la disciplinariedad de las artes, su colonialidad, así como la posibilidad de establecer otro tipo de conversación con haceres y hacedores que no pertenecen al arte ni a sus escuelas y academias, y que por lo tanto no se rigen por los parámetros de la estética ni por los del sistema de circulación del mercado del arte.

En el proyecto de la Facultad de Artes ASAB, se elaboró un plano de relación, en el que las tres funciones misionales “clásicas” de docencia, investigación y extensión se encuentran con la creación para formar una cuadratura categorial que permite pensar horizontalmente en la diferenciación de prácticas, procesos y proyectos resultado de sus posibles interacciones. En este ejercicio se pone en cuestión la centralidad de alguna de las funciones, para visualizar correlaciones más horizontales y aperturas entre las prácticas de docencia, investigación, creación y proyección social; además propicia “el desarrollo de comunidades académicas y artísticas hacia la realización de prácticas

artísticas y culturales, asumidas desde cada una de las funciones universitarias” (Universidad Distrital, 2005, p. 20).

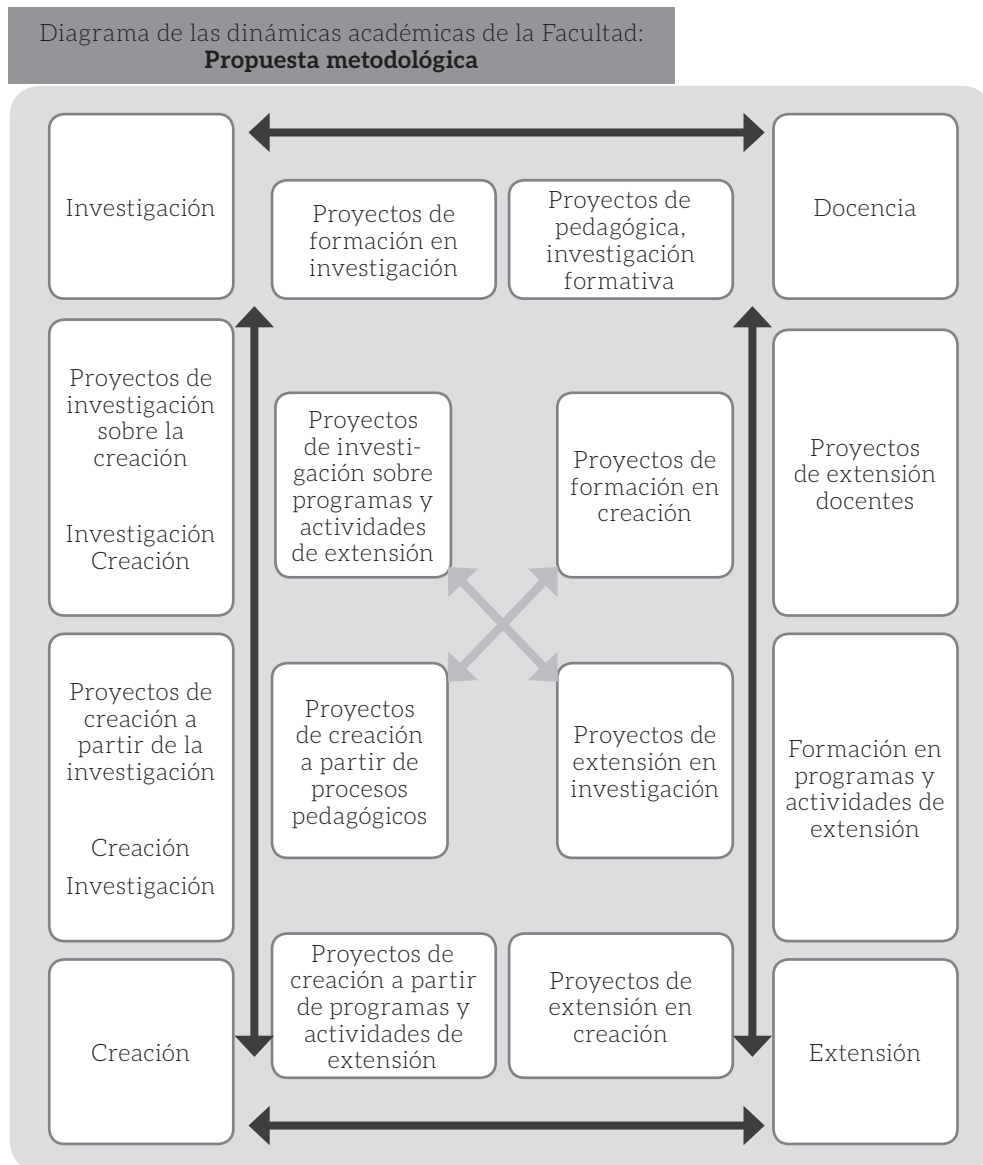


Tabla 1. Diagrama de interrelación horizontal de las funciones universitarias en la Facultad de Artes ASAB.

Fuente: Proyecto de Facultad de Artes ASAB

Como se puede ver en la tabla 1, pensar desde la investigación en relación con la creación, la docencia o la proyección social no será lo mismo que pensar desde estas hacia aquella. De manera que los posibles proyectos, al ser pensados desde la investigación en relación con las demás funciones universitarias, serán de: investigación-creación, investigación-pedagógica y formativa, así como de investigación sobre programas y actividades de extensión. Por su parte, desde la creación se plantearán proyectos de creación a partir de la investigación, la creación de formas de enseñanza y proyectos de creación desde programas y/o actividades de extensión. Lo mismo sucede si se piensa a partir de la docencia y la extensión. De todas maneras, aquí conviene aclarar que, al pensar la relación desde uno de los términos, no se está tratando de repetir la estrategia epistemológica colonial en la que el primer término de la estructura subordina al segundo, como sucede en la relación sujeto/objeto, significado/significante, hombre/mujer, cultura/naturaleza, conocimiento/saber, blanco/color, occidente/oriente, norte/sur, bien/mal, bello/feo, entre muchas otras. No, aquí se trata de considerar lo que significa ver desde distintas perspectivas para enriquecer el sentido de los dos términos de la relación, contrario a una economía de los signos en la que el significado de un término se enriquece a causa del vaciamiento del sentido del otro, en una relación a la que podríamos denominar *extractivismo semiológico*, de manera análoga al extractivismo minero destructivo y a la economía de la desposesión.

Esta diferenciación entre funciones, proyectos y programas ha hecho posible la integración de la Facultad de Artes ASAB al contexto de la universidad, problematizar y enriquecer sus prácticas de creación artística con preguntas de investigación, dialogar con otras comunidades académicas y, al mismo tiempo, fortalecer los programas de formación en pregrado y proyectar la formación posgradual que culmina en el nivel doctoral con el Doctorado en Estudios Artísticos, desde donde estamos pensando estas líneas.

