



CREACIONES

Estéticas y opción decolonial

walter miguelo / pedro pablo gómez / editores



CREACIONES

AP
ARTES PLÁSTICAS

M
MÚSICA



Estéticas y opción decolonial

Walter Dignolo / Pedro Pablo Gómez
Editores



UD
Editorial



@Universidad Distrital Francisco José de Caldas
@Facultad de Artes, ASAB
@Adolfo Albán Achinte, Dalida María Benfield, Pedro Pablo Gómez, Marina Grzinic, Benjamín Jacanamijoy Tisoy, Edgar Ricardo Lambuley Alférez, Walter Mignolo, Tanja Ostojic, José Alejandro Restrepo, Javier Reynaldo Romero Flores, Alex Schlenker, Madina Tlostanova
ISBN: 978-958-8782-29-4
Primera edición, agosto de 2012

Dirección Sección de Publicaciones
Rubén Eliécer Carvajalino C.

Coordinación editorial
Matilde Salazar Ospina
Irina Florián Ortiz
Hernán Darío Escobar

Corrección de estilo
Adriana Puentes

Diseño de colección
Carlos Vargas-Kilka Diseño Gráfico

Diagramación y montaje de carátula
Carlos Vargas-Kilka Diseño Gráfico

Sección de Publicaciones
Editorial UD
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Carrera 19 No. 33 -39.
Teléfono: 3239300 ext. 6206
Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Gómez Moreno, Pedro Pablo, 1964-
Estéticas y opción decolonial / Pedro Pablo Gómez,
Walter Mignolo. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco
José de Caldas, 2012.
306 p. ; cm.
ISBN 978-958-8782-29-4
1. Arte - Teorías 2. Estética 3. Colonialismo 4. Estudios
culturales I. Mignolo, Walter II. Tit.
709 cd 21ed.
A1365336

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito
de la Sección de Publicaciones de la Universidad Distrital.

Hecho en Colombia

CONTENIDO

Prefacio	11
<i>Pedro Pablo Gómez / Walter Mignolo</i>	
PRIMERA PARTE: LO NUEVO Y LO DECOLONIAL	21
<i>Walter Mignolo</i>	
I. Rutas hacia la estética decolonial	25
II. Puntos de originación de las estéticas decoloniales	33
La opción decolonial	41
SEGUNDA PARTE: SOBRE DECOLONIALIDAD Y ESTÉTICA	49
La <i>aesthesis</i> trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial	53
<i>Madina Tlostanova</i>	
Preámbulo	53
La ciencia de lo sensible y el desplazamiento decolonial	57
¿Hay un vínculo entre <i>aesthesis</i> y belleza?	59
Conocimiento, <i>aesthesis</i> y arte	60
El anti-sublime decolonial	63
¿La <i>aesthesis</i> es suficiente o todavía necesitamos la estética?	65
Estética decolonial versus estética occidental	66
Arte decolonial en la zona fronteriza euroasiática	68
Primer plano 1: defloración de la kazakanidad	74
Primer plano 2: un burlón budista	79

Ruta del canal de Panamá	93
<i>Dalida María Benfield</i>	
Introducción	93
“El aparato decolonial, cambiar la ruta del canal de Panamá”	93
Bibliografía	99
Cruzando fronteras	103
<i>Tanja Ostojic</i>	
Introducción	103
Cruzando fronteras: desarrollo de diferentes estrategias artísticas	104
Asumiendo la identidad de una mujer emigrante	105
Trabajando en la redefinición del campo de mi actividad artística	107
Escándalo mediático en la biopolítica de la Unión Europea	108
Sans Papiers	111
[Estéticas] decoloniales como/en/a la frontera	115
<i>Marina Grzinic</i>	
Introducción	115
Post-Guerra Fría	119
Conclusión: Biopolítica/Necropolítica	122
TERCERA PARTE: DIÁLOGOS CON LA MODERNIDAD	129
Las islas de la utopía	133
<i>José Alejandro Restrepo</i>	
A idade da terra, 30 años después	149
El origen, el inicio	150
Toda simultaneidad es compleja	152
Sexo platónico	153
Potemkinegro	154
Vida en la vida	154

Godard/Cezanne	155
Chelsea Girls	156
La Edad de La Tierra, hoy y después	157
Imagen, memoria, modernidad: “perspectivas-otras” para el abordaje de la representación visual	163
<i>Alex Schlenker</i>	
Breve hoja de ruta	163
Criticar la modernidad, mapear la diferencia	165
Pensar desde la negritud	171
La modernidad visual	177
Desprenderse de la mirada de la modernidad visual	183
Lectura crítica de la fotografía histórica: la mirada decolonial	185
El desprendimiento visual: la plataforma abierta de la memoria (fotográfica)	193
La filantrópica: memorias de la experiencia de descolonizar la imagen desde la plataforma abierta de la memoria	199
 CUARTA PARTE: AISTHESIS DE LA “AMÉRICA PROFUNDA”	 209
Los tropiezos de las estatuas, las estatuas como tropiezos	213
<i>Pedro Pablo Gómez</i>	
Una estátuica antes que una estética	213
Hacia una historia “espontánea” de las estatuas vivas	220

Sensibilidades vitales: fiesta, color, movimiento y vida en el espacio festivo de Oruro-Bolivia	233
<i>Javier Reynaldo Romero Flores</i>	
Introducción	233
Dinámica festiva y opción descolonizadora	234
Dinámica festiva e insurgencias	240
Conclusiones	245
Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias	251
<i>Benjamín Jacanamijoy Tisoy</i>	
El tejido familiar e intercultural	251
Sonoridades otras: músicas de resistencia	263
<i>Edgar Ricardo Lambuley Alférez, con la colaboración del Grupo de Canciones Populares, Nueva Cultura.</i>	
Estéticas de lo tonal y lo mensural	270
Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?	281
<i>Adolfo Albán Achinte</i>	
Los autores	297

PREFACIO

Walter Mignolo
Pedro Pablo Gómez

En noviembre de 2010 se realizó, en la Facultad de Artes-ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, el seminario teórico que formó parte del evento académico: Estéticas Decoloniales. Este evento, convocado para sentir, pensar y hacer, desde Abya Yala y la Gran Comarca, empezó a gestarse 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 este encuentro de pensamiento además de una exposición¹ en la ciudad Bogotá, alrededor del problema de la colonialidad/decolonialidad de la estética, como interpelación a las dimensiones constitutivas y constituyentes de la modernidad/colonialidad.

En este seminario se generaron varios debates que se extienden hasta hoy, en la publicación electrónica de *Esfera Pública*. El debate se

1 La exposición, planteada como un conjunto de nudos, se convirtió finalmente en tres exposiciones en sendos espacios de la ciudad: La Sala de Exposiciones ASAB, el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y el espacio de Proyectos "El Parqueadero" que funciona en alianza entre el Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Para tal realización se contó con la "complicidad" y las ideas del curador e historiador del arte, Santiago Rueda, del gerente de Artes Plásticas de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Jorge Jaramillo, y de la curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) María Elvira Ardila.



concentró fundamentalmente en la coexistencia actual entre estéticas decoloniales y altermodernidad. Mientras que los propiciadores y curadores de la muestra hablaron de la coexistencia de ambas —y de otras— estéticas, los defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como antagonismo, del uno o del otro. Para nosotros, la propuesta decolonial se presenta como una opción y no como una imposición 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, describe como verdad y objetividad entre paréntesis.

Ahora bien, la subtitulación de este ejercicio académico en términos de: sentir, pensar y hacer, Abya Yala / la Gran Comarca, no es gratuita. El último sintagma 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 para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX. Mas bien, se quiere enfatizar el interés en la “América profunda”, esa América que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser, sino por su estar-siendo en su propia estancia y su raigambre. En ese sentido, estéticas decoloniales se trata de una búsqueda, no es un recinto en la casa del ser occidental, sino una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma.

Por su parte, se afirma el sentir, el pensar y el hacer, como dimensiones de la praxis humana que, en vez de seguir siendo categorías para la clasificación y jerarquización de las personas, se entretujan como potencias para la configuración de, por así decirlo, zonas de abordaje de cuestiones complejas del mundo actual, entre ellas, las cuestiones de la estética. Allí, se cruzan elementos de análisis de carácter macroestructural —como la matriz colonial del poder, sistema-mundo, geopolítica, diseños globales— con cuestiones prácticas singulares de arte y cultura,

historias localizadas que se corporizan (corpo-lítica) también, mediante relaciones de poder, en el espacio cultural como campo de batalla ideológico donde se ganan o se pierden las luchas por la decolonialidad. Estas dos formas de análisis se cruzan y se complementan en los espacios textuales de este libro, sin que en ello haya contradicción alguna.

En general, este libro ubica su problemática amplia de reflexión en el contexto epistémico, ético y político de la modernidad/colonialidad, y, en particular, en el contexto de la decolonialidad estética. Por ello, se trata de construir trazos para su abordaje, esta vez desde la perspectiva de la estética, en la búsqueda de opciones decoloniales desde el horizonte mismo de sentido, no de una estética o una historia moderna, sino desde las estéticas e historias particulares, localizadas que, no obstante, apuntan a horizontes comunes en una diversidad no homogénea de saberes, conocimientos y prácticas.

Ahora bien, al preguntar cuál es la ubicación de la opción decolonial con respecto a otras opciones válidas que defienden sus propias "verdades" y perspectivas, es necesario decir que la opción decolonial se ubica frente a la re-occidentalización, la des-occidentalización y la re-orientación de la izquierda. Para ser más precisos, la re-occidentalización se propone salvar el capitalismo bajo el liderazgo de los Estados Unidos y Europa, y, a su vez, mantener la visión de occidente como la verdad de validez universal. La des-occidentalización, como proyecto centrado en Asia, también ha sido objeto de la diferencia colonial, como una especie de renacimiento de los asiáticos en la disputa del control de los medios y las mediaciones para la gestión del mundo; la des-occidentalización no obstante está centrada en la economía y la competencia económica. La re-orientación de la izquierda europea, que puede seguirse, entre otros, con pensadores como: Badiou, Hart, Negri y Žižek, estaría ubicada entre la re-occidentalización, con sus lugares de enunciación euro-centrados y la opción decolonial. Así, entonces, la izquierda combate el capitalismo, la opción decolonial el eurocentrismo, que incluye al capitalismo y también la izquierda que combate al capitalismo.



La opción decolonial que nos interesa no está cerrada al diálogo atento, crítico y propositivo con las demás rutas anteriormente señaladas. Pero al mismo tiempo, se constituye en una ruta propia, construida desde nuestros particulares lugares de enunciación, desde un campo epistémico, ético y político que no se conforma con dar cuenta de las luchas por el control de la matriz colonial del poder y de sus desplazamientos de occidente a oriente o de la geo-política a la corpo-política. Por el contrario, la opción decolonial tiene como aspiración y horizonte de expectativas el desmantelamiento de la matriz colonial como máquina de subordinación y liquidación de la vida. En esta tarea la dimensión decolonial de las estéticas tiene una gran tarea al lado de la decolonialidad del saber, el conocimiento, el ser y la naturaleza misma.

Este libro tiene cuatro partes. La primera parte titulada “Lo nuevo y lo decolonial”, Walter Mignolo realiza una crítica a la modernidad estética y sus desarrollos postmodernos, altermodernos y poscoloniales. A su vez, muestra las rutas de origen de las estéticas decoloniales y en qué consiste lo decolonial como una opción.

La segunda parte inicia con “La *aesthesis* trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial” de Madina Tlostanova. En este trabajo se estudia la *aesthesis* transmoderna en relación con la agenda de liberar la esfera estética de los mitos de la modernidad occidental. La autora ofrece un resumen crítico de las principales corrientes estéticas occidentales, frente al anti-sublime decolonial como modelo alternativo analizado en el artículo. Se presta especial atención al mecanismo de este sublime, fundado en una hermenéutica pluritópica y una “comunidad de sentido” decolonial que une a quienes fueron marcados por la “herida colonial”. El texto se enfoca en la reformulación decolonial de problemáticas estéticas usuales como: la correlación de belleza y *aesthesis*, la relación de conocimiento y arte, de la esfera moral y la estética, entre otras. Finalmente, una larga sección se dedica a la *aesthesis* decolonial de la zona fronteriza euroasiática, los territorios en el Este (Asia Central) y Sur (Cáucaso) del continente euroasiático, que antes eran colonias

rusas/soviéticas, y producen hoy instancias complejas de arte decolonial en las obras de Saule Suleymenova, Zorito Dorzhiev y otros.

En "Ruta del canal de Panamá", Dalida Benfield, tomando como punto de partida dos de sus obras "Hotel Panamá" y "La zona del Canal", reflexiona sobre la colonialidad en términos de una escritura de desarrollo, evolución y representación. Por su parte, la decolonialidad es un proceso que ella aborda y vive desde el ser femenino y desde la latinidad en los Estados Unidos. Una pregunta central para Benfield es cómo construir una historia decolonial propia entre las múltiples arquitecturas del desarrollo, el video, el cine, en canal y la infraestructura de Internet.

Tanja Ostojic en su ensayo "Cruzando Fronteras", toma como punto de partida su particular concepción del arte y de lo que para ella significa la práctica artística, la misma que realiza a través de una serie de proyectos que se extienden, con variaciones, por varios años. Para Ostojic, el campo del arte no solo es fértil para la exploración de metodologías, ante todo es para ejercer el activismo político. Así, la autora nos conduce por una serie de proyectos propios realizados desde el año 2000, mostrándonos las circunstancias que la han llevado, no sólo a familiarizarse con las estrategias utilizadas por los emigrantes para cruzar las fronteras, sino también a confrontar, de manera crítica, como mujer migrante, en su propio cuerpo, los temas de política de la exclusión, el control y los temas de la biopolítica en la Unión Europea. Hacer visibles la luchas de las minorías en la Unión Europea, encarando las estrategias de abstracción y estereotipación a las que son sometidas, es un aspecto central en el trabajo de Ostjic, en el marco de la geopolítica europea en la que, por el momento, la integración parece ser un imposible.

Marina Grzinic, en "(Estéticas) decoloniales como/en/a la frontera", en concordancia con Susette Min, afirma que una forma de asumir la asimetría entre estética y decolonialidad consiste en repolitizar las relaciones que se establecen entre ellas. La estética y el arte, ante todo, son asuntos de política. La intervención política se realiza, no como una preocupación marginal en esa frontera de lo indeterminado que ha llegado a ser



Europa del Este, como el resto de la nueva Europa, la Unión Europea. La misión civilizadora, educadora y de desarrollo, de la Unión Europea ya no está enfocada en África sino en Europa del Este. Y es allí donde el colonialismo del pasado y el presente neoliberal se encuentran, y con ellos la nueva esclavitud, el trabajo asalariado así como la estética y la economía política. Además, Grzincic sugiere ciertos paralelos entre la situación de Europa del Este y América Latina, centrando su atención sobre la existencia de nuevas formas de colonialismo que, como un espectro, reaparecen una y otra vez. Finalmente, ofrece un acercamiento a la categoría de necropolítica, como la nueva lógica del capital que hace posible la administración de la vida en el mundo capitalista neoliberal.

La tercera parte, denominada “Diálogos con la modernidad”, inicia con el trabajo, “Las islas de la utopía” de José Alejandro Restrepo. El autor, al replantear la pregunta que indaga sobre, si las vanguardias artísticas preceden o no a las vanguardias políticas, genera un espacio de ambigüedad en el que se puede pensar los tránsitos entre arte y política. Al ubicar esta cuestión en el contexto colombiano, encuentra que aquí, a diferencia de países como Méjico o Brasil, se ha vivido un desfase respecto de las vanguardias artísticas y, por el contrario, siempre hemos estado conectados con el fascismo. En un recorrido por una diversidad de formas de construcción de islas y aislamientos de carácter micro y macropolítico, se hace central el papel de la imaginación en tanto imaginación utópica y política. Restrepo va desde la isla propiedad de un reconocido narcotraficante, pasando por la isla-prisión Gorgona, hasta el sublime anhelo del capitalismo de convertir al mundo en una única isla global, con una única ideología: él mismo como religión. Finalmente, la utopía como sueño político cuyo modo de acción consiste en maneras de aislar o aislarse, según la conveniencia, hace visible un lugar que bien puede ser entendido como una barrera o como el espacio de lucha y oportunidades: la frontera.

En “Aidade da Terra, 30 años después”, Santiago Rueda, hace una aproximación a la película *A idade da Terra* (La edad de la Tierra), del

director de cine brasileño Glauber Rocha. De acuerdo con Rueda, Glauber Rocha, lo mismo que Camilo Torres, es una figura que no conocemos bien pero que actualmente, a casi treinta años de su muerte, el 1 de agosto de 1981, es uno de los grandes filósofos y cineastas que bien vale la pena estudiar. Así, la aproximación de Rueda no se centra únicamente en la estética misma de la película, el develamiento del misterio cinematográfico, sino que, ante todo, se ocupa de enfatizar en el pensamiento del autor, respecto de las ideologías estéticas y políticas del siglo XX, como un indignado ante la realidad que es capaz de realizar una obra compleja, “una obra de arte que se adelantaba a su tiempo”.

Por su parte, Alex Schlenker denomina su aporte “Imagen, memoria, modernidad: ‘perspectivas-otras’ para el abordaje de la representación visual”. Se propone recoger diversos aportes para elaborar un marco teórico, crítico y metodológico que le permita abordar de manera creativa la representación visual de las categorías de género, clase y etnia. Examina las denominadas “políticas del nombrar y clasificar” de la modernidad capitalista, para someterlas a debate con autores como: Frantz Fanon, Aime Césaire y Keisha-Khan Perry. Luego, reflexiona sobre las posibilidades y potencialidades decoloniales de los estudios culturales/visuales y sobre los aportes de orden teórico y metodológico, para esta tarea de parte de algunos autores como Wallerstein, Mignolo, Walsh, Maldonado, Rama, Kusch y Albán.

La cuarta parte, denominada “Estéticas de la ‘América Profunda’”, inicia con el texto “Los tropiezos de las estatuas o las estatuas como tropiezos”, de Pedro Pablo Gómez. Este trabajo tiene como punto de partida dos cuestiones: la primera tiene que ver con la hipótesis en la que se afirma que “existen elementos estéticos, dentro y fuera del campo del arte, que ponen en cuestión la esencia misma de la matriz modernidad/colonialidad”. La segunda, corresponde a una motivación subjetiva del autor, que afirma “la existencia de elementos decoloniales en el arte colombiano y en ciertas prácticas artísticas comunitarias”. Así, en este trabajo se da inicio a la visibilización de lo dicho, como un primer acer-



camiento desde problemáticas estéticas que plantean las *Estatuas vivas* en la ciudad de Bogotá.

“Sensibilidades vitales: fiesta, color, movimiento y vida en el espacio festivo de Oruro-Bolivia”, de Javier Reynaldo Romero Flores, es un trabajo que esboza, de manera preliminar, la complejidad de lo sensible y su relación con los sentidos, las sensaciones y los sentimientos, vitales para la producción y reproducción de la vida y la manera en la que ha sido reducida al ámbito de lo cotidiano y situada en el ámbito de la naturaleza desde el conocimiento producido por la modernidad/colonialidad. Luego, al interior de esta discusión y más allá de esta forma hegemónica de nombrar y producir una forma de conocimiento, se muestran las posibilidades políticas de subversión desde la sensibilidad y vitalidad de la fiesta, al interior de la dinámica festiva en la ciudad de Oruro en Bolivia. Se enfatiza sobre el color, el movimiento y la relación con el espacio como herramientas de lucha por la liberación para la producción y reproducción de la vida en los Andes bolivianos.

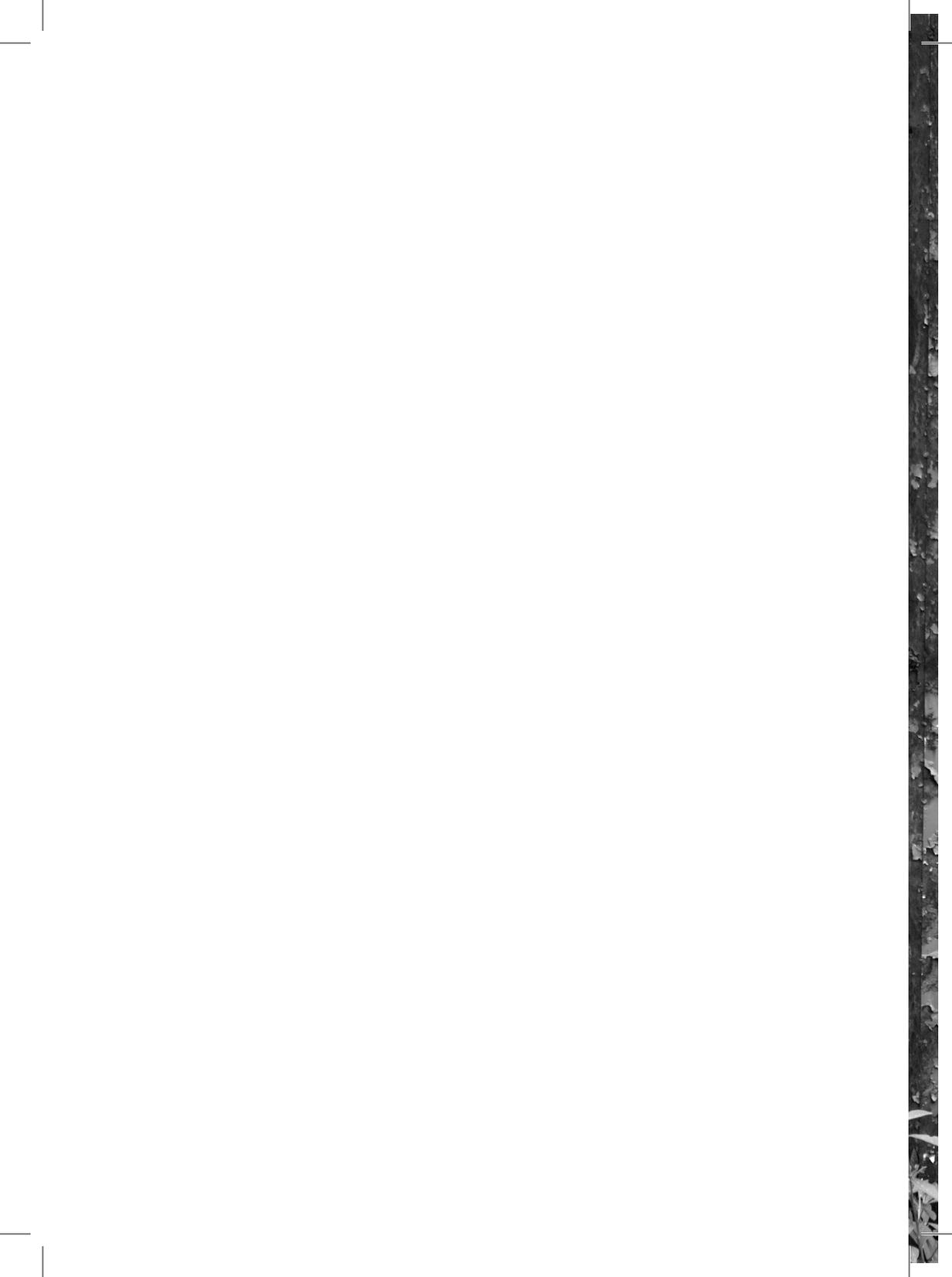
“Pensadores de tierra y agua: el arte de tejer la vida y contar historias”, de Benjamín Jacanamijoy Tisoy, recoge los antecedentes de la propia historia del artista, hasta llegar al tiempo de los “pensadores de tierra y agua”. Se realiza a la manera de un proyecto artístico, de interacción y de intervención de pensadores de agua o canoas y de pensadores de tierra o asientos ceremoniales de algunas comunidades indígenas del país. En palabras de Walter Mignolo, *pensadores de tierra y agua* “es una señal de un código de estar, hacer, sentir y pensar que desobedecen a los códigos cognoscitivos y estéticos de la modernidad para instalar la singularidad de historias locales más que la regularidad de las técnicas globalizadas”.

“Sonoridades otras: músicas de resistencia”, de Edgar Ricardo Lambuley Alférez, con la colaboración del grupo de canciones populares *Nueva Cultura*, es un relato de una experiencia de más de tres décadas en el hacer y el pensar las músicas populares. Para Lambuley, es una forma de “contar cantando” en la que la ejecución de la música y la reflexión académica se complementan. Tras un cuestionamiento de la modernidad, su estética,

su concepción de una sola cultura y de una sola civilización, que clasifica y folcloriza las manifestaciones musicales no-occidentales, Lambuley nos ubica en el contexto colombiano donde nos presenta una muestra significativa de manifestaciones musicales que acompañan el diario vivir de hombres y mujeres del interior, los llanos y las costas, quienes cuentan y dan forma a sus historias que hablan de sus particulares modos de ser, de sentir y de pensar. Además, no olvida señalar cómo esas sonoridades otras han servido para replantear ciertos modos de formación musical, más allá de la formación de tipo conservatorio, especialmente en el Proyecto Curricular de Artes Musicales de la Facultad de Artes-ASAB.

“Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte?” de Adolfo Albán Achinte, responde a la pregunta que indaga por la consistencia de las estéticas de la re-existencia. Se toma distancia de la denominada estética relacional pues, en nuestros contextos, latinoamericano resulta problemático sostener la coexistencia, en armonía y sin conflictividad de todas las tendencias. Por el contrario, se afirma que las estéticas de la re-existencia se dan en el campo de la cultura, entendido como “campo de batalla ideológico”. En nuestro contexto, empiezan a aflorar presencias étnicas o etnizadas, como las indígenas o afrodescendientes, que construyen dispositivos políticos de auto-representación, para revitalizar memorias de larga duración por medio de formas estético/artísticas que contribuyen al fortalecimiento de sus identidades e historias propias. En la misma perspectiva de la transmodernidad, planteada por Dussel, como proyecto mundial de liberación, las estéticas de re-existencia, estéticas del acto creativo, asumen la estética como aisthesis, es decir, como el amplio mundo de lo sensible y la re-existencia como el conjunto de dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida, en confrontación a los patrones de poder que las han determinado, entre ellas la concepción misma de la estética y el arte occidental.

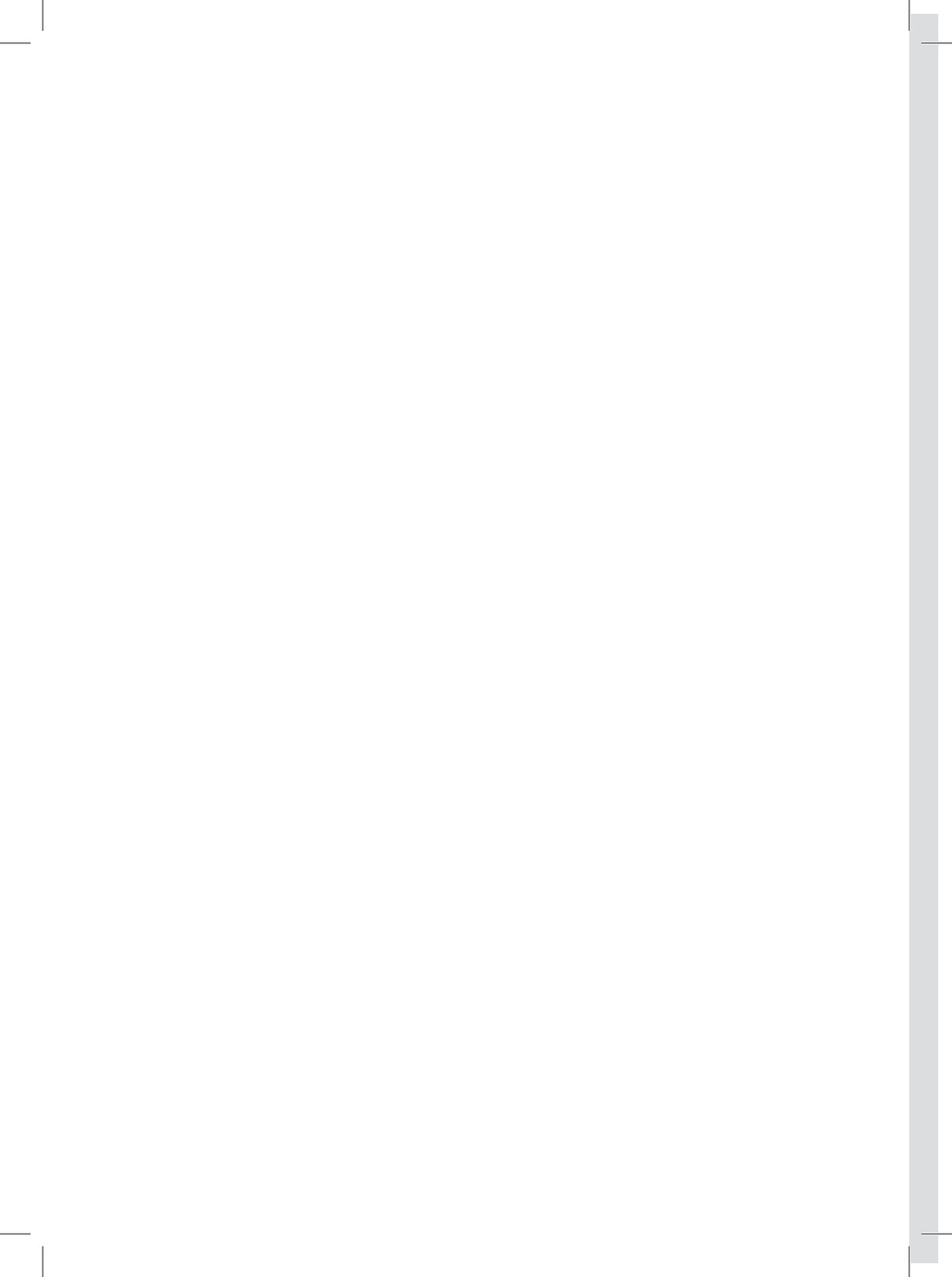




PRIMERA PARTE:
LO NUEVO Y LO DECOLONIAL
Walter Mignolo



Noelle Lieber: "Sin título" Tinta sobre papel, dimensiones variables, 2012





Rolando Vásquez. *Sin Título*, de la serie Chiapas, 2007.

Impresión digital en papel litorealista montada sobre lámina
de aluminio (4 en total), 40 cm x 60 cm c/u



I. RUTAS HACIA LA ESTÉTICA DECOLONIAL

El texto que sigue tiene tres partes; en las dos primeras se presenta lo expuesto en el panel de Estéticas Decoloniales. En el presente libro aparece modificado a manera de una reflexión *a posteriori* que reúne el discurso inicial con algunos comentarios realizados en la mesa redonda que cerró el coloquio. La parte tercera es un resumen de la ponencia de Walter Mig-nolo realizada en el primer panel del evento.

Puntos de origen de la estética decolonial

DAVOS no es solamente un foro económico. Hace dos o tres años inicio DAVOS Universidad y se señala que los libros más influyentes publicados en los últimos cinco años han sido escritos y son escritos por CIO, por coordinadores influyentes de programas de televisión dedicados a la política o a los negocios, por comediantes, inversores o por personas de amplio perfil político. En los anuncios que la pautan, se sugiere que las investigaciones académicas tienen relativa influencia en la marcha de los negocios, de la política, del mundo y de la industria del entretenimiento. Esta es toda una esfera del conocimiento ligada a la movilización de dinero para reuniones (como la de Davos), publicaciones, videos, entre otros.

Por otro lado, en lo relacionado al arte y a su visibilidad en galerías y museos, también se puede afirmar que éste es un mundo movido por el dinero. En esta esfera, una de las motivaciones de los artistas es la de ser reconocidos por curadores que operan en museos apoyados por significativas sumas de dinero o, al menos, de ser reconocidos en la esfera



hegemónica o dominante del arte. En este ámbito hay, sin embargo, posibilidades de que el arte no sólo sea absorbido por el mercado y por los valores estéticos que el mercado impone y que tienen su tradición en la filosofía estética formada en el siglo XVIII y principios del XIX (Baumgarten, Kant, Hegel); una de las posibilidades que se abren en este nivel es la orientación hacia la des-occidentalización. Por desoccidentalización en la esfera del arte se alude a casos como el siguiente:

For Sharjah Biennial 11, Hasegawa proposes a selection of artworks that reassess the Westerncentrism of knowledge in modern times. She calls for a gathering of architects, designers, creators, and artists, who will bring together different perspectives, and challenge viewers to seek new knowledge by sharing ideas. Hasegawa offers the metaphor of the courtyard in Islamic architecture; she sees Sharjah as a place of hospitality and discipline, and proposes a biennial that embraces these qualities, while also exploring the complexity and diversity of cultures, societies, and politics. Sharjah Art Foundation President Sheikh Hoor Al-Qasimi stated, "We are pleased to announce Yuko Hasegawa as Curator for Sharjah Biennial 11. Hasegawa has had a distinguished career characterized by major curatorial projects, notably in Eastern Asia and Latin America. Her proposal for the 2013 Biennial reflects the long tradition of Sharjah as a place where the gathering of diverse communities encourages an exchange of ideas and knowledge." Hasegawa added, "Sharjah is historic and present, social, natural, and political. It is a place that encourages thinking and negotiating with others. 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.¹

1 Ver: *Sharjah Art Foundation has appointed Yuko Hasegawa as Curator of Sharjah Biennial 11*, opening in March 2013. Disponible en:

El hecho de que uno de los grandes museos de Tokyo y una de las curadoras de mayor prestigio internacional tengan como principio guía de la undécima edición “crear un diálogo e intercambio de ideas que nos libere del eurocentrismo, del globalismo y de otros ismos relevantes” no es para desatender; el “nos” se debe entender con referencia al mundo artístico de Japón, de Asia y del arte todavía dominado por el eurocentrismo. Se puede pensar que uno de los *ismos* que deja flotando al final es el “altermodernismo”. Hasegawa apunta a un desprendimiento y liberación del conjunto de *ismos* que “incorporan” el arte no-occidental, a los principios estéticos de occidente —como el altermodernismo— y apunta hacia la necesidad de liberación. En esta esfera, se trata de la desoccidentalización más que de la descolonización de la estética. Estas son dos opciones que están hoy surgiendo en el mundo no-europeo. En Europa, Okwui Enwezor introdujo —desde Documenta 11— la dimensión postcolonial en el museo y en el discurso curatorial. (Enwezor, 2010). Sin embargo, la versión postcolonial de la estética, en el ámbito Europeo (Enwezor escribió el primer artículo para el catálogo de la Tate Trienal de 2009, curada por Nicolas Bourriaud), ha encontrado sus críticos en el ámbito de las prácticas artísticas y discursivas sobre el arte. Entre estas críticas nos encontramos con la versión decolonial de la estética. Esto es, la opción decolonial frente a la reproducción eurocentrada de la estética (altermodernidad), la opción desoccidentalizadora (Yuko Hasegawa), la opción postcolonial (Enwezor) y la opción decolonial (Wemega-Kwawu).