Todo esto, sin olvidar que los problemas de la creación, la investigación, la formación y la proyección social adquieren un particular “color local” al ser planteados desde el campo del arte, a diferencia de aquellos que se proponen desde las ciencias sociales o las humanidades, para las cuales muchas veces el arte es objeto de investigación. Sin embargo, de esto no se sigue que se esté pensando en el arte como campo cerrado y en las comunidades artísticas a su vez como encerradas en el campo. Por el contrario, se trata de reconocer la relacionalidad de los campos, las funciones misionales y las prácticas, como base

del campo transdisciplinar de formación que hemos dado en llamar estudios artísticos, desde donde estamos pensando en una relacionalidad no colonial y dando pasos hacia unos términos de la conversación distintos.

Así, con este horizonte, vemos la necesidad de apertura de los campos, la cual se hace evidente cuando las preguntas, en virtud de su complejidad y dimensiones, traspasan los límites de una disciplina o de un campo determinado. En el caso del arte, cuando las preguntas van más allá de los límites de la estética, la historia, la teoría o la filosofía del arte, la potencia misma de la interrogación y la complejidad de las demandas sociales que implican se transforman en una exigencia de apertura del campo del arte a otros campos de relación posibles. Y esta potencia nos hace ver la necesidad de franquear y volver porosos sus márgenes. Esta es una de las tareas de la formación investigativa de los estudios artísticos: *configurar un campo transdisciplinar desde el arte, pero más allá del arte*, capaz de dar cuenta de la crisis en la que entran las artes particulares (que es análoga a la crisis de las disciplinas científicas) cuando se enfrentan a problemas complejos con dimensiones sociales, éticas, políticas y epistémicas que desbordan a las artes particulares.

Precisamente en este contexto es donde se abren otras posibilidades de relación, un despliegue del pensar para abordar, entre otros, los siguientes problemas complejos: a) el diálogo entre-artes; b) interdisciplinariedad, como diálogo de las artes con las ciencias, entendidas ambas como saberes académicos disciplinados y disciplinares; c) transdisciplinariedad, como el diálogo horizontal entre saberes académicos disciplinares y saberes y conocimientos indisciplinados y no-disciplinares que se producen fuera de la academia en el amplio campo de lo social; d) interculturalidad, diálogo entre culturas que abre un amplio horizonte político de intervención en realidades sociales.

La investigación-creación: clave relacional-diferencial de los estudios artísticos

Para los estudios artísticos, la investigación-creación es una categoría relacional y diferencial por excelencia. El equilibrio que sugiere el carácter relacional-diferencial depende no solo de la investigación creación sino también de todas las categorías relacionales, pues no olvidamos que el poder no es otra cosa que un espacio de relaciones, como bien lo expresa el pensador decolonial Aníbal Quijano:

Tal como lo conocemos históricamente, a escala societal el poder es un espacio y una malla de relaciones sociales de explotación/dominación/conflicto articuladas, básicamente, en función y en torno de la disputa por el control de los siguientes ámbitos de existencia social: (1) el trabajo y sus productos; (2) en dependencia del anterior, la “naturaleza” y sus recursos de producción; (3) el sexo, sus productos y la reproducción de la especie; (4) la subjetividad y sus productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento; (5) la autoridad y sus instrumentos, de coerción en particular, para asegurar la reproducción de ese patrón de relaciones sociales y regular sus cambios. (Quijano, 2000, p. 345)

La concepción del poder de Quijano no es una conceptualización más del poder a secas sino la concepción de la *colonialidad del poder*; del poder como una categoría relacional. Dicho de otro modo, al conceptualizar de esta forma la colonialidad del poder, como el motor de la modernidad capitalista, Quijano al mismo tiempo plantea un reto: conceptualizar la posibilidad de la *decolonialidad del poder*, que es sin duda otra forma de entender la relacionalidad en general. Así, la colonialidad, como relación que es, atraviesa todos los ámbitos de la existencia, entre ellos la subjetividad, la intersubjetividad y el conocimiento³⁴. Una forma de hacerlo es desde el conocimiento, que es parte del ámbito de la subjetividad, un producto de esta. El conocimiento, con sus estrategias de clasificación y sub-ordinación, ha sido un instrumento efectivo para facilitar relaciones de dominación, en primer término, y, en segundo término, como consecuencia de la subordinación, la explotación de los y lo subordinado, con pleno derecho del superior sobre el inferior.

De esto surge una alerta sobre las categorías puramente relacionales que ocultan la dimensión diferencial de toda relación, lo que hace posible la naturalización de los vínculos tejidos por la colonialidad, para hacerlos permanentes, sólidos e inflexibles o, para decirlo en términos de Stuart Hall (2010), la pretensión del régimen racializado de representación no es otra que fijar y naturalizar la significación para mantener inamovibles las estructuras y jerarquías coloniales. Afortunadamente, sabemos que los significados no se pueden fijar de una vez por todas. Y como el poder es un espacio de conflicto,

34 Será necesario, en otro lugar, ampliar las consecuencias de la concepción del poder, de la colonialidad del poder de Quijano como categoría relacional, que funda relaciones de explotación, dominación y conflicto.

además de ser una red de relaciones de explotación y dominación, la significación siempre está en juego y es allí donde es posible reconstruir las relaciones y la significación para que el poder no sea siempre la capacidad de sujeción, sino de liberación y creación.

Es por esto que, cuando pensamos en la investigación-creación, lo hacemos como relacional y al mismo tiempo diferencial, para no caer en la trampa colonial de la naturalización. Como relacional, la investigación-creación posibilita los encuentros de los agentes y las prácticas de la investigación con sus correspondientes de la creación. En los contextos académicos, propicia los diálogos de las comunidades e instituciones de las artes y las ciencias, dando lugar a la opción de una formación universitaria de alto nivel de investigadores-creadores, inter y transdisciplinares. Como categoría diferencial, hace posible la afirmación de los espacios, prácticas, agentes e instituciones que se ponen en relación sin confinarlos a continentes aislados; antes bien, su fuerza relacional alerta para que la afirmación, antes que ser el resultado de prácticas de esencialización, aislamiento y atomización, sea el resultado de los intercambios y la colaboración creadora.

La investigación-creación, como categoría relacional, no tiene la forma de una dicotomía en la que el primer término subordina al segundo; es una categoría dinámica que facilita relaciones horizontales antes que jerarquizaciones. Cuando estas últimas aparecen, es clave tanto para su visibilización como para el análisis de las formas de poder que entran en juego y para el trabajo teórico-práctico de la disolución de las jerarquías que casi siempre se presentan.

Como consecuencia de lo anterior, en los estudios artísticos, en la investigación-creación, no se subordina la creación a la investigación, como suele hacerlo una cierta tendencia académica que instala en el campo de las artes las metodologías, las lógicas y demás aspectos heurísticos de la investigación científica que determinan las prácticas artísticas, que no obstante deben desembarcar en la creación de obras de arte. Por el contrario, en los estudios artísticos, es posible incorporar, sin subordinar, la investigación a las prácticas de creación. Y si el resultado es una obra, esta no será un adjetivo de la investigación, sino la forma particular de manifestación del pensamiento y el conocimiento sensibles. De acuerdo con esta lógica, el proceso de una tesis de los estudios artísticos, como resultado de investigación-creación, puede adquirir la forma

de una tesis escrita o de una obra práctico-teórica, con la correspondiente sustentación escrita de su concepción, proceso de indagación, diálogos entre modos de hacer y metodologías, así como el montaje y la inserción contextual y discursiva en el campo fronterizo de los estudios artísticos.

Además, la investigación creación se despliega en varias direcciones. Por una parte, entra en relación con la formación y hace posible la configuración de una diversidad de espacios para que sea abordada en los diversos niveles de la formación. Por otra parte, si se proyecta más allá de los ámbitos de las ciencias y las artes y sus lugares propios (universidades, academias e institutos de investigación), la investigación-creación es clave para abrir las posibilidades de la transdisciplinariedad. Esta última implica el reconocimiento de territorios más amplios de producción de conocimientos, más allá de los de las artes y las ciencias; al mismo tiempo, demanda el reconocimiento de indagar y crear como capacidades humanas que no están restringidas a los especialistas y académicos.

Dimensión formativa de la investigación-creación

Como ya lo hemos dicho, los estudios artísticos son un espacio donde es posible la creación y generación heterogénea de conocimientos, como resultado del encuentro de las artes, las ciencias, los conocimientos y los saberes culturales. En ese campo, la investigación-creación despliega su dimensión formativa, para indagar por las diversas formas en que los conocimientos se crean, se enseñan, circulan, se aprenden, se apropian y se conjugan para abordar los interrogantes más profundos de la existencia humana. Dada la complejidad y urgencia de los embates actuales de la realidad, no son suficientes las respuestas disciplinares. Tampoco son suficientes las perspectivas puramente interdisciplinares, si bien ponen en cuestión la fragmentación y limitación de las disciplinas, que muchas veces restringen el espacio dialógico a una conversación entre expertos. Estos pares académicos provenientes de diversas disciplinas, estratégicamente se encuentran para resolver los problemas de sus disciplinas y frecuentemente proponen soluciones a los problemas sociales en términos de más ciencia y más tecnología, sin escuchar otras alternativas provenientes de conocimientos y experiencias culturales y sociales que están más allá de la academia, en las comunidades y en los movimientos sociales, entre otros.

En consecuencia, queda claro que, en y desde el campo de los estudios artísticos, la formación investigativa adquiere un carácter complejo y diferenciado. En ese sentido, se interroga tanto por el carácter formativo de toda investigación, su aprehensibilidad, su enseñabilidad (investigación-formativa), como por la formulación de proyectos de investigación enfocados en problemas pedagógicos y formativos (formación investigativa). Por tanto, la formación investigativa, así como las prácticas de investigación, creación y proyección social, con sus múltiples interrelaciones, deben ser pensadas bajo la guía de unos principios de carácter ético, para orientar las prácticas epistémicas, políticas y estéticas. Lo anterior es necesario porque los conocimientos pueden ser utilizados para la reproducción no-colonial de la vida, la decolonialidad del conocimiento, el poder, el ser y la naturaleza, pero también pueden ser capturados como instrumentos para mantener y perpetuar las jerarquías sociales, la subordinación histórica y la producción de sujetos subalternos y coloniales.

La investigación-creación abre horizontes amplios y al mismo tiempo plantea retos para los investigadores-creadores en el campo de los estudios artísticos y dentro de las artes. Algunos de ellos son: repensar la creación artística, más allá de la estética y el campo del arte moderno; reconocer la creación *aesthética*, expandiendo el campo de creación y el reconocimiento de los creadores más allá del campo del arte; descolonizar las artes del *logos* de las ciencias y del control del mercado.

Creación artística

Para los estudios artísticos, la creación artística es una forma legítima de conocer y pensar, que desde lo particular se constituye en determinante de lo universal. Es pensamiento en forma sensible, acumulado de sensaciones, que se articulan por lógicas no-conceptuales y “lenguajes” simbólicos particulares, resultado de modos de hacer irruptivos que, en su acontecer, escapan a regularidades, regulaciones y metodologías repetitivas. La creación artística da cuenta de los procesos históricos de las comunidades del denominado campo del arte, que se han ocupado de la construcción de un territorio propio de prácticas, experiencias sensibles, conceptuales y existenciales, diferenciadas respecto de otros campos constitutivos de la sociedad y la cultura, como la ciencia, la filosofía o la política. Además, debido al carácter no acumulativo del arte, cuyos despliegues no dejan obsoletos los agenciamientos anteriores

ni formas otras de creación, con sus respectivas poéticas, normativas y estéticas, la creación artística se asume como una multiplicidad de procesos que actualizan permanentemente los modos de hacer, la elaboración objetual y la creación de significantes y significados; todos ellos como mediaciones para la proyección de horizontes de sentido para la existencia humana.

Ahora bien, quizá se podría decir que la creación artística es al arte lo que la investigación científica a las ciencias. Esta especie de pertenencia categorial a un determinado campo puede ser útil si se trata de establecer especificidades, territorios y dominios específicos. Tal diferenciación es posible desde una particular concepción de la modernidad cultural, como “la separación de la razón sustantiva, expresada en la religión y la metafísica, en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte, que se diferenciaron porque las visiones del mundo unificadas de la religión y la metafísica se escindieron” (Habermas, 1989, pp. 137-138). En esta división, que fue además jerarquizadora, el arte —en tanto modo de conocimiento sensible— quedó subordinado a la ciencia como conocimiento racional; pero a su vez el arte, como *poiesis* especial, subordinó a la *poiesis* general estableciendo barreras con respecto a la artesanía y a la producción mecánica industrial y demás haceres sensibles. Desde nuestra perspectiva, esa diferenciación y jerarquización histórica es el resultado del accionar de la matriz colonial del poder (Quijano, 2000, p. 345) y, como venimos insistiendo con Mignolo, de la constitución-destitución de la epistemología y de la estética moderna/colonial. De ahí la necesidad de la descolonización del conocimiento en todas sus dimensiones, entre ellas, la creación artística para que no quede acotada o reducida a la noción occidental de arte.