He aquí pues un panorama de las opciones y cuestiones abiertas en el ámbito de las creaciones artísticas y de los discursos que las enmarcan y las promueven. Siendo claros en este sentido: el altermodernismo, la liberación del eurocentrismo, el postcolonialismo y la decolonialidad no son proyectos o programas de los artistas mismos —aunque algunos pueden serlo— sino de curadores, críticos, filósofos y teóricos del arte.



De modo que, en tanto que co-curador de “Estéticas decoloniales”, mi tarea fue la de contribuir a la conceptualización de la estética decolonial. Esta conceptualización —teoría si prefieren— al igual que las otras tres opciones, pone de relieve aspectos de la producción artística y las conecta en un discurso que se propone orientar al público que asiste a las exposiciones, lee artículos y asiste a conferencias; así mismo da, a profesores y estudiantes de la educación primera y secundaria, instrumentos para “sentir y pensar” el arte.

Lo dicho hasta aquí es una introducción a las posiciones de debate en la actualidad. Lo que sigue es una narrativa muy corta de cómo llegamos al encuentro de Bogotá en el año 2010 para hablar de estética decoloniales y, a la vez, reflexionar en torno a las obras expuestas en tres salas de exposición de la ciudad, así como para escuchar el discurso de los propios artistas y co-curadores invitados a la muestra. En segundo lugar, se presentará el mapa de conceptos y problemas fundamentales que afectan a las estéticas decoloniales —en la interacción de obras, instalaciones, videos, pinturas, esculturas y cine— que fueron debatidos en los tres días de encuentro.²

En este mapa, las preguntas planteadas fueron: ¿cómo llegamos aquí?, ¿cómo se originó esto?, ¿cuál fue el punto de origen?

Hay varias trayectorias, no hay un solo punto, en la medida en que los conceptos fundamentales han sido trabajados en el proyecto modernidad/des-colonialidad y en varias partes. Uno de esos centros fue el doctorado en Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito, dirigido por Catherine Walsh. En esos momentos, aproximadamente en el año 2005, Adolfo Albán-Achinte introducía la cuestión estética en el proyecto decolonial. Pero fue en el curso de agosto de 2009 donde el concepto fue —para mi— contundente, a través de las investi-

2 Al pronunciar estas palabras no anticipé que el debate tendría una continuidad inesperada en *Esfera Pública*, debate que comenzó durante la muestra y que todavía continúa hoy [a finales de enero de 2012].

gaciones de siete de los alumnos asistentes a ese seminario, además del propio Albán Achinte que participaba como professor en el ciclo presencial del 2009.³ Las conversaciones sobre el tema continuaron con Pedro Pablo Gómez, quien me invitó a escribir un artículo para la revista de arte *Calle14*. Ese artículo fue “Aiesthesis decolonial” publicado en el número 4, de marzo del 2010. Ahí comenzó el proyecto de una exhibición y un encuentro teórico. Con Pedro Pablo visitamos a María Elvira Ardila, directora del MAMBO, quien se unió al proyecto con entusiasmo.

Ahora bien, lo que estaba ocurriendo, era simplemente que la esfera de la estética ingresaba al proyecto modernidad/des-colonialidad como una dimensión fundamental en la colonialidad del ser, del saber y del sentir y, por lo tanto, de su descolonialidad. Esto es, si la estética se constituyó como un discurso filosófico eurocentrado en el siglo XVIII en Europa —no en Asia, África o América Latina y el Caribe—, ese discurso contribuyó, directa e indirectamente, a devaluar y, por lo tanto, colonizar expresiones del sentir y de los afectos tanto en sociedades no occidentales contemporáneas —desde el siglo XVIII hasta hoy— sino también en el pasado de esas sociedades. El discurso filosófico-estético europeo, construyó su propio pasado en el arte de Grecia y Roma y logró establecerlo como criterios y categorías para sentir, para valorar y para teorizar.

Simultáneamente, Zulma Palermo —integrante del proyecto *modernidad/des-colonialidad*— residente en Salta, Argentina, estaba abocada a compilar una colección de artículos sobre estética decolonial. La publicación salió a la venta en el año 2011 con el título de “Arte y estética en la encrucijada decolonial” Además de la introducción de Zulma Palermo, el volumen cuenta con un artículo de Albán Achinte y un prefacio de mi autoría.

3 Los nombres de referencia son: Pedro Pablo Gómez [director de la revista de arte *Calle 14*], Javier Pabón, Mayra Estevez, Alex Schlenker, Mario Armando Valencia, Andrés Corredor, Javier Romero.



Otra trayectoria surgió en converaciones con artistas, curadoras y teóricos del arte en Europa del Este (o la Exeuropa del Este). Tanja Ostojic (nacida en la exYugoeslavia y residente en Berlin) y Marina Grzinic (Eslovena) se unieron también a la muestra y a la conferencia, contribuyendo con sus propias coordenadas existenciales, teóricas y artísticas a la consolidación del evento. En este volúmen se contó también con el artículo de Madina Tlostanova (académica del Cáucaso, residente en Moscú) en el cual las trayectorias de Ostojic y Grzinic se amplían y extienden teorizando expresiones artísticas del Cáucaso y de Asia Central.

Una cuarta trayectoria que configuró el evento, viene de la latinidad en Estados Unidos. En esta línea están Dalida Benfield, Pedro Lasch y Miguel Rojas-Sotelo. La incorporación de la latinidad en Estados Unidos a una muestra de estéticas decoloniales en la latinidad de la América del Sur, Central y Caribeña, pone en tela de juicio la idea de una “identidad Latinoamericana” que, en última instancia, es la identidad creada para la gente de descendencia Europea.

Una quinta trayectoria que enriqueció la muestra y la discusión fue el diálogo con la modernidad: los discursos de Alejandro Restrepo y Santiago Rueda, y el discurso de Alex Schlenker. Esta sección puso en evidencia posiciones críticas con puntos de cruce de elementos postmodernos y decoloniales, que si bien pueden ser complementarios, aparecieron como posiciones antagónicas en el debate de *Esfera Publica*, debido al primer artículo publicado en ese medio después de la muestra, escrito por Ricardo Arcos-Palma, quien también participó activamente en la conferencia paralela a la muestra.⁴

De ahí que, por último, aunque no finalmente, la trayectoria de América del Sur en los trabajos de Javier Reynaldo Romero Flores, Edgar Ricardo Lambuley Alferez, Benjamín Jacanamijoy, Manuel Barón, entre

4 La complementariedad de ambas posiciones puede verse en este volumen en la sección “Críticas a la modernidad” con la participación de José Alejandro Restrepo, Santiago Rueda y Alex Schlenker.

otros, introdujeron en la muestra y en el discurso la dimensión que, retomando las reflexiones de Rodolfo Kusch, nombramos “de la América Profunda”. Esto quiere decir que en estos discursos, tanto artísticos como teóricos, lo que prima son las cosmologías originarias y africanas, como es el caso del trabajo de la artista colombiana Mercedes Angola.



II. PUNTOS DE ORIGINACIÓN DE LAS ESTÉTICAS DECOLONIALES

Hoy por hoy se pueden identificar tres tipos de críticas a la idea de modernidad: la crítica postmoderna y altermoderna —ambas eurocentradas—, la desoccidentalizante —ilustrada anteriormente con el ejemplo de la Bienal 2013, patrocinada por la Sharjah Art Foundation de Japón— y la decolonial —que es la crítica de referencia en las jornadas referenciadas—. Para delinear la idea de estéticas decoloniales se pondrá en paralelo “lo nuevo” con “lo decolonial”, esto es, dos trayectorias —no las únicas— y dos opciones.

Uno de los rasgos distintivos de la idea de “modernidad” es la idea de “lo nuevo”, la novedad. Esta idea se la encuentra en el momento histórico fundacional, la idea del “Nuevo Mundo”. La idea de lo nuevo tiene varias facetas y varias trayectorias. Lo nuevo en el “Nuevo Mundo” anuncia, en el discurso de occidente, la marcha hacia un nuevo mundo, no solo metafórica sino literalmente. Lo nuevo anuncia el futuro y deja atrás “lo viejo” que se traduce en el concepto de tradición. El debate de *les anciens et le moderne* en el siglo XVI, pone en escena los pilares sobre los que se asentará la idea de modernidad. En el arte y en la literatura, lo nuevo —que no era un criterio, ni en la edad media europea ni tampoco en sociedades no-europeas—, no era un criterio para caracterizar el horizonte de creaciones artísticas. A partir del siglo XIX la creatividad artística se emparenta con la novedad. Y la novedad es más que nada un criterio que aparece en el discurso verbal que da sentido a ciertas prácticas artísticas y literarias. “Lo nuevo” es un tipo de enmarque que la mayoría de las veces



se sobrepone a otros. Por ejemplo, el surrealismo fue no solo un tipo de práctica artística y literaria sino también un discurso crítico-estético que permitió caracterizar cuales eran los elementos novedosos del surrealismo.

Cuando Jean Francois Lyotard introdujo el concepto de “postmodernidad” la idea de lo nuevo se afincó en la temporalidad. La temporalidad no era un rasgo implícito en la caracterización del “nuevo mundo”, lo nuevo en ese momento era la contrapartida de lo desconocido. Sin embargo, con el debate de *ancients et modernes* la novedad fue asociándose con modernidad y la modernidad con temporalidad. De ahí también que en el *Manifiesto altermoderno* Bourriaud lo defina en relación a la postmodernidad: lo altermoderno es lo nuevo, lo que supera en el tiempo la postmodernidad. Una de las diferencias fundamentales entre la idea de lo postmoderno y de lo altermoderno es que la postmodernidad se define en relación a la propia historia de Europa mientras que lo altermoderno —apropiando la idea del Foro Social Mundial en su versión francesa, “altermodernité”—, se afinsa sobre lo igual en la diversidad. Así, se pone de relieve que, en la actualidad, los artistas en todas partes del mundo emplean las mismas técnicas y están relacionados por la comunidad global del lenguaje artísticos. Por eso Bourriaud se avoca a confrontar y a tratar de erradicar la diversidad y la identidad. De esta manera, al igual que el globalismo neoliberal —llamado globalización— se propone la homogeneidad artística del planeta que complementaría la homogeneidad política y económica.

La desoccidentalización, en cambio, como queda claro en el anuncio de la Bienal de Japón 2013, destaca la diferencia. Al decir de los Zapatistas: “porque somos iguales tenemos derecho a la diferencia”. Ahora bien, esa diferencia se manifiesta en dos direcciones: la desoccidentalización que se ve actualmente en el amplio abanico de la política y las relaciones internacionales y también en el arte. Además de la Bienal de Japón, se pueden mencionar el Museo Nacional de Qatar, diseñado por

el francés Jean Nouvel; y el Museo Islámico de Doha.¹ En ambos casos, el discurso de afirmación de identidades e historias locales, desprestigiadas por el discurso de la modernidad y el discurso estético moderno, y por la función del museo en Occidente. Esto es, la desoccidentalización afirma la diferencia y las identidades regionales —estéticas, lingüísticas, históricas, religiosas, subjetivas, culinarias, entre otras— esto es, las subjetividades racializadas y, por lo tanto, colonizadas por el discurso de la modernidad, desatendidas por el discurso de la postmodernidad e ignoradas en el discurso de la altermodernidad.

Ciertos proyectos de desoccidentalización van ligados al capital y requieren sumas significantes de dinero. Los ejemplos referidos anteriormente se mueven en esa dirección. Ellos van paralelos a la desoccidentalización política e ideológica apoyadas en el crecimiento económico de “economías emergentes” —China, Qatar, Japón que es pionero en afirmación económica fuera del radio occidental—. Hay otros proyectos de desoccidentalización que no están ligados al capital, sino más bien a universos religiosos-políticos que, por definición, están enfrentados al capital, aunque no sean marxistas. La crítica al capitalismo y a la modernidad, no es un privilegio de posturas críticas occidentales como el marxismo y la teología cristiana de la liberación. Hay múltiples críticas no occidentales —es decir, ni cristianas ni marxistas— al capitalismo. No obstante, estas posiciones se conciben como “desoccidentalización”.² Proyectos desoccidentalizantes de este tipo tienen mucho en común y son paralelos a proyectos de descolonización.

La decolonialidad menciona una serie de proyectos variados y ligados por una orientación común. En la actualidad se sabe que, ni el cristianis-

1 Para el Museo Nacional ver: <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/9593/jean-nouvel-new-national-museum-qatar.html>

Para el Museo Islámico ver: <http://hk.bing.com/images/search?q=islamic+museum+doha&FORM=BIFD>

2 Ver por ejemplo en: <http://www.typewriterguerilla.com/2008/06/the-dewesternization-of-knowledge/>; <http://orecomm.net/2011/cfp-conference-de-westernization/>



mo, ni el islamismo, ni el liberalismo, ni el marxismo son entidades homogéneas. Sin embargo, sería difícil para una persona, con información en estas áreas, confundir un proyecto islámico con uno marxista —sería posible encontrar instancias en las cuales alguien intenta relacionar islamismo y marxismo, pero para poder relacionarlos es necesario distinguirlos—, o un proyecto marxista con uno liberal. Así también con la decolonialidad. El proyecto modernidad/(des)colonialidad que guió tanto la muestra como la conferencia “Estéticas decoloniales” es uno entre varios. Todos ellos tienen un punto común: la conferencia de Bandung de 1955.

La conferencia convocada por Sukarno en Indonesia, reunió a 29 países de Asia y África, algunos de ellos habían ya logrado sus “independencias” (o descolonizaciones), otros todavía estaban en el proceso de lograrlo. La consigna tenía dos puntos importantes: el primero, era desprenderse tanto del capitalismo como del comunismo. Lo que se proponía era la descolonización como una tercera vía, que no resultaba de negociar las dos primeras, sino de desprenderse de ellas. En ese momento, China era un país del tercer mundo —para la mirada occidental— bajo Mao Zedong, y por ello despertaba sospechas entre los participantes.

El segundo punto es que la descolonización estaba ligada al racismo y a las religiones. Todos los países reunidos habían sido racializados como gente de color y eran países donde las religiones vivas eran muchas y el cristianismo era la religión ligada a la expansión de occidente.

Como se sabe, el discurso de la descolonización tuvo un fuerte centro de radiación en los procesos decoloniales de África y también en la intelectualidad africana y afro-caribeña en el París de los años cincuenta; por esos años estuvieron en París Fausto Reynaga, de Bolivia, y Ali Shariati, quien tuvo mucho que ver en la orientación intelectual de la revolución en Irán en el año 1979. Pero también estuvieron Frantz Fanon y Aimée Césaire, Kwame Nkrumah y Leopoldo Sedar Senghor.

Hacia el año 1990, Aníbal Quijano introdujo el concepto de “colonialidad”. Hasta ese momento el concepto clave era “colonialismo”. La colonialidad permitió distinguir las manifestaciones históricas de distintos

colonialismos —hispanico, británico y demás— como comprender que la colonialidad no necesita del colonialismo. Las independencias de los países ibéricos en América del Sur y del Caribe marcaron el fin del colonialismo, pero no de la colonialidad, la cual mudo en “colonialismo interno” (Pablo González Casano, Roberto Stavenhagen). A mediados del siglo XIX, con la guerra del opio, China fue atrapada en la lógica de la colonialidad aunque nunca fue colonizada como India. Colonialidad se refiere a una estructura compleja de gestión y control que Quijano describió como “El patrón colonial de poder”. Poner de relieve la estructura y el funcionamiento de este patrón es la tarea del proyecto decolonial así definido. Esto es, los conceptos de colonialidad y patrón colonial de poder son ya conceptos decoloniales, conceptos que no provienen del análisis postmoderno, ni marxista, ni posestructural, ni tampoco de ninguna de las disciplinas existentes. El pensar y el hacer decolonial comienza con el concepto mismo de colonialidad y de patrón colonial de poder.

Ese patrón, como se ha indicado en varias oportunidades, tiene varias esferas: política, económica y epistémica, siendo la epistémica la más importante puesto que en ella se regulan y se define lo político y lo económico. Ni lo político, ni lo económico tienen existencia propia en la matriz sin la regulación epistémica. Lo económico no sólo consiste en producir, intercambiar, comprar y vender, sino que implica la justificación de ciertas formas, y no de otras, del hacer económico; al igual que en lo político. Lo epistémico regula también las esferas del género y la sexualidad, de la clasificación racial, del conocimiento y también de la estética. En este sentido, lo epistémico tiene un doble papel: de controlador y de protagonista. Como protagonista, lo epistémico es parte de la esfera del conocimiento y de la distinción entre conocer y sentir, entre razón y sentimientos, entre racionalidad y estética. Como controlador es en lo epistémico de la cosmología occidental donde todas estas distinciones tienen sentido, y no lo tienen fuera de esta cosmología. Por eso es necesario desprenderse, como insiste Quijano, del eurocentrismo como cuestión epistemológica.



Pues bien, en esa medida, a la estética le ha llegado el momento de desprenderse de ese eurocentrismo. En la introducción se ha señalado de qué manera en occidente el concepto griego de *aisthesis*, que refiere al sentir, a los cinco sentidos y al afecto, a las emociones, mudó en *estética*, en el siglo XVIII, y se convirtió en una teoría filosófica para regular el gusto. Las *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (Kant, 1767) es una suerte de *vademecum* de esa regulación. La estética filosófica regula el gusto así como el concepto secular de razón regula el conocimiento. Todo aquello que no se amolde a las reglas del gusto y de la racionalidad —occidentalmente concebida—, pertenece a la barbarie que debe ser civilizada o a la tradición que hay que modernizar. Es de destacar que barbarie y tradición no son entes existentes fuera del imaginario occidental. Son conceptos de ese imaginario en el proceso de construirse a sí mismo como el imaginario que regula todas las conductas humanas y la relación con otra invención de occidente: la naturaleza.

La estética decolonial —o las estéticas decoloniales, por lo dicho anteriormente sobre la unidad de lo diverso que no es la totalidad homogénea— está orientada hacia la descolonización de la estética moderna y sus mutaciones, la estética postmoderna y la altermoderna. La estética decolonial se manifiesta de varias maneras. En la descolonización del museo, como en la obra de Fred Wilson (2011). En instalaciones que, como la muestra que se referencia en este libro, atraviesa el museo (el MAMBO), salas de exhibición de centros culturales (El Parquadero) y salas de exhibición de escuelas de enseñanza superior (sala ASAB). Por otra parte, los artistas mismos, en este momento, no son ajenos al discurso decolonial desde Bandung en adelante. Además, el discurso teórico de la estética decolonial tiene ya varias rutas de dispersión. Comenzando por la descolonialidad a partir de Bandung y continuando con el análisis del control de la subjetividad, en el patrón colonial de poder, por medio del arte y de la filosofía estética, las estéticas decoloniales son ya una opción, junto a, y frente a las estéticas modernas, postmodernas, altermodernas, desoccidentalizantes y postcoloniales. Una de las parti-



cularidades de la decolonialidad es que su punto de origen y sus trayectorias recorren el ex-tercer mundo, mientras que la postcolonialidad se originó en Europa y en Estados Unidos. Sin duda que la decolonialidad no es ajena a Europa y a Estados Unidos, pero su “headquarters” por así decirlo, no están ni en Europa ni en Estados Unidos sino en América del Sur, Central y Caribe, en África, en Asia, en la Europa del Este, en Asia Central, Caucaso y Rusia, en Taiwan y en Sur Asia. Algunos practicantes de la decolonialidad están en Estados Unidos, y en universidades privadas, como lo indicó Ricardo Arcos-Palma en el artículo que originó la polémica. Ahora bien, cuando la decolonialidad entra en Europa y en Estados Unidos, ella se convierte en el discurso de las minorías migrantes de África y Asia, en Europa, de las minoría latinas en Estados Unidos —entre los que me encuentro— de las minorías afro-caribeñas y de otros sectores migrantes que no encuentran en el discurso posmoderno y marxista afinidades electivas para sus proyectos.

¿Qué es lo que tienen en común las diversas críticas decoloniales en sus rutas de dispersión? Que pueden ser, existir en diversos espacios y lugares, pueden ser en América del Sur, África, en Taiwán, donde también se está hablando de decolonización, o en Europa del Este, cuando empiezan a hablar de descolonización. La experiencia común, lo que unifica la diversidad, es la colonialidad. Las historias locales de India, Argelia, Nigeria, el Caribe, Bolivia, entre otras, son todas distintas; no obstante, la lógica de la colonialidad es común y conecta la diversidad. Por esta razón, el discurso decolonial conecta sensibilidades y políticas de personas fuera del radio de Europa Occidental y de Estados Unidos. Sin duda que el mundo no-occidental no es homogéneo en su sentir la colonialidad. En la medida en que Europa se ha expandido es posible encontrar sensibilidades pro-europeas en Colombia, en China y en Argelia. Por ello hablo de lo decolonial, lo postmoderno, altermoderno, marxismos, islamismo, liberalismo, entre otros, como opciones que tienen, cada una, su punto histórico de origen y sus rutas de dispersión. Hay muchas personas de creencias islámicas en Europa y en Estados Unidos,



pero fácilmente se puede acordar que el islamismo no se originó ni en Roma ni en Washington. Y si hay también cristianos en Indonesia e Iraq, se puede convenir igualmente que el cristianismo no se originó ni en la Meca ni en Medina. Esta es la referencia que se quiere hacer cuando se habla de puntos de origen y rutas de dispersión.

El discurso teórico decolonial se originó en Bandung, aunque las prácticas que se conciben como decoloniales surgieron en el proceso de formación de la colonialidad y como respuesta a ello. En los Andes se tiene el caso de Guaman Poma de Ayala, en India a Gandhi, en el Caribe a Ottobah Cugoano.

En este sentido, decolonialidad, geopolítica del sentir, del pensar y del hacer, es cómo empezar a pensar la decolonización de la estética, para liberar la *aiesthesis*. ¿Qué se quiere decir con esto?, al leer la poética de Aristóteles es evidente que Aristóteles no usa la palabra *aiesthesis*, en la poética, usa: *mímesis*, *poiesis* y *catarsis*; así entonces, ¿cómo es que *aiesthesis* dio lugar a la estética?, es porque la *aiesthesis* es una invención del siglo XVIII, que impugna la *mímesis*, *poiesis* y *catarsis* como se ve en Kant y otros autores; en el siglo XVIII se traza y se consolida la *aiesthesis*, se le ponen reglas al sentir, al pensar, al hacer de cierto tipo, y esa es la estética moderna que luego los posmodernistas critican y que los alter modernistas también critican. Entonces, descolonizar la estética para liberar la *aiesthesis*, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant, pues al leer en la actualidad *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* es evidente cómo esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalificó la *aiesthesis* de la mayor parte del planeta.

La muestra “Estéticas Decoloniales. Sentir, pensar y hacer en Abya Yala / La Gran Comarca” intenta contribuir a que se conozca la opción decolonial, como una opción de vida y de pensamiento, para el presente y el futuro.

Decolonizar la estética para liberar la *aiesthesis* es, entonces, desengancharse en el pensar y en el hacer, en el hacer pensando, de la ansiedad por lo nuevo y engancharse en la celebración de formas comunales —no imperiales— de vida.

LA OPCIÓN DECOLONIAL

Alex Schlenker formuló una pregunta interesante: ¿cómo se puede ser o cómo se es decolonial? En la medida en que concebimos lo decolonial como una opción, entonces se puede extender la pregunta a otras opciones y así preguntar: ¿cómo se es o se puede ser cristiano, o marxista, sociólogo, liberal, islamista, europeo, o francés? Cada una de estas respuestas será diferente. No obstante, la pregunta por el “llegar a ser” y “ser” decolonial no es una pregunta que sólo puede y debe hacerse a lo decolonial.

La respuesta simple a la pregunta es la siguiente: en la formulación de Bandung, llegar a ser decolonial era adherirse y continuar el discurso de la opción decolonial que se proponía como forma de desenganche de la opción capitalista y de la opción comunista. Ello involucra —al igual que ser sociólogo o marxista, o sociólogo y marxista, o cristiano o budista— un convencimiento afectivo y racional. Adherir a una de estas opciones no es sólo un cálculo racional sino una forma de sentir. Así como se puede llegar a ser decolonial es posible también salirse y cambiar de trayectoria y devenir.

Ahora bien, la opción decolonial, como otras *opciones que se apoyan sobre sistemas de ideas y de creencias* —cristianismo, budismo, marxismo, islamismo, liberalismo, postmodernismo, neoliberalismo— no es exclusiva con respecto a las *opciones disciplinarias*. Es posible “ser” sociólogo, es decir, optar por la sociología y por la decolonialidad, de la misma manera que se puede ser sociólogo y cristiano, o socióloga y musulmana. Difícil ser neoliberal y marxista, pero sí es posible ser his-



torizador neoliberal o historiador marxista, posmoderno o decolonial. En cambio, las opciones que se apoyan en sistemas de ideas y creencias pueden ser inclusivas o exclusivas. Así es difícil ser (optar por) cristiano y musulmán; o ser cristiano y marxista. Se puede ser técnico en computación y decolonial, marxista o neoliberal. De modo que la segunda respuesta a la pregunta de Alex es una respuesta compleja puesto que tiene que ver no sólo con la opción decolonial sino a la vez con todas las opciones posibles en vigencia.

La tercera respuesta, la más general, es la siguiente: en la medida en que lo decolonial es una opción y al serlo considera opciones los sistemas de ideas y creencias así como las formaciones disciplinarias —ciencias sociales y humanas, escuelas profesionales, entre otras— optar por lo decolonial implica, como en todos los otros casos, una combinación de afectos, de sentimientos, de convicción racional y de conocimientos de los principios sobre los que se ha construido la opción.

Ahora bien, cuando se habla de opción decolonial, y esto es lo importante de la opción decolonial, es importante señalar que lo decolonial es una opción y no una misión. Como tal, se apoya en la “verdad” entre paréntesis —es decir, que defiende la verdad de la opción pero sé que las otras opciones se apoyan también en sus verdades—. Este es un aspecto fundamental de la opción decolonial. Puesto que si asumimos que la opción decolonial conlleva la verdad sin paréntesis, pues, se cae en la tendencia totalizante de otras opciones vigentes, tanto religiosas como seculares, tanto disciplinarias como profesionales. Sin ser exclusiva de la opción decolonial, la “verdad” entre paréntesis es la columna vertebral sobre la que se apoya y construye la ética, la estética, la epistemología, la política y la economía decolonial.

Si se repite la pregunta: ¿cómo se es decolonial?, se puede traer a colación una intervención de Dalida Benfield. Dalida subrayó el momento en el que los seres humanos se dan cuenta, se hacen conscientes del lugar que habitan en la matriz colonial de poder. Y cuando se da cuenta del lugar que habita en la matriz colonial de poder, se da cuenta que está

jerarquizado, y que está jerarquizado por una máquina de producir diferencias; y en ese momento, cuando toma conciencia, se percató que esa máquina es la colonialidad, en ese momento cuando se toma conciencia, empieza no solamente a habitar la colonialidad; esto es, des-cubre “la herida colonial”. Esta herida es semejante a lo que en el lenguaje psicoanalítico se llama “trauma”. El trauma es una herida que uno lleva y no es consciente, así entonces, “la herida colonial” es un trauma consciente de la colonialidad. El trauma es la herida del sujeto moderno, se puede decir que es “la herida de la modernidad” en la cual racismo y patriarcado racista no son elementos fundamentales. Al ingresar la “herida colonial” como una condición necesaria del ser, y optar por la decolonialidad, es también asumir la decolonialidad racionalmente, sin estar marcado por la herida colonial, y esto puede conducir a la reproducción de la epistemología del punto cero, esto es, asumir la decolonialidad como un nuevo universal abstracto. Este riesgo es muy probable porque al suprimir el cuerpo y reprimir la herida colonial, o no haberla experimentado, la ruta ya está trazada para que la asunción racional de la opción decolonial conlleve el privilegio epistémico que conocemos en las opciones modernas —tanto de izquierda, de derecha como de centro— y postmodernas —de izquierda—. La condición necesaria para asumir la opción decolonial, sólo racionalmente, es que quien la asuma se someta al liderazgo intelectual y político de quienes, a través del conocimiento, trabajan para restablecer su dignidad y por encontrar en el mundo el lugar que la modernidad/colonialidad les ha quitado. Si esta condición no se cumple, la opción decolonial asumida racionalmente será un “nuevo” discurso en el ámbito de la modernidad/posmodernidad y de decolonialidad tendrá sólo el nombre.

Ser conscientes de que habitamos la colonialidad no es sólo un ejercicio analítico sino una cuestión vital al plantear la pregunta: ¿cómo nos salimos de ella? Una de las ideas interesantes que introdujo José Alejandro Restrepo, fue la del panóptico como forma de control. Traducido al lenguaje de la colonialidad, de la matriz colonial de poder, el



panóptico es una consecuencia del privilegio que la civilización occidental atribuyó al ojo. Por eso, hablamos de “perspectiva” y hablamos también de “cosmovisión” y de “visión de mundo” (world view). No hablamos de cosmosentido o sentido de mundo. Además, traducido al lenguaje del patrón colonial de poder, el panóptico es una forma de control y vigilancia, la más visible quizás. La estética, en el sentido moderno, es otra forma de control, menos visible, pero no menos eficaz: opera descalificando de las normas del *gusto* hábitos y emociones ajenas a la normatividad olfativa, auditiva, táctil y gustativa. Un ejemplo de esto es el control y regulación olfativa que luego es transformado en mercadería. Al normativizar los olores, los agradables y los desagradables, connotarlos se construye una forma de regulación que, luego, se transformó en principios para justificar mercancías como los perfumes, las cremas, y las aguas con gusto a frutilla o a limón, pues ya el “agua natural no tiene gusto” (Corbin, 1997).¹ En fin, la ocularidad, el privilegio del ojo como forma de vigilancia, está ligado también a la ocularidad aiestésica y a todos los otros sentidos. Descolonizar la estética para liberar la aiesthesis implica liberar todas las formas de vigilancia incrustadas en el patrón colonial de poder. Este es el proceso que se refiere cuando se habla de descolonizar la estética para liberar la aiesthesis. Ello requiere, para empezar, la descolonización de los saberes sobre los sentidos que se han normalizado en su regulación.

Finalmente, al ser un intelectual, un artista, investigador, professor intelectual que se respete debe asumir una actitud como la que hace alu-

1 Esta es la descripción de tapa del libro: À partir de 1750, on a peu à peu cessé, en Occident, de tolérer la proximité de l'excrément ou de l'ordure, et d'apprécier les lourdes senteurs du musc. Une sensibilité nouvelle est apparue, qui a poussé les élites, affolées par les miasmes urbains, à chercher une atmosphère plus pure dans les parcs et sur les flancs des montagnes. C'est le début d'une fascinante entreprise de désodorisation : le bourgeois du XIXe siècle fuit le contact du pauvre, puant comme la mort, comme le péché, et entreprend de purifier l'haleine de sa demeure ; imposant leur délicatesse, les odeurs végétales donnent naissance à un nouvel érotisme. Le terme de cette entreprise, c'est le silence olfactif de notre environnement actuel. Chef-d'œuvre de l'histoire des sensibilités.

sión Slavoj Žižek, quien en su artículo sobre multiculturalismo comienza diciendo que “todo intelectual posmoderno que se respete, cuando oye la palabra Eurocentrismo tiene una reacción semejante a la the Goebel cuando escuchaba la palabra “cultura” la de correr en busca de un arma de fuego” (Žižek, 1998).² habría que preguntarle a Žižek cómo se llega a ser un intelectual posmoderno y así, en América Latina, se podría imitar y se podría decir que se puede ser un intelectual decolonial imitando a los intelectuales posmodernos. O se puede decir que todo intelectual decolonial que se respete cuando oye la palabra “eurocentrismo” corre en busca de la conclusión de Frantz Fanon (1961) en *Los Condenados de la Tierra*:

Compañeros, el juego europeo ha terminado definitivamente, hay que encontrar otra cosa. Podemos hacer cualquier cosa ahora a condición de no imitar a Europa, a condición de no dejarnos obsesionar por el deseo de alcanzar a Europa.

Europa ha adquirido tal velocidad, loca y desordenada, que escapa ahora a todo conductor, a toda razón y va con un vértigo terrible hacia un abismo del que vale más alejarse lo más pronto posible. (Frantz, 1961).

La “Europa” de la que habla Fanon no es la ex Europa del Este, sino el corazón de Europa en la metáfora de Hegel: Francia, Inglaterra y Alemania. La Europa de la segunda modernidad que dejó atrás de su propia historia a Grecia, Italia, España y Portugal, la Europa del Sur. En 1961, cuando Fanon escribió estas palabras, Estados Unidos recién comenzaba su papel de sucesor de esa “Europa” de la que habla Fanon. Como se puede ver constantemente, los presidentes de Estados Unidos cuando negocian con “Europa” no lo hacen con su cuna, Grecia e Italia, ni tampoco con Polonia o Estonia. No, lo hacen con Inglaterra primero,

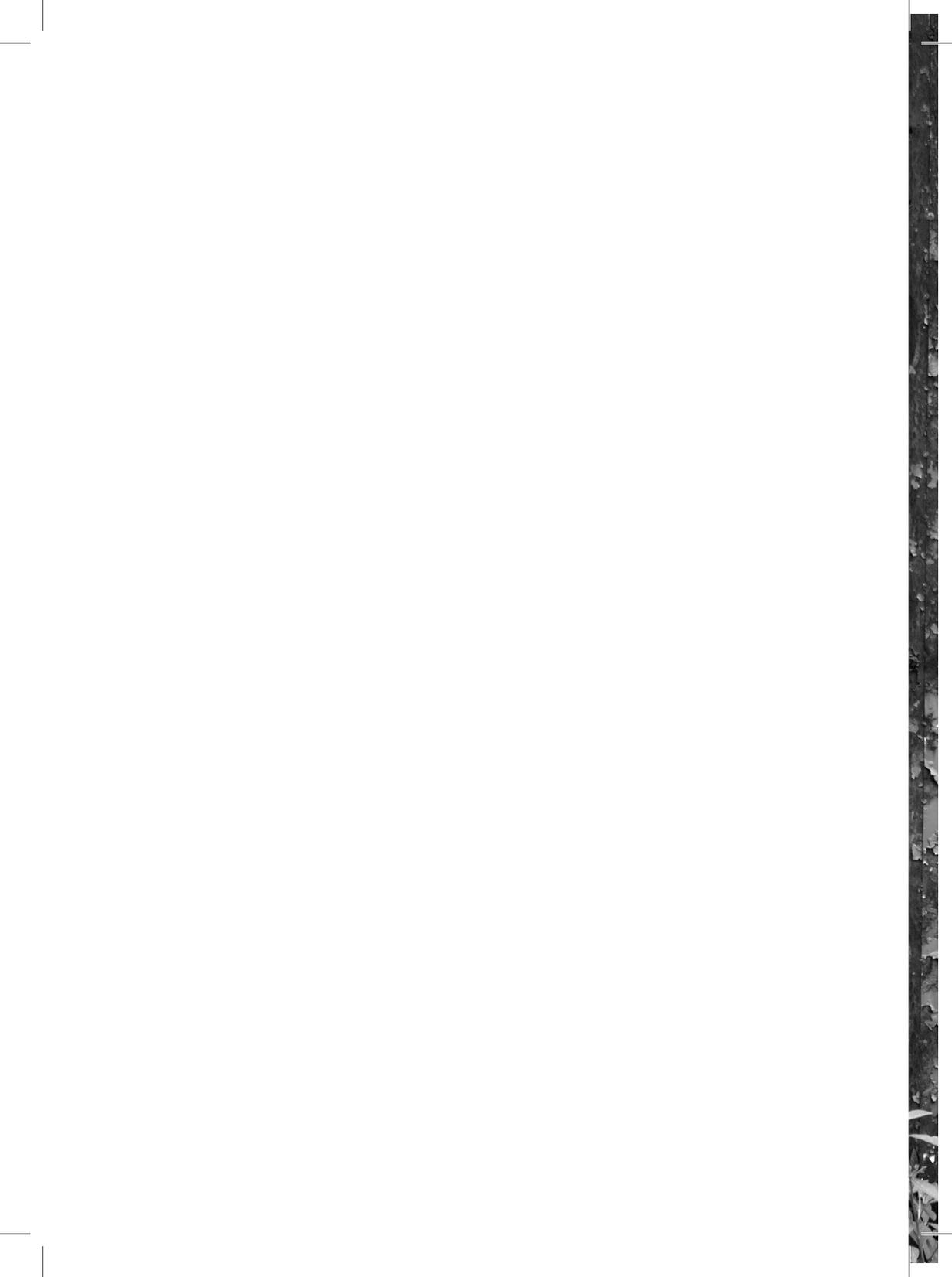
2 A When one says *Eurocentrism*, every self-respecting postmodern leftist intellectual has as violent a reaction as Joseph Goebbels had to culture — to reach for a gun, hurling accusations of protofascist Eurocentrist cultural imperialism. However, is it possible to imagine a leftist appropriation of the European political legacy?