Creación *aesthésica*

Uno de los retos de los estudios artísticos consiste en eliminar las fronteras para lograr la visibilización y el reconocimiento de la capacidad creadora de los seres humanos y de la naturaleza, más allá de los campos de la ciencia y el arte. Esta tarea es otro despliegue de la investigación-creación, mediante el diálogo entre artistas, científicos, artesanos y hacedores en general. Para tal fin, se debe tener en cuenta que la matriz colonial del poder en la modernidad se reproduce espacial y temporalmente en una serie de jerarquías, que juntas conforman la heterarquía de la colonialidad del poder. Para nosotros, la heterarquía es un conjunto de jerarquías en el que se conjugan las distintas

dimensiones de la actividad humana, desde las relaciones entre Estados, hasta las relaciones entre personas, saberes, haceres e instituciones. En esa interacción de jerarquías es posible ver cómo la ciencia es colonizada históricamente por el poder imperial, el poder estatal y, finalmente, por el poder empresarial y el neoliberalismo económicos. En otra jerarquía, el conocimiento científico, como capacidad creadora de la ciencia, coloniza al arte (como subordinación de la estética a la epistemología, de la *poiesis* a la objetividad, del sentimiento a la razón), lo que facilita su control por parte de la colonialidad del conocimiento. En otras palabras, la creación científica (en tanto investigación) coloniza a la creación artística (en tanto creación no-científica). En un siguiente nivel, el arte coloniza a las artesanías, en su diferenciación las constituye como tales, como los haceres y sentires no-artísticos que se realizan en el campo de la cultura no-letrada, en la ciudad real de la que nos habló el teórico Ángel Rama (1998). Esto último se entiende como la subordinación del hacer repetitivo al hacer original, mediada por la estética, reducida a filosofía del arte moderno occidental que, en la constitución de su objeto, destituye los demás haceres *aesthéticos* que no habitan la casa de lo bello occidental. Huelga decir que ese despliegue de la matriz colonial del poder implica, al mismo tiempo, la clasificación social y la jerarquización de las personas que ejercen cada una de las actividades nombradas, en una operación en la que la división internacional del trabajo se complementa con la colonialidad del conocimiento, del ser y del sentir, la subjetividad y la autoridad. En consecuencia, el potencial de la creación *aesthética* es enorme, pues al descolonizar el mundo de lo vivo (lo sensible y lo sintiente) se libera la capacidad creadora de la mayoría de seres humanos, *hacedores*, pero no artistas eurocéntricos. Es más, se libera también a la naturaleza de la opresión del antropocentrismo para que la vida pueda florecer de otros modos. Sobre este punto podríamos decir que, al liberar las *aesthesis* y a la naturaleza, la verdaderamente creadora sería la naturaleza o Pachamama que crea a los creadores en general, distribuyendo las potencias creadoras para la conservación de la vida y no tanto creando genios para dar reglas al arte a través de sus capacidades inexplicables.

Descolonizar las artes

La investigación-creación es clave para abordar el problema de la descolonización de las artes, que puede ser pensada desde una perspectiva global

o desde un lugar preciso, como Colombia. El filósofo y genealogista colombiano Santiago Castro-Gómez (2014) explica cómo las artes han sido colonizadas históricamente en nuestro país. Organizadas en el *trivium* y el *cuadrivium*, las artes fueron colonizadas en la universidad colonial de la Nueva Granada por la teología. En el siglo XVIII, ya en una universidad sometida al control del Estado imperial y sus objetivos de desarrollo económico, las artes liberales cedieron el lugar a los oficios mecánicos que fueron colonizados a su vez por la ciencia físico-matemática. A finales del siglo XIX, ahora no como artes y oficios, sino como bellas artes, las artes configuraron una de las facultades de la Universidad Nacional de Colombia, como instrumento de un proyecto civilizador y un relato de nación. En la actualidad, insertas en la institución universitaria, las artes se mantienen subordinadas con respecto a las ciencias “duras”, impelidas a considerar las ciencias como modelos del arte, a investigar, a elaborar y circular artículos en revistas científicas, indexadas y clasificadas. Además, las artes se ven conminadas para que lleguen a ser rentables como ocurre con las ciencias aplicadas en el contexto de la denominada “sociedad del conocimiento”. Actualmente, en el contexto de la economía neoliberal, las artes ven una rápida reducción de los apoyos del Estado, el cual les presenta como alternativa entrar en la lógica del autosostenimiento y de la denominada economía naranja, que abarca toda una serie de actividades que desarrollan el talento creativo con fines comerciales.

Así, las artes requieren descolonizarse para dejar de ser vigiladas por una “razón de Estado” que sucumbe ante la lógica del mercado, en clara actitud reoccidentalizante —entendida como el intento de mantener la verdad de Occidente, el neoliberalismo y el euro-USA-centrismo, como único criterio de validez universal— que mantiene técnicas neoliberales de gobierno, de las que forman parte los programas de desarrollo que enmarcan, a su vez, algunos programas estatales de ciencia, tecnología, innovación e industrias creativas.

La descolonización de las artes, si es que es posible, pasa por el diálogo, por así decirlo, entre las artes colonizadas y las ciencias sociales, también colonizadas por el logos de las ciencias naturales, y las prácticas artísticas culturales, también colonizadas por la estética de las artes. Estos diálogos, si son horizontales, harán visible que la vigilancia por parte de un Estado soberano, garante de la verdad, sobre las ciencias, las artes y la producción simbólica y cultural es contradictoria con el carácter democrático del Estado mismo. Por

el contrario, la diversidad de la investigación y la decolonialidad de unos conocimientos sobre otros no es otra cosa que la democratización efectiva de una sociedad en la que no hay una única forma de responder a las necesidades sociales y tampoco una única forma de entender cuáles son los conocimientos que ella debe producir, enseñar y aprender.

Investigación-creadora

Al interrogarnos por el papel del arte como conocimiento, en el entramado problemático de la sociedad del siglo XXI, nos damos cuenta de que la lucha por el control del conocimiento es clave en la época actual, de globalización de la economía, de crisis ontológicas, ecológicas, epistémicas, sistémicas y civilizatorias, pero al mismo tiempo de retos mundiales. En ese horizonte, los encuentros que se proponen en los estudios artísticos, como apertura del campo del arte, y los conocimientos que allí emergen son parte de las respuestas con las que las comunidades académicas y no-académicas pueden hacer frente a las formas contemporáneas del control del conocimiento que atraviesan a las artes, las ciencias y a la universidad como institución.