Alemania después y Francia en tercer lugar, con ningún otro país. De modo que no es necesario perderse en disputas posmodernas preguntando qué es Europa y dónde están las fronteras. No se trata de una cuestión geográfica sino de una cuestión epistemológica: el eurocentrismo es una ideología surgida del renacimiento y capturada por los tres países del corazón de Europa a partir de la ilustración. El “eurocentrismo” tuvo su punto de origen en Europa; Estados Unidos asumió el liderazgo después de la segunda guerra mundial, sin que por ello los legados del corazón de Europa se hayan dejado de lado. Y el eurocentrismo se propagó de modo que se encuentra también en Argentina, en Colombia, en Nigeria y en Algeria, y cada vez menos en China y Korea. “Abandonar Europa” significa en Fanon desengancharse de la ideología de la modernidad y de todo lo que acarrea: la postmodernidad y la altermodernidad, a igual que modernidades alternativas o múltiples y también la fe en la singularidad de la modernidad. La estética decolonial, es nombre común para estéticas que surgen de las múltiples historias coloniales, de las ex colonias, de quienes habitamos y habitaron las consecuencias del eurocentrismo, a quienes no les interesa ser “reconocidos” ni tampoco contribuir a “la modernización” en sus variadas facetas. En la medida en que la estética y la epistemología fueron conceptos y prácticas que contribuyeron a montar el eurocentrismo; la tarea de la estética decolonial —en el hacer artístico y en el teórico, como la muestra en Bogotá de estéticas decoloniales que, acompañada de taller de reflexión y análisis lo demostró y lo sigue demostrando con la publicación del catálogo y de este libro— es la de liberar la *aiesthesis* que fue capturada y regulada por la estética. Paralelamente, la epistemología decolonial —pensamiento fronterizo, *gnosis* de frontera— se propone liberar el pensamiento de las reglas y principios disciplinarios que conllevan una concepción de mundo en la cual el beneficio, el desarrollo y el éxito son los horizontes que guían la producción y transformación de conocimientos.

Bibliografía

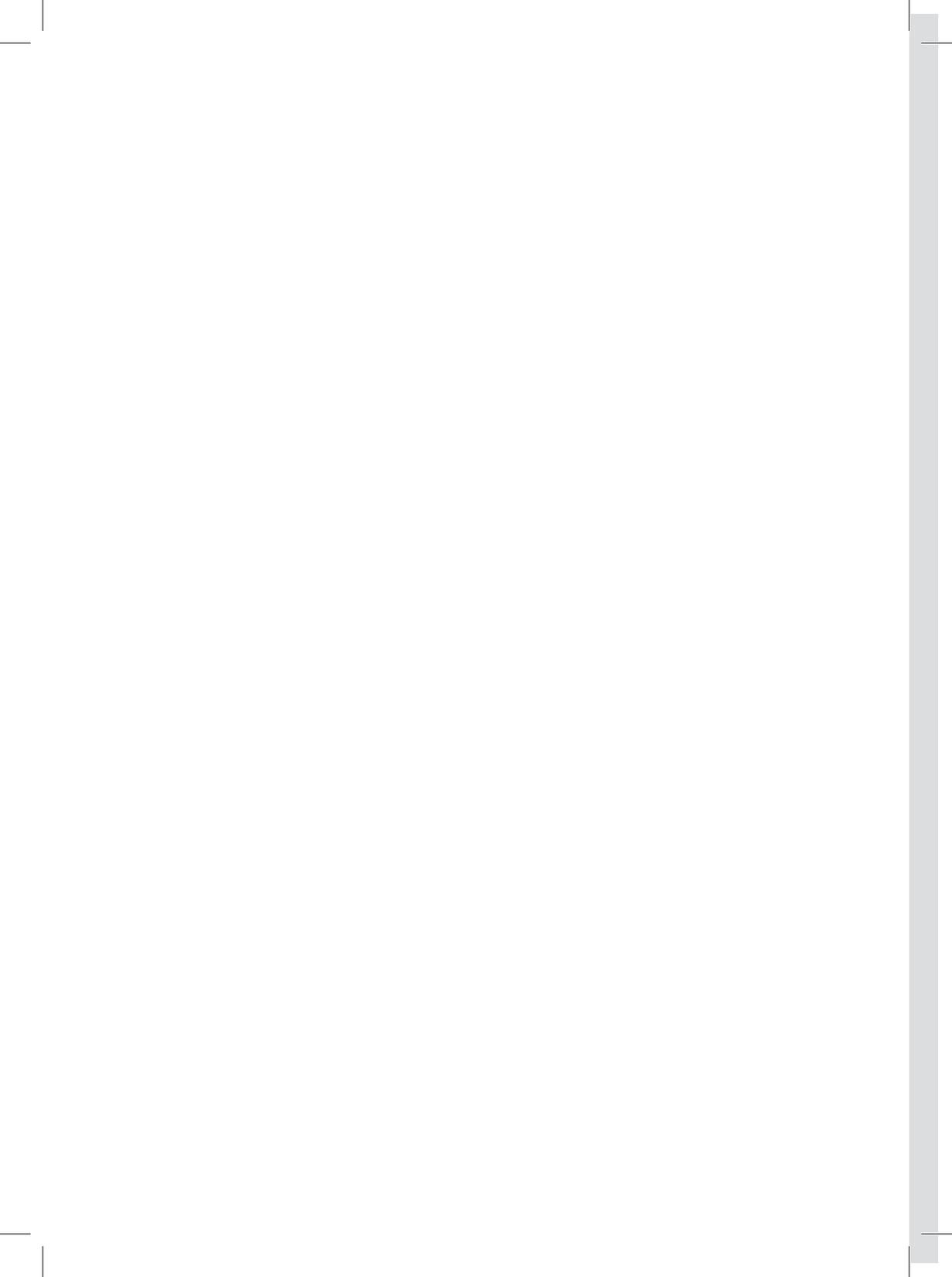
- Corbin, A. (1997). *Les miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion.
- Enwezor, O. (2010). Modernity and Postcolonial Ambivalence. *South Atlantic Quarterly*, 109(3): 595-620.
- Fanon, F. (1961). *Los condenados de la Tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2011). Museum in the Colonial Horizon of Modernity. In: *Fred Wilson: A Critical Reader*. Edited by Dero Globus. London: Ridinghouse.
- Palermo, Z. (comp.) (2009). *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. (Prefacio) Walter M. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Sharjah Art Foundation (s.d.) Yuko Hasegawa as Curator of Sharjah Biennial 11, opening in March 2013. Disponible en: <http://www.sharjahart.org/biennial/sharjah-biennial-11/welcome>
- Wemega-Kwawu, R. (2011). *The Politics of Exclusion: The Undue Fixation of Western-Based African Curators on Contemporary África Diaspora Artists-A Critique* en Enwezor, Okwui y Okeke-Agulu, Chika. *Contemporary African Art since 1980*. London: Boing Boing.
- Žižek, S. (1998). A leftist plea for “Eurocentrism” from the left. *Critical Inquiry*. 24 (4). Disponible en: <http://www.designboom.com/weblog/cat/9/view/9593/jean-nouvel-new-national-museum-qatar.html>, para el Museo Islámico, <http://hk.bing.com/images/search?q=islamic+museum+doha&FORM=BIFD>
- (s.d.). *The International and Intercultural Communication*. Diponible en: <http://www.typewriterguerilla.com/2008/06/the-dewesternization-of-knowledge/>; <http://orecomm.net/2011/cfp-conference-de-westernization/>



SEGUNDA PARTE:
SOBRE DECOLONIALIDAD
Y ESTÉTICA



Zorikto Dorzhiev. *Hide and seek*. Oil on canvas, 80x85 cm, 2005. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.





Saule Suleimenova. *Apalar*. Acrylic on photoprint on vinyl, 100x140 cm, 2009.



LA AESTHESIS TRANS-MODERNA EN LA ZONA FRONTERIZA EURASIÁTICA Y EL ANTI-SUBLIME DECOLONIAL¹

Madina Tlostanova

Preámbulo

La década pasada estuvo marcada globalmente por debates rigurosos sobre asuntos estéticos y, al tiempo, por una sensación de agotamiento del tema mismo, debido a que muchos de los eslóganes artísticos de los años sesentas, incluyendo el reclamo de autenticidad, creatividad, y compromiso político y social, ya habían sido implementados y variados en Occidente, tan sólo para ser trivializados y apropiados por el capitalismo global y, así, crear una molesta sensación de impase y la imposibilidad sin salida de oponerles cualquier cosa relevante a los talentos camaleónicos de **la globalización neoliberal**, que se expresan, entre otras esferas, en la **habilidad de desacreditar y volver sospechoso cualquier ideal artístico honesto**, como el de comunidad o participación.



Nuevas tendencias estéticas han anunciado su arribo, pero muchas de ellas recuerdan a un pasado ya bien olvidado. El espectro de tales supuestas nuevas tendencias es bastante extenso, desde el retorno teórico

1 Este texto fue publicado en el número 6 de Calle14: revista de investigación en el campo del arte, junio de 2011. Por la pertinencia con el tema se incluye en este libro. Traducción: Álvaro José Moreno Gutiérrez. [Nota de los editores].



y práctico de la tradicional preocupación europea con la belleza como el bien, el retorno a lo existencial e individual como opuesto a lo político y comunitario en arte—lo que en sí mismo es un síntoma de la reterritorialización europea, en clave individualista, del yo occidental, cooptada por el Estado o el mercado con demasiada facilidad— hasta varios proyectos de visitar la vanguardia, el arte socialmente comprometido y, en general, una cierta repolitización de la estética—si bien es en las formas inanes, anónimas y mundanas de prácticas esencialmente apolíticas que se hacen pasar por políticas, muchas veces con un enfoque en los impulsos comunicativos y participativos en las relaciones del artista, el arte y el espectador entre sí, y que avanzan el ideal de la pos-autonomía, como es el caso de David Goldenberg en post-autonomy online—.



La teoría estética más influyente de la última década ha sido la de la estética relacional, formulada por Nicolas Bourriaud, que define a grandes rasgos el arte relacional como un conjunto de prácticas artísticas que toman como su “punto de partida el total de las relaciones humanas y su contexto social, antes que un espacio independiente y privado” (Bourriaud, 2002, p. 13). El arte relacional se convierte para este autor en una actividad consistente en producir relaciones con el mundo por medio de signos, formas, acciones y objetos. Según Bourriaud, “el arte relacional produce encuentros inter-subjetivos a través de los cuales se elabora colectivamente significado, antes que en el espacio del consumo individual” (Bourriaud, 2002, pp. 17-18). Queda inexplorado el mecanismo que haría a los espectadores compartir su experiencia colectiva y qué los motivaría a crear colectivamente significado.



Esta teoría trata de definir las tendencias más recientes en el arte y estética occidentales desde el interior de la modernidad agotada, haciendo eco de la nueva sensibilidad del mundo y el sujeto —relacionada con internet y con tecnologías y metáforas informáticas: experiencia de usuario, hágalo usted mismo, interactividad—, pero claramente borrando o ignorando las asimetrías sociales y de poder político y las diferencias jerárquicas que tocan a los artistas abstractos —sujetos modernos por



definición— y remitiéndose a una imaginada audiencia homogénea, dotada de la capacidad y voluntad de crear un significado colectivo. Como Claire Bishop famosamente señaló en su libro *Antagonismo y estética relacional*, “las relaciones construidas por la estética relacional no son intrínsecamente democráticas, como sugiere Bourriaud, ya que descansan con demasiada comodidad dentro de un ideal de subjetividad como un todo y de comunidad como un ‘estar juntos’ inmanente” (Bishop, 2004, p. 67). Bourriaud simplifica la realidad social y el arte contemporáneo, borrando la barrera entre arte y vida, no en la dirección de altos ideales utópicos como pasó con los románticos, sino más en la dirección de llevar el arte al nivel de lo mundano y convertirlo en el generador de una especie de ambiente social artificial para la acción colectiva de un grupo hipotético de personas.

Lo que aparentemente falta en la estética relacional es la complejidad conflictiva y la contextualidad dinámica de la vida y el arte contemporáneo, la multiplicidad de subjetividades y relaciones inter-subjetivas, un consenso sobre qué o quién es el sujeto o el artista contemporáneo, o sobre la posibilidad de cualquier experiencia, homogénea y compartida, en el aprecio o interacción con el arte. ¿Cuál es exactamente la comunidad a la que Bourriaud se orienta?, ¿Adónde conduce su idea de que el arte relacional no es realmente arte, sino la vida misma? Tras una inspección de cerca se encuentra que su elegante teoría es más bien provincial en su alcance y miope en su acercamiento, dado que descansa en ciertas suposiciones que están lejos de ser universales o haber sido acordadas, particularmente en las condiciones actuales de crisis de la globalización neoliberal y de los esfuerzos renovados por salvar el capitalismo y la modernidad, incluyendo la esfera del arte. Estas suposiciones se refieren exclusivamente al sujeto occidental o al sujeto que se convirtió en occidental; mas, lo que queda para el resto del mundo sigue turbio o más bien nunca concernió a Bourriaud. ¿Qué tipo de estética requiere un sujeto —si necesita alguna— que no puede o no quiere suscribir la





estética relacional debido a su pertenencia parcial a la pos-modernidad, o su radical no-pertenencia a ella?

Los variados esfuerzos artísticos para desvincularse de esta lógica difícilmente pueden ser vistos como algo nuevo. Antes, sin embargo, las empresas estéticas no occidentales solían tener una opción limitada, fueran las predecibles formas de resistencia poscolonial o devolverse a una arcaica autenticidad estilizada, cuyo exotismo Occidente encontró muy a la moda. El desvincularse y la transformación se dan, en la actualidad, en un nivel más profundo y llevan al repensar fundamental de la estética y el arte como productos occidentales y al diagnóstico de la crisis de la estética como parte de la crisis de la modernidad; buscan formas trans-modernas —en el sentido de superar la modernidad y sus principios— de arte contemporáneo firmemente conectadas con el conocimiento y la subjetividad. Esto es arte decolonial en el sentido de su impulso central de liberarse de las restricciones de la modernidad/colonialidad. Por lo que, en vez de enfocarse en un arte socialmente comprometido predecible y mercadeable, el arte decolonial se concentra en una sacudida más profunda de los propios cimientos del arte occidental, realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a re-existencia. En un volumen de *Calle 14*, Walter D. Mignolo inició una conversación sobre el fenómeno global de las estéticas decoloniales como el meollo de este desvincularse, usando ejemplos de artistas visuales de diferentes escenas como: Fred Wilson, Pedro Lasch y Tanja Ostojić (Mignolo, 2010).

A continuación se presenta, a través de la perspectiva decolonial, las prácticas artísticas trans-modernas y las preocupaciones de una escena distinta, con una historia local compleja, en ocasiones distorsionada y muy simplificada, la frontera eurasiática. Esta configuración está marcada por múltiples formas de colonialidad y, al tiempo, un espectro más amplio de influencias occidentales, parcialmente occidentales y nativas no-occidentales, junto con un desplazamiento sin descanso de la posición de segundo mundo forzado, a una en el tercero o cuarto, hoy en día. Esto lleva a una no-pertenencia específica de los artistas eurasiáticos,



a un horizonte interpretativo inicial más amplio y a una flexibilidad de espíritus burlones que, sin embargo, no los salva de la apropiación por parte del mercado o del Estado, de la neo-orientalización en Occidente y, en Rusia, de un confinamiento a movidas decoloniales intuitivas que nunca son teorizadas en un discurso público sobre el arte.

La ciencia de lo sensible y el desplazamiento decolonial

Una de las consecuencias más devastadoras de la modernidad puede ser definida como el cultivo y cuidado coherentes de una esclavitud gnoseológica y ontológica: una colonialidad del ser y el conocimiento. A través de los últimos quinientos años esta tendencia se ha expresado globalmente de diversas maneras; sin embargo, puede reducirse esencialmente al hecho de que Occidente ha determinado la norma única de humanidad y conocimiento legítimo, mientras otros pueblos y otros conocimientos han sido clasificados como desviaciones, han sido descartados o sometidos a cambios diversos para hacerlos más cercanos al ideal occidental. Esta zombificación sigue intacta actualmente. **La marginalización ontológica de los pueblos no-occidentales se ha expresado en un trabajo de edición específico de la subjetividad y el conocimiento, mientras que la esfera crucial de intersección entre el ser y el conocimiento —el arte— junto con otras formas de conocimiento no-racional, o no exclusivamente racional, han sido arrojadas fuera de la modernidad.** Es allí donde los modelos más promisorios de la decolonización del ser y el conocimiento se forman. Muchas veces esto se da en la forma de burlas basadas en el constante revertir a categorías que socavan y desestabilizan la modernidad desde una posición exterior creada desde el interior (Mignolo y Tlostanova, 2006, p. 206).

No fue otra que la estética europea de la modernidad laica la que colonizó la aesthesis —la habilidad de percibir a través de los sentidos— como parte su colonización global del ser y del conocimiento, llevando a formu-





laciones estrictas de lo que es bello y sublime, bueno y feo, a la creación de estructuras canónicas, genealogías artísticas, taxonomías específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando, según caprichos occidentales, el rol y la función del artista en la sociedad, siempre otrificando lo que cayera de esta red. En el documental de Saul Bess y Mayo Simon, *¿Por qué crea el hombre?* (Bass, 1968), los directores parafrasearon a Descartes en la frase “creo, luego existo”, mientras un acercamiento decolonial a la creatividad necesariamente enfatizaría un reverso excluyente de este dictum: “Creo de acuerdo a reglas normativas, criterios, moda y gusto específicos, mientras otros no pueden. Por lo tanto no pertenecen a la esfera del arte o producen mal arte y no son verdaderos artistas; merecen ser exhibidos tan sólo en un museo etnográfico”. En contextos, fenómenos y subjetividades decoloniales emergen otras estéticas, ópticas, sensibilidades y creatividades, conectadas a un entendimiento específico de la naturaleza de la aesthesis, las metas del arte y la creatividad, su estatus ontológico, ético, existencial y político. Puede ser creatividad como disidencia (Nawal el Saadawi, 1998) o como viaje a través de mundos ajenos con amor (Lugones, 2003); arte como sanación y reapertura de viejas heridas coloniales, que interpreta lo sublime como placer en el dolor (Anzaldúa, 1999) o arte como re-existencia (Alban Achinte, 2006). Tal creatividad decolonial trans-moderna se convierte en una manera de liberar el conocimiento y el ser a través de la subversión, la burla, la resistencia, la re-existencia y la superación de la modernidad y sus mecanismos creativos, normas y limitaciones. ¿Cuál es, entonces, el futuro del arte como forma de conocimiento decolonial, como manera de unir la razón y las emociones a través de la gnoseología? La sola razón no es capaz de decolonizar la esfera epistémica y existencial; las emociones solas y la experiencia sensual, tampoco. El arte es lo que se requiere para el efecto mágico de su encarnación en el gesto decolonial.



¿Hay un vínculo entre *aesthesis* y belleza?

Aunque una de las peculiaridades de la especie humana es la habilidad de usar simultáneamente dos mecanismos diferentes de orientación en el ambiente y regulación del comportamiento —intelecto y emociones— y dos tipos de experiencia cultural —la racional-analítica y la emocional-sensual, que se intersecan en la esfera estética—, las nociones concretas de lo que es bello y de lo que es feo, apropiado e inapropiado, son miradas, hoy en día, determinadas exclusivamente por la cultura. No hay ninguna ley de belleza, invariable y necesaria para todos, que cada ser humano encontraría ideal. O ¿quedan aún juicios del gusto y la belleza que no estén tocados por la colonialidad de la aesthesis y que residan en todas las personas sin importar su cultura? Una artista visual kazaka, Saule Suleymenova, afirma que niños pequeños no dañados por la cultura son capaces de sentir la verdadera belleza que suele pasar desapercibida para adultos convencionales (Suleymenova, 2010). Añade en su respuesta que “el verdadero artista siempre está en busca de la nueva fórmula de lo bello y siempre está libre y listo para crear algo que podría liberar a otros también, mientras la belleza es igual a la libertad, la dicha y la vida, pero también a la simplicidad y al brillo de la verdad tal como es, y por lo tanto no puede ser una cita o una imitación, y está desprovista de los factores molestos en las discrepancias culturales. Debe ser tu propio uso, y no el uso colonial de segunda mano, de la libertad o la alegría de alguien más.” (Suleymenova, 2010a).

¿En qué nivel súper-sensual se da esta apreciación de la belleza? Y qué pasa después, a la vuelta, cuando los trucos de la colonialidad global entran en escena, reemplazando imperceptiblemente la capacidad muy humana de simultánea percepción intelectual y emocional con un sistema específico de valores estéticos, impuesto sobre el mundo entero como universal para colonizar así su aesthesia. Las formas y los caminos de esta colonización pueden ser muy diversos y en ocasiones ilusorios.





Nadie puede negar que haya relativismo al entender lo que es hermoso y lo que no, o incluso lo que es bueno y lo que es malo. Pero este relativismo y diferencia se convierten en el objeto de la tendencia estética omniabarcante de la modernidad tardía —la de mercantilización, consumo y comercialización—. Ya nadie se preocupa realmente por la belleza y nadie puede evitar tratar con precios, sean reales o simbólicos.



La colonialidad de la estética no se expresa más en rígidas formas prescritas, no elabora más la estricta división entre excelso y bajo, bello y feo, lo bello como moral, entre otras categorías. Expresiones contemporáneas de colonización estética incluirían una forma de multiculturalismo y exotismo de boutique como manera de apropiación de lo otro. Esto es un aspecto importante para el arte y agenciamiento decoloniales, pues ilumina la trayectoria de apropiación y acumulación de significado, desde el simple saqueo de objetos de arte en países no europeos para llevarlos a museos y salas de arte europeas —pasando por motivos africanos o de otro exotismo en el arte modernista europeo— hasta la situación actual, cuando el antiguo objeto de apropiación se convierte en productor de arte en formas especialmente permitidas y de fácil venta, y es empacado y ofrecido de este modo al mundo. Quienes se rehúsan a seguir este modo son excluidos una vez más y vueltos invisibles. ¿Cómo podría un artista decolonial desvincularse de esta lógica?



Conocimiento, *aesthesis* y arte

La conexión ambivalente e inextricable entre *aesthesis* y epistemología está formulada en muchas teorías estéticas, tanto clásicas como posclásicas y no clásicas, en las que invariablemente el arte actúa como encrucijada entre ser y cognición, lugar donde la razón y la imaginación chocan e interactúan. Ciertamente, el arte no genera conocimiento en ningún sentido racional occidental. No es conocimiento como creencia verdadera justificada, no es conocimiento firmemente ligado con el logos, es conocimiento como un intento de entender e interpretar el mundo, con



la admisión constante de que existen múltiples maneras de percibir, ver, sentir, conocer e interpretar esa experiencia estética —en el sentido más amplio de la palabra— para reconstruir y cambiar el mundo. El arte ofrece, por lo tanto, una mirada única sobre diferentes maneras de comprender, siempre enfatizando la multiplicidad de la verdad y la igualdad de sus diferentes interpretaciones. Este conocimiento específico sería siempre relativo, múltiple, pluritópico y vacilante entre razón e imaginación, vinculando constantemente los dos hemisferios cerebrales.



Dentro de la tradición occidental, fueron los románticos los que descubrieron este giro estético relativista que dividía la verdad múltiple del arte, de la verdad singular de la ciencia, y acentuaba la habilidad única del arte de trascender la experiencia física del mundo hacia lo emocional y sobrenatural. Esto llevó a las vigorosas reinterpretaciones modernistas y posmodernistas de la esfera estética —del no-clasicismo al pos-no-clasicismo, a la anti-estética y *kaliphobia*, de modelos estéticos pos-estructuralistas a los de la Escuela de Frankfurt, de vanguardia a pos-vanguardia—. Pocos esteticistas se devuelven en la actualidad a las estéticas de Hegel, Kant, Platón o Aristóteles. Durante cien años, al menos, lo bello, lo moral y lo sublime han sido empujados fuera del lugar central de la experiencia y teoría estéticas, haciendo lugar a categorías estéticas nuevas, inusuales, chocantes, intensivas, absurdas, feas, obscenas, malvadas y demás. Durante cien años la noción de comunidad de sentido se ha ido gradualmente liberando de su naturaleza excluyente. Los románticos también formularon la idea de que la experiencia estética en sí misma debería ser liberadora, que la mente se libera de los dictados de la razón durante la experiencia estética. Pero los románticos siguieron siendo universalistas y vieron la experiencia estética como la posibilidad de una nueva forma de universalidad. En la estética decolonial la universalidad le hace lugar a la pluriversalidad de experiencias diversas y el impulso liberador es intensificado y concretizado a través de la decolonialidad global.





Los años noventa trajeron una restauración parcial de la estética convencional en Occidente con el retorno de la “belleza igual a la bondad” (belleza como bien moral) y “belleza como placer visual”. Dave Hickey (1993), Arthur Danto (2003), Elaine Scarry (1999) y varios otros estetas contemporáneos ciertamente parecieron más tolerantes e incluyentes que Kant —por ejemplo, permitiendo la estética gay—. Sin embargo, la lógica de la inclusión y de la exclusión sigue en las manos del establecimiento artístico occidental, que determina lo que es apropiado, urgente a la moda y mercantilizable. En la ligeramente desempolvada idea de la belleza como bondad y belleza como placer visual, encontramos los viejos acercamientos de Occidente varias veces destronados: visualidad como categoría principal de la percepción del mundo, forzada en el resto de la humanidad; placer como categoría principal del consumidor burgués de la modernidad tardía; simulacro de bien moral como fantasma de la moralidad normativa occidental hace largo tiempo muerta. De algún modo, esta es una versión posterior del universalismo de la ilustración. Con todo, parece que la sensibilidad penetrante en la estética contemporánea sigue igual que hace cincuenta años, demostrando y deconstruyendo el vínculo enmascarado entre el experimento formal modernista, en apariencia autónomo, y el capitalismo, en sus variadas manifestaciones, particularmente el consumo de arte como mercancía.



¿Cómo se relaciona la estética decolonial a esta tendencia claramente posmarxista? Va más allá del simple impulso anti-capitalista y está dirigido a la manera en que el sujeto no-occidental siente el mundo y su belleza. ¿Cómo despertarlo a la sensibilidad y percepción emancipadoras, cómo liberar su gen de la libertad? Si la fenomenología decolonial y la filosofía existencial investigan la pregunta de lo que significa ser un problema (Gordon, 2000, pp. 62-96), la estética decolonial se enfoca no sólo en la razón de Calibán, sino también en el arte de Calibán, y no en un estilizado arte ornamental —que antes fue el único tipo de creatividad permitida a los calibanes—, sino en un arte de pleno derecho. Cuando Calibán se convierte, de ser un objeto, una mera decoración que resalta

la belleza o lo sublime de la naturaleza —un paisaje marino o un volcán—, en un sujeto con su propio agenciamiento, aesthesis y estética, la conexión usual entre lo bello, lo sublime y los objetos, fenómenos, acciones y eventos particulares que los significan, adquiere un significado diferente: un objeto de repente adquiere voz, la capacidad de sufrir, de experimentar el dolor y la humillación y de reaccionar a esa experiencia a través de medios estéticos. Al objetivar el mundo, la conciencia occidental le imparte las cualidades estéticas de belleza, bondad, sublimidad, tomando su libertad y, a veces, su vida como pago. Esto se refiere a la naturaleza, a las mujeres, a los pueblos indígenas y a otros grupos y fenómenos. Por lo tanto, el arte decolonial suele enfocarse en demostrar el feo y no lo bello y sublime occidentales, y en devolverle la subjetividad a Calibán.

El anti-sublime decolonial

De un lado, decolonizar el arte es altamente conceptual y racional, incluso más que el arte occidental contemporáneo, y su hermenéutica es pluritópica. De otro lado, decolonizar la aesthesia de la estética, teoría e historia del arte clásicas de Occidente está impulsado por el deseo de volverla inmediata y libre de capas racionales. Estos dos impulsos opuestos colaboran dinámicamente en el mecanismo del anti-sublime decolonial, que libera nuestra percepción para empujar al sujeto hacia el agenciamiento, ético, político, social, creativo, epistémico, existencial. El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo-política y su corpo-política del conocimiento. Un individuo que se comunica con un arte de ese talante aprende a abarcar la enormidad del anti-sublime decolonial y a identificarlo en su totalidad. ¿Qué es lo que dispara el anti-sublime decolonial? La colonialidad global como el lado más oscuro de la modernidad, y nuestra capacidad de detectarla, sentirla y reconocerla en fenómenos, eventos, instituciones y obras





de arte de diversa índole. Para que el anti-sublime decolonial funcione, es necesario agregar la propia experiencia de ser otrificados y objetivados a la sensibilidad, educación y conocimiento decoloniales. El anti-sublime decolonial no es, como el sublime de Kant, universal, pero una “conciencia pura” —no preparada por la cultura— en este caso sería una conciencia que carece de una sensibilidad decolonial, ciega al lado más oscuro de la modernidad, residiendo en una comunidad de sentido diferente, en otro círculo hermenéutico. La “comunidad de sentido” decolonial (Rancière, 2009) requiere un esfuerzo racional y emocional activo, cierto tipo de conocimiento y herramientas de pensamiento crítico, una habilidad analítica de vincular metafóricamente, a través del arte, varias experiencias decoloniales; en verdad, un entendimiento activo versus una sensibilidad pasiva. ¿A qué se parecerían estas comunidades de sentido decoloniales en el ámbito global?, ¿y cómo funciona exactamente el anti-sublime decolonial?, ¿qué pasa con la audiencia que enfrenta su percepción al arte decolonial?, ¿experimenta una catarsis?, ¿experimenta conciliación, sufrimiento o satisfacción que lleven al agenciamiento o a la elevación moral?, o ¿es más importante liberar ciertas sensibilidades que alienan, cuestionan y desestabilizan las nociones y valores usuales de la modernidad?



El espectador decolonial, en apariencia, no experimenta temor —o placer ligado al temor frente a la grandeza— como en la estética de Kant, o placer debido a su sentimiento de insignificancia y unidad con la naturaleza, como en el caso de Schopenhauer (Schopenhauer, 1958). Más bien, sienten solidaridad, indignación, participación, resistiendo el impulso previo de dividir el sujeto del objeto. La colonialidad global es iluminada entonces para él en una imagen o metáfora que, momentáneamente, dibuja la trayectoria de una decolonialidad epistémica, ética y ontológica. Puede ser una solidaridad y participación contra su voluntad, fundada en la exclusión mutua y en un extraño sentimiento del propio no-ser, de la no-existencia para el mundo en todo sentido —lo que es particularmente agudo para las ex-colonias postsoviéticas,

que se vieron, de la noche a la mañana, saltando del segundo al cuarto mundo—. La audiencia imaginada de esta escena está más preocupada por la supervivencia inmediata que por cualquier experiencia o consumo estético. Sin embargo, no representa la mentalidad clásica del tercer mundo, particularmente en el nivel de la producción artística. Esto no quiere decir que un espectador europeo más o menos próspero no sea capaz de apreciar el arte decolonial. Sin embargo, si para él triunfa la primacía de la esfera privada y la vida personal, “la tiranía de lo cercano sobre lo distante” en palabras de B. Robbins (2002, p. 86), el anti-sublime decolonial fracasa y él permanece en el nivel del sublime de maquila.

El anti-sublime decolonial está fundado en la dignidad —en oposición al miedo—. Trata de curar una mente y alma colonizadas, liberando a la persona de complejos de inferioridad coloniales, y permitiéndole sentir que ella también es un ser humano con dignidad, que también es bello y valioso como es. La audiencia buscada por el arte decolonial es internamente plural y su colectividad está fundada en la diferencia, no en la igualdad. Es una pluralidad como diferencia, que suele ser encarnada en una institución o evento inestables y elusivos, creados para un día o una hora.



¿La *aesthesis* es suficiente o todavía necesitamos la estética?

No se puede simplemente llevar la estética a la aesthesis. Esto simplificaría demasiado el mecanismo del anti-sublime decolonial, enfatizando sólo uno de sus elementos. Al rechazar la lente occidental, no se está haciendo un llamado al retorno, a una identidad pura, esencialista, ni a un arte *naïf*, ni mucho menos a bajar los estándares profesionales para evitar la competencia. Cualquier pensador visual o verbal verdaderamente decolonial sería altamente educado, auto-consciente, diestro en sus variaciones sobre modelos occidentales y no-occidentales, y lejos de todas las formas antiguas basadas en la percepción y reflexión/descripción



inmediatas del mundo. Pero la inspiración y la espontaneidad siguen siendo un elemento importante del arte decolonial, junto con una base conceptual que suele sobrepasar la del arte occidental posmodernista y posvanguardista. Por lo tanto, cualquier interpretación primordialista de la *aesthesis* decolonial sufriría la herejía de un orientalismo y exotismo inadvertidos. La pregunta es cómo legitimar el conocimiento que se adquiere a través de la experiencia estética, incluyendo la decolonial, frente al conocimiento tal y como es legitimado en la modernidad occidental, esto es, principalmente, el conocimiento científico; y cómo el arte decolonial libera la *aesthesis*, las formas mismas de sensibilidad y cognición del mundo y al ser humano mismo en el mundo.