De acuerdo con lo anterior, la *investigación-creadora* es una estrategia para nombrar de manera relacional la actividad creadora de los hacedores en general y no solo de los artistas y científicos; la actividad creadora entonces se realiza dentro y fuera de la universidad, dentro y fuera de instituciones y laboratorios. Desde esta perspectiva, se entiende la creatividad como clave para la reproducción no colonial de la vida, en un horizonte más amplio que el de la lógica del capitalismo, del Estado y del mercado. La creatividad recupera la dimensión crítica de la ciencia humana (subordinada también por las ciencias “duras”, como se explicó anteriormente), pero no su eurocentrismo, para ponerla en diálogo con otras rutas y proyectos del pensamiento que realizan críticas no internas a la modernidad desde las fronteras, epistémicas y ontológicas, producidas por la colonialidad del conocimiento euro-USA-céntrico. La investigación creadora no renuncia a las dimensiones éticas, críticas, sociales e imaginativas del conocimiento y, por el contrario, las potencia para desenmascarar y denunciar a las ciencias y artes neoliberales, para promover respuestas a la necesidad de este tiempo y para proyectar horizontes comunales de vida, desprendidos de las lógicas del desarrollo, la organización corporativa y el pensamiento único. Todo esto debido a que en el siglo XXI el mundo no puede ser ya proyectado de manera unilateral,

y el conocimiento experto de las ciencias y de las artes debe reconocer sus limitaciones y “puntos ciegos” para dialogar con otros sujetos cognoscentes a los que históricamente se consideró ignorantes, pero que no obstante conservaron una diversidad de conocimientos claves para pensar en soluciones a las demandas epocales mediante los diálogos transdisciplinarios que aquí estamos pensando.

La investigación-creadora, a su vez, será fundamental para pensar en las regulaciones de la universidad en el siglo XXI, y para desde allí proponer otras reglas al Estado y al mercado, para descolonizarlos. En este horizonte, la investigación-creadora puede ser vista como complementaria de la creación-investigadora (cuya perspectiva se proyecta desde las artes y lo sensible) para ampliar el campo de sentido, las perspectivas y posibilidades de creación de mundos. Esto también permite proyectar el horizonte de las artes-creadoras, más allá de las bellas artes. Las artes-creadoras están geográfica, estética y epistémicamente localizadas, fundadas éticamente, y sus enfoques son críticos y decoloniales; su proyección es social, pluriversal y comunal. Así, la investigación-creadora y la creación-investigadora, de la que se habló antes, no son reductibles a las bellas artes, producidas por unos sujetos especiales y reconocidos por la modernidad occidental en su campo restringido de producción, para la alta cultura y como medio para la distinción social.

Antes bien, al igual que las ciencias, se desprenden de su euro-USA-centrismo para reconocer que el arte occidental es, como su nombre lo indica, solo una de las manifestaciones posibles de la creatividad humana, la configuración de una perspectiva cultural válida, pero no universal. En consecuencia, las artes creadoras son las manifestaciones creativas, estéticas, de los seres humanos de todos los tiempos y lugares, cuyas rutas históricas diferenciadas, con lugares de origen distintos, coinciden en general en su comprensión del mundo de lo sensible y sus prácticas (no necesariamente denominadas como arte), el gusto, el placer, el hacer, el pensar y el creer como dimensiones inseparables de la vida, de su diversidad y variedad, pero no como instrumentos para la jerarquización. Cuando esto último ocurre, es que la creatividad ha sido capturada y puesta al servicio de políticas de dominación o de la colonialidad del poder. En suma, las artes creadoras tienen una noción pleroma, amplia, de la creatividad humana y, antes que construir un único mundo, son creadoras de condiciones de posibilidad de un pluriverso, un mundo en el que caben muchos mundos, una pluriversidad en la que quepan muchos modos de conocer-haciendo y de hacer-conociendo.

V. Tesis en perspectiva decolonial

Para terminar este texto, a continuación me permito realizar una referencia a algunos de los proyectos de tesis del Doctorado en Estudios Artísticos en proceso en su primera cohorte. En estos, cada uno de los autores dialoga y pone en práctica, en mayor o menor medida, aspectos de la reconstitución estética y la investigación-creación que hemos presentado anteriormente. Se trata del planteamiento general³⁵ de las tesis con base en la presentación que los estudiantes realizaron al comienzo de uno de los seminarios en el segundo semestre de 2020. De esta manera, se sostiene nuestro planteamiento acerca del Doctorado en Estudios Artísticos como uno de esos espacios dentro de la universidad donde es posible abrir otras posibilidades de crear, saber y conocer, desobedientes a la epistemología y la estética moderna y colonial.



Imagen 1. *Mantos de Mampujan*, realizados por mujeres tejedoras de Mampujan. Sala Memoria y Nación, Museo Nacional de Colombia.

35 Como autor de este texto soy responsable de las distorsiones que pueda tener mi interpretación sintética de los planteamientos e ideas generales de estas tesis.



Imagen 1. *Mantos de Mampujan*, realizados por mujeres tejedoras de Mampujan. Sala Memoria y Nación, Museo Nacional de Colombia.

La tesis titulada *La visualidad y el campo expandido de las imágenes*, de Sonia Patricia Vargas, se propone cuestionar lenguajes y formas canónicas, curatoriales y de exhibición, utilizadas en tres espacios museales en la ciudad de Bogotá: la Sala Memoria y Nación del Museo Nacional de Colombia; la exposición “El testigo”, de Jesús Abad Colorado, ubicada en el Claustro de San Agustín, y Fragmentos, Espacio de Arte y Memoria. Desde una perspectiva decolonial, se trata de entender las exhibiciones como una tecnología que opera de manera interseccional, en términos de género, raza, clase y etnia, como determinantes en las relaciones de desigualdad, así como en la construcción

de la otredad que casi siempre es feminizada. En las representaciones de estas tres exposiciones que se analizarán, se hace referencia a la víctima como feminizada y como minoritaria en términos de etnia y de clase. En esta tesis, los aportes del feminismo serán claves, porque no se puede entender el género únicamente como una categoría de las relaciones de poder desigual, que opera de hombres sobre mujeres, sino también entre mujeres, como es bien claro en muchos ámbitos; también es clave para entender las intersecciones de las categorías sociales y relacionales en el campo de las representaciones visuales (las representaciones de las víctimas), y también en las prácticas y en el examen de las relaciones sociales y de la realidad en la que vivimos.



Imagen 2. Imágenes de la exposición “Voces para transformar a Colombia”. Centro Nacional de Memoria Histórica (2018).

tro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), además de cuáles son sus alcances y limitaciones. Teniendo presente la importancia del pensamiento crítico ante la propia práctica, surgen preguntas en torno a la práctica curatorial, que la autora también ejerce, específicamente a la construcción curatorial con gente, para quién, por qué con determinados públicos, dónde, a quién o a quiénes les importa. Es muy relevante para este proyecto ubicar el conflicto colombiano en relación con la matriz colonial del poder para entender el conflicto y su violencia como dimensiones de la herida colonial que es necesario sanar.



Imagen 3. "Translocadas". Assunción/PY-2019. Fotografía de Dani González.



Imagen 3. “Translocadas”. Assunción/PY-2019. Fotografía de Dani González.

Aline Vallim de Melo, en su tesis *Miradas translocadas y fronteras: por unas prácticas decoloniales en danza*, se pregunta por el proceso de creación en danza que puede operar como impulso decolonial del cuerpo y de la escena en la contemporaneidad. Esta cuestión surge de la constatación de que seguimos atacando y obedeciendo lógicas y discursos que parecen no conectarse a nuestras realidades. Para Vallim, la danza es un campo fértil para desconectarnos de fórmulas homogéneas y conservadoras, pues, como un tipo de hacer que se da por la experiencia, establece en tiempo real los acuerdos entre las informaciones que configura y, por lo tanto, tiene la posibilidad de transgredir lógicas y normas disciplinares de las conductas y de la existencia. Antes que proponer un camino único y cerrado, lo que sería incoherente con la propia lucha decolonial, se pretende provocar un posicionamiento continuo de transgresión, probando en el cuerpo posibilidades de configuración en danza que privilegien elementos epistémicos locales en detrimento de los legados estéticos impuestos y naturalizados por la condición colonial. En consecuencia,

esta tesis dialoga con los feminismos decoloniales porque no separan la raza del género y la clase, sino que la piensan y abordan de manera interseccional.

La representación de la anomia en la novela de crímenes en Colombia y la búsqueda del relato histórico ficcional como memoria narrativa e identidad cultural es el título de la tesis de John Eric Cabra, en la que indaga por las diferentes formas de representar las modulaciones de la anomia en la *novela de crímenes* en Colombia. Esto como un aporte a la reflexión sobre la construcción de una memoria narrativa y a la construcción simbólica reparativa de las víctimas de un Estado anómico en su reconfiguración histórica no oficial. Entre otras categorías, se está construyendo la de *sujeto cultural colonial* para hacer un mapeo histórico en la historia de la literatura, con el fin de develar un sistema plurisistémico, ideológico y semiótico-discursivo en el corpus de la novela negra-criminal colombiana contemporánea, a partir de la teoría de la anomia. Se trata de analizar cómo el sujeto cultural colonial se refiere a mecanismos de sujeción y subjetivación que designan un yo donde hay un lugar de tensión entre dominación y resistencia. En este análisis, las categorías de *ideosema* e *idologema* serán claves, la primera para el análisis del cómo y la segunda para el análisis de qué, es decir, del contenido.

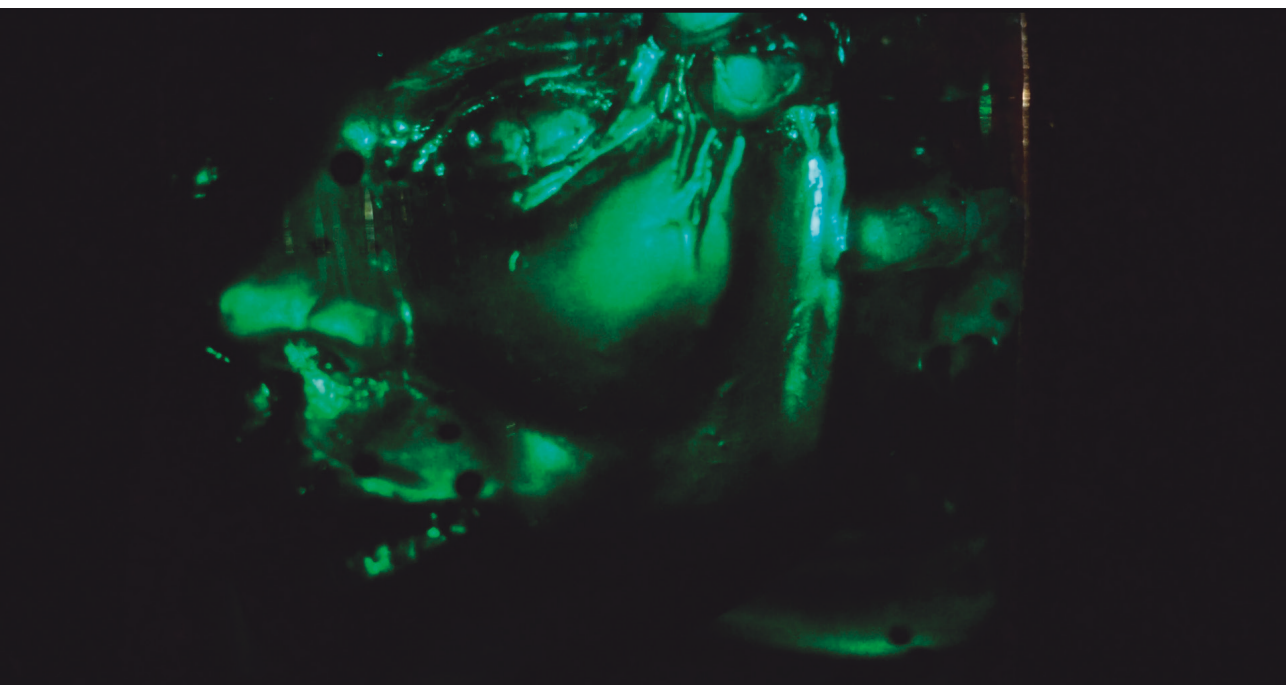


Imagen 4. Imágenes de la “Exploración con hologramas. ‘Holocinética’”. Holografía de volumen con láser verde. Diego Aguilar.

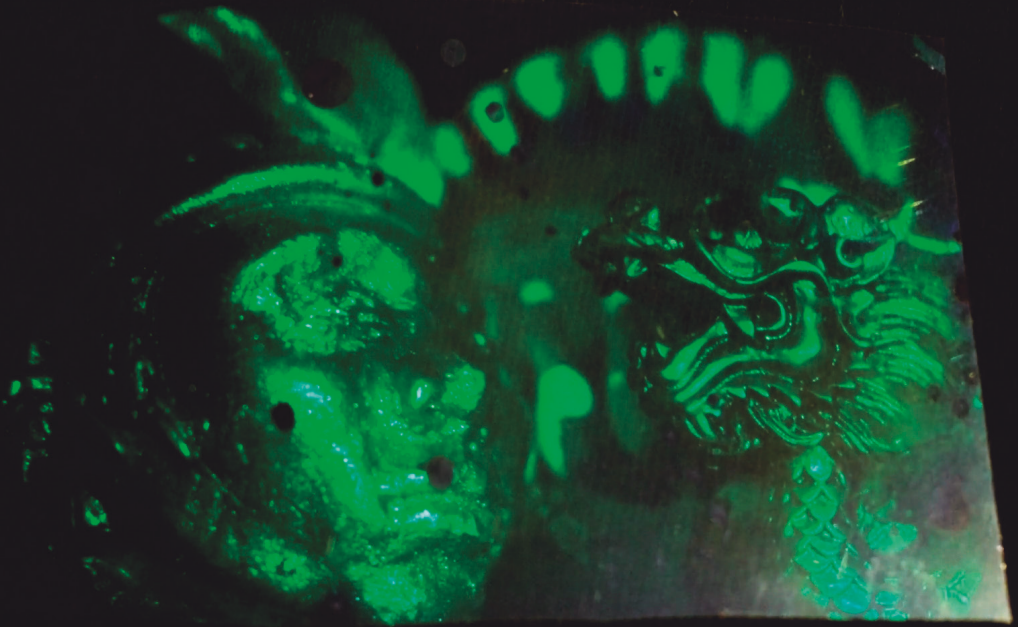


Imagen 4. Imágenes de la “Exploración con hologramas. ‘Holocinética’”. Holografía de volumen con láser verde. Diego Aguilar.