Estética decolonial versus estética occidental

El arte decolonial sigue deconstruyendo las oposiciones binarias de bello y feo, trágico y cómico, elevado y bajo. Estas coexisten y se entre-penetrán simultáneamente en la realidad, en la gente, en el arte, basadas en el principio de dualidad no-excluyente que se encuentra no sólo en la lógica multi-semántica, sino también en muchas tradiciones y modelos epistémicos indígenas. El impulso crucial aquí es *superar* en sentido existencial o del budismo zen —sobrepasando todo estándar de sentido como significado y como sensación—, *trascender* en sentido kantiano, y *desvinculamiento trans-moderno* en sentido decolonial. Pero al desvincular a un artista, un sujeto necesita re-vincularse con algo o alguien, y aquí la resistencia da paso a la re-existencia.

Si en la estética occidental poskantiana hubo muchos esfuerzos para liberar la belleza de la moralidad, la estética decolonial se encamina en una dirección distinta. La dimensión ética no es negada sino repensada en el diálogo con otras éticas, otros mundos, otros sistemas de valores, otras ideas de belleza. En el modelo kantiano, contemplar un volcán, una tormenta, los elementos de la naturaleza, eleva las fuerzas espirituales, levantándolas sobre su nivel usual y permitiéndonos descubrir en



nosotros mismos, una capacidad de resistencia y oposición completamente nueva, que invoca nuestra fuerza para medir el mundo según el — en apariencia— absoluto poder de la naturaleza. Kant lleva el sublime a la esfera de la moral humana y la dignidad ética, es decir, la única cosa que puede resistir a las fuerzas de la naturaleza (Kant, 2008). En el sublime de maquila de Bruce Robbins la elevación se da por la toma de conciencia de pertenencia al mundo global del capital y el trabajo. Robbins sostiene que la sensibilidad estética específica generada por la globalización se basa en el esfuerzo de vincular la situación común del consumo diario y las miles de manos y mentes interrelacionadas que producen los objetos de este consumo en duras condiciones de explotación. Esta suele ser una abrupta y desconcertante toma de conciencia de la dimensión global del ser, estrictamente posicionada en el sentido económico y cultural por medio del concepto de “maquila”, que lleva al estancamiento, la apatía, la imposibilidad del individuo de ejercitar sus capacidades epistémicas y activismo político. El descubrimiento de esta dimensión en el mundo de la experiencia singular, mundana, íntima, lleva a una sensación de ineptitud, debilidad e inercia (Robbins, 2002, pp. 85-86).

En el anti-sublime decolonial es la colonialidad global y el pertenecerle en más de una calidad —de objetos a sujetos, de críticos a cómplices y quienes desligan— lo que actúa como fuerza motivadora de la sublimación. En contraste con el sublime de maquila, el anti-sublime decolonial no lleva a la apatía y el estancamiento. No empuja necesariamente hacia el activismo político, pero lleva a cambios serios en la óptica propia, en la manera en que se interpreta el mundo y se establecen las relaciones con otros. En consecuencia, la mayoría de elementos de lo sublime está presente en la estética decolonial, devolviéndole la dignidad al sujeto, liberando su mente, creatividad, imaginación, ser, el elemento de la resistencia, no a las fuerzas de la naturaleza, más a la lógica de la modernidad/colonialidad.

Un problema importante en cualquier esfuerzo de entender la estética decolonial frente a la occidental, es el de la inconmensurabilidad,





no solo en el tiempo sino también en los valores. No sería suficiente con simplemente poner a Velázquez y a un artista visual del Sudeste Asiático en el mismo barco y volverlos iguales. Siguiendo la frase de los zapatistas, porque son iguales tienen derecho a ser diferentes y, en un sentido, inconmensurables e incluso opacos: cada uno crea en su mundo y dentro de su propia comunidad de sentido. Por lo tanto, se está tratando aquí con “cocineros administrando los estados” o haciendo pinturas, o chamanes como emblemas congelados de ellos mismos. La estética decolonial pertenece más bien a un chamán que se graduó de la academia de arte, pero nunca cortó sus vínculos con el chamanismo y el agenciamiento decolonial. En este caso hay una oportunidad de verdadera trans-aesthesis decolonial.

Arte decolonial en la zona fronteriza euroasiática

En contraste con los países poscoloniales, cuyos artistas tienen que negociar y subvertir la tradición occidental dominante y las tradiciones indígenas locales, el arte decolonial, en el mundo de la diferencia imperial y su diferencia colonial secundaria, es más complejo debido a la naturaleza múltiple y contradictoria de los agentes, influencias e impulsos colonizadores en esta escena, y a la naturaleza de Jano del imperio subalterno (Rusia), que se sentía él mismo colonia en presencia de Occidente y lo compensaba humillando a su propio Oriente secundario, interpretando un papel de caricatura como amo, civilizador y modernizador. La colonialidad en la frontera euroasiática actuaba de diversas formas simultáneamente: colonialidad generalizada de la modernidad occidental, mezclada con la modernidad rusa y soviética de caricatura, dotada de un rasgo esquizofrénico al redoblar discursos y complejos de inferioridad, pretensiones providencialistas, orientalismo secundario y lógica rezagada. Finalmente, las modernidades nacionales de la actualidad, en los nuevos estados independientes, le añaden un sabor

específico a la colonialidad del ser y el conocimiento, que los artistas decoloniales incorporan críticamente a sus obras. Como resultado se ve una estratificación de las colonialidades y los artistas deben negociar más tradiciones y manejar más culturas e influencias.



Saule Suleimenova. *Damir*. Acrylic on photoprint on vinyl, 100x140 cm, 2008. Imagen cortesía de la artista, copyright Saule Suleimenova.

El espacio postsoviético no puede ingresar ni en el mundo del capital ni en la compañía del proletariado global; no sufre el sublime de maqui-
la tanto como hubiera querido. La estética del sublime postsoviético es específica porque su sujeto no siente culpa consumiendo pasivamente el fruto del trabajo de otros, y tampoco experimenta la rabia de Calibán. Contra la voluntad de una persona común y debido a cataclismos de escala gigantesca, lo global penetra su vida privada a la fuerza, aquello que conecta las vidas de millones de sujetos de un (ex)imperio, de repente



expulsados de la usual existencia social, privados de su estatus, empleo, ciudadanía, capacidad de sobrevivir, respeto a sí mismos y prospectos para el futuro. Aquí la esfera moral no actúa en forma de culpa y auto-justificación, sino de resentimiento, que resulta en falta de acción o en trascender el sublime postsoviético y encaminarse hacia la *aesthesis* decolonial.

La sensibilidad decolonial está presente de diversas maneras en el arte de las antiguas repúblicas soviéticas y colonias rusas supérstitas. **Todavía no hay lenguaje académico o de crítica de arte poscolonial, y mucho menos decolonial, que sea capaz de tener plena percepción, de entender y analizar el arte decolonial. Es una tarea urgente desarrollar comunidades de sentido decoloniales dentro de la audiencia, los críticos y los mismos artistas.** Estos últimos suelen llegar a esta sensibilidad intuitivamente, habiendo vivido afuera y aprendido allí la gramática decolonial para luego encontrar su realización en fenómenos locales. La experiencia disidente —estética y política— de los artistas en la época soviética tardía suele jugar un papel importante en este proceso. Esa experiencia adquiere en la actualidad nuevos matices, sea en las condiciones de una existencia forzada bajo un nuevo fundamentalismo, nacional o religioso, que genera comunidades de sentido represivas que él mismo ha sancionado, un modo de diáspora o una frontera invisible acuñada entre la sensibilidad de crítica doble que es capaz de ver más que Occidente u Oriente solos. Tales son la artista kazaka Almagul Menlibayeva y su video *Kissing Totems*, el artista homosexual azerí Babi Badalov con su poesía visual multilingüe —que mezcla los alfabetos latino y cirílico— y el pensador visual y verbal e historiador de arte georgiano Iliko Zautashvili, editor de la revista internacional de arte *Loop A*. A primera vista, Zautashvili está lejos de impulsos decoloniales. Sin embargo, muchos de sus pronunciamientos revelan una posición esencialmente decolonizadora: “El arte es idéntico a la vida. La realidad se revela cuando el contacto inmediato con un hecho domina sobre las ideologías y las reglas” (Zautashvili, 2010, p. 38). ¿Qué hay detrás de esto, sino es un



esfuerzo para decolonizar la sensibilidad y la percepción?, muchas de las obras conceptuales de Zautashvili son esencialmente decoloniales en su impulso de liberar nuestras mentes de estereotipos y reacciones automáticas impuestas por las nociones e instituciones culturales, sociales, políticas y éticas dominantes.

Por ejemplo, su instalación *Sweet life (2000)*, que cuestiona el significado prefabricado y vuelto un cliché de doce conceptos: revuelta, poder, dinero, libertad, moral, nación, fe, sociedad, fama, religión, pasión y matrimonio. Estos doce conceptos están inscritos en doce cuchillos de cocina que se asoman agresivamente de una tela de seda blanca —un fondo ajeno y extraño para los cuchillos— que indica la naturaleza ambivalente y potencialmente peligrosa de estos conceptos traicioneramente familiares. Una sensibilidad decolonial aún más pronunciada es palpable en su serie de fotos *Caucasian Manifesto (2008)*, una declaración que trata de desmitificar y deconstruir la imagen exotista del Cáucaso y la imagen positiva, mítica y holística de sí mismo creada desde el interior —que suele ser altamente patriarcal y conservadora—. Esta obra juega con los estereotipos del carácter, estilo de vida, valores y normas éticas del Cáucaso, yuxtaponiendo al estereotipo externo, las ideas míticas internas de la gente, de la región, y los últimos desarrollos e inestabilidades que suelen privar de sentido tanto al mito como al estereotipo. Por medio de la deconstrucción de elementos eclécticos de la cultura fusionada del Cáucaso, Zautashvili reflexiona que jamás existió una cultura del Cáucaso pura y primordial, ni en el sentido negativo ni en el positivo.

La situación es especialmente difícil en estados abiertamente represivos como Uzbekistán, donde los artistas decoloniales corren el riesgo de ir a prisión —como la foto-artista y directora de documentales Umida Akhmedova—, la muerte —como en el caso del director del Teatro Ilkhom, Mark Weil—, o la interdicción —como en el artista y poeta Vyacheslav Akhunov, quien sólo tiene acceso a “exhibiciones de apartamento” y esporádicamente saca sus obras afuera—. Un impulso decolonial irónico en su obra es visible en *The Doors of Tamerlan (2005)*, que reproduce



la pintura del orientalista ruso Vassily Vereshchagin con una variación significativa: en vez de la guardia de Tamerlán original, se ve un moderno guardia uzbeko, hiperrealísticamente representado, sosteniendo el mismo culto al poder y enfatizando la reanimación forzada del mito tímúrida por parte de la actual administración uzbeka. Otro ejemplo interesante del arte decolonial uzbeko es la interpretación de Vyacheslav Useinov del tema de la migración y las nuevas vidas dispensables. En su instalación *A Guest Worker's Flight* presenta un plano hecho con ladrillos de adobe como los que todavía son usados por los campesinos de Asia Central para construir sus casas (Useinov, 2007). Esta combinación poco probable es desconcertante, como lo es la modernidad forzada en ese lugar. ¿Qué les espera a los trabajadores del otro lado de la migración causada por la globalización?, los overoles del trabajador —semejándose a las ropas del prisionero—, los pantalones de plástico —una característica de los comerciantes minoristas del postsocialismo y la vida de refugiados— simbolizan el estatus de inmigración ilegal de millones de uzbekos actualmente, que huyen de su patria para encontrar empleos mal pagados en Rusia. Es una manera irónica de relatar una historia alternativa de Uzbekistán: de la casa de adobe, pasando por la modernidad tecnológica, al mismo estatus pretérito del trabajador mal pagado sin derechos, cuya vida no tiene valor.

Uzbekistán parece ser la prueba de que un medio realmente represivo, puede a veces dar a luz un arte disidente interesante y en ocasiones decolonial. Así, en el famoso teatro disidente Ilkhom, en febrero de 2010, se llevó a cabo el festival de videoarte Black Box, que invitó a artistas del espacio postsoviético y de Europa Oriental. Hubo sintéticas formas trans-fronterizas entre música y cine, música y teatro, música y arte. Entre las tendencias más interesantes en video-arte en Uzbekistán, encuentro el chocante movimiento *Art Jihad*, representado por Umida Akhmedova y Oleg Karpov. Por ejemplo, la obra ecológica *Technology of Climate Change*, que causa una asfixia casi física —en una manera naturalistamente alegórica se ve un acercamiento de una persona que toma

un fajo de dólares verdes y los introduce en su boca, después de lo cual toma un rollo de cinta y comienza a envolver apretadamente toda su cabeza— (Black Box Art Festival, 2010).

En Rusia, como antes en la URSS, reina una lógica de apropiación y descrédito de otros conocimientos y formas de arte. Hay ciertas formas estéticas prescritas y permitidas para artistas no-rusos. Puede ser arte aplicado y decorativo o copia a la letra de la estética dominante —antes soviética, occidental ahora—; puede ser un compromiso definido en la fórmula “socialista en su contenido, nacional en su forma”. Hasta hace poco, las obras de arte decolonial habían encontrado su camino hacia el mundo del arte principalmente a través de galerías, proyectos y escenarios alternativos privados. Así, la galería GMG organizó el complejo proyecto de arte multimedia de la joven artista georgiana **Irma Sharikadze** llamado *Letters* (Sharikadze, 2010). Es un conglomerado de múltiples capas compuesto de culturas pasadas y presentes, tradiciones y modos artísticos, vectores de poder e ideologías, intrincadas metáforas visuales y verbales, paralelos globales inesperados y los más íntimos impulsos inconscientes. La figura central de *Letters* es Frida Kahlo. Sharikadze vincula inextricablemente la belleza, el amor y la libertad como base de la obra creativa. Pero su idea de la belleza y la libertad es distinta del universalismo abstracto de las teorías estéticas clásicas, pues acarrea un fuerte sabor georgiano y de género. La modelo Kristy Kipshidze representa esta Frida que está decorada con joyas que recuerdan a adornos precolombinos, creación de la diseñadora Sophia Gongliashvili; ambas son de Georgia. Como Alexander Evangely ha mencionado, Sharikadze explora el carácter de Frida Kahlo como una metáfora de la identidad artística, femenina y nacional (citado en Sharikadze, 2010). Y el hecho de que *Letters* fuera presentada en Moscú le añade un toque espacial, visual y verbal poscolonial a este complicado diálogo epistolar del artista y su alter-ego inventado —una hermana gemela, Maritsa— en la que Frida proyecta su dolor, sus miedos, su amor y su incertidumbre. Las cartas mismas, como una manera de auto-comunicación o incluso auto-sico-



terapia, escritas a mano y exhibidas bajo fotografías engañosamente glamurosas y en el potente video *Frida's dream*, fueron redactadas específicamente para el proyecto por la escritora georgiana Maka Goguadze (que usó el idioma y el alfabeto georgianos, no el ruso o inglés).

Primer plano 1: defloración de la kazakanidad

Kazajistán es una región característica para impulsos decoloniales, siendo una frontera entre Rusia y Asia, una cultura nómada sin lenguaje escrito en el pasado, una nación altamente artificial que tiene en la actualidad más ciudadanos de ascendencia rusa que kazakos y es mayoritariamente de habla rusa. La genealogía artística de Saule Suleymenova es paradigmática para toda una generación de artistas de esta escena, destinados a una posición de disidencia y resistencia eterna que sólo algunos de ellos son capaces de retrabajar en re-existencia. A finales de los años ochenta y comienzos de los años noventa, Suleymenova fue una figura central en el grupo de arte *underground* anti-soviético *Green Triangle*, cuyos miembros tardíamente experimentaban con las culturas hippy, rock y punk, mientras en sus vidas soviéticas eran plomeros y conserjes: “Nos reíamos de la escuela del realismo socialista, la Unión de Artistas y los pesados marcos dorados... La tarea más importante era liberarnos de lo soviético en todas sus manifestaciones... Nuestras obras estaban lejos de la apariencia académica, estaban presentadas en papel rasgado, pedazos de tubería y cartón. Había abuelas y abuelos que venían a nuestra exhibición abierta y nos gritaban y destrozaban obras... Entonces nuestra tarea principal era la protesta social contra todo lo que fuera soviético, mientras que los objetivos del arte ocupaban un segundo lugar” (Neweurasia, 2010).

Hoy en día Saule es más claramente decolonial. Crea obras polisemánticas que a veces encuentran su audiencia más fácilmente en Europa que en Kazajistán, pero las cosas van cambiando poco a poco. Experimenta con grattografía y pintura aplicada a fotografías modernas y de archivo

en una de sus series recientes, *I am Kazakh* (una capa de pintura acrílica, parafina y gouache como base para grabado y gráficos). Imprimió los collages en carteles gigantes usados en publicidad. Se puede ver una composición de múltiples capas, multi-temporal y multi-espacial. En la actualidad Suleymenova no es provocadora o abiertamente desafiante, tratando más bien de liberar cuidadosamente los impulsos y sensaciones de lo bello olvidados y suprimidos, para devolverle a la gente el sabor de la vida y su auto-respeto. Haciendo esto, actúa en un nivel diferente del desapegado arte conceptual, un nivel que, de algún modo, está más cerca a la aesthesis decolonial, pues entre-penetra la racionalidad con emociones y un elemento espiritual. En respuesta a las preguntas de una entrevista, la artista declaró enfáticamente que el tiempo de la protesta abierta ha pasado para ella, aunque fue necesario pasar por él para deshacerse de barreras, miedos y convenciones. Ahora está tratando de “reconectar y reconciliar la cultura kazaka tradicional con la estética de la revuelta, los dispositivos artísticos modernistas, el pathos de la eternidad y la poética de lo cotidiano” (Suleymenova, 2010a).

Para ella, el principal problema del Kazajistán independiente contemporáneo es un complejo de inferioridad, una conciencia, sistema de valores, y nociones de lo que es bello, bueno, apropiado, que están colonizados, una auto-reflexión constante y dolorosa —típica de naciones poscoloniales— con una idea nacional vaga o distorsionada. “Nuestra gente quiere desesperadamente verse mejor. Tiene un miedo terrible de que alguien piense mal de ellos” (Suleymenova, 2010a). Por medio de la decolonización de la visualidad, Suleymenova trata de enseñar a los kazakos a desaprender esos sucedáneos lacados que otros les enseñaron a querer y apreciar como bellos y como propios. Suleymenova quiere decolonizar su idea de la kazakanidad y liberarla de la rimbombancia que es tan penetrante en la estética estatal oficial actual. Particularmente importante para el artista mismo es su liberación de la mentalidad colonial, de estereotipos culturales, imágenes de medios, modos imitativos,



para “exprimir el esclavo de uno mismo gota a gota”, como Suleymenova ha dicho citando a Antón Chéjov (Dzvonik 2009, 69).

Una continuación de los complejos poscoloniales es la hostilidad hacia Suleymenova y otros artistas decoloniales, que son acusados de falta de patriotismo y de deshonrar la imagen del pueblo. Esto sucede porque se han distanciado del lacado oficial y de nociones sucedáneas de lo bello vendidas antes con éxito. Los acusadores claramente explotan el mito de modernidad versus tradición y un complejo de rezagados cuando sostienen que Saule representó a los kazakos sobre un fondo de paredes y garajes en escombros como si vivieran el siglo XVIII, cuando en realidad son “súper-modernos”. Es un caso claro de colonialidad del ser y el conocimiento y éste es el complejo que Saule quiere curar en sus compatriotas.

Hay varios leitmotivs a los que Suleymenova sigue volviendo y que hacen reconocer la tonada decolonial. Uno de ellos es el énfasis en decolonizar las nociones acerca de lo bello. La artista las divide en dos tipos—una belleza que es como alguien más y una belleza que es como es (Suleymenova, 2010). Por eso es tan importante proteger a los niños—que naturalmente sienten y saben dónde está y qué es la belleza— de la presión de estereotipos que matan la noción de lo bello. En este respecto, Saule Suleymenova se opone a la idea kantiana del sujeto puro (incluyendo niños), que no es capaz de apreciar lo bello y lo sublime hasta que es preparado por la cultura. Otro toque decolonial de la artista es el rechazo de la lógica de lo uno o lo otro, y un énfasis en la dualidad no excluyente: dice, por ejemplo, que la realidad kazaka contemporánea es al mismo tiempo horrible y hermosa (Suleymenova, 2010), y que la gente debe aprender a manejarla y apreciar esa complejidad, esa naturaleza sinfónica de la vida que el arte no debe transportar a imágenes y estereotipos planos y congelados, lindezas o arcaísmos estilizados. Las complejas relaciones de Saule Suleymenova con la kazakanidad recuerdan al modo centroamericano de movimiento cíclico con una variación. Ella también (re)visita muchas versiones del pasado y presente que son inestables,

mutables y que sin embargo retienen ciertos elementos recurrentes, siempre reconocibles y reconstruibles. La artista llama a esto un sentido de eternidad en el verdadero arte, que siempre habla de todo y de nada.

El problema extendido del mercado y el Estado como dos hegemonías que controlan el arte no podía evadir a los artistas decoloniales. Ellos se han dado cuenta con claridad de que el arte contemporáneo es una herramienta para la máquina ideológica. Tanto en Rusia como en la mayoría de nuevos estados autónomos, el poder estatal está asustado de los pensadores independientes y de los artistas disidentes, permitiendo que sólo existan aquellos que actúan como personal de servicio sin opinión propia y buscan ganar el favor del poder local o de Occidente. Un problema crucial para el arte decolonial es el peligro de la comercialización y la pregunta por quién ordena el arte, y si un artista puede existir fuera y más allá de esta lógica, desvincularse del mercado capitalista de arte, ignorar el lado material. Suleymenova confiesa que ella es una artista, que no hace otra cosa en la vida, que nunca toma órdenes y hace sólo lo que ella quiere (Suleymenova, 2009). Sí, también debe hacer compromisos y a veces repetirse; tampoco puede evitar tratar con curadores y galeristas comercializados en Kazajistán y el exterior (Suleymenova, 2010a).

En tales condiciones el artista decolonial está dividido, pues no puede morir en un sótano frío como el “primitivista” georgiano de comienzos del siglo XX, Niko Pirosmi, que pintaba obras ingeniosas en pedazos de tela hule y hacía fantásticos carteles para tabernas del Cáucaso por una plato de sopa y un vaso de vino (Pirosmi). ¿Qué hacer en este caso?, ¿hacer una concesión y crear poco a poco una comunidad de sentido decolonial que aprecie e incluso también compre pinturas decoloniales? Suleymenova se dedica a esta tarea enfatizando que en la actualidad hay más gente pensante que antes.

Al definir su propia posición estética, Suleymenova se rehúsa a unirse a cualquiera de los grupos de arte y tendencias existentes en Kazajistán —una definición por la regla de los contrarios, de hecho, que muestra su desvinculamiento y falta de lenguaje crítico para esa posición—. Suley-



menova no está, predeciblemente, interesada en artistas auto-orientalistas que explotan el ornamentalismo después del colapso de la estética soviética. El arte kazako contemporáneo es dividido por ella en aquellos que crean sus propias estéticas y aquellos que trabajan con formas prefabricadas. Los primeros son usualmente conceptualistas, ideólogos, creadores, mientras los segundos son tradicionalistas —incluyendo modernistas— que aplican las estéticas de Picasso, Matisse o alguien más (Suleymenova, 2010b). Ella detecta la esterilidad y el vacío de tal tradicionalismo, su falta de todo vínculo con la realidad cotidiana y con la gente, que para ella es crucial. Sin embargo, incluso si está más cerca del arte conceptual, sus obras no van a la racionalidad ni pueden ser resumidas en un mensaje claro y lapidario, pues Suleymenova trabaja con su corazón y sus emociones, esforzándose por compartir algo que preocupa a su alma. Por lo tanto, su mensaje es menos racional y monosemántico, menos fijo en sus propias ideas y más dependiente en el contacto, en la audiencia, en la tarea dialógica de entender. Se da cuenta de que su lenguaje le es, después de todo, comprensible a la gente y sus crónicas kazakas fueron esperadas durante mucho tiempo. Encuentra una explicación para esto no en la semiótica, mas en los personajes de la tradición oral de canto kazaka, que “vivieron entregándose al mundo” (Suleymenova, 2010a).

En el caso de Suleymenova emerge una composición armoniosa de lo racional y lo emocional (lo bello y lo sublime), una sensibilidad liberada de todo canon estético vinculante y que viene del corazón, de la niñez, del alma, y una interpretación conceptual analítica de un individuo educado y estéticamente astuto. No trata de retornar a algún primordialismo kazako imaginado que se convierte en sucedáneo incluso antes de ser representado, sino que más bien yuxtapone otra kazakanidad (no-oficial y despeñada) a la modernidad (pos)colonial de tercera clase de hoy, produciendo como resultado un efecto decolonial chocante y aleccionador.

Primer plano 2: un burlón budista

Cuando llegué a una presentación reciente de arte buriato en la galería Khankalayev de Moscú, donde una flamante edición de una novela épica buriata, *A Cruel Century*, estaba acompañada de las ilustraciones de Zorikto Dorzhiev, no pude desprenderme de la sensación de que su arte —tanto dentro del libro como en las paredes de la pequeña galería— no era comprendido ni por los “conocedores” de Moscú ni por la diáspora buriata (Khankalayev, 2010). Los pintores académicos bien intencionados cayeron inmediatamente en el modo orientalista familiar, viendo el arte de Dorzhiev como poco diestro en el sentido europeo y, sin embargo, suficientemente crudo y étnico para ser interesante. Mientras que los buriatos estaban orgullosos de un pintor del terruño que había llegado a Moscú, a Europa, a América, pero malinterpretaron igualmente su ironía sutil y sensibilidad fronteriza como una autenticidad esencialista, primordialista. Mientras tanto, Dorzhiev sonreía y guardaba silencio en la encrucijada de esta incompreensión. En un sentido él es una realización paradigmática de la burla irónica que juega con las formas del mercado al tiempo que las utiliza. Si en Occidente hay una larga tradición de arte contestatario, marcado por diferencias étnicas, raciales, existenciales y epistémicas, en Eurasia esta problemática e imágenes han sido conceptualizadas hasta ahora a través del orientalismo. Las obras de Dorzhiev han sido reseñadas principalmente por críticos rusos daltónicos o exotizantes, que permanecen mentalmente dentro del marco del multiculturalismo (pos) soviético, donde el arte buriato podía ser sólo decorativo y estaba confinado en su mayoría al reino de las artesanías. Razón por la cual no existen instrumentos, conceptos ni herramientas teóricas para entender e interpretar las obras de Dorzhiev. En una de sus entrevistas recientes le preguntaron por qué había tanto de europeo en él, y si era porque había viajado mucho (Chernoba, 2010, p. 106). El entrevistador



Zorikto Dorzhiev. *Hide and seek*. Oil on canvas, 80x85 cm, 2005. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.

esperaba ver a un buriato primordial y se desilusionó de algún modo de encontrar a un hombre joven, contemporáneo en apariencia y comportamiento. Zorikto respondió esta pregunta falta de tacto de una manera típicamente burlona, primero transfiriéndola a la esfera del arte y no a la de la identidad personal, y enseguida problematizando su propia naturaleza europea, pero jamás confrontando abiertamente a su interlocutor.



Zorikto Dorzhiev. *The Postman*. Oil on canvas, 105x140 cm, 2005. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.

Al artista no le gusta explicar lo que hace, sosteniendo que una obra de arte no responde preguntas, las formula. Los críticos han descrito su obra como estilizante, en ausencia de un término mejor (Arsenyeva, 2009). Zorikto concede, pero con sonrisa astuta, y vemos claramente lo absurdo de esta definición, ofrecida por alguien confinado a los principios estéticos occidentales. De repente este espectador chocado se da cuenta de que el salvaje que antes era visto como sólo capaz de hacer objetos simples, no sólo conoce a Leonardo da Vinci, sino que tiene el valor de reírse de su *Gioconda* en la escandalosa *Jioconda Hatun*, donde el estándar de belleza europea se transmuta en uno buriata. Esta *Gioconda* sonrío aun más astutamente, porque trata con ironía los principios estéticos y éticos occidentales, como lo hacen otros personajes de las



citas subvertidas de Dorzhiev, que desestabilizan los originales occidentales (*Are you Jealous?*, *Danae*, *Girl with the Coral Earring*, *Gulliver series*, entre otras). La palabra “estilizante” connota un impulso desesperado por confinar este arte dentro de los límites de la normalidad estética europea, donde el uso de la cosmología indígena es permitido sólo a través del desapego, nunca de una manera seria, únicamente desde la posición de la estética occidental compartida por otro Ariel más. Un Calibán que pinta un irónico retrato de Miranda, haciendo que se parezca a su madre Sycorax, no puede ser, por definición, aceptado en el sistema de referencia de Próspero.

Dorzhiev sostiene que no se devuelve a una autenticidad imaginada que existe sólo en la imaginación occidental. En cambio utiliza su memoria genética de nómada para rehacer, recrear y retrabajar constantemente las imágenes de la Gran Estepa y sus gentes, siempre tratando de no perder el hilo principal, que, tomando diferentes formas, es retenido bajo toda circunstancia. Este método está lejos de ser “estilizante”. Antes bien, es buscar a tientas los propios modos de re-existencia en el diálogo y en las grietas entre Occidente y el no-Occidente, y no simplemente conceptualizando el pasado y el presente, sino también creando un nuevo mundo con medios variados. Un activismo político declarado no hallaría su camino en el arte de Dorzhiev, pero esto no lo convierte en apolítico o auto-orientalizante. Él simplemente practica una existencia con humor a flor de piel; es astuto, finge y se burla de la teoría de arte y el juicio estético occidentales en tal manera que Occidente ni siquiera lo adivinaría.

Dorzhiev socava los fundamentos mismos de la estética occidental hegemónica, que codificó sus modos de sentir y percibir como los únicos, verdaderos y aceptables. No cuestiona meramente lo que es lo sublime y bello, sino también quién es la persona que juzga, cómo y bajo qué factores su subjetividad y gusto han sido formados y por qué tiene o no derecho a emitir juicios estéticos universales. Puede hacerlo porque es un artista fronterizo que retiene una subjetividad buriata, incluso si ha

adquirido una educación occidentalizada. Su padre y su madre son pintores profesionales y Zorikto creció como un niño de ciudad, no como un habitante de la taiga. Estuvo rodeado desde el comienzo por catálogos de arte, tuvo una educación clásica de academia de bellas artes y quiso siempre aprender sobre artistas, historia y cultura asiáticas. Tenía un vivo interés en el tema, pero no había información ni estaba en el currículo. En algún punto Zorikto simplemente se aburrió y comenzó a extrañar los motivos nativos, a sentir cierto vacío. Ese fue quizá el comienzo de su subjetividad y sensibilidad decoloniales. Comenzó a llenar el nicho vacío aprendiendo de la historia y cultura de Buriatia. (Chernoba, 2010, p. 106). Descubrió que la vida es más amplia que el arte académico y comenzó a trabajar en su estilo propio, único, siempre cambiante pero tan reconocible como un tema de jazz. No hay nada primordialista aquí. En cambio, hay un intento de entrar en el imaginario buriato como en un río que siempre cambia pero sigue siendo el mismo río —lo que cae por fuera de la lógica occidental de lo uno o lo otro— balanceando el cambio y la continuidad. En vez de devolverse, Dorzhiev libera la así llamada tradición de control de la estética occidental y las divisiones en disciplinas, conceptos y categorías. No es un salvaje kantiano “puro” quien entra en el río de la cosmología buriata, sino un sujeto con una visión doble y múltiple, marcado por una posición pluritópica.

Dorzhiev no refiere en su arte de una manera directa a la historia de la colonización rusa en su tierra y la modernización negativa que siguió. Crea sus obras como si la historia oficial no existiese, la marginaliza intencionalmente, haciendo que la colonización por Rusia y la relación de vasallaje con ella parezcan tan sólo como el último y más corto capítulo en la historia de los mongoles-buriatos. Se cierne sobre *otra* historia y *otra* genealogía, se esfuerza por entender *otra* subjetividad, las cuales evaden al entendimiento racional y son mucho más complejas que una simple modernización de vectores. Sus personajes no sufren el complejo de inferioridad subalterno, no están tratando de probarle nada a nadie, son autosuficientes y suelen estar inmersos en meditación. Incluso, sus



numerosos guerreros nunca están luchando, sino meditando, durmiendo o soñando, porque para Dorzhiev el estado de ensoñación transmite el núcleo de una persona con mayor precisión. Sin embargo, ciertos detalles traicionan otro pensamiento y otra percepción. Llama a Buriatia un país, aunque técnicamente es parte de Rusia. El artista entonces sugiere cautelosamente que los rusos podrían interesarse por Buriatia, a lo que sigue la pregunta impaciente del periodista: ¿Por qué deberíamos amar a Buriatia? —No amar— Zoritko explica pacientemente —pero al menos aprender algo de ella, porque es una parte de la historia humana y el gran mecanismo de la historia no funcionaría sin el detalle más pequeño. Dorzhiev intenta el diálogo una vez más, aunque aparentemente en vano (Chernoba, 2010).

Descubierto por el patrón de arte buriato Konstantin Khankalaye, Dorzhiev parece seguir el camino predecible de un artista multicultural que adquiere fama global gracias a hábiles relaciones públicas que subsecuentemente tendrá que compensar trabajando. Exhibe primero en el Museo de Historia Buriata de Moscú, luego en la galería de Khankalaye, más tarde en Taipéi, Estrasburgo, en la Casa Tibetana en Nueva York, en el Museo Estatal de Arte de los Pueblos del Oriente en Moscú y, sólo después, en la Casa Central de Artistas. Siguiendo la lógica de museo occidental, el otro oriental es visto primero como estando por fuera de la historia del arte y más cerca de la historia natural y la antropología, y, sólo después de la bendición occidental, se le permite a su arte elevarse al estatus de verdadero objeto estético. Dorzhiev dice que la unión entre un artista y un productor es hoy en día lo más óptimo para el artista, porque le permite no pensar en el lado comercial (Svobodina, 2007). Sin embargo, poco a poco las semillas de la resistencia van madurando y Dorzhiev se rebela contra la comercialización omnipresente. Cuando se le pide que copie una y otra vez sus pinturas exitosamente vendidas por la galería, comienza a rehusarse, pues comprende que con cada copia los lienzos se van borrando, la vida y la inspiración los abandonan, hasta que solo queda una barata impresión acrílica. ¿Qué sigue?