La tesis de Diego Aguilar, *Decolonizar las pantallas en el espectro tecnológico de la América profunda*, se desarrolla en un territorio crítico y muestra cómo las tecnologías se involucran y se embeben en la contemporaneidad, en nuestras vidas comunes, en la prosaica de nuestra existencia. Además, se pregunta cómo, desde estas prácticas totalmente colonizantes, se pueden establecer acciones de resistencia y de activación de nuevas posibilidades tecnológicas desde la pantalla. Esta decolonización de las pantallas está sustentada en un concepto de Enrique Dusel, *la tecnología de la liberación*, y empieza a abrirse un terreno de diálogo con otros autores, como Rodolfo Kush, Armando Poratti y Juan Acha, para entrelazar perspectivas decoloniales, científicas y las humanidades. Se abordará el tema desde cuatro campos de acción: 1) creación escritural generativa, para proponer un texto que sea coherente con el pensamiento de la pantalla; 2) una propuesta de categorías, a partir del análisis, la praxis,

el diálogo, que ayuden a crear una tecnología propia en nuestro continente, que sirva tanto para la cotidianeidad de las personas como para lo académico; 3) una instauración en espacios de la praxis, del quehacer con las pantallas, de la experimentación con materiales, de la investigación con técnicas, medios, saberes y quehaceres; 4) una investigación directa con la comunidad científica, para que esta implementación sea real y verídica en los espacios, que no sea solo una puesta política sino una inserción de praxis activa. Darle importancia a lo mínimo, lo molecular, las partículas, el electrón, desde los fotones hasta las relaciones sociales, incluidas las relaciones con lo natural, en el sentido amplio, es el propósito de esta tesis.



Imagen 5. *Chacana de protección y Sembrado telúrico*. Gary Gari Muriel (2019).



Imagen 5. *Chacana de protección y Sembrado telúrico*. Gary Gari Muriel (2019).

La tesis de Gary Gari Muriel, titulada *Artes de la madre tierra en clave de la creación telúrica, para afianzar procesos creativos con la comunidad educativa rural del Instituto Técnico de Oriente (Ubaque, Cundinamarca)*, se propone construir propuestas de *creación telúrica* comunal en la perspectiva de las artes de la madre tierra, con la comunidad educativa rural del Instituto Técnico de Oriente, en Ubaque, Cundinamarca. En esta tesis la categoría de creación telúrica se asumirá, de manera amplia, como creación comunal y como un conjunto de procesos en torno al manejo de elementos naturales, usados respetuosamente en acciones de pago o agradecimiento a la naturaleza, como lo hacen los pueblos originarios, particularmente el *gunadule*. Esto permitirá desarrollar unos procesos que no estén exclusivamente centrados en la creación plástica, sino orientados a ampliar el componente creativo en otras direcciones.

REFERENCIAS

- Beck, U. (1998). *La sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Paidós.
- Castro-Gómez, S. (2002). Historicidad de los saberes. Estudios culturales y transdisciplinaria-
riedad. Reflexiones desde América Latina. En A. Flórez y C. Millán (eds.), *Los retos de
la transdisciplinaria-riedad* (pp. 166-186). CEJA; Instituto Pensar.
- Castro-Gómez, S. (2014). Descolonizar las artes: una genealogía del modelo universidad-em-
presa en Colombia. En Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá (ed.), *Creación,
pedagogías y políticas del conocimiento. Segundo encuentro* (pp. 197-212). Universidad
Jorge Tadeo Lozano / Alcaldía de Bogotá.
- De Sousa Santos, B. (2000). *Crítica de la razón indolente*. Desclée de Brouwer.
- Dussel, E. D. (1994). 1492. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*.
Plural Editores; Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UMSA.
- Dussel, E. D. (1996). *Filosofía de la liberación*. Nueva América.
- Escobar, A. (2010). *Una minga para el postdesarrollo: lugar, medio ambiente y movimientos so-
ciales en las transformaciones globales*. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Eze, E., Chukwudi. (2001). El color de la razón: la idea de "raza" en la antropología de Kant.
En M. Walter (ed.), *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: el eurocentrismo y la fi-
losofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo* (pp. 201-252). Ediciones
del Signo.
- Fabian, J. (1983). *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. Columbia Univer-
sity Press.
- Fornet-Betancourt, R. (2009). La filosofía intercultural. En E. Dussel, E. Mendieta y C. Bo-
hórquez (eds.), *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino" (1300-
2000)* (pp. 639-646). Centro de Cooperación Regional para la Educación de Adultos
en América Latina y el Caribe (Crefal); Siglo Veintiuno Editores.

- Gómez, P. (2011). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4 (4), 26-38. <https://doi.org/10.14483/21450706.1225>
- Gómez, P. P. (2015). *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital FJDC / Universidad Andina Simón Bolívar.
- Gómez, P. P. (2016). HD: *Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, P. P. (2018). Lugares de encuentro y colaboración entre los estudios culturales y los estudios artísticos. En P. P. Gómez (ed.), *Aprender, crear, sanar: estudios artísticos en perspectiva decolonial* (pp. 71-102). Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gómez, P. P. (2019a). La investigación creación: pensando lo relacional y diferencial. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14 (26), 250-253. <https://doi.org/10.14483/21450706.15001>
- Gómez, P. P. (2019b). Para decolonizar las geopolíticas del sentir. *Estudios Artísticos: Revista de Investigación Creadora*, 5 (7), 154-156. <https://doi.org/10.14483/25009311.14984>
- González Vásquez, A., Ferreira Zacarías, G. y Gómez, P. (2016). Estética(s) decolonial(es)1: entrevista a Pedro Pablo Gómez. *Estudios Artísticos*, 2 (2), 120-131. <https://doi.org/10.14483/25009311.11531>
- Hall, S. (2010). El trabajo de la representación. En E. Restrepo, V. Vich y C. Walsh (eds.), *Sin garantías: trayectorias en estudios culturales*. Enviñ Editores; Instituto Pensar / Pontificia Universidad Javeriana; UASB.
- Hegel, G. W. F. (1928). *Filosofía de la historia universal*. Revista de Occidente.
- Hinkelammert, F. (2009). *Hacia una crítica de la razón mítica: el laberinto de la modernidad*. Ediciones Desde Abajo.
- Kant, I. (1764/1932). *Lo bello y lo sublime: ensayo de estética y moral*. Espasa-Calpe.
- Kant, I. (1790/1977). *Crítica del juicio*. Espasa.
- Kant, I. (1991). *Antropología en el sentido pragmático*. Akal.
- Lander, E. (2014). Crisis civilizatoria, límites del planeta, asaltos a la democracia y pueblos en resistencia. En M. E. Borsani y P. Quintero (eds.), *Los desafíos decoloniales de nuestros días: pensar en colectivo* (pp. 79-122). Educo; Universidad Nacional de Comahue.
- Lewis, G. (2013). *Decadencia disciplinaria: pensamiento vivo en tiempos difíciles*. Abya Yala.
- Mignolo, W. (1995). *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. University of Michigan Press.

- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2015). El fin de la universidad como la conocemos: foros epistémicos mundiales hacia futuros comunales y horizontes decoloniales de vida. En P. P. Gómez (ed.), *Trayectorias de re-existencia: ensayos en torno a la colonialidad/decolonialidad del saber, el sentir y el creer* (pp. 333-348). Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. G. y Gómez, P. P. (2012a). *Estéticas decoloniales: sentir, pensar, hacer. Abya Yala / La Gran Comarca*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo, W. G. y Gómez, P. P. (eds.). (2012b). *Estéticas y opción decolonial*. Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-systems Research*, VI (2), 342-386.
- Rama, Á. (1984). *La ciudad letrada*. Comisión Uruguaya pro Fundación Internacional Ángel Rama.
- Richard, N. (2005). Globalización académica, estudios culturales, crítica latinoamericana. En D. Mato (comp.), *Cultura, política y sociedad. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 455-470). Clacso.
- Shiva, V. (1995). *Abrazar la vida: mujer, ecología y desarrollo*. Horas y Horas.
- Shiva, V. (1997). *Ecofeminismo*. Icaria.
- Shiva, V. (2008). *Los monocultivos de la mente*. Editorial Fineo.
- Tatarkiewicz, W. (2001). *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Tecnos.
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (2005). *Proyecto de Facultad de Artes ASAB*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Versión digital.
- Universidad Distrital Francisco José de Caldas. (2008). *Maestría en Estudios Artísticos*. Documento de Registro Calificado.
- Wallerstein, I. (1999). La cultura como campo de batalla ideológico del sistema mundo moderno. En S. Castro-Gómez, Ó. Guardiola-Rivera y C. Millán de Benavides (eds.), *Pensar en los intersticios* (pp. 163-188). Instituto Pensar / Pontificia Universidad Javeriana.
- Wallerstein, I. (2008). *Historia y dilemas de los movimientos antisistémicos*. Ediciones Desde Abajo.

- Walsh, C. (2008). Entrevista a Walter Mignolo: Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder. En F. Schiwy, S. Castro-Gómez y C. Walsh (eds.), *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (pp. 17-43). Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala.
- Walsh, C. (2012). Estudios (inter)culturales en clave decolonial. En C. Walsh (ed.), *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: ensayos desde Abya Yala* (pp. 197-217). Abya Yala; Icci; Ary.
- Walsh, C. Schiwy, E., Lamp, F. y Castro-Gómez, S. (2002). *Indisciplinar las ciencias sociales: geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder: perspectivas de lo andino*. (1.ª ed.). Universidad Andina Simón Bolívar; Abya Yala.

LOS AUTORES

Walter D. Mignolo

Doctor en Semiótica y Teoría Literaria de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Catedrático William H. Wannamaker y director del Centro de Estudios Globales y las Humanidades, en la Universidad de Duke, en Durham. Honorary Research Associate for CISA (Center for Indian Studies in South Africa), Wits University, Johannesburg. Entre sus publicaciones se encuentran: *Historias locales, diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*; *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*; *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*; *The Darker Side of the Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Dirige la colección *El Desprendimiento sobre pensamiento decolonial* (Buenos Aires, Ediciones del Signo).

Pedro Pablo Gómez Moreno

Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito; magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Docente titular de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Dirige el grupo de investigación Poiesis XXI y es el coordinador del Doctorado en Estudios Artísticos en esta misma universidad. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas especializadas, se encuentran los libros: *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo*; *Avatares de la investigación-creación*. 100 trabajos de grado en artes plásticas y visuales; *Arte y etnografía*; *La investigación en arte y el arte como investigación*; *Agenciamientos músico-plásticos*; *Estéticas y opción decolonial*; *Estéticas fronterizas: diferencia colonial y opción estética decolonial*. Su actividad artística incluye curadurías y exposiciones individuales y colectivas. Editor de *Calle14. Revista de Investigación en el Campo del Arte y de Estudios Artísticos*; *Revista de Investigación e Investigación Creadora*.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Colección



Doctoral

Este libro se ubica en la trayectoria de la decolonialidad estética, una ruta que en su conceptualización empezó hace poco más de una década en el Doctorado de Estudios Culturales Latinoamericanos, dirigido por Catherine Walsh en la Universidad Andina Simón Bolívar, de Quito, en el que participan los autores de este trabajo y otros colegas con quienes se iniciaron una conversación y un conjunto de colaboraciones de largo aliento. Uno de los propósitos centrales de este libro consiste precisamente en actualizar esa conversación con base en el camino recorrido, las experiencias vividas y los frutos de las siembras de Catherine y demás miembros de la Red Modernidad/Colonialidad/ Decolonialidad. Entre los resultados de las siembras epistémicas, éticas y estéticas de la mencionada red está la formación de alrededor de un centenar de doctores que en la actualidad trabajan desde sus lugares en diversos países, para continuar con el desarrollo de nuevas perspectivas de análisis y comprensión de lo cultural en relación con lo social, lo político, lo económico, lo epistémico, lo estético y lo existencial. Otro resultado importante es el Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, de Bogotá, creado por un grupo de profesores del que forman parte varios egresados del mencionado doctorado de la Universidad Andina Simón Bolívar, con el apoyo decidido de Catherine, Walter Mignolo, Adolfo Albán, entre otros. Y es precisamente la lección inaugural de este doctorado, realizada en octubre de 2019 por Walter Mignolo, la base del primer capítulo en el que se propone el encuentro entre la reconstitución epistémica y la reconstitución estética.