Con todo, Dorzhiev se las arregla para mantener su arte fuera del alcance de los estereotipos orientalistas y comerciales. Hay un mundo paralelo de estética y subjetividad buriata que el artista pone constantemente a dialogar con el mundo de las imágenes e ideas normativas de lo sublime y lo bello. No es un argumento agresivo, no es una negación, es precisamente un diálogo basado en la paridad y la apertura, conducido desde la posición de alguien que es exigente y crítico consigo mismo, y que retiene cierta armonía interna, un equilibrio meditado, ya que no existe dentro del paradigma agnóstico y su afán de tener éxito ganándose a los demás. Más bien compite consigo mismo, consciente de la imposibilidad de alcanzar la siempre huidiza perfección. Como un verdadero espíritu burlón, está en devenir constante, crea su estilo de nuevo con cada nueva pintura.

El personaje principal del arte de Dorzhiev es un paradójico nómada contemplativo. Como explica el artista, el nómada no es un turista sediento de nuevas experiencias y emociones, ni está buscando una vida mejor. Más bien, los nómadas son artistas, poetas, filósofos, solitarios por definición, porque es más fácil pensar cuando se está solo (Dorzhiev, 2007). Y la Gran Estepa donde reside no es un símbolo nacionalista bidimensional, sino un organismo colectivo viviente, con el que sus habitantes están en balance dinámico. Dorzhiev mira el mundo nómada no como un espacio físico real con detalles materiales y cotidianos, sino más bien como un espacio existencial y metafísico infinito y permanentemente cambiante, que combina a la vez una dimensión personal y una cósmica, y está cosido por un sentido de unidad de todo y todos en el universo. El artista evita tales fundamentos del arte occidental contemporáneo como la lógica y la racionalidad: sostiene que para él la implementación de una idea racional no es nunca una tarea primaria, que no usa colores vivos porque son muy lógicos, que prefiere susurrar en vez de hablar en voz alta, porque de ese modo es más fácil escuchar lo importante.

Las niñas orgullosas de la serie *Concubina Days of the Week*; el melancólico cartero en la estepa cubierta de nieve y el vagabundo que se dur-



mió en la pintura llamada *The Return*; la princesa vulnerable durmiendo sobre una arveja y el viejo soñando con el mar inexistente, todos ellos no son imágenes, folclor o citas pictóricas y literarias planas y congeladas: cada uno adquiere una subjetividad, un carácter, una historia única. En este sentido, Dorzhiev responde al modelo del viajero travieso de María Lugones, que hace malabares con culturas y los mundos de otros con una percepción amorosa (Lugones, 2003). Sin embargo, siempre mantiene una distancia irónica, una frontera balanceándose en el borde de lo trágico y lo cómico, y una alienación grotesca tanto frente a las alusiones occidentales, como a las imágenes buriatas y budistas. Aquel fronterizo arte burlón en la intersección de la ontología y la epistemología resulta inesperadamente lo más efectivo en el proceso de liberación del conocimiento, el ser y el sentir de los mitos y restricciones de la modernidad.

Bibliografía

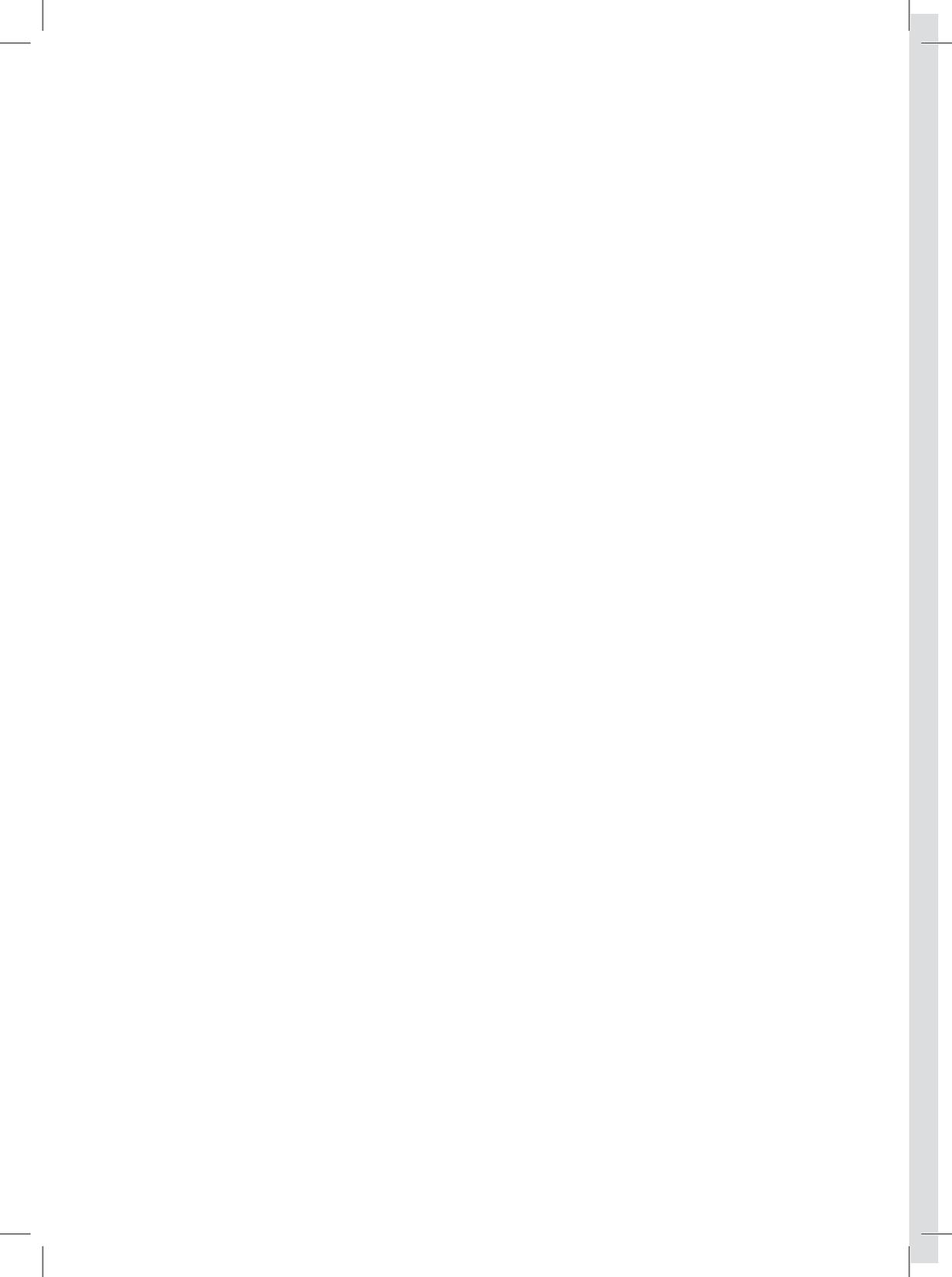
- Alban Achinte, A. (2006). "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores": En: *Tejiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.
- Anzaldúa, G. (1999). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- Arsenyeva, Z. (2009). "On zakutal Danaju v pokrivalo" [Cubrió a Dánae en velo]. En: *Vecherny Peterburg*. Disponible en: <http://www.vppress.ru/stories/on-zakutal-danayu-v-pokryvalo-5163>. Consultado en 2010.
- Bass, S. and E. (1968). *Why Man Creates*. Pyramid Films.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and Relational Aesthetics. *October* (Fall, No. 110).
- Black Box. (s.d.). *International Festival of Music and Visual Arts*. Ilkhom Theater, Tashkent. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=LpdcHIT4i2A>. Consultado en 2010.

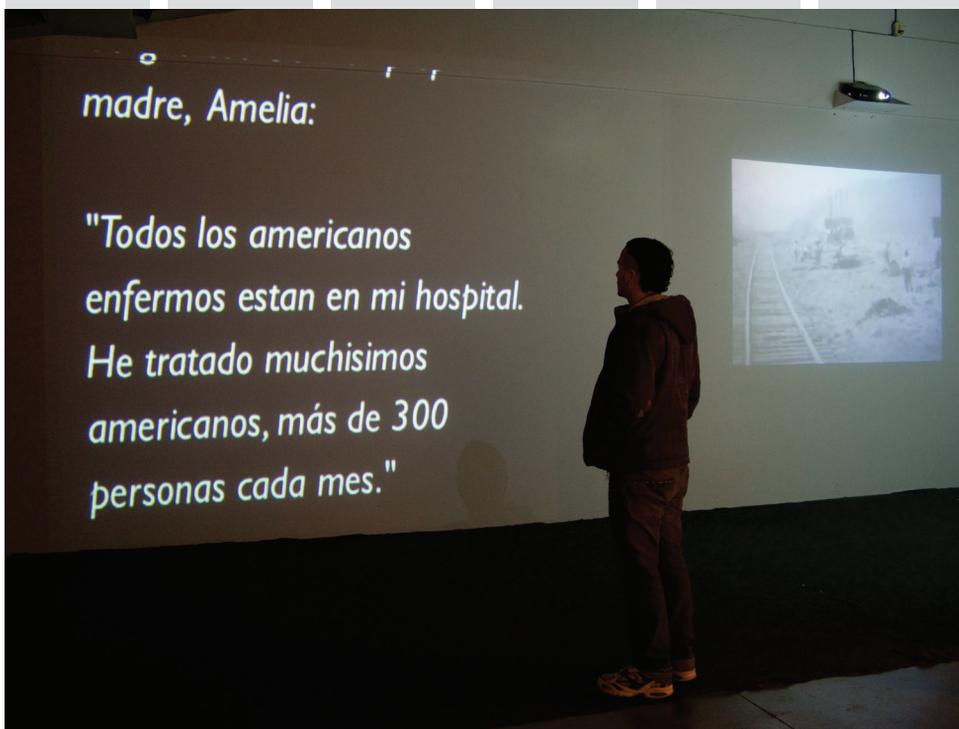
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Chernoba, R. (2010). *Step.ru. An interview with Zorikto Dorzhiev. Desillusionist*. (21).
- Danto, A. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- Dorzhiev, Z. (2007). *Entrevista en la exposición individual en el Museo Oriental*, 6 de abril de 2007. Disponible en: http://burweb.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=96. Consultado en 2010.
- Dzvonik, Y. (2009). Svoi lyudi, (Nuestra gente). *Harper's Bazaar*: (December– January).
- Gordon, L. (2000). *Existencia Africana*. New York: Routledge.
- Hickey, D. (1993). *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues Press.
- Kant, I. (2008). *The Critique of Judgment*. Disponible en: www.forgottenbooks.org. Consultado en 2010.
- Khankhalaev Gallery (2010). Disponible en: <http://www.khankhalaev.com/>. Consultado en octubre 2010.
- Lugones, M. (2003). *Playfulness, "World"-traveling and Loving Perception. Pilgrimages/Peregrinajes: Theorizing Coalition against Multiple Oppression*. Nueva York: Rowman and Littlefield Publishers Inc.
- Mignolo, W. D. (2010). Aiesthesis decolonial. *CALLE 14*. 4 (4). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Mignolo W. D. y Madina, T. (2006). Theorizing from the Borders: Shifting to Geo- and Body-Politics of Knowledge. *European Journal of Social Theory*. 9 (1).
- Neweurasia. (s.d.). *Culture and History*. Disponible en: <http://www.neweurasia.net/ru/culture-and-history/>. Consultado en 2010.
- Pirosmani, N. (2010). Disponible en <http://niko-pirosmani.ru/>. Consultado en octubre 2010.
- Post-autonomy online. (s.d.). Disponible en <http://www.postautonomy.co.uk/>. Consultado en 2010.



- Rancière, J. (2009). "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics": En: *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Durham & London: Duke University Press.
- Robbins, B. (2002). The Sweatshop Sublime. *PMLA*, 117 (1).
- Saadawi el, N. (1998). *The Nawal el Saadawi Reader*. Nueva York: Zed Books.
- Scarry, E. (1999). *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.
- Schopenhauer, A. (1958). *The World as Will and Representation*. Indian Hills, Colorado: The Falcon's Wing.
- Sharikadze, I. (s.d.). "Letters". En: *Arthouse.ru*. Disponible en: <http://www.arthouse.ru/news.asp?id=12205>. Consultado en octubre 2010.
- Suleymenova, S. (2009). Entrevista con Madina Safina. Disponible en: http://www.arba.ru/blog/saule_suleimenova/5410. Consultado en octubre de 2010.
- Suleymenova, S. (2010). Entrevista del 14 de mayo de 2010. Disponible en www.stan.tv. Consultado en octubre de 2010.
- Suleymenova, S. (2010a). Entrevista por email con la autora de este artículo el 5 de noviembre de 2010.
- Suleymenova, S. (2010b). Entrevista en *Park Kultury*, marzo 24 de 2010. http://tuz-almaty.ucoz.ru/news/saule_sulejmenova_khudozhnik_kazakhi_ne_uvazhajut_samikh_sebja/2010-03-24-1140. Consultado en 2010.
- Svobodina, N. (2007). "Step kak istoria i kartina" [Estepa como historia y pintura]. En: *Nomer Odin*, septiembre 5 de 2007. Disponible en <http://pressa.irk.ru/number1/2007/36/008002.html>. Consultado en octubre de 2010.
- Useinov, Art. (s.d.). Disponible en <http://www.useinov.sk.uz/>. Consultado en octubre de 2010.

Zautashvili, I. (sf). *Homo, Meta, Mega* en *Selected Works*. Disponible en: <http://www.gdragonheads.com/artists/Iliko%20Zautashvili/Iliko%20Zautashvili.pdf>. Consultado en octubre de 2010.





Dalida Benfield. *Hotel/Panamá*. Video instalación (4 proyecciones de 17 min de duración c/u). 2010



RUTA DEL CANAL DE PANAMÁ

Dalida María Benfield

Introducción

Vengo de la latinidad en los Estados Unidos, un espacio híbrido que cruza fronteras constantemente. Específicamente vengo del campo de lo femenino, de las mujeres de color en los Estados Unidos, y de estos espacios viene mi concepto de la decolonialidad, aunque no es un concepto final, pues está en proceso de creación. Mi obra *Hotel Panamá*, estuvo en la exposición Estéticas Decoloniales en el Espacio Parqueadero. Además en el evento teórico mostré unos clips de imágenes de otra obra *La zona del canal*, del año 1995.

“El aparato decolonial, cambiar la ruta del canal de Panamá.”

Voy a empezar con una frase de Édouard Glissant “Nuestros barcos están abiertos y la vela para todos” (1997). Con esta frase, Glissant, el escritor y filósofo caribeño, ha convertido el barco de los esclavos africanos en un barco con una vía abierta, un viaje que nos trae la poesía de toda la humanidad. Ofrezco el canal de Panamá con una sensibilidad similar, y como el barco de Glissant, de los esclavos del caribe, el canal inicia un viaje de horrores en el medio de sus tecnologías de poder, las técnicas materiales y conceptuales, que producen imágenes, cines, modos de transportación,



excavación y construcción; por los cuales fue construido el canal, se encuentra precisamente un problema de representación decolonial. El canal no debe ser escrito de nuevo con una narrativa del desarrollo y de la evolución, tampoco imaginado por una reinención neoliberal.

¿Cómo podemos imaginar el canal?, sin olvidar y, al mismo tiempo, más allá de su larga historia de violencia, necesitamos una historia con trayectorias múltiples. El canal de Panamá marca rutas globales de comercio. Es la ruta primaria de la extracción del oro de las Américas hacia España. El canal de Panamá marca colonización y globalización. La construcción del canal es un proyecto genocida, y el canal de Panamá marca el sitio de “la escuela de las Américas.” El canal de Panamá es todo eso y más. Es una herencia, es mi herencia, una herencia colectiva. Es una matriz, un lugar de nacimiento.

El canal de Panamá es múltiple. Con muchas genealogías, el relato de sus historias requiere muchas voces, imágenes y sonidos. Esto no es asunto sencillo. Estas voces deben surgir de los diversos espacios y tiempos del canal, de sus aguas ocultas y sonidos silenciados. “La tierra dividida, el mundo unido.” Esta frase adorna el sello del canal. Yo digo, la tierra es *infinitamente* dividida y el mundo está unido haciendo ecos a través de sus historias.

Una serie de tecnologías visuales ha producido el canal y, al mismo tiempo, fueron producidos por el canal. La construcción del canal necesita representaciones, una máquina simbólica, un proyecto de producir un mundo. Las formas de pensar y ser que son necesarios, demandan la desfiguración de las categorías geopolíticas y corporales. El canal requiere formas nuevas de cartografía, de espacio y tiempo. Estas tecnologías son aprovechadas para la construcción del canal, su materialización a partir del punto de fuga. Este punto de fuga aparece con la colonización. El horizonte delimita el nuevo mundo. Sin ese horizonte espacial y temporal, entre lo no civilizado y lo civilizado no puede haber “desconocido” el no-nuevo mundo. El horizonte es la línea entre el ahora, el aquí y el más allá, tanto futuro como pasado, la manifestación conceptual y material

de la lente cinematográfica se inscribe con esta cronopolítica y geopolítica. La perspectiva de tres puntos: la pintura panorámica, la fotografía estereoscópica, surgen a la par con el colonialismo, y las construcciones geopolíticas y epistemológicas que produce el canal y América latina. La perspectiva fija es un análogo de la episteme occidental. La lente sitúa al sujeto como centro, como ser.

Todo esto coincide y constituye la fundación del cine. El ensamblaje de técnicas que produce el canal es también lo que produce el cine. La máquina del cine es construida por los piñones, los ferrocarriles de imágenes que trabajan para estabilizar las fronteras del imperialismo global e impulsar sus procesos de incorporación. El movimiento de las imágenes, la resolución incesante de trenes y barcos hacia el exterior es un movimiento que busca territorio.

Pero la máquina de apariciones, o como el escritor Bioy Casares la llamo, "la invención de Morel", no puede controlar todos sus efectos.

El canal impulsó una serie interminable de desplazamientos, interrupciones e intercepciones de pueblos y culturas. El canal sugiere tiempos y espacios desordenados, movimientos en exceso. El arribo de gente de diferentes lugares el mundo para construir el canal constituye otro canal, un canal que no es solamente del desarrollo capitalista, pero que es un otro desarrollo, donde podemos encontrar estrategias de sobrevivencia y culturas híbridas, que siguen viviendo en múltiples formas. El canal permite y recuerda múltiples fragmentos, se lleva las contradicciones de sus límites, infundido con la multiplicidad de sus encuentros. No solo tiene dos lados, y dos puntos de entrada, se ha hecho poroso por los recuerdos de los que lo han visto a través, más allá de su horizonte.

La máquina de cine lucha para corregir esos movimientos, para fijar los tiempos y espacios de los otros, pero la lente de cine puede ser, infinitamente móvil, con la ubicación de cada una de las localizaciones y deslocalizaciones de sujeto y objeto. Lleva en sí misma la paradoja de su potencialidad, la sugerencia de otros lugares, otros puntos de vista, otras caras.



El cine, el video y la Internet, como sistemas de comunicación, funcionan con tensiones hacia las lógicas coloniales y capitalistas. La Internet que surge en el contexto de la globalización y modernización es solo el último, en una larga serie de expansiones globales en el mercado. Son infraestructuras de desarrollo de la modernidad-colonialidad, que se dan a la par de otras tecnologías de la ampliación del capital. Como las vías de transporte, como el canal de Panamá.

¿Cómo podría construir una historia decolonial entre las múltiples arquitecturas del desarrollo, el video, el cine, el canal, la infraestructura de Internet? Esto asunto requiere una atención, una escucha para disonancias y contrastes en los relatos de la ancestralidad, revelando o adicionando elementos y fuerzas. No hay solo un momento de producción sino un proceso continuo de producción de cine, del canal, de nosotros mismos. Juntos, con nuestros ojos múltiples, mirando adelante y hacia atrás, adentro y afuera, arriba y abajo, crecemos en otros horizontes, nuestra vista es la visión de todos los ojos, podemos ver muchas madres, padres, hijos, esta multiplicidad rechaza un código de ancestralidad que podrían limitarse dentro de los límites de nación, de raza, de sexo. Estas figuras pueden exceder la significación de los cuerpos, creando espacios y temporalidades. Se pierden el uno al otro y los demás, reconociendo el cordón umbilical y el canal, de pacto, abriendo el significado de la maternidad, el reconocimiento de su universalidad y también el nacimiento que es siempre una reescritura de la madre y el niño. El cine, el video, la Internet, no son pasajes sencillos entre dos interlocutores, hay movimientos rebeldes a lo largo del pasaje, actos que se conjugan, que crean otras rutas de significación. Estas son sus diferencias y sus espacios terceros. Cuando el pasaje de comunicación, igual que el canal, es teorizado con múltiples sujetos y subjetividades, espacios y tiempos, este paso se vuelve complejo y abierto. Surge de raíces múltiples que están interconectadas de manera espontánea. La lente, la palabra, la canción se transforman en materiales digitales y se dispersan por sus olas. Estos movimientos nos llevan a otros lugares, personas y horizontes. Y es en

esta discontinuidad, en la cual el canal es un nexo y un lugar decolonial, que me permite imaginar un futuro y también donde puedo encontrar mis antepasados.

Catherine Walsh propone la centralidad de nuestros antepasados, hay una forma de ser ahora que se renueva y toma vigor del presente. Con los conceptos de ancestralidad y lo propio, propone una historia abierta y sin el orden temporal de la modernidad. Walsh articula la posibilidad aquí, al igual que Glissant, de los conocimientos y las historias de los pueblos colonizados, como fuente que tiene proporciones mundiales. Glissant ofrece también la idea de la poética de la relación, una forma de pensar en intercambio, que es el Caribe, esta interrelación permite un campo epistémico para crear una semiótica que entrecruza múltiples historias, formas y estrategias a través de decolonialidades mundiales. Los relatos del canal, crecen y juntos producen una herencia colectiva, este encuentro interminable de significación es impulsado por los recuerdos que surgen de fuentes dispares.

Estos fragmentos representan un estado radical de la contingencia, las tierras dispares, la dislocación intemporal, escrito, enmarcado, pixelado, fijado y liberado de nuevo, con la vida que sopló por ellos, para entrar en conversación con la conciencia. Las imágenes de nuestras historias producidas originalmente por nosotros, o encontradas por el flujo de la Internet, hacen dobles movimientos, de la herencia, la memoria hasta otros futuros. Las historias que resuenan a través de nuestros cuerpos llegan y salen. Se llevan dentro y a medida que volvemos a contar las historias de nuestros antepasados, se convierten en textos visuales y sonoros. Trabajamos para acceder a estas historias, y la búsqueda para encontrarlas en formas con las que se ofrecen hacia una historia compartida. Así salimos de la modernidad y el desarrollo, los medios de comunicación y el intercambio digital crean marcos de composición para significaciones inesperadas.

El canal de Panamá aparece como el primer personaje, el actor. En mi obra *Hotel Panamá*. Estos mecanismos se encuentran aquí, en esta



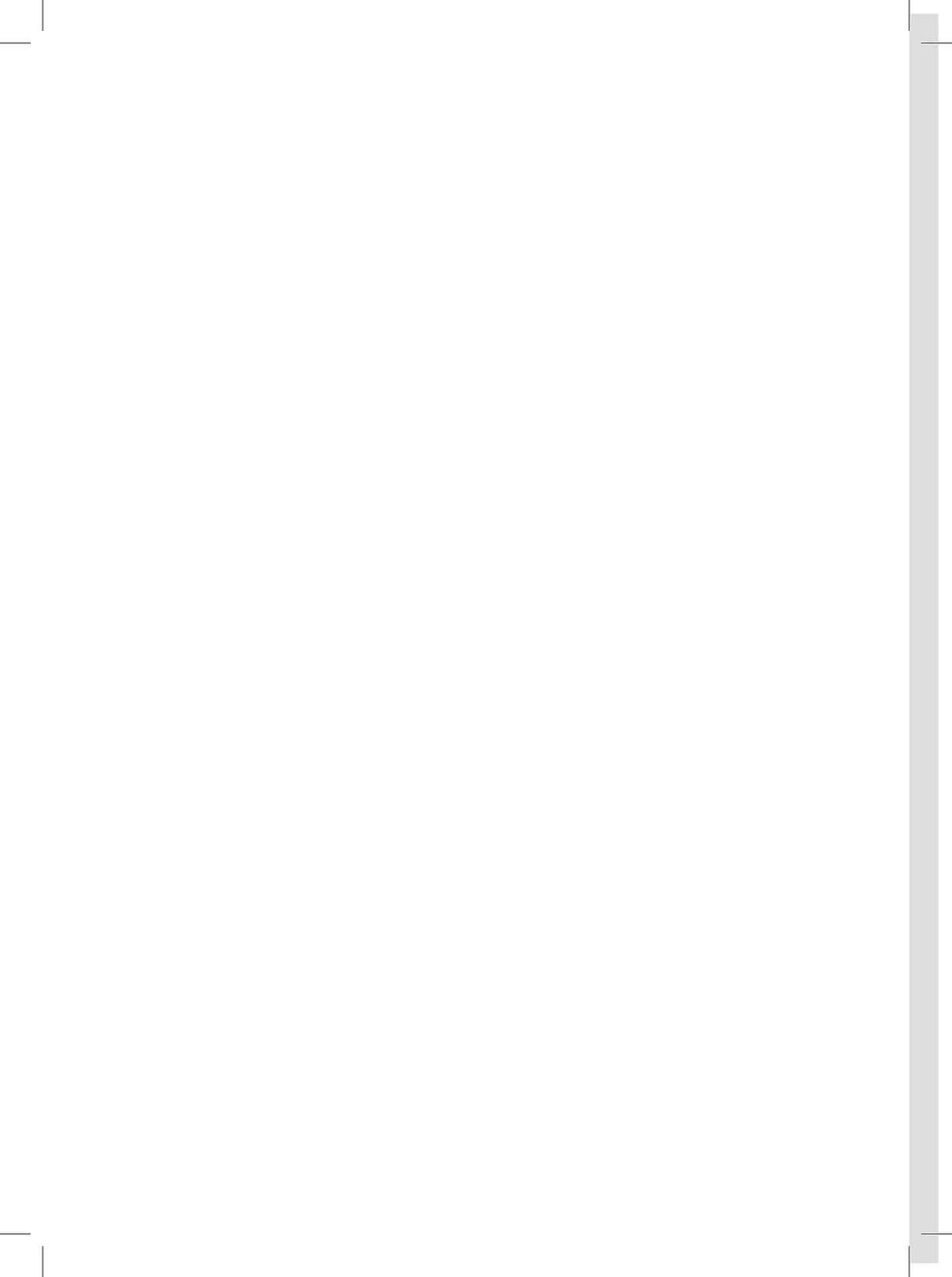
plataforma digital. Al igual que la Internet, el canal de Panamá es, al mismo tiempo, una ruta de tránsito, una ruta de intercambio de mercancías, y una vía de comunicación. Es una imagen y un portador de imágenes, signo y significante. Se construye a través de la biopolítica, de las tecnologías de imágenes, obras de ingeniería y el público, incluyendo mapas, cuadros técnicos militares, datos de recursos humanos y de la tierra. Pero estos ecos aparecen como presencias y ausencias, en algunos momentos parece hacer algo y en otros momentos desaparecen.

En *Hotel Panamá*, estoy consumida por el deseo de profundizar en las profundidades del canal para luego mirar hacia afuera, a través del canal, mas allá, para entenderlo como un conjunto de textos que se ha construido la producción del canal. Este proceso sigue las discusiones a través de los espacios digitales, en lugar de partir de un extremo va a la otra dirección. El video comienza en el medio y sale, con una proyección de miradas históricas, simbólicas y políticas, correspondientes a los enlaces entre las secuencias de imágenes, historias y sonidos de diferentes momentos temporales y espaciales, en el curso de la construcción cinematográfica del canal.

Es un monumento a la modernidad, pero con esta modernidad podemos crear también lo que Enrique Dussel llama, la trans-modernidad. Una modernidad que es una frontera abierta. Los momentos de la trans-modernidad, surgen a través de un encuentro con la multiplicidad y la simultaneidad de espacios y tiempos, voces y silencios, los movimientos del canal. Aquí en las profundidades del canal nos encontramos una vía, un tren, un cine flexible, en movimiento, que nos puede llevar a otra ruta.

Bibliografía

- Dussel, E. (2002). World System and “Trans”-Modernity. In *Nepantla: Views from the South*. Durham, NC: Duke University Press.
- Glissant, É. (1997). *Poetics of Relation*. Trans. Besty Wing. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press.
- Walsh, C. (2005). “Other” Knowledges, “Other” Critiques: Reflections on the Politics and Practices of Philosophy and De-coloniality in the “Other” America [Paper presented in the conference “Mapping the Decolonial Turn”. Post/Trans-Continental Inventions in Philosophy, Theory, and Critique. University of California Berkeley: April 21-23.





Tanja Ostojić. Collage que forma parte de *Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea*, 2000-2005. Impresiones digitales (dimensiones variables) y video 6: 58 min.



CRUZANDO FRONTERAS¹

Tanja Ostojic

Introducción

Quisiera ofrecer la siguiente cita como punto de partida para hablar de mi práctica artística, que no es un arte de mercancía, pero se desarrolla como una necesidad.

Muchos acercamientos e investigaciones culturales o desde las ciencias sociales tratan la migración como si no hubiera violencia, explotación económica o restricciones a las leyes de ciudadanía relacionadas con la existencia de fronteras. Solo para dar un ejemplo, en las fronteras europeas botes y helicópteros patrullan en una operación llamada “Seguridad Fronteriza Integrada”, ejecutada y supervisada por la agencia Frontex, con sede en Varsovia. El dinero pagado a Frontex es el rubro del presupuesto de la Unión Europea que crece con mayor rapidez: 17, 5 millones de euros en 2006, 42 millones de euros en 2007 y, para 2008, 70 millones de euros han sido destinados a ese fin. Entre tanto, pequeñas piraguas salen de las costas lejanas del sur de Senegal y Guinea-Bissau con emigrantes de toda África, que esperan no ser descubiertos y forzados a devolverse, sino llegar a las Islas

1 Traducción: Álvaro José Moreno Gutiérrez.



Canarias (territorio de España y de la UE). Estimados oficiales calculan en 7.000 los muertos provenientes de intentos de llegar al punto más cercano de Europa tan solo en 2007; 31.000 refugiados han llegado vivos a las islas. (Bojadžijev, 2009).

Cruzando fronteras: desarrollo de diferentes estrategias artísticas²

El arte contemporáneo, en mi opinión, es un interesante campo de investigación, reflexión, comunicación e intercambio dentro de la sociedad contemporánea.

La apertura hacia el uso de medios diversos en el arte contemporáneo es una de las tácticas cruciales que permiten al artista ser más preciso, más específico y de verdad capturar el tema en la manera que merece ser encarado de acuerdo con su contexto particular y audiencia deseada. Fundir diferentes disciplinas y distintas capas de realidad en las artes ayuda a cruzar las fronteras del profesionalismo estricto, lo que podría resultar contraproducente, pero permite el desarrollo continuado de nuevos modelos.

Para mi práctica artística he decidido conscientemente abandonar la producción de obras “unitarias” para favorecer el desarrollo de una serie de proyectos estratégicos que se extiendan por varios años. Esta posición me da la oportunidad de embarcarme en un análisis y desarrollo mucho más profundos y consistentes de los asuntos que conciernen mi trabajo.

2 Este ensayo está en parte tomado del libro *Nuevo feminismo: Mundos del feminismo, lo queer y condiciones de creación de redes* (*New Feminism: Worlds of Feminism, Queer and Networking Conditions*). Marina Grzinic and Rosa Reitsamer, eds., Löcker Verlag, Vienna 2008). Los siguientes capítulos del ensayo original, titulados: “Mis amigos están muy contentos con la Sprachschule”, “XPONA- Intercambio en la Post-Nación” no están incluidos aquí, al igual que partes del capítulo uno y dos; el párrafo introductorio y la cita de Manuela Bojadžijev aparecen por primera vez.

Encarando esta posición, me di cuenta de que, para obtener un contenido relevante, el artista tiene que seguir tratando activamente de superar los límites impuestos por las reglas de producción y los formatos de exhibición dentro del sistema del arte. El espacio de exhibición, transformado naturalmente y con una intención particular, es solo un espacio donde apenas se encuentra una parte de la audiencia deseada. Más allá de esto, porque el campo del arte es un campo fértil para la exploración de distintas metodologías, en los años recientes ha sido posible observar cómo las artes visuales y performativas y el activismo filosófico y político se dan forma uno al otro, especialmente frente al uso de medios de comunicación públicos y estrategias de guerra de guerrillas. Todo el concepto de medios tácticos está enraizado en un proceso de aprendizaje mutuo que envuelve distintas disciplinas.

Con todo, el sector de las artes visuales, incluso más allá del cubo blanco, está bastante limitado cuando se trata de alcanzar la efectividad por medio de la acción. Si no fuera por una veta de teoría influyente en las artes y la filosofía que empuja constantemente la sintaxis hacia asuntos de relevancia social, estas estrategias probablemente no resultarían en ningún logro.

Asumiendo la identidad de una mujer emigrante

Primero, con *Illegal Border Crossing* (2000) me familiaricé directamente con las estrategias para cruzar fronteras que los emigrantes han usado durante décadas. Crucé ilegalmente la frontera entre Eslovaquia y Austria, que en esa época era también la frontera de la Unión Europea y donde ocho o nueve “seres ilegalizados” eran capturados cada día.

Como consecuencia de esto, seguí explorando el tema con *Waiting for a Visa* (agosto de 2000). El título se refiere a la acción de hacer cola frente al consulado austriaco en Belgrado, “sin resultado”, de 6:00 a.m. hasta las 12:00 a.m., hice fila en la cola normal con cientos de personas, cargando cerca de veinte páginas de documentos y cartas de garantía,



para aplicar a una visa. Al mediodía, la embajada cerró, así que compartí el destino de fracaso con más de cien personas que llegaron “muy tarde”.

En agosto de 2000 comencé el proyecto *Looking for a Husband with EU Passport*.³ Después de publicar un aviso con este título, intercambié más de 500 cartas con aspirantes de todo el mundo. Después de una correspondencia de seis meses con un hombre alemán, K.G., preparé nuestro primer encuentro como un performance público en una explanada frente al Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado en el año 2001.

Un mes después nos casamos oficialmente en Nueva Belgrado. Con el certificado internacional de matrimonio y otros documentos requeridos, apliqué a una visa. Después de dos meses, finalmente recibí una visa de unificación familiar, limitada a una única entrada a Alemania con una estadía de tres meses, por lo cual me mudé a Dusseldorf. Allí, autorizada por mi siguiente visa, viví oficialmente durante tres años y medio.

En la primavera de 2005, mi visa de tres años expiró y, en vez de darme un permiso de residencia permanente, las autoridades solo me concedieron una visa de dos años. Después de esto, K.G y yo nos divorciamos, y con ocasión de mi instalación *Integration Project Office* en Project Room Gallery 35 en Berlín (julio 1 de 2005), organicé un *Divorce Party*.

Para reclamar mis propios derechos, de los que había sido privada bajo las leyes vigentes de la UE, apliqué explícitamente la estrategia de engañar a la ley —como hice anteriormente con *Illegal Border Crossing*— para ganarme el derecho de moverme con libertad, vivir y trabajar en distintos lugares.

Los migrantes son constantemente abstraídos por los medios de comunicación y las leyes discriminatorias y son tratados como un solo grupo alienado. El aspecto de discurso directo y personal, en oposición al discurso abstracto, es un elemento importante a lo largo de mi trabajo. Me mostré en esa posición, con mi propia historia —luego recolec-

3 Disponible en: www.scca.org.mk/capital/project/tanja/

té las historias individuales de otros— para que la audiencia obtuviera una oportunidad de entender la variedad y profundidad del asunto, y se identificara conmigo, con ellos, con nosotros.

Con la serie entera de *Crossing Borders* y el *Integration Project* (2000-05), el propósito era introducir ciertos aspectos de la realidad dentro de las artes con el fin de emplear los canales de estas para una transmisión más amplia. Era un proyecto en el que continuamente aprendía del complejo proceso y, sobre esa base, iba tomando nuevas decisiones para el siguiente paso del proyecto. Compilar un archivo resultó un mecanismo de gran ayuda para mi obra en permanente elaboración. El *Integration Project Archive* —que consiste en más de 80 horas de entrevistas en video sin editar, materiales de audio, libros, ensayos, entrevistas, documentos, fotos, volantes, folletos, entre otros— se encuentra en una relación importante con esta investigación continuada. Cada vez que se exhibe como parte del *Integration Project Office* el archivo está disponible para todos los interesados.

Trabajando en la redefinición del campo de mi actividad artística

Fui educada durante una década como artista visual y me he involucrado en el arte performativo, el teatro y la política por igual sin ser jamás abrumada por la educación tradicional en estas esferas; más bien, he tenido la intención de preservar cierto “amateurismo”. Para decirlo llanamente, traduzco y reciclo mis acciones desde el dominio de la realidad hacia performances situacionistas, combinándolos con discusiones, cenas conjuntas, proyecciones de video y fotografía y charlas íntimas. Por momentos, esto se transforma en una suerte de cabaret político en que los visitantes están invitados *a priori* a actualizarse a sí mismos.



Escándalo mediático en la biopolítica de la Unión Europea

Se supone que *After Courbet* debía ser presentada en vallas rotativas en espacios públicos de Viena como parte de la exhibición *EuroPart*, de diciembre de 2005 a enero de 2006. La obra fue removida después de dos días como resultado de un enorme escándalo mediático en el momento en que Austria estaba por tomar la presidencia de la Unión Europea. Más de cien artículos y mil comentarios de lectores fueron testigos de ello de una manera muy interesante y compleja. El afiche, de 3, 5 x 4 metros, fue remontado en la fachada del Forum Stadt Park en Graz de enero a marzo de 2006.

En ciertos periodos de la historia, la desnudez se desenvolvía en el espejo público; tomada por su valor simbólico en la sociedad, frecuentemente servía como vehículo de otros mensajes. Además de la composición y la referencia al título (*L'origine du monde – El origen del mundo*. Óleo sobre lienzo, 1866, 46 x 55 cm, de Gustav Courbet), más allá de la imagen, mi referencia a Courbet encaraba directamente su posición como un artista que se preocupaba por la lucha de clases durante la época de la Comuna de París, y que creía en el papel emancipatorio del arte en la sociedad. Sus obras de arte fueron excluidas de las exhibiciones e incluso fue arrestado, principalmente por sus actuaciones políticas. La pintura *L'origine du monde* permaneció escondida en colecciones privadas durante más de 120 años; desde los años ochenta se exhibe en el Museo d'Orsay en París.

Mirando hacia atrás, creo que esta reciente reinterpretación mía no hubiera provocado este escándalo mediático si los calzones azules no hubieran tenido la bandera de la Unión Europea impresos en ellos en un momento tan polémico para la realidad política austriaca. En la tradición de mis obras anteriores, como la serie *Crossing Borders* y el *Integration Project 2000-05*, continué mi visión crítica de la política de la exclusión y los asun-

tos de biopolítica dentro de la Unión Europea. El cuerpo de la mujer en el cuadro –el mío– es el cuerpo de alguien que no pertenece al territorio de la Unión Europea. Alguien que habla desde la perspectiva de la mujer migrante y que ha sido discriminada porque no es ciudadana de este espacio político y económico elitista.

Mientras los estados de la Unión Europea siguen incrementado los controles sobre los no-ciudadanos, la policía migratoria, por ejemplo, continúa la práctica inveterada de “cerciorarse del calor de las sábanas” en los matrimonios entre personas de adentro y afuera de la UE.

El hecho de que mis obras fueran removidas de las vallas de Viena causó bastante sobresalto en los círculos artísticos, particularmente en Austria. Sin duda se trata de una forma de censura que representa un peligro para el futuro de las artes en Austria, especialmente cuando concierne al arte con contenido político, al arte crítico, a las artistas mujeres y que no pertenecen a la Unión Europea, a la financiación pública de las artes y a la remoción o el encubrimiento de contenido político serio de los ojos del público. La obra se volvió aún más presente en medios y publicaciones digitales, que son espacios públicos *a priori*; aparentemente lejos de la reacción mayoritaria, se dieron algunos debates mucho más constructivos e intelectuales. Lo que nos lleva a lo absurdo e hipócrita de la remoción por razones moralistas, ya que ese acto solo sirvió como una manifestación del poder ejecutivo oficial, que falló en su propósito, porque de hecho multiplicó el contenido, llevándolo a los rincones más remotos de la sociedad.

Con otras dos imágenes que estaban en las mismas vallas rotativas, *Integration Impossible*, donde, en el primer caso, aparecía en una burka camuflada en una calle de Manchester y, en el segundo, con una máscara roja “de terrorista”, quise darle visibilidad a las minorías en la Unión Europea, mientras encaraba la imagen de abstracción y deionización de las minorías creada por los medios, así como los estereotipos dentro de la “guerra contra el terrorismo”. *Integration Impossible* fue un performance creado para el festival feminista “[prologue] new feminism / new



Europe” en Manchester en el año 2005, ⁴ con la primera parte presentada en la calle y la segunda al interior del espacio teatral *Cornerhouse*, apenas unos días después de que un brasileño inocente fuera asesinado por la policía en Londres, como una realidad perturbadora de la “guerra contra el terrorismo”. Este performance, donde mi interpretación de *L'origine du monde* también fue exhibida, provocó una interesante e intensa discusión.

En cuanto los afiches, no había ninguna intención en absoluto de trabajar en “una propaganda para la Unión Europea”, sino más bien de invitar a artistas para trabajar en el cambio de la geopolítica europea, que debería estar abierta a asumir posiciones críticas, ya que refleja puntos de vista individuales.



Tanja Ostojić. Detalle de *Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea*, 2000-2005. Impresiones digitales (dimensiones variables) y video 6: 58 min.

4 Una exhibición en *Cornerhouse*, Manchester. Disponible en: www.cornerhouse.org/art/info.aspx?ID=239&page=0

Sans Papiers

Uno de los asuntos más problemáticos en la Unión Europea es la “fortaleza de Europa”, reforzada por un cuerpo de restrictivas leyes de asilo. Los gobiernos de los estados de la Unión Europea hacen todo para conceder la menor cantidad de peticiones de asilo posible. Los refugiados son deportados o removidos, y empujados fuera de las fronteras de la Unión Europea para defenderse por sí mismos.

El video *Sans Papiers* es un retrato de esta gente “ilegalizada” en una de las mayores cárceles de deportación de Alemania, en Berlín-Köpenick. Entrevistas con detenidos dan testimonio de las diferencias entre los denominados “sans papiers”, e iluminan las condiciones y tratamiento que reciben mientras están capturados en los círculos burocráticos de las estructuras de control.

Apenas el 5% de las personas en prisión recibe el status de “refugiado político”. Un 45% permanece en Alemania en un limbo, sin derecho alguno. Las otras personas son deportadas continuamente. Solo en Alemania se expulsan cerca de 30.000 personas al año. Esta estadística está basada en la *Iniciativa Contra la Deportación* en Berlín, y en la investigación de estudiantes de Teoría de la Ley de la Universidad de Leipzig.⁵

La mayoría de quienes buscan asilo y han sido rechazados no pueden ser expulsados debido a las guerras civiles que persisten en sus países de origen, o por complicados casos de identidad “no confirmada”, pero permanecen en prisión de uno a seis meses, con un máximo de 18 meses, mientras se les cobra por su estadía un promedio de 65 euros diarios. Obtuve esta información de conversaciones con activistas y basándome en una serie de fuentes que hacen parte de la *Iniciativa Contra la Deportación*, en recortes de prensa y en la investigación conducida por estu-

5 Initiative Against Deportation in: www.ari-berlin.org/doku/PE_english_14.pdf



diantes de doctorado del profesor Klaus Gerd Giesen en la Universidad de Leipzig (Giesen, 2006). En el momento de su liberación, la mayoría no tienen recursos ni permisos de trabajo, y se ven así forzados a ingresar al mercado negro laboral para pagar sus deudas, convirtiéndose en objetivo de tácticas policíacas incluso más estrictas. Sí, las autoridades alemanas los toleran por un tiempo, pero al igual que la limpieza de temporada de sus propias prisiones, por miedo y por rabia viene el momento de una barrida en las calles, y, ya habiendo sido ilegalizados, quienes buscan asilo se ven de nuevo en prisión.

Bibliografía

- Bojadžijev, M. (2009). "Migration. Still Speaking about Autonomy?". In: *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić* (Marina Grzinic and Tanja Ostojić, eds.). Berlín: Argobooks.
- Giesen, K.-G. y Kees Van der p. , eds. (2006). *Global Norms in the Twenty-First Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Press.



Marina Grzinić y Aina Smid. *Obsesión*, 2008. Video (duración: 17 min)



(ESTÉTICAS) DECOLONIALES COMO/EN/A LA FRONTERA¹

Marina Grzinic

Introducción

La pregunta más importante alrededor de la estética decolonial es la relación entre estética y decolonialidad. ¿Por qué?, porque estética y decolonialidad están en una relación asimétrica la una con la otra. Primero, la estética es comúnmente vista como un discurso colonial (blanco) de “autonomía del arte” que, además, siempre ha estado re-trazando históricamente y, en el presente, su pedigrí blanco y su función incluso más perturbadora. Precisamente por ese pedigrí desarrolla un campo despolitizado que no tiene ninguna relación con el arte y mucho menos con el arte contemporáneo. Como avanza Susette Min (2009), en la actualidad vemos cada vez más una ausencia de relación entre arte y estética, arte y política, y estética y política, causada por un proceso intensificado de mercantilización del arte —a través del mercado de arte capitalista— así como una visión crecientemente cínica acerca del poder del arte como forma de resistencia cultural. La estética es vista actualmente, señala Min, como un campo despolitizado, que es percibido solo en conexión con los cánones de belleza trascendental de Kant y el formalismo de Clement Greenberg.

1 Traducción: Álvaro José Moreno Gutiérrez.



Con ello, el primer paso de esta exploración sería repolitizar las relaciones entre la estética y la decolonialidad. Traer de vuelta la agenda política, ya que la estética y el arte son, como expone Min, “más un asunto de política que de cualquier otra cosa”. Esto es lo que quiero hacer con el siguiente texto.

La decolonialidad presenta una clara intervención política, estableciendo una *frontera en lo indeterminado* —para tomar prestado un término muy usado estos días por los nuevos filósofos— de la colonialidad. Sin embargo, precisamente por esta razón, está siendo disputada. Existe un proceso para minar el significado y políticas de la decolonialidad —para usarlo en la manera en que Alanna Lockward (2011) lo usa— que funciona con un enfoque constante en el aspecto fenotípico del término, el cual sitúa la decolonialidad en relación con el pasado colonial y la ignora como una preocupación “marginal” de pueblos alguna vez colonizados, transformándola así en asunto político-pero-con-todo-histórico. Esto prepara un marco colonial para un racismo contemporáneo intensificado.

Grada Kilomba describe el proceso claramente: “Una vez confrontado con los secretos colectivos de la opresión racista y las partes de una muy sucia historia, el sujeto blanco sostiene usualmente que ‘no sabe’, que ‘no entiende’, ‘no recuerda’ o ‘no cree’. Estas son expresiones del proceso de represión por medio del cual el sujeto resiste convertir la información inconsciente en consciente; esto es, uno quiere volver lo conocido desconocido [EntErwähnung]. La represión [EntErwähnung] es, en este sentido, la defensa con la cual el ego controla y ejercita la censura de lo que es instigado como una verdad ‘desagradable’. ¡Dicen que no saben! Pero si yo sé, ellos también tienen que saber, ya que coexistimos en el mismo escenario. ¡Dicen que no saben nada de ello! Pero ¿cómo, si hemos estado hablando de ello durante 500 años? Quinientos años es un tiempo tan largo. ¿Qué quieren saber? ¿Y qué quieren oír?” (Kilomba, 2008). Por lo tanto, dentro del colonialismo/colonialidad está en juego todo un sistema de vida, de estructuras políticas y sociales, economías, epistemologías y discursos que demandan un acto claro de decolonialidad.

Esto me permite interpretar, leer y entender Europa del Este como la frontera inexistente de (como/en/a) la nueva Europa, también conocida como Unión Europea —contra el resto de Europa—. Se dice que Europa del Este no existe y, por lo tanto, se le llama antigua Europa del Este. Sin embargo, la paradoja es que su propia no-existencia es hiper-presente, cuando hablamos de la repartición del capital de Europa Occidental. Para expresar esto de una manera diferente, la antigua Europa del Este es una frontera, pero una espectral, ya que no divide —lo que usualmente hace una frontera—, sino que más bien permite una repetición y una reproducción dentro de sí de los modos de vida —biopolítica—, los modos de muerte —necropolítica—, estructuras de gubernamentalidad, control institucional, sistema de conocimiento y, si quieren, los regímenes estéticos del arte y la teoría contemporánea de la “antigua” Europa Occidental.

Por lo tanto, me intereso en esta nueva Europa que —como el capitalismo global— puede ser descrita en la manera en que Angela Mitropoulos (2009) lo hace, como “confluencia de extranjeros, esclavos, mujeres y niños, ” y yo me apresuraría a agregar, migrantes, queer, entre otros; todos aquellos que interrumpen la cómoda “genealogía [occidental] de autenticación del poder a través de historias de origen y su transmisión, como un hecho y una fundación naturalizada” de Europa y del mundo capitalista neoliberal globalizado.

En su sentido más básico, Europa hoy en día es “el problema de la forma legal del valor, de su imposición y perseverancia.” La migración/labor, el capital, la reproducción sexual y la raza de Europa “en ningún otro lugar son tan disputados y difíciles como en/a la frontera.” (Mitropoulos, 2009). O como fue señalado con precisión por Kwame Nimako, director de NiNsee (Instituto Nacional para el Estudio de la Esclavitud Holandesa y su Legado en Amsterdam): “Ahora que el Muro de Berlín había caído (en 1989), Europa Occidental tenía a Europa del Este para recurrir, y podían desprenderse de África. África ya no era relevante. La migración de los africanos comenzó a ser controlada; esta es la mayor preocupación de



Europa hoy. Se trata de cómo prevenir que los africanos vengan a Europa. Ahora Europa del Este se ha convertido en una fuente plena de producción agrícola. Otro factor es la misión civilizadora de la “antigua” Europa Occidental en Europa del Este. Van a civilizar a los europeos orientales, enseñarles la democracia, enseñarles cómo tratar a los ciudadanos gitanos, enseñarles sobre las relaciones entre razas y derechos humanos. Como Europa Occidental solucionó todos estos problemas, el problema de la educación, el problema del desarrollo, es ahora el resto de nosotros quienes debemos ser educados. Desde el punto de vista de las relaciones de raza, esto también marginaliza a la comunidad negra; pues una vez Europa se hace más grande, la comunidad negra se hace más pequeña” (2010). Si no tomamos en cuenta la sustitución de roles entre la antigua Europa del Este y África —su paradójica repetición pero en el anverso—, no podemos entender decolonialidad en el contexto europeo.

¿Por qué?, porque la decolonialidad funciona como/en/a la frontera donde el colonialismo pasado y el presente neoliberal colonial se encuentran. Es en este punto de encuentro donde la esclavitud, el trabajo asalariado, la estética y la economía política se desarrollan. En otras palabras, como lo pone Mitropoulos (2009), “es en la frontera donde los límites de la ley de propiedad y su permanencia se desenvuelven, donde trabajo legítimo (la propia distinción entre labor asalariada y esclavitud) y reproducción autorizada (donde el amo ha reconocido legalmente y adoptado a los niños) se deciden.”

Precisamente es de esa manera que la Unión Europea funciona en la actualidad, como transformación de labor mayoritariamente migrante en pura esclavitud —y no solo en España, Italia, Francia, Austria, Eslovenia, entre otros—. En Eslovenia, los trabajadores inmigrantes provenientes de las antiguas repúblicas del estado común, conocido como Yugoslavia, hoy trabajan en condiciones de esclavitud, excluidos de la ley, como inexistentes y por lo tanto sin garantía a los mínimos derechos humanos. O incluso con más precisión, en la frontera Schengen —que es la frontera entre la Unión Europa y el resto de Europa— o en la frontera

de Tijuana —a 32 km del centro de San Diego, el punto de entrada hacia los Estados Unidos desde México con mayor actividad—, por lo tanto en el lugar, de acuerdo con Mitropoulos, que es “un posicionamiento violento de la frontera como espacio de exploración, producción y extracción de riqueza – en las escaseces obligadas como precondition y condición de un mercado laboral, en la criminalización y la recaptura de la (re)producción fugitiva y rebelde (...) – habría un recurso periódico a la magia naturalizadora de la genealogía para resolver asuntos de progresión ordenada y autenticidad”.

Europa renace a través de una genealogía que excluye a todos aquellos que son vistos, desde su perspectiva occidental, como no relevantes, pero que Europa necesita para expandirse. La antigua Europa del Este es, por lo tanto, menos identidad que marcador de posición. Araba Evelyn Johnston-Arthur describe la situación en Austria como teniendo dos caras. Por un lado, tenemos inmigrantes que son invitados dentro del país por el gobierno en los años sesenta para ayudar con la reconstrucción de la nación tras la guerra; por el otro, tenemos un nuevo y vasto grupo de refugiados, fugitivos, personas en busca de asilo, deportados —en agosto de 2010, cuando Francia, basada en leyes de la Unión Europea, deportó de vuelta a Rumania y Bulgaria a cientos de ciudadanos gitanos de la Unión Europea— que se encuentran presos de leyes migratorias cambiantes, reforzadas a diario por la Unión Europea, e implementadas y “mejoradas” en el marco nacional.

Post-Guerra Fría

Algunos de los procesos de la “Europa del Este desvaneciente” ofrecen un paralelo con la situación de América Latina. En vez de reconocer posibilidades para nuevas políticas en el campo de la organización autónoma y comunitaria, América Latina fue “vendida”, sacrificada a la infraestructura de un modo de producción capitalista. Con esta movida, un poder crítico les fue robado a las comunidades y se dio un pasaje de lo público a



lo privado. De este modo, se llevó a cabo un proceso perverso de modernización capitalista, un proceso que expropió el espacio social y anuló las revoluciones indígenas y otros sistemas de conocimiento.

La modernidad en Europa del Este ha vivido, y todavía atraviesa, similares visiones capitalistas de modernidad, que son vistas solo como una repetición histórica del modernismo occidental dentro de un marco local (oriental). Lo que se ha “logrado traer al presente” es el viejo conceptualismo muerto de los años sesenta y setenta, hoy redescubierto en el antiguo contexto europeo-oriental, no como una demanda política de cambiar las osificadas instituciones del arte, sino como un “ethos existencial” individual. Por lo tanto, el espacio social del socialismo es anulado a través del individualismo occidental. La política a lo Rambo se repite en la antigua Europa del Este a través de la figura del artista conceptual existencial que lucha por la libertad en la sociedad totalitaria.

Esto acerca a un punto más específico, y es la Guerra Fría. A lo largo de la Guerra Fría y en el periodo de posguerra actual, la antigua Europa del Este es específicamente importante para la decolonialidad. Nikhil Pal Singh (2009) argumenta que los discursos de la Guerra Fría, y en particular la teoría del totalitarismo —como ideología primaria de la Guerra Fría— nacida inmediatamente después del fin de la Segunda Guerra Mundial, desplazaron las genealogías imperiales y coloniales del Holocausto nazi —como forma de asesinato industrializado— fuera del contexto de la historia y la teoría occidentales. Así que el periodo de descolonización o, para ser más preciso, las luchas anti-coloniales de los años sesenta fueron filtradas a través de los discursos de la Guerra Fría sobre el totalitarismo, permitiendo la negación de la violencia colonial y su continuidad inalterada. Permitted el movimiento hacia una oposición entre democracia y fascismo que pronto fue reemplazada por totalitarismo. Singh cita el ensayo de William Peitz “El poscolonialismo del discurso de la Guerra Fría”, donde se anota que “lo que pasó en el debate sobre la Guerra Fría y el totalitarismo ayudó a enmarcar una conversación histórica profundamente deshonesto.” Singh escribe que la teoría del totalitarismo

mo “llevó a cabo un desplazamiento del fascismo fuera de las corrientes históricas principales de la moral, la política y la vida intelectual occidentales”. El resultado fue que el nazismo, primero identificado como parte de “la familia de imperialismos occidentales y como la instancia ejemplar moderna de terror de estado racionalizado e impulsado por la tecnología” (Singh, 2009), fue transferido a otro lugar. Esto también resultó en mover el debate acerca de los procedimientos sistemáticos de muerte ejercidos en la colonia lejos de los procedimientos sistemáticos de muerte en los campos de concentración de Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

Aimé Césaire, en su libro sobre el colonialismo *Discours sur le colonialisme* (originalmente publicado en el año 1955), dijo claramente “que Hitler aplicó a Europa procedimientos colonialistas, que hasta entonces habían sido reservados a los árabes de Argelia, los coolies de la India y los negros de África”. Como Singh declara, “la teoría del totalitarismo (como el punto ideológico más grande la Guerra Fría), no solo asoció la destrucción fascista al régimen soviético, también sugirió una cadena de razonamiento extendido sobre los peligros existenciales de los usos terroristas de la tecnología, por aquellos que carecen del condicionamiento filosófico y preparación histórica para ejercitar el poder estatal.”

Un razonamiento de esa suerte fue avanzado en julio de 2007, cuando Nicolas Sarkozy, presidente francés hasta el año 2012, durante una visita a África declaraba que: “No se puede culpar de todo a la colonización... la corrupción, los dictadores, los genocidios...”, Achille Mbembe desmanteló, pieza por pieza y palabra por palabra, esta ideología colonial eurocéntrica contemporánea y racista, y sostuvo que el discurso de Sarkozy en Dakar es inaceptable y bordea en lo increíble. Mbembe argumenta: “El colonialismo se presenta ahora no como un crimen (...), mas como un simple ‘error’ que debería ser borrado de la pizarra; las masacres tal vez, pero puentes y trenes también; discriminación racial institucionalizada tal vez, pero también clínicas...” Mbembe pregunta en su crítica: “¿Cómo es posible llegar a la Universidad Cheikh Anta Diop a comienzos del siglo



XXI para dirigirse a la élite intelectual como si África no tuviera sus propias tradiciones críticas y como si Senghor y Camara Laye, campeones respectivos de la emoción negra y el reino de la infancia, no hubieran sido objeto de refutaciones internas vigorosas?" (Mbembe, 2007). El espectro de la violencia colonial reaparece una y otra vez. Al final, la teoría de la Guerra Fría —que para Michael Hardt y Antonio Negri ejemplifica el paso del imperialismo hacia el Imperio, esto es, el capitalismo global, en el cual la sociedad global debe ser defendida— "olvidó" subrayar que este paso ocurre a través, más bien que en contra de los pedidos discursivos y materiales de la violencia colonial.

Conclusión: Biopolítica/Necropolítica

Nataša Velikonja, una escritora y activista eslovena, declaró brillantemente en la víspera de la crisis financiera de 2008 que "Europa es aburrida" (Velikonja, 2008). Luego, con la crisis y el subsiguiente rescate de los bancos, antes que las personas, Étienne Balibar proclamó, "Europa está muerta". Aunque no hizo referencia a la "necropolítica" de Achille Mbembe, se está haciendo claro que en la última década la lógica de muerte organiza y administra la vida, los modos de vida y el espacio social y político del capitalismo global. En *Necropolítica* Achille Mbembe (2003) discute la nueva lógica del capital y sus procesos de demarcación geopolítica de zonas globales basadas en la movilización de la máquina de guerra. Mbembe sostiene que el concepto de biopolítica debería ser reemplazado con el de necropolítica, ya que la máquina de guerra y el estado de excepción es una de las mayores lógicas de las sociedades contemporáneas. La biopolítica es un horizonte de articular las sociedades capitalistas a partir de la llamada "política de vida" donde vida —no importa mucho, por vía de Giorgio Agamben, si se trata de una vida desnuda/privada o vida-con-formas— es vista como el grado cero de intervención en las sociedades contemporáneas de todas y cada una de las políticas; pero en

la actualidad, la plusvalía del capital está basada en la capitalización de mundos de muerte (en latín: *necro*).

El término 'biopolítica' fue acuñado por Michel Foucault en los setentas.² Una definición breve de biopolítica para entender la conceptualización que Foucault hace de ella, sería: "hacer vivir y dejar morir". Es obvio que la biopolítica de Foucault, configurada en tiempos de la Guerra Fría, es una conceptualización específica de la gubernamentalidad capitalista liberal reservada exclusivamente para el primer mundo capitalista. Presentaba el capitalismo liberal de los años setenta como "cuidando" solo de los ciudadanos de las naciones-estados de ese primer mundo capitalista. Lo que sucedía en el segundo mundo —el espacio de Europa del Este— y el tercer mundo, no estaba en el centro de la administración de la vida para el primer mundo capitalista. El título de una de las películas de James Bond de los años setenta da una descripción acertada de la biopolítica: *Vive y deja morir* (1973).

Como con la biopolítica se puede proponer una definición breve de necropolítica para entender la conceptualización que Mbembe hace de ella: "dejar vivir y hacer morir". Sí, en los años setenta, el primer mundo capitalista, a través de la biopolítica, construyó estructuras e instituciones y proveyó trabajo y salarios para sus ciudadanos, pero solo para los legales, queriendo decir con ello ciudadanos nacidos de la sangre-y-tierra-de-la-nación-estado, para hacer su vida mejor y, al mismo tiempo, más y más productiva para el capitalismo —reforzando el consumismo y los beneficios sociales y de salud— mientras dejó morir a los demás, a aquellos por fuera del primer mundo capitalista. Pero en la actualidad se tiene otra administración de la vida que pasa por encima de las divisiones del mundo en los años setenta.

Necropolítica ofrece una administración de la vida para el mundo neoliberal capitalista globalizado. Transforma el fin de "hacer vivir" en

2 Ver las conferencias de Michel Foucault en el Collège de France en 1979, "El nacimiento de la biopolítica," publicadas en muchas ediciones póstumas de los textos de Foucault.



“dejar vivir”, y “dejar vivir” es una forma-de-vida que está lejos de las cómodas estructuras de una vida mejor (“hacer vivir”). “Dejar vivir” presenta un abandono puro. Puedes vivir si tienes medios —con ayuda de un linaje-pedigrí de dinero y poder— y todos aquellos que no pueden, viven en situación de total abandono por parte de las estructuras públicas del capitalismo neoliberal y son dejados a su suerte, o en muchas otras ocasiones obligados a morir, como, por ejemplo, en Nueva Orleans, Haití, Irak, Afganistán, y demás.

A pesar de que Mbembe elaboró la necropolítica para darle una palabra a la subyugación intensificada de la vida por parte de la explotación capitalista y la gubernamentalidad de lo social, lo político y lo económico a través de la máquina de guerra en África —que el autor, ya en 2001, nombró como “postcolonia”, proponiendo una visión de África diferente a la que da el postcolonialismo—, el concepto obtuvo una forma palpable en todo el mundo con la “Guerra contra el Terrorismo”, lanzada por los Estados Unidos —con apoyo de Gran Bretaña y la OTAN—, como una respuesta a los ataques del 11 de septiembre. La necropolítica define con precisión las formas extremas de recorte del capitalismo global neoliberal: recortes extremos en programas de salud pública e infraestructura social y educativa. Estas medidas de recorte extremo contienen procedimientos intensivos de “racionalización” y “civilización” neoliberal. El resultado es la privatización de todos los servicios públicos, que viene acompañada con racismo estructural, pobreza masiva y divisiones de clases. En tal contexto, la necropolítica presenta la repolitización —e historización— de la biopolítica (Mbembe, 2001).

Es posible argumentar que, en el capitalismo global, las instituciones —en primer lugar— de los aparatos ideológicos del Estado funcionan como un biopoder; por lo tanto el arte y la cultura, junto con la teoría, el criticismo y la educación son, actualmente, puras máquinas biopolíticas—solo cuidando de sí mismas y sus intereses euro-atlánticos hegemónicos— mientras lo social y lo político —con su, como se reclama,

sistema judicial “autónomo” — son puros instrumentos del capitalismo global necropolítico.

En otras palabras, cuando he preguntado recientemente quién debería vivir y quién debería morir, Nataša Velikonja hizo un comentario fabuloso: “Uno solo necesita observar los pasajes de Ljubljana y sus calles para ver quién va a vivir y quien ha de morir. Ustedes van a vivir, y yo he de morir – dejémoslo ahí. Étienne Balibar también va a vivir, para no mencionar la audiencia de simposios científicos. Incluso de mesas redondas.”

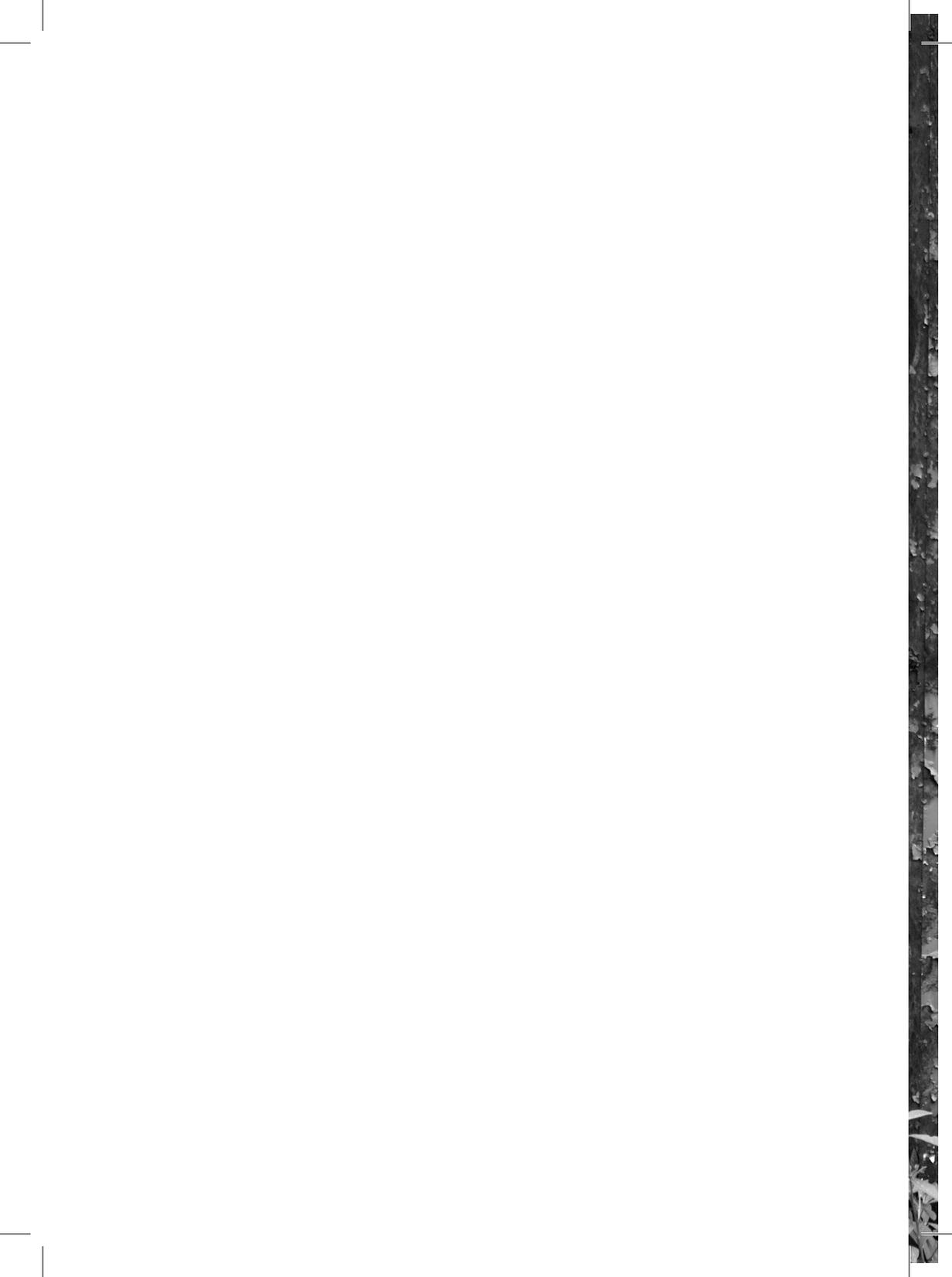
Bibliografía

- Kilomba, G. [2008]. *Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism*. Münster: Unrast.
- Kwame, N. [2010]. Educación, Desarrollo, Libertad [Charla en el taller en la Universidad de Duke, 25 al 27 de febrero de 2010]. Taller organizado por Walter Mignolo en el Centro para Estudios Globales y Humanidades. Disponible en: <http://trinity.duke.edu/globalstudies/education-development-freedom>.
- Lockward, A. [2010]. “IngridMwangiRobertHutter: Masks and Skin Politics as a German DeColonial Knowledge Production,”. In: *Reartikulacija*, Nos. 10–13, Ljubljana. In: <http://www.reartikulacija.org/?p=1449>. Access: 16 de 2011.
- Mbembe, A. [2001]. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.
- Mbembe, A. [2003]. “Necropolitics”. Libby Meintjes [trad.]. In: *Public Culture* 15, No. 1, Durham: Duke University Press.
- Mbembe, A. [2007]. *Nicola Sarkozy's África. Le Messenger*. Agosto [2007]. Disponible en: <http://www.metamute.org/en/Sarkozys-Dakar-Speech>. Acceso: enero 16 de 2011.
- Min, S. [2009]. *Aesthetics. Social Text*. [100]: 27-34. Durham: Duke University Press.

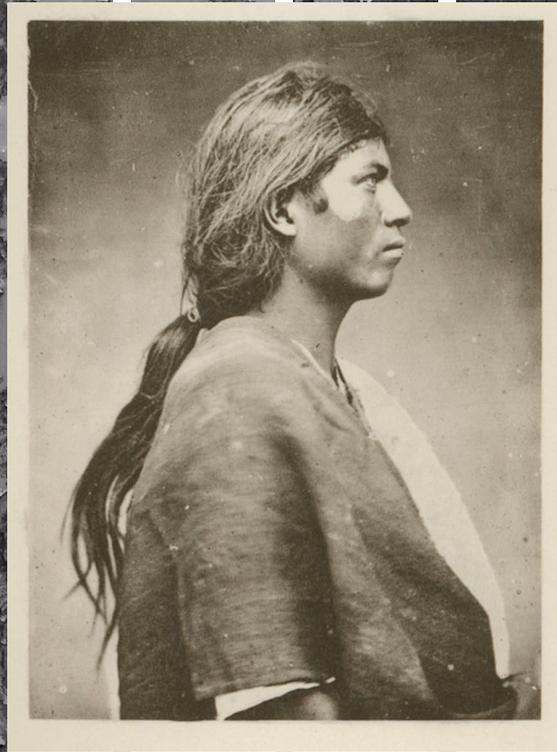


- Mitropoulos, A. (2009). "Legal, tender". En: *Reartikulacija*, No 7. Disponible en: Libro Estéticas4.docx <http://www.reartikulacija.org/?p=698>. Acceso: enero 16 de 2011.
- Peitz, W. (1988). *The Post-Colonialism of Cold War Discourse. Social Text*. (19-20).
- Singh, N. p. (2009). *Cold War. Social Text*. (100): pp. 67-70. Duke University Press.
- Velikonja, N. (2008). "Europe Is Boring". En: *Reartikulacija*, No. 3. Disponible en: http://www.reartikulacija.org/?p=250&langswitch_lang=en. Acceso: enero 16 de 2011.

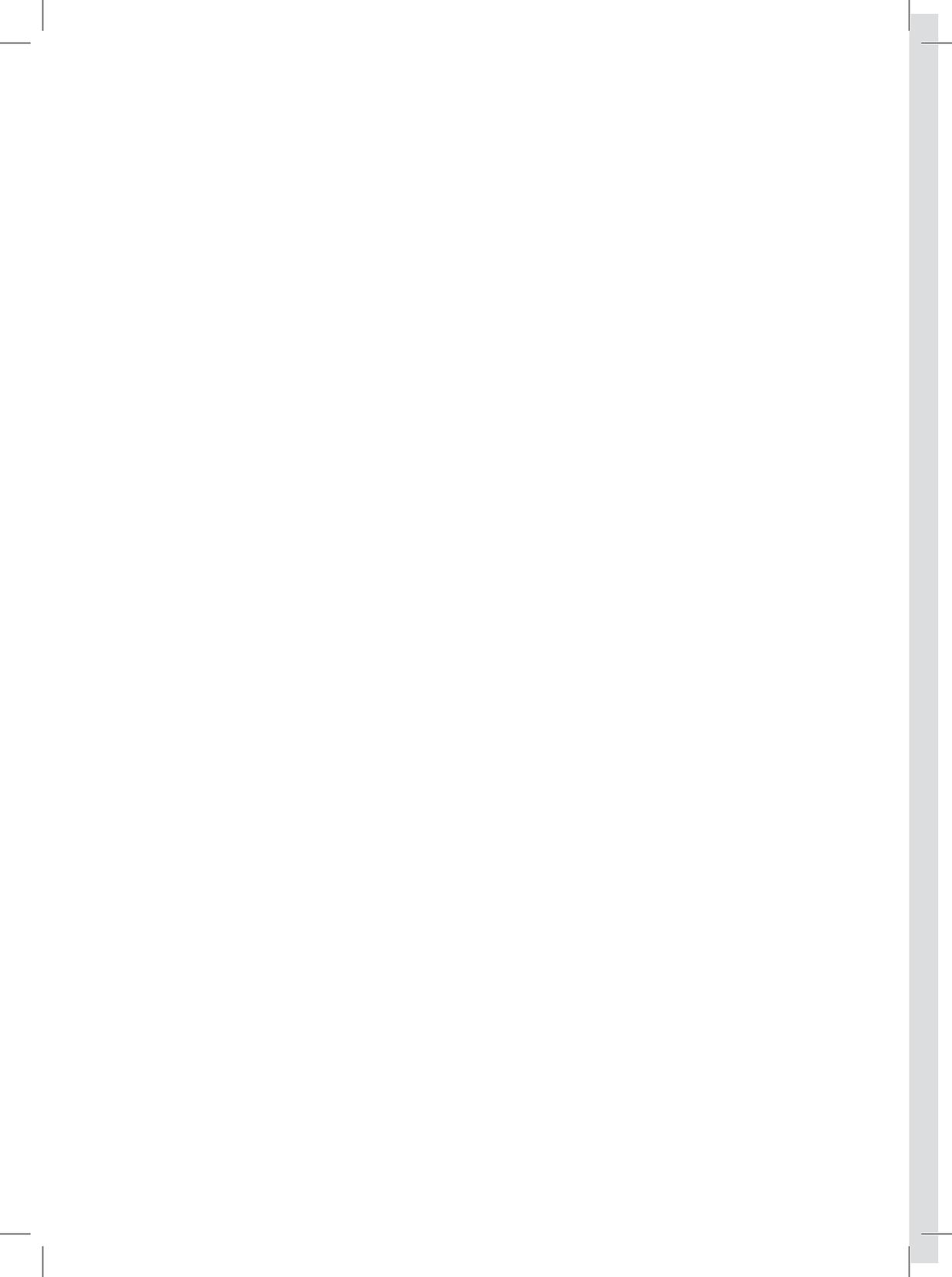




TERCERA PARTE:
DIÁLOGOS
CON LA MODERNIDAD



Alphons Reiss, Wilhelm Stübel, *Indio de Otavalo* (ca. 1885).





Ambrosius Holbein. *La isla de la Utopía*. Xilografía, 1518.



LAS ISLAS DE LA UTOPIA

José Alejandro Restrepo

*La política es el arte de lo posible y el arte al contrario tiene que
ver con lo imposible*

HEINER MÜLLER.

Hablar de arte político puede entenderse como algo evidente. Es un lugar común decir que todo arte es político, incluso mencionar *lo* político en una obra parecería ser una cualidad *a priori*. Si bien se podría pensar que el arte político es aquel que toca “temas políticos”, ¿es suficiente y necesario que el arte sea político por tocar “temas políticos”? entonces, ¿qué sería lo político?, ¿qué diferencia hay entre *la* política y *lo* político?

Desde lo micropolítico hasta lo macropolítico se puede caer en equivalencias y relativismos ambiguos, como decir que un hecho político, como el desplazamiento forzado —un ejemplo reciente de uso y abuso— es equivalente políticamente a una visita al supermercado. Lo que sí es seguro es que un buen artista puede hacer una gran obra política con una visita al supermercado a comprar coliflores¹ y un mal artista puede hacer, con el desplazamiento, un arte ilustrativo y demagógico.

1 Me refiero en particular a la obra de Brecht en *El resistible ascenso de Arturo Ui* (1941) donde el modelo de capitalismo mafioso y el ascenso del nazismo se abordan a partir del personaje Ui, el capo del comercio de la coliflor en Chicago.



Fenómenos ambiguos suceden entre arte y política. El futurismo italiano tenía una afinidad profunda con Mussolini; los ideólogos del vorticismismo en Inglaterra, Wyndham Lewis y Ezra Pound publicaban elogios de Hitler; escritores malditos como Celine expresaron abiertamente su simpatía por los nazis. En contraparte, hay un lugar común que atribuye un valor progresista y de “izquierda” a la gran mayoría de las vanguardias del siglo XX. Como bien lo muestra Hal Foster, (Foster, 2001) se supone que el lugar de la transformación política es el mismo lugar de la transformación artística. En este espacio histórico “el otro” el marginal, el explotado, el diferente, es objeto de reivindicaciones que muchas veces llevan a la idealización, al mesianismo y a la mercantilización de la diferencia. Tres actitudes que claramente se inscriben dentro de las tácticas del capitalismo para asimilar y neutralizar, convirtiendo cada manifestación, objeto y sujetos en objeto de consumo y divertimento para la sociedad-espectáculo, con la activa complicidad del arte.

Un fenómeno muy interesante sucedió en Colombia. Después de la exposición de “Arte Degenerado” organizada por Goebbels, el encargado de la propaganda del Tercer Reich, en el año 1937; Laureano Gómez publica, en el mismo año, una reseña titulada “El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte”, donde critica ferozmente a los pintores Pedro Nel Gómez, Ignacio Gómez Jaramillo y Débora Arango (Jaramillo, 1984). Todos estos artistas vanguardistas de la época trabajaron temas sociales en sus pinturas y en murales públicos. La crítica en cuestión utiliza exactamente los mismos argumentos de Goebbels: que el arte moderno es sinónimo de incapacidad técnica y desconocimiento de la historia del arte y de la belleza, que este tipo de obras son fruto del horror y la demencia, que se trata de atentados contra la alta cultura y la verdadera civilización. Es sorprendente ver esta sincronía desde el punto de vista ideológico, no así con respecto a las vanguardias artísticas. En Colombia, a diferencia de México y Brasil, se vive un fuerte desfase con respecto a las corrientes del arte moderno del siglo XX, sin embargo Colombia ha estado siempre muy sincronizada con el fascismo.

Jean Luc Godard es uno de los artistas “políticos” más interesantes, no solo por su obra “política” sino por sus concepciones sobre “lo político”; para él, lo importante no es hacer cine político sino hacer cine políticamente. Su colectivo de realización cinematográfica se gesta a partir del año 1969. El Grupo Tziga Vertov resume toda una propuesta sobre la muerte del autor,² la repartición de tareas de una manera democrática y horizontal, la abolición de los poderes al interior del grupo, realizaciones con bajo presupuesto e ideológicamente independientes. Estas premisas de creación y de trabajo son muy semejantes a las de la *creación colectiva*, (que no es exactamente lo mismo que colectivismo) del teatro latinoamericano en esa misma época. Agruparse y organizarse políticamente es, desde el punto de vista de la estructura externa, *trabajar políticamente*. Pero internamente el reto es mayor: se trata de buscar nuevas relaciones entre forma y contenido, nuevas maneras de plantear las preguntas, hacerse preguntas políticas sobre la imagen y el sonido (Godard, 1976). Sin embargo, en su corta vida (hasta el año 1973) el grupo se vió golpeado por el boicot de las distribuidoras y productoras, la mala crítica, un automarginamiento en el medio, la improductibilidad de distribuciones alternativas y debates internos sobre la posibilidad real de trabajar colectivamente una película. “Forzosamente llega un momento en que el trabajo colectivo debe asumirlo uno solo, más calificado que otro para ejecutarlo. No hay que abandonarse a la utopía del igualitarismo absoluto” (Godard, 1976) .

Otro de los autores considerado universalmente como político es el dramaturgo Heiner Müller. Sus obras teatrales aluden a problemas políticos, sociales y económicos de la antigua RDA, a las tensiones ideológicas entre Este y Oeste, vinculadas y articuladas a la mitología griega, a

2 En este mismo año 1968, Barthes escribe su influyente texto *La muerte del autor*. En contra del prestigio y el subjetivismo personales, se propone un trabajo desde el texto mismo, donde aparezca lo impersonal y las citas de muchas fuentes culturales. Esta muerte implica el nacimiento del lector-espectador activo.



fecundas relecturas y re-escrituras de Shakespeare. Sin embargo, en los diarios de Müller se encuentran frases que nos confunden como: “Siempre fue un error pensar que soy un escritor político” (Müller, 1996). Entonces, ¿qué será para él ser un autor político o ser un escritor político? “La política es el arte de lo posible y el arte al contrario tiene que ver con lo imposible” (Müller, 1991); En esa medida, está hablando de la política como un arte, siendo la política la que tiene que ver con el aquí y el ahora. Al contrario, el arte tiene que vérselas con una utopía, con otro tiempo–espacio. Su método y sus pasos son como los del ciego: a tientas busca ese lugar distante e improbable, “yo me sitúo en el espacio vacío de la utopía comunista” (Müller, 1991). Para Müller, la tarea política del arte sería crear *espacios de imaginación* dado que, contrariamente, la tarea de la política es frenar la imaginación, mediar y filtrar las experiencias de vida. Cuando Susan Sontag expresó que “el comunismo era el fascismo con rostro humano” despertó duras críticas (entre otros) de Heiner Müller quien argumentaba que era mucho más esclavo un yuppie norteamericano que un trabajador de la RDA (Müller, 1996).

En el año de 1969, Joseph Beuys es invitado a realizar la escenografía para la obra de Shakespeare *Titus Andronicus*. En lugar de hacer la escenografía, Beuys hace toda la representación. Graba unas voces con los textos de Shakespeare —también textos de *Ifigenia* de Goethe— pone un caballo en escena cuyos cascos golpean sobre una lámina de acero amplificada. Beuys hace toda una serie de acciones físicas en el escenario, dibuja en el piso, realiza unas maniobras que sugieren vuelos chamánicos. El escritor Peter Handke publica una reseña de prensa donde habla de lo extraordinario de la presentación, de la dificultad que el percibió en el gran público para entender un tipo de obra tan abierta, tan aleatoria que no permitía hilar esa narración reconfortante que se ordena en exposición, nudo y desenlace. Esta vez, el público estaba presenciando un trabajo aleatorio, lleno de fatigantes repeticiones, un teatro de imágenes. Handke termina el texto diciendo que esta experiencia para él fue dolorosamente bella, “tan dolorosamente bella que se vuelve utó-

pica, esto significa política” (Beuys, 1979). Ecuación típica del romanticismo alemán: asociar la belleza con el dolor es la operación estética mediada por lo sublime. Lo sublime está en esa frontera entre lo bello y lo doloroso, entre el horror y lo sagrado. Si la belleza es utópica también es política para Handke en cuanto anuncia un mundo por venir —no un presente— un mundo que solo el arte vislumbra, seguramente un mundo *dolorosamente bello*, una isla borrascosa y solitaria donde vive el artista romántico a la manera de Caspar David Friedrich. La utopía pierde la fuerza de *un mundo mejor* en aras del desencanto de la imposibilidad de que suceda en *ese mundo*. La fuerza crítica de lo utópico parece desvanecerse frente a una cierta ensoñación romántica que hace reír a los pragmáticos.

Un punto extremo de la ambigüedad política en la apreciación estética de lo sublime, lo marcó el compositor Karlheinz Stockhausen con sus controvertidas declaraciones sobre el derrumbe de las torres gemelas el 11 de septiembre: “Lo que ha ocurrido allí, es la mayor obra de arte que ha habido nunca; estos personajes logran en un acto aquello que nosotros en música no podemos siquiera soñar; esa gente practica obsesivamente por diez años, de una forma fanática y total, para un solo concierto y luego muere. La más grande obra de arte en el cosmos entero. Yo no podría. Frente a eso, los compositores no somos nada”.³ Declaraciones a las que Hal Foster (2002) responde señalando cómo subsisten ideas “criptofascistas” alrededor de lo sublime. Así se reactiva un debate ideológico sobre la postmodernidad y su relación con lo sublime que viene desde los años setenta, una visión conservadora donde lo sublime está asociado al terror y al absolutismo, a una visión renovadora donde lo sublime es una categoría estética esencial y recurrente en todas

3 Esto dijo en una rueda de prensa el 18 de septiembre de 2001. Disponible en: http://www.osborne-conant.org/documentation_stockhausen.htm. Este espíritu romántico piensa que cualquier cosa justifica una imagen, como el cineasta Werner Herzog, en Fitzcarraldo (1982), arrasando hectáreas de selva amazónica y provocando accidentes mortales.



las formas del arte que da testimonio de lo irrepresentable. ¿Responde la postmodernidad a las exigencias del capitalismo tardío y se trata de un arte de derechas (como sugieren Gadamer y Jameson?, o ¿encierra una fuerza transgresora potencialmente desestabilizadora y cuestionadora del modelo neoliberal, según Lyotard y Huyssen?

En la época contemporánea parece que la utopía y la historia tienen caminos convergentes. La eufórica insistencia en el “fin de las ideologías” y en el “fin de la historia” por parte de los pensadores neoliberales, señalan la utopía del capitalismo: mantener a todos frente a una pantalla de televisión o de computador, ensimismados en sus monólogos. El “fin de la historia” es también para los propagandistas neoliberales, el fin de la utopía: *la utopía es aquí y ahora*.

El ex primer ministro de Singapur Lee Kuan Yew asegura que el secreto de la prosperidad de su isla es “estar libre de ideologías”. Ciertamente, el capitalismo no es ideología; es más que eso: es religión. A esta religión solo resiste “el sordo murmullo de los que no tienen televisor”, (Müller, p. 202) en su isla utópica desconectada. El capitalismo como toda religión tiene sus oficiantes, pocos jerarcas, muchos fieles y feligreses, rituales pomposos y por supuesto sus fanáticos. El fanatismo capitalista parece no tener límites ni medida: inspirado en las islas de Hong Kong y de Singapur, el economista Paul Romer propone sus “Charter Cities” (Disponible en: www.chartercities.org). Su idea es que los estados pobres —piensa en Cuba y algunos estados africanos— entreguen —fleteen, alquilen, como un vuelo charter— territorios propios a un país desarrollado por un largo tiempo (años) para que las potencias económicas desarrollen allí una ciudad autónoma políticamente y económicamente y luego (?) los devuelvan. El neocolonialismo y la globalización solo tienen la imaginación como límite, la imaginación —como la razón— produce monstruos.

Para Tomás Moro, su *Utopía* (1516) es una isla donde prima el bien común sobre la propiedad privada. La propiedad privada promueve las diferencias y genera violencia entre sus habitantes. En esta isla todos

tienen los mismos servicios, las mismas viviendas, los mismos vestidos, los mismos horarios. *La Nueva Atlántida* (1627) es la isla-utopía de Francis Bacon derivada de los ideales de manejo político de *La República de Platón*. *La Ciudad del Sol* (1643) de Tomaso Campanella también es una utopía en forma de isla, sometida a un sistema político regido por la metafísica, la sabiduría y el amor. Y como de amor estamos hablando, en el año 1788, el marqués de Sade también soñaba su isla: la Isla de Tamoé, (Sade, 1976) donde reinan los principios de justicia, tolerancia y mucho amor —por supuesto—.

Verdaderas islas en tierra, ciudades de Dios, fueron las misiones jesuíticas en América del Sur durante el siglo XVIII. Agrupando a los indígenas, a-islandolos, en ciudades productivas y defensivas se constituyeron en utopías como experimentos espacio-temporales, ciudades ortogonales alrededor de la plaza y de la iglesia, amuralladas para la defensa. No solamente fue una racionalización del espacio, sino también fue una racionalización del tiempo, de los modos de uso del tiempo de los nativos guaraníes. En las misiones de Paraguay, el tiempo de los “reducidos” estaba reglamentado por las campanas. Al alba para levantarse; a las doce para el almuerzo; a la caída de la noche, campanazo para recluirse en la casa y una campana adicional sonaba a las doce de la noche: *el despertar conyugal*, la hora para procrear y poder ampliar demográficamente la colonización jesuita.

George Berkeley, obispo irlandés, partió a América del Norte en el año 1728 a fundar un colegio misional en las islas Bermudas. Allí imaginó una configuración de la ciudad centralizada —plaza e iglesia— y de calles ortogonales. Berkeley planteaba, mucho antes que Bentham, una máxima que está en el origen de la teoría panóptica “ser, es ser percibido”.⁴ Teoría del panóptico pero también es el estatus de todo desarrollo de tecnología bélica, entendida como logística de la percepción. Sujeto

4 Sobre esta sentencia, Samuel Beckett realiza la película *Film* (1964), protagonizada por Buster Keaton.



percibido es un sujeto dado de baja en potencia. No hay posibilidad de estar fuera de los aparatos de percepción (GPS, brazaletes, sensores, cámaras, chips, entre otros) a no ser que se esté atrapado en pleno Triángulo de las Bermudas.⁵

El panóptico ideado por Bentham servirá durante mucho tiempo como modelo de la sociedad disciplinaria. También Bentham se refiere a las *distopías* como aquellas utopías negativas, es decir aquellas utopías que traicionan el ideal, alejándose del sueño utópico, acercándose incluso a la pesadilla.⁶ Foucault llama heterotopías a ciertos *lugares fuera de todo lugar*: el cementerio, el jardín, el burdel, el teatro, el cine, el barco, la prisión.

Sin embargo la heterotopía de la prisión en Foucault todavía maneja separaciones claras entre el adentro y el afuera. El dispositivo panóptico permite mantener las fronteras.⁷ Sin embargo, en tiempos recientes la prisión parece ser un laboratorio muy propicio para las más radicales distopías, para la inversión violenta entre el adentro y el afuera, la

5 El 4 de mayo de 2006, el presidente de Colombia Alvaro Uribe Vélez, le propone a las autoridades norteamericanas que implanten un microchip en el cuerpo de los inmigrantes colombianos para así asegurarse que no se quedan en el país del norte: "Entonces me contestan en muchos foros que vienen con trabajo temporal y se quedan allá (en Estados Unidos). Les he dicho que si Estados Unidos, con ese desarrollo de la tecnología, las computadoras (y) los chips, no tienen mecanismos para saber si una persona que entró con una licencia temporal regresó a Colombia o se quedó en Estados Unidos", agregó. Lo mencionado por el mandatario fue revelado por los senadores republicanos Arlen Specter y Jeff Sessions durante una visita que hicieron a Colombia cuando se reunieron con Uribe. "El presidente Uribe dijo que consideraría implantar microchips en los cuerpos de los trabajadores colombianos antes de que se les permita ingresar a Estados Unidos" para vigilar si abandonan ese país al cumplir sus contratos laborales, expuso Specter. (Disponible en: http://noticias.terra.com/noticias/uribe_sugiere_poner_chip_a_emigrantes_temporales/act398276)

6 Bentham acuñó otro término para la distopía, que debió contar con mejor fortuna: *cacotopía*.

7 La prisión ideal en términos de control panóptico sería la isla: Sin Sin, Roben (donde encarcelaron a Mandela), Frontón (Abimael Guzman) y tantas otras.

subversión del teatro del poder entendido también como un asunto de disposición visual y de perspectiva.

“El gobierno del estado de Rio de Janeiro comenzó la construcción de muros en los cerros de su capital para proteger la vegetación nativa y el bosque atlántico del avance de las viviendas de las favelas” (El Tiempo, 2009). En realidad, el periodista no se equivoca al comparar el crecimiento del bosque nativo con la expansión de las favelas. Esta nota comprueba la tesis deleuziana en la vía de que existen aparatos de guerra imparables e imperceptibles que ejercen un avance virulento, como una especie de plaga o de hongo, como una maleza al interior mismo del sistema. No hay barreras, ni físicas ni químicas. Pero sobre todo, hay una inversión epistemológica radical que desequilibra las relaciones de fuerzas: ¿quién está adentro y quién afuera?

Marcola, líder del PCC (Primer Comando de la Capital), preso en una cárcel de Sao Paulo lo explica muy bien (O Globo, 2006):

-¿Usted no tiene miedo a morir?

-Ustedes son los que tienen miedo a morir, yo no. Mejor dicho, aquí en la cárcel ustedes no pueden entrar y matarme, pero yo puedo mandar matarlos a ustedes allí afuera (...) Estamos en el centro de lo insoluble mismo. Ustedes en el bien y el mal, y en medio, la frontera de la muerte, la única frontera (...) La post-miseria genera una nueva cultura asesina, ayudada por la tecnología, satélites, celulares, internet, armas modernas. Es la mierda con chips, megabytes. Mis comandos son una mutación de la especie social. Son hongos de un gran error sucio.

-¿Qué cambió en las periferias?

-(...) Ustedes son el estado quebrado, dominado por incompetentes. Nosotros tenemos métodos ágiles de gestión. Ustedes son lentos, burocráticos. Nosotros luchamos en terreno propio. Ustedes, en tierra extraña.

En Colombia, durante el período de la entre-guerra, Luis López de Mesa también soñaba con su isla. En sus utopías, señala la necesidad de



abrirse a la inmigración de alemanes al país después de la Primera Guerra Mundial (Arciniegas, 1995). Pero no de cualquier manera: deberá instalárseles según una diagonal que fuera desde la Guajira hasta Tumaco para que obraran como una talanquera física que impidiera la migración de los negros de las costas hacia el interior y la de los indígenas de la amazonía hacia el interior. Impedir la mezcla de razas era un imperativo para la ideología nazi. Definir los límites de los estados también. En 1937 Hitler se refería a Europa central como el laboratorio de un *espacio sin pueblo*. No se trata de un espacio desprovisto de habitantes, se refiere a un proyecto biopolítico de restitución del territorio a la “raza fundadora”. Uno de los argumentos antisemitas de Hitler estaba basado en el problema de los límites: el pueblo judío carece de confines, no tiene fronteras definidas por lo tanto no puede desarrollar la idea de Estado, ni raza, ni cultura.

Abogado e historiador, Horacio Gómez Aristizabal, proponía en el año 1962 su Teoría Gorgona: “la agresividad es innata y se combate con sus mismas armas: de allí que para terminar con la violencia se haga necesario adiestrar a reclusos escogidos del presidio de la isla Gorgona para que actúen como contra-guerrillas en las zonas afectadas” (Guzman, 1977). En otro texto, ¿Cómo acabar con la violencia? (Revista Javeriana, 1962), el mismo autor dice lo siguiente: “Seguimos pensando que cualquier criterio que se adopte para abolir la violencia debe edificarse necesariamente sobre la premisa: siendo el fenómeno de la perturbación del orden público extraordinariamente anormal, hay que combatirlo con herramientas extraordinariamente anormales”. Este es el mismo razonamiento perverso que animó los ejércitos paramilitares años después: el amigo de mi enemigo es mi enemigo, el enemigo de mi enemigo es mi amigo.

Está visto que la utopía no es patrimonio de políticas de izquierda, las islas mucho menos. El millonario Julio Mario Santodomingo —dueño de la isla de Barú, número 136 en el ranking de los hombres más ricos del mundo según la revista *Forbes*— alguna vez dio esta declaración: “Incluso en Suiza hay ricos y pobres, no es que ese cuento de que la riqueza tie-

ne que ser distribuida equitativamente es solo una ficción sin ninguna base, o sea una utopía, palabra inventada por los poetas". Esta sería otra isla en el Caribe, la Isla de la Fantasía, la Isla del Paraíso (fiscal). El 8 de marzo de 2009, Santodomingo fue el anfitrión de la visita de los hombres más ricos de América Latina y sus hijos a la citada isla: "La reunión es llamada 'Encuentro de Padres e Hijos', una iniciativa privada que congrega a empresarios desde México hasta Chile y a sus herederos. En la reunión comparten las recetas del éxito en los negocios, y hablan a su vez de los temas sociales que preocupan al mundo".

Investigación | 11 Abr 2008 - 8:15 pm

Las excentricidades del jefe paramilitar en su isla del Caribe

El paraíso de Mancuso

Por: Norbey Quevedo H. / Luisa Pulido R.

El desmovilizado jefe de las autodefensas ofreció reparar a sus víctimas con uno de sus sitios preferidos de veraneo. Un predio en una isla cerca de Cartagena que no es de su propiedad pero que invadió a la fuerza hace varios años. Autoridades dicen que es un baldío.



Foto: FOTO: archivo particular

"El paraíso de Mancuso". *El Espectador*. Bogotá, 11 de abril de 2008



También los piratas tienen su Isla del Tesoro. Los narcotraficantes y paramilitares colombianos han hecho realidad su utopía: Carlos Lehder compró la isla Cayo Norman en las Bahamas, desde donde transportaba drogas a los EE.UU. El mercenario israelí Yair Klein, entrenó los primeros grupos paramilitares en el año 1988, en la Isla de la Fantasía, en Puerto Boyacá, Magdalena Medio. El comandante paramilitar Salvatore Mancuso se tomó a la fuerza la isla Múcura para usufructuar un *ressort* de cinco estrellas. Otro jefe paramilitar, Ever Velosa, alias "HH", también tenía su isla en el Océano Pacífico: Piedras Cantas, a media hora de Buenaventura. Fue además el cementerio de más de 100 de sus víctimas según su confesión.

La utopía como sueño político no solo sueña con islas en medio del mar sino que también las construye en el continente, *aislandose* y *aislando* con muros —Berlín Este/Oeste, Israel/Gaza, Méjico/EE.UU—. También las mentes utopistas tienen proyectos faraónicos como cavar fosos para encerrar a sus vecinos en su utopía y preservar la propia: después de la ruptura de relaciones con Colombia, en el año 2008, un general ecuatoriano propone cavar una zanja de 560 kms a lo largo de su frontera para impedir el paso desde Colombia de guerrilleros y drogas ilícitas. Decía un miembro de la mafia chechena: "Para ustedes occidentales, las fronteras representan barreras y límites; para nosotros representan oportunidades".

Bibliografía

- Arciniegas, G. [1995]. *La actitud colombiana. Memorias de la Segunda Guerra Mundial. Lecturas Dominicales*. El Tiempo. (Abril 30, p. 10).
- Beuys, J. y Tisdall, C. [1979]. *Guggenheim Museum*. New York.
- Foster, H. [2001]. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Godard, J. L. [1976]. *Un nuevo cine político*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Jaramillo, R. [1984]. Expresionismo. *Revista Argumentos*, 8(9). Bogotá.
- Müller, H. [1988]. *Erreurs Choisies*. Paris : L´Arche.
- Müller, H. [1991]. *Fautes d´impression*. Paris: L´Arche.

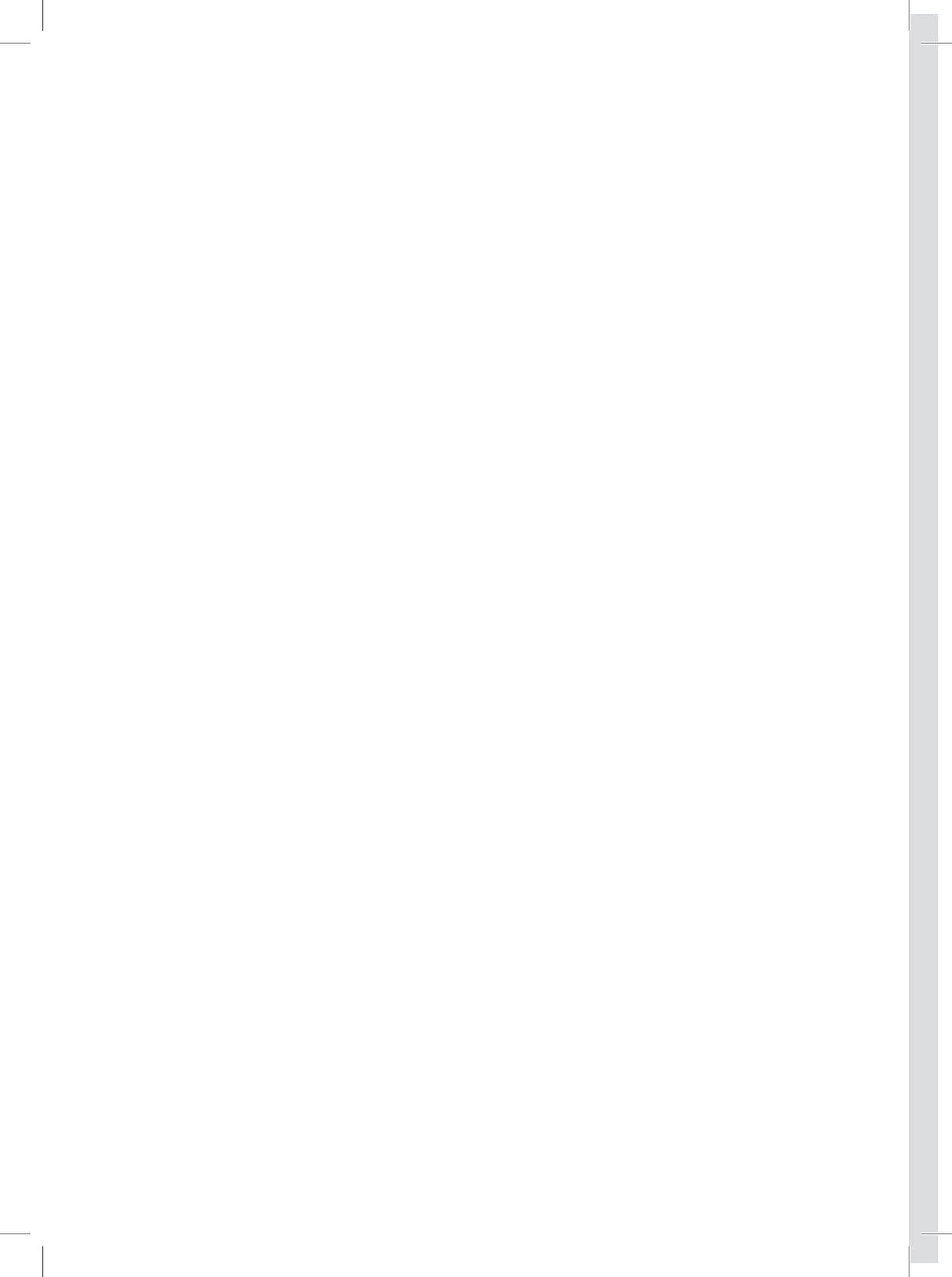
Müller, H. (1996). *Guerre sans bataille*. Paris: L'arche.

Marqués de Sade. (1976). *Historia de Aline y Valcour*. Madrid: Editorial Fundamentos.

O Globo. (2006). *Caso parecido a Pablo Escobar reinando desde su cárcel La Catedral*. Sao Paulo.

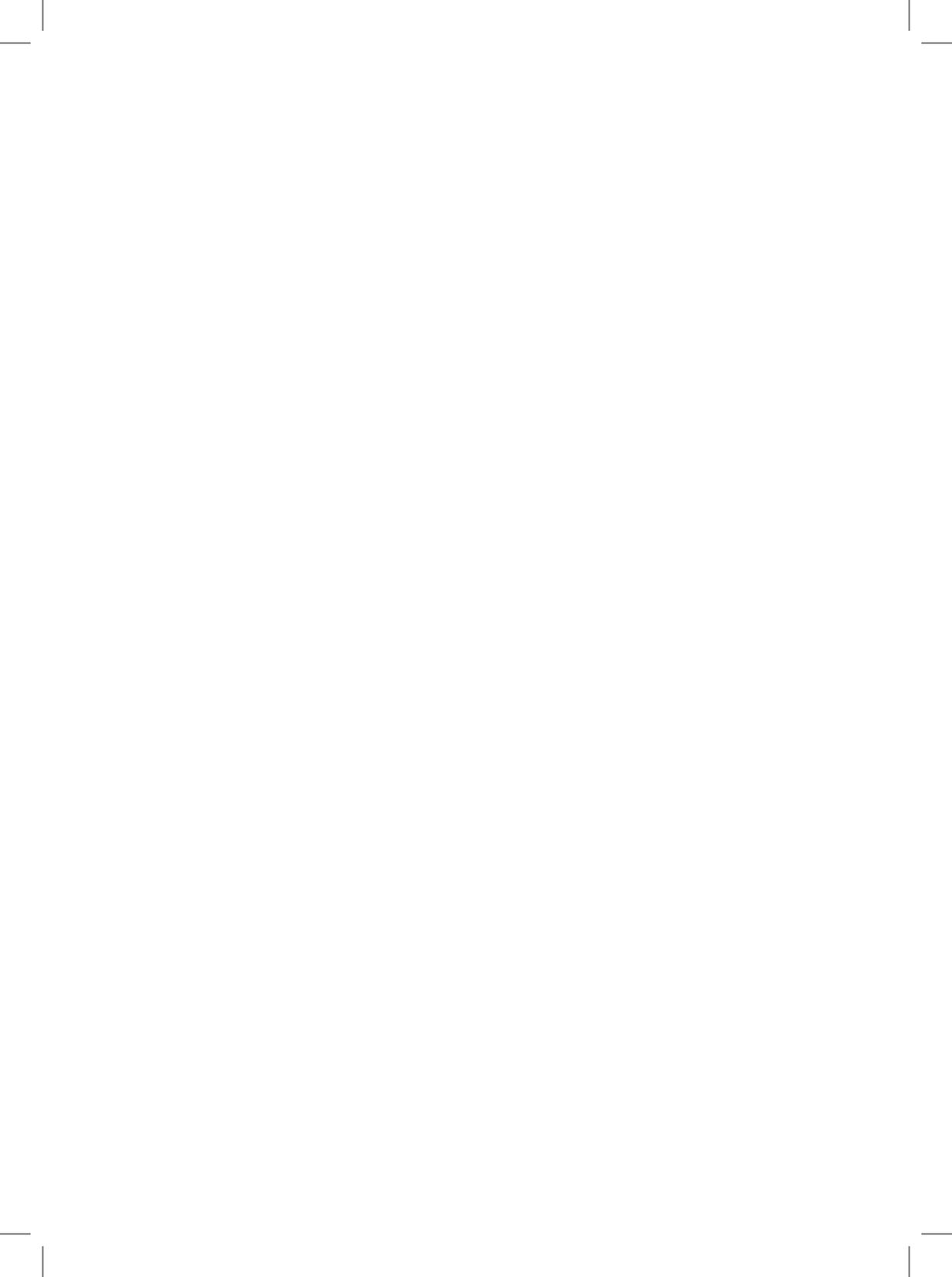
Periódico El Tiempo, 8 Marzo 2009, p. 1-7.

Revista Javeriana, vol.58, no.290, Nov.1962.





Noelle Lieber. "Sin título" Tinta sobre papel, dimensiones variables, 2012.



A IDADE DA TERRA, 30 AÑOS DESPUÉS

Santiago Rueda Fajardo

*Los contrabandistas de las formas
no defraudaran nuestras estatuas de sal
ante la aduana de la razón*

APOLLINAIRE

En el año 1980 Glauber Rocha lanzó la que sería su última película *A idade da terra*. Cruzada por problemas financieros, la incompreensión inicial y un lenguaje experimental y abstracto, la película ha tenido una rara vida, a la vez que es el testimonio testamento de Rocha, quien moriría poco después del lanzamiento del film, el 21 de agosto de 1981.

En la actualidad, casi 30 años después del fallecimiento de Rocha, *A idade da terra* sigue siendo una obra única en el cine brasileiro, el cine latinoamericano y el cine contemporáneo. *A idade da terra* es un experimento, una aventura fílmica, un intento de ruptura con la narrativa del cine occidental, una búsqueda de encontrar la manera de sumergirse en el inconsciente del sujeto latinoamericano, del sujeto del tercer mundo y desenclavar de allí, por medio de la oralidad, la repetición, el delirio y el aullido, claves simbólicas que permitieran una revolución del inconsciente, una revolución integral del ser, una descolonización integral.

A idade da terra fue un fracaso comercial, una película controvertida, polémica que, según su autor, más que verse debía experimentarse, sentirse, vivirse en un estadio, en una fiesta, en un carnaval, un Mara-



caná electrónico, en la que se “combina el carácter profético del protestantismo, la estética católica (el barroco místico-sensual) y los rituales afro-orientales, piensa la religión como teatro pop, capaz de desencadenar fuerzas incontrolables de liberación (microfísica del poder glauberiana, donde están presentes todas las fuerzas sociales emergentes post-68)” (Bentes). *A idade da terra* es la pieza final de la trilogía de la tierra, que inicia con *Dios y el diablo en la tierra del sol*, continúa con *Terra em transe* y finaliza con estas edades de nuestra tierra tan vigentes hoy como en su fecha de estreno, el 17 de noviembre de 1980. Para el propio Glauber “*A idade da terra* es la desintegración de la secuencia narrativa sin la pérdida del discurso Infra-estructural que va a materializar los signos más representativas del tercer Mundo o sea: el imperialismo, las fuerzas negras, los indios masacrados, el catolicismo popular, el militarismo revolucionario, el terrorismo urbano, la prostitución de la alta burguesía, la rebelión de las mujeres, las prostitutas que se transforman en santas, de santas a revolucionarias. Todo eso en un film que se juega en el futuro de Brasil y de las tres principales capitales, Bahía, Brasilia y Río.”

Anti-literaria y metateatral, la película fue presentada por su autor como “pintura”, collage”, “caos óptico” sintetizando finalmente estas ideas en un “cinema painting” herencia también de Rivera, Portinari, Pollock. Glauber se opone a la arquitectura de la visión que caracteriza al cine de salas y teatros, a su inmovilidad, a su pasividad ofreciendo no solo una forma diferente de vivir un espectáculo sino también una manera decolonial, novedosa de ejercer una nueva postura desjerarquizada frente al cine.

El origen, el inicio

En carta a Celso Amorim (fecha, Río, carnaval, 1980) Rocha resume: “El destino de esta película no es Cannes. Ella deberá circular en una new geopolítica. Comenzar por el Tercer Mundo. Por Brasil, América Latina, África, Mundo Árabe, China (-) y al final del año próximo (-), entrar

comercialmente en Europa y en los Estados Unidos. Para mi (-) descolonización definitiva. Di Cavalcanti fue mi (-) de Cannes. Quiero primero importar la película al Tercer Mundo y luego exportarla.”

En carta a Daniel Talbot del 6 de agosto de 1978, Rocha escribe: “Estoy acabando *A idade da terra*. La copia quedará lista en noviembre. La película tendrá dos horas y media de duración, mas o menos. Scope, colores, directo. Es la vida de Cristo según el Apocalipsis, es una versión política de los *cuatro jinetes del Apokalypse*: Un marginal (Jece Valadao, en Bahía), un profeta negro (Antonio Pitanga en Brazylia) un bandido de las favelas de Río (Geraldo de Rey) y un militar (Tarcisio Meira) en el carnaval de Río.”

El resultado final cumple con esta descripción de la vida de estos cuatro diferentes jinetes del Apocalipsis, delirantes, sexuados, llenos de miedo y asco, pero que son también sombras, caricaturas de otros y, a la vez, los mismos personajes. No hay un final posible, no hay un final feliz. Podríamos bien citar a Fuentes hablando sobre *La Casa verde* de Vargas Llosa cuando dice: “Hay el movimiento permanente del lenguaje tratando de crear un contexto racional e histórico que nuevamente es vencido, o superado, por la conciencia trágica” (Fuentes, 1972).

Estos personajes principales interactúan cada uno de ellos con una pareja femenina, Ana María Magalhaes, Norma Benguell, Danuza Leao que son sus contrapartes, sus conciencias, sus voces, sus tormentos. Todos ellos recitan repetidamente parlamentos que están fraccionados, cortados, mezclados, sobre impuestos, sobre saltados, sobre expuestos pero nunca oscurecidos. En su gritería de frases los personajes de Glauber exigen valores absolutos a una realidad que los niega o los impide. Obsesiva re-creación de la misma escena, como una negación del tiempo, de la historia. Curiosamente, en la película hay pocos diálogos, casi nulos e inconexos. Desamparo frente al lenguaje, inexistencia que se expresa en la repetición de frases, deseo que el film se expresara audiovisualmente, “una revolución del punto de vista del lenguaje y el tema” (Sidnye, 1986). Poemas, arengas políticas, frases bíblicas, trozos de Shakespeare



son su discurso. Es la ambición de la destrucción de la secuencia narrativa. Tono vociferante, exceso de dramaturgia en un rodaje que se hace en escenarios públicos, en plazas, en calles, convierte el rodaje en teatro callejero, un happening, un florecimiento del inconsciente colectivo en el rodaje donde Rocha anima, agita incesantemente a sus actores a ir mas lejos, a los transeúntes de Bahía, de Río, invita a los pescadores de la bahía de Guanabara a entrar en escena y los escándalos acompañan a Rocha y su equipo. Glauber filma en las procesiones religiosas, en la playa, en las calles, incluso en un ritual para Xango donde, en palabras de Rauldo Xango, a diferencia del cine o del teatro “no se sabe que va a pasar”.

Toca Seabara, asistente de fotografía, recuerda que al filmar en el Maracanã una de las latas cayó al piso y se abrió un poco, velando ligeramente la película. El rollo se utilizó y al ser revisado por Glauber este demandó saber qué pasaba, Seabra confiesa lo que ha pasado y Glauber exclama: “Eso esta muy bien, es el fuego de las industrias que pinta el inconsciente del film”. La secuencia como tal quedó en el film y cierra el acto final de John Brahms.

Toda simultaneidad es compleja

La revuelta crítica de Glauber contra el lenguaje es más intensa que la de los artistas euro norteamericanos de vanguardia —Godard y Warhol— que intentaban crear una nueva gramática. Es no solo una crítica a los valores del arte y a su propia sociedad, pues es además una crítica contra el lenguaje, contra la colonización ininterrumpida que las mismas vanguardias representan. Glauber es cercano a los escritores latinoamericanos surgidos en el momento de la crisis del realismo en la literatura y comparte con ellos una revuelta contra el lenguaje, siguiendo a Fuentes cuando relee *Cien años de soledad* “contra las arrogantes cartas de relación de los conquistadores, contra las incumplidas leyes de Indias de los monarcas, contra las violadas constituciones de los libertadores, contra las humillantes cartas de la alianza para el progreso de los opre-

sores". Hay una afirmación de una nueva manera, énfasis en el gesto y el lenguaje, desjerarquización de las formas verbales latinoamericanas, "que pugna por darse a conocer, por establecer sus derechos al sueño, la ternura, la presencia íntegra, en un mundo que nivela a los hombres con el estigma de la bastardía, el fatalismo de la miseria y la impersonalidad de la naturaleza".

Tanto el rodaje altamente improvisado como el proceso de montaje son cruciales en el cine de Glauber. El trabajo frente a la moviola es utilizado por este para rearmar y desordenar el film. Como construyendo un collage, Rocha da especial importancia a este proceso donde experimenta su muy particular forma de dialéctica. En el montaje de *A idade da terra* hay un desorden, es decir, la posibilidad de un nuevo orden. "Godot – Quetzal Coatl debe regresar a vengar la muerte de Atahualpa –Cuauhtemoc – Adán".

Sexo platónico

A idade da terra es una película en la que nunca se sabe si habrá un desenlace, si se está perdiendo algo en la trama o si simplemente no se está entendiendo nada. De alguna manera, y a pesar de asistir inmóviles a su proyección, el film recuerda la sensación que tenemos al asistir hoy a un espacio de arte donde se exhibe un video instalación, donde se tiene la sensación, en palabras de Bruce Jenkins, de estar en la vida real, de estar en "ese lugar familiar...donde uno está perseguido por la sensación de estar en el lugar equivocado en el momento equivocado". De cierta forma *A idade da terra* puede tener algo que ver con la televisión; como ella, es fragmentaria, incompleta y distanciada, como apunta Lynn Hershman Leeson con humor, así la televisión es "como el sexo platónico" (Heershman, 2009).

En la actualidad, acostumbrados a la experiencia de los "cuartos oscuros" en las salas de exposición —galerías, museos, ferias de arte— donde el cine se ha multiplicado recortado, citado, canalizado, digitali-



zado resulta sorprendente la anticipación de Glauber en dar forma a una obra de arte que se adelantaba a su tiempo: “El lanzamiento de *A idade da terra* será hecho en cines, televisores, videocasetes y video discos, utilizando nuevo canales, porque, como quedo claro en el recién acabado Festival de Venecia, las salas de proyección están en decadencia y la solución no es la reconstrucción o la preservación sin buscar nuevas formas de vinculación”.

Potemkinegro

A idade da terra, al menos en las declaraciones de su director, es también un intento de llevar el método de montaje eisenstiano al interior del mito. De concebirlo como expresión del materialismo dialéctico. De utilizarlo como herramienta científica para explorar el inconsciente. Marx y Eisenstein parecen fundirse en un solo hombre para Rocha, en una trinidad, si se unieran estas dos personalidades a las de Ernesto Guevara, el modelo de humano nuevo que encontrara Glauber para quien Marx, Engels y Lenin son: el Cuerpo, Alma y Espíritu del materialismo (Dyalectyko) histórico. Para Glauber, Eisenstein era un futuro formalista que llevó la teoría (texto filosófico) a la práctica (texto fílmico), como Lenin llevó la filosofía marxista/engelista (teoría) a la práctica (la revolución soviética) (Ivana, 1997) “El sistema Eisenstein es una *Kyenciartyztyka* (nótese que Rocha elimina las s y las cambia por z y la letra c por la K) un “sistema científico que produce films artísticos” mediante la contradicción entre una probabilidad (esterilidad) científica y una imposibilidad (estética) artística.”

Vida en la vida

Años después, mientras filmaba y terminaba *A idade da terra*, Rocha deja de lado sus creencias absolutistas/escandalizantes reflexionando sobre las limitaciones del materialismo dialéctico en el arte. Para el cineasta

“La Fylozofya Marxista aunque localice en la alienación (Neurotyka) el efecto trágico de la explotación (esklava) del hombre por el hombre, legislada por el Estado Kapytalizta, no procede al análisis meta-lingüístico ni la identifica ynkonzcyentemente en el origen del proceso sexual divino: Eruz (Eros) & Kyvilyzacion.” (Glauber, 1985).°

“Marx funda una Ciencia de la Historia que limita la Dyalectica en la finitud de la consciencia porque LA NIEGA como Inkonz/ciencia Metafyzyka. Fylosofya reprimida por la concepción Kyentyfyka de un cuerpo Heuztoryko revolucionario.” (Glauber, 1985) En su particular escritura, Glauber crea la noción de (Eu)storia, alternado el termino historia, lo que vendría posiblemente a traducirse como (Yo)storia, subjetiva y objetiva, individual y colectiva.

La superación de la dialéctica mediante la exploracion inconsciente por la que opta Glauber puede ser explicada con belleza por Fuentes cuando habla de la poesía: “solo la poesía puede poner a un mismo tiempo múltiples verdades antagónicas, una visión realmente dialéctica de la vida”. Asi, Glauber se vuelve hacia la religión y la fe como salidas a las cuestiones ideológico-formales-existenciales. No se puede olvidar que la película es un intento de filmar la vida de Cristo y, como afirma al final de la misma el propio director en voz en off, está motivada por el asesinato de su admiradísimo Pier Paolo Passolini, en sus propias palabras “*monstro divino* del neo realismo italiano” quien había filmado ya en el año 1963 la vida de Cristo en *El Evangelio según San Mateo*: “ Krysto y Passolini son la fuente del mito, salsa del spaghetti, esperma del apocalipsis italiano.”

Godard/Cezanne

“Soy un pintor de letras. Quiero entrar a la caverna de Platón iluminado por la luz de Cezanne.” Glauber es un denodado admirador de Godard. Aparece en una película suya y desarrollan una Amistad en los 60. Políticamente son afines. En una entrevista realizada en los Estados Unidos a



finales de los sesentas Godard afirmó “Para mi el termino underground es bobo, porque el único underground es Vietnam del Norte. En vez del termino underground prefiero el término Tercer Mundo.” (Godard, 1998).

Glauber como Godard intentó indagar y exponer el misterio cinematográfico. La improvisación en el rodaje, el guión abierto, el querer evidenciar el hecho que una película es algo artificialmente concebido y construido y el deseo de superar al cine mismo; estas son las apuestas que Glauber toma en el rodaje, la edición y la proyección de *La edad de la tierra*. Como en *La chinoise* —una película en construcción como afirma el propio Godard al inicio de la misma— Glauber quiere evidenciar que se observa el resultado y el proceso, que se está en el *medio* como afirmará el mismo Godard: “El arte no es solo un espejo. No existe únicamente la realidad cámara-espejo. No se puede separar la realidad del espejo. Una película no es algo tomado de la cámara. La película es la realidad de la película moviéndose de la realidad a la cámara. Está en el medio” (Godard, 1998).

Chelsea Girls

La idea misma del cine como un espectáculo del que se puede entrar y salir y que es, como ya se ha visto, fundamental en *A idade da terra* quizá no venga originariamente de Godard sino de Warhol. Anteriormente, sobre sus primeras películas, Warhol había declarado “You could do more things watching my movies than with other kinds of movies; you could eat and drink and smoke and cough and look away and then look back and they’d still be there” (Warhol, 1998). A pesar que no hace parte explícita de sus intereses declarados como crítico y como cineasta, Glauber estaba atento a lo que Warhol hacía. En sus propias palabras “Warhol desmitificó la imagen del glamour hollywoodiano, de la cultura imperialista en general”. Aparte de eso, la manera de dirigir a los actores del temprano Warhol, instándoles a hacer algo, a ser ellos mismos, su indiferencia y despreocupación frente a la cámara y frente a dirigir y al

oficio del director, sus rodajes hechos con precariedad técnica y las mínimas condiciones, su destrucción de la temporalidad narrativa —*Sleep* dura 8 horas, *Empire* dura 24 horas— aparecen en *A idade da terra*. Pero también la anarquía orgiástica de Warhol se refleja en Glauber. Quizá el film del primero que mas se relacione con *A idade da terra* sea *Chelsea Girls*, la película de seis horas y media que Warhol decidió mostrar en dos proyectores para acortar su duración a la mitad. Como *A idade da terra*, *Chelsea Girls* puede ser insoportable, aburrida, cruda, y es a la vez una película que atenta a lo real, a la vida, a lo vital.

La Edad de La Tierra, hoy y después

A idade da terra es el anti-naturalismo de Eisenstein, la violencia y la brutalidad formal de Pasolini, el formalismo fenomenológico de Warhol, la gramática de Godard y más, mucho más. Todos ellos fueron sus contemporáneos y no puede colocarse a Glauber en la situación del cineasta tercermundista que adopta y canibaliza lo que realizan los euro-norteamericanos. Antes de morir, Glauber pensaba realizar su proyecto *El Imperio de Napoleón*, “un panel que monta Flaubert-Stendhal-Picasso-Hitchcock” quizá en el mismo ánimo en el que realizó *A idade da terra*. Al terminar el rodaje Glauber hizo jurar a su asistente Carlos Caetano que no se metería con el material concerniente a su película en 25 años. Tiempo que calculaba nos tomaría para entender a cabalidad su obra. Según Caetano Glauber le dijo “Ud puede tener certeza que en 25 años el film va a ser comprendido por las personas, ud va a sentir orgullo, ud va a sentir orgullo de haber participado y de haber sido mi asistente de dirección” (Pizzini y Rocha, 2009).

Glauber no alcanzó a ver el fin de la dictadura militar ni el asombroso ascenso de su país en el escenario mundial convertido hoy en esperanza del tercer mundo y ejemplo de civilidad en todo el mundo.

A idade da terra ganó el Premio del Festival de Cine de Cartagena de 1980. Glauber Rocha falleció meses después a los 42 años en Río, tan



solo algunas horas después de haber sido trasladado de emergencia desde Portugal donde se encontraba convaleciente. Después de haber sido velado en el Parque Lage, Glauber fue enterrado en el cementerio Sao Joao Batista. En el cementerio, llevado por la emoción, el antropólogo Darcy Ribeiro exclamó:

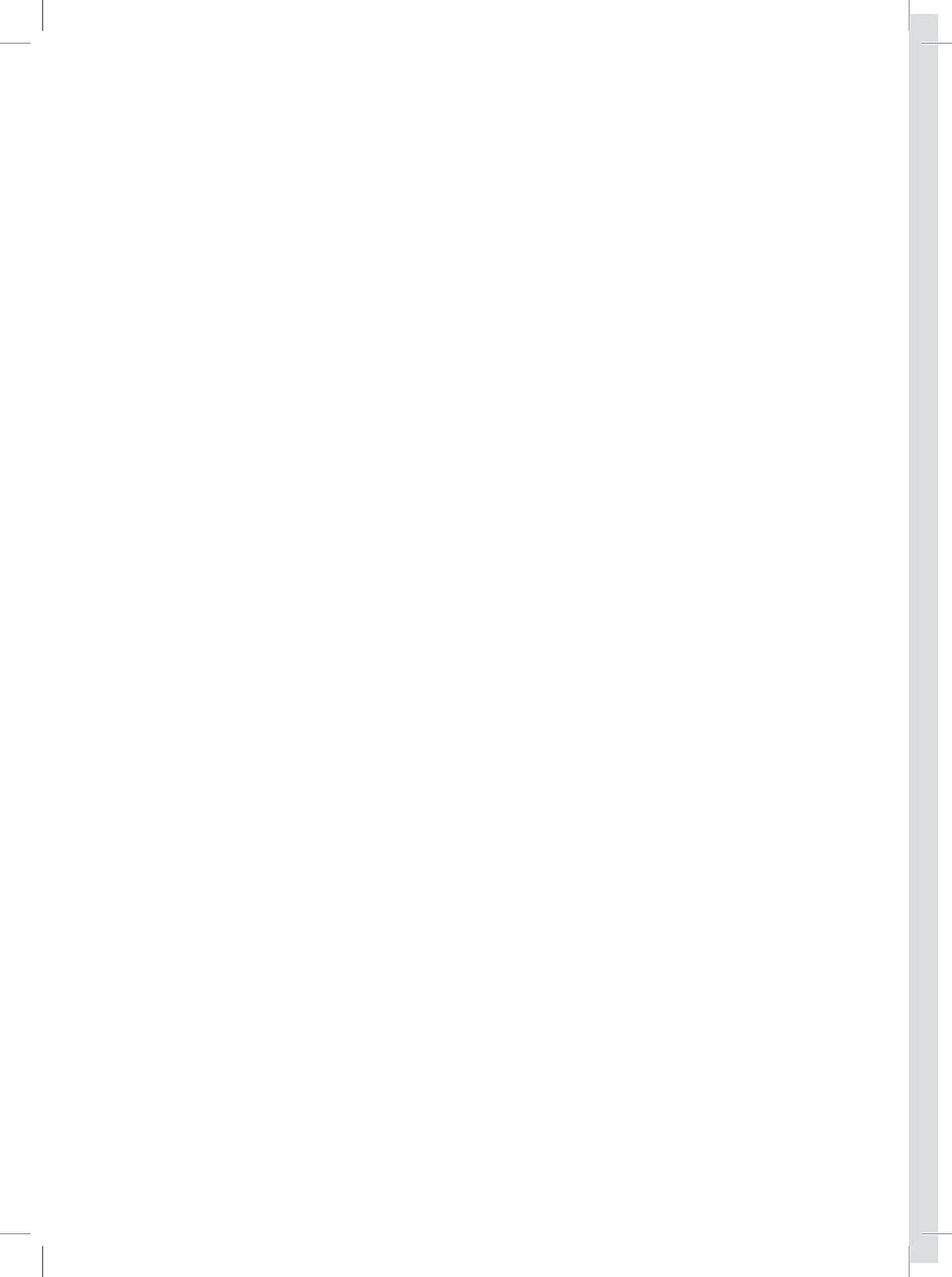
“Si, un día floreció un genio aquí. Aquí, en este país, él vivió su breve vida, sin piel, a carne viva. Un día, él me buscó y pasó la mañana entera llorando. Glauber lloraba el dolor que todos deberíamos llorar. El dolor de todos los brasileños. El dolor de ver niños con hambre. El dolor de este país que no funcionó. Glauber lloraba la brutalidad, la violencia, la estupidez, la mediocridad, la tortura. Lloraba, lloraba, lloraba. Los Films de Glauber son eso: un lamento, un grito, un berreo. Esa es la herencia que queda de Glauber para nosotros. Él fue el más indignado de nosotros. Vivió entre la esperanza y el desespero, frecuentemente tenido como un loco, como un péndulo loco, porque era un péndulo, la esperanza, desesperada” (Bentes).

NO EXISTE THE END. Existe *toujour* el devenir.

Bibliografía

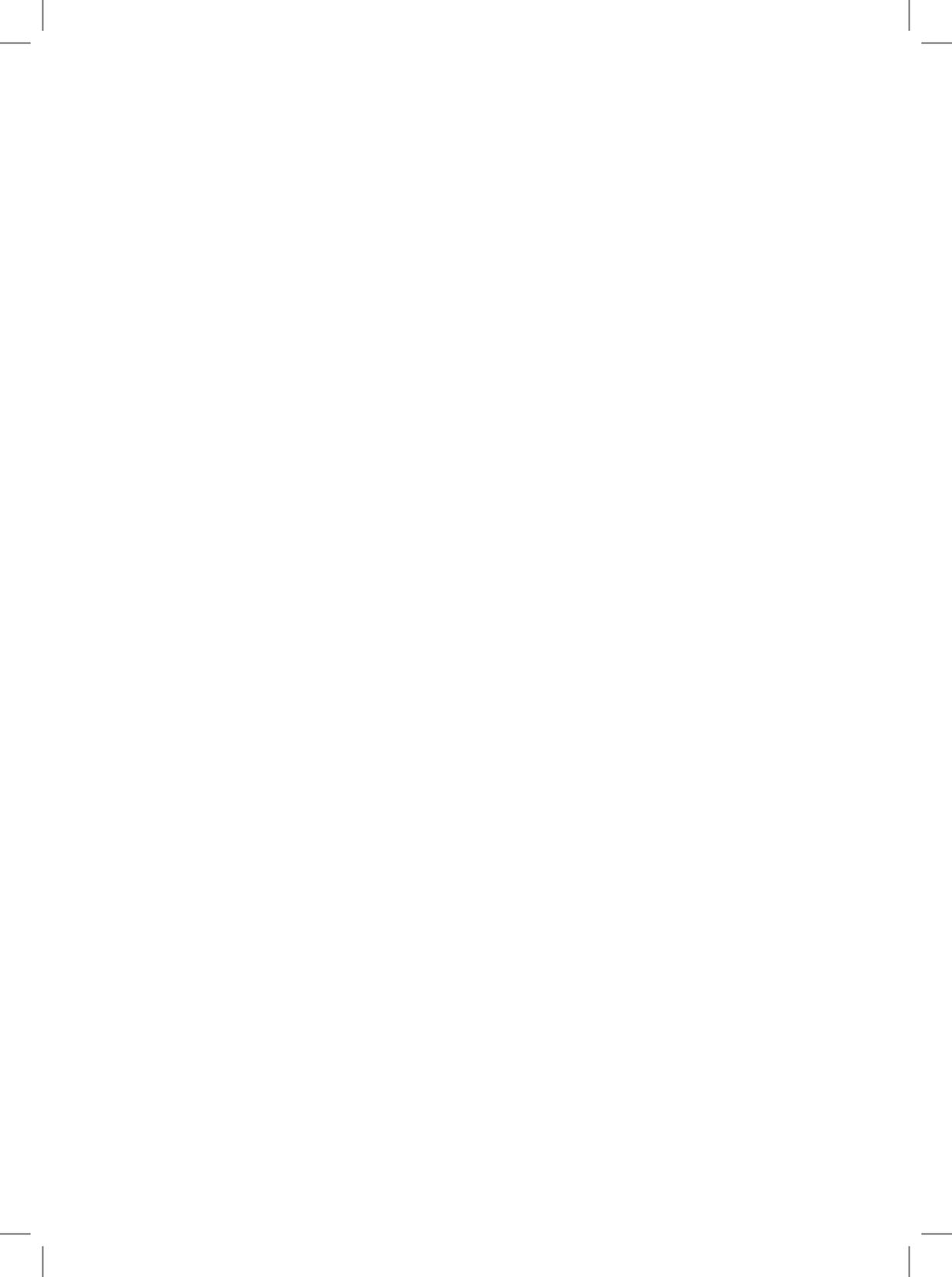
- Bentes, I. (1993). “O devorador de mitos”. En: Glauber, R. *Cartas ao mundo*. Companhia das letras.
- Bentes, I. (s.d.). *Cartas ao mundo*.
- Eisenstein, S. (1974). *El sentido del cine*. México: Siglo XXI editores.
- Fuentes, C. (1972). *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz.
- Godard. (1998). *Godard Interviews*. University press of Mississippi.
- Heersman, L. (2009). The fantasy beyond control. En Shanken, E. *Art and Electronic media*. Phaidon.
- Pizzini, J. y Rocha, p. (dir.). (2008-2009). Entrevista en el documental en DVD sobre a Idade da terra, que acompaña la versión en el mismo formato de la película. Rio: Paloma cinematografica e Tempo Glauber.

- Resende, S. (1986). *O ideário do Glauber Rocha*. Rio: PhiloBiblion.
- Rocha, G. (1981). *Revolução do Cinema Novo*. Alhambra: [s.d.].
- Rocha, G. (1985). *O seculo do cinema*. Rio: Alhambra.
- Rocha, E. (2002). *Rocha que voa*. [s.d.].
- Teixeira, J. (1997). *Glauber Rocha, esse vulcao*. Rio: Nova Fronteira.
- Warhol, A. (1982). *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*. Londres: Picador.
- Warhol. (1998). *The life and death of Andy Warhol*, [Bockris, V.]. Fourth Estate, Londres.





Alphons Stübel. *Indio de Silvia*. (ca. 1885)



IMAGEN, MEMORIA, MODERNIDAD: “PERSPECTIVAS-OTRAS” PARA EL ABORDAJE DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL

Alex Schlenker

Breve hoja de ruta

Si bien es cierto que el conocimiento en torno a lo teórico que el campo académico persigue es de enorme centralidad en la actualidad, no es menos cierto que, asumiendo un lugar crítico que busca pensar y pensarse en perspectiva decolonial, el ámbito de lo teórico no puede ser asumido como un fin en sí mismo. Ello equivaldría a un juego perverso en el que “la teoría por el placer de la teoría” nos alejaría de las posibilidades significativas y potenciales que la *acción teórica*¹ debe desarrollar y asumir para, cuestionando y desestabilizando estructuras de pensamiento coloniales, aportar nuevos elementos de juicio que deberán servir para descolonizar la vida de todas las posibles formas de dominación que el capitalismo del sistema-mundo moderno ha desplegado históricamente sobre el ser humano. Es por ello que las reflexiones del presente capítulo parten de un lugar específico en el que me he ido situando en las últimas

1 El concepto “acción” es entendido aquí desde el arte dramático, en donde una acción es una actividad que modifica y transforma al otro, al medio.



dos décadas: la triangulación *memoria-imagen-relato*.² En ese sentido, me interesa plantear al intelectual no como un faro cuya luz guía el camino de otros, sino como una suerte de bisagra que, al articular determinados elementos originalmente dislocados, facilita y media la creación de diálogos que generen nuevos sentidos y alcances en el desafío por descolonizar la mirada que los distintos dispositivos de la modernidad han desplegado sobre *el otro*.

Para los distintos autores que han ido desarrollando pensamiento crítico en perspectivas decoloniales,³ la modernidad debe ser entendida como un proceso y un discurso eurocéntrico y occidental que busca implantar un modelo civilizatorio globalizado y globalizante que se manifiesta en una colonialidad entendida como “un patrón de poder que [...] se refiere a la forma como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí, a través del mercado capitalista mundial y de la idea de raza” (Quijano 2001, cit. en Maldonado, 2007, p. 131) construyendo modos específicos de dominación y explotación (Quijano, Mignolo, Fanon, Cesaire y otros). Al mismo tiempo, surgen, para buena parte de estos autores, elementos significativos para abordar la pregunta ¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? (Walsh) lo (inter)cultural desde lo periférico/fronterizo/intersticial/popular

-
- 2 Esta “relación triangular” ocupa la centralidad de mi proyecto de vida y es a partir de la cual busco vertebrar mi proyecto de investigación y mis procesos creativos-estéticos.
 - 3 Aunque la mayoría de los autores que critican la modernidad a partir de los textos de Aníbal Quijano usan la noción de *descolonizar* o *decolonialidad* como parte de sus reflexiones, hay que tener en cuenta que el “pensamiento decolonial” (si es que algo así existe realmente) no es un pensamiento monolítico, sino uno con una vasta variedad de aproximaciones, reflexiones y debates. Lo decolonial, más que un “lugar de llegada” con pretensión universal, es una pregunta de trabajo que, desde diferencias específicas, exige ser reformulado y resignificado por cada investigador/experimentador/activista a partir de sus experiencias concretas, sus inquietudes y necesidades. Muchos de estos autores, ya sea que hubieran sido parte del llamado grupo Modernidad-Colonialidad-Decolonialidad o que habrían desarrollado sus reflexiones en otros espacios, proponen interesantes críticas frente a otros autores de similares “posturas decoloniales”. Abordaré parte de estas críticas en el presente texto.

(Dussel, Mignolo, Albán). En las últimas dos décadas, los estudios culturales en América Latina han apuntalado sus reflexiones y acciones —teórica y metodológicamente— con estos legados, debates y perspectivas.

El presente texto busca entablar un diálogo entre estos aportes para desarrollar un marco teórico crítico y metodológico que permita abordar de manera significativa y creativa la representación visual de género, clase y etnia. En la primera parte se revisa, a partir de Chukwudi Eze, Immanuel Wallerstein y Enrique Dussel, las "políticas de nombrar y clasificar al otro" que, a través de determinados procesos históricos, desarrolló la modernidad-capitalista del sistema-mundo. En ese mismo debate, se aborda la pregunta: ¿qué aportes ofrecen Frantz Fanon y Aimé Césaire al debate de la clasificación racial?, reflexiones que se desestabilizarán con la pregunta que hace Keisha-Khan Perry por un entrecruzamiento entre etnia y género.

En la segunda parte, las reflexiones se centran sobre las posibilidades/potencialidades decoloniales de los estudios culturales/visuales, ¿es posible pensar-actuar desde los estudios culturales una estética-visual-otra?, ¿cuáles serían al respecto los aportes de Wallerstein, Mignolo, Walsh y otros autores?, teniendo en cuenta que en el ámbito de la memoria visual, el régimen colonial de visión restituye y legitima diversas formas de la colonialidad —del ser, del poder y del saber—, entonces, ¿qué planteamientos teóricos y metodológicos aportan Mignolo, Maldonado, Rama, Kusch y Albán para re-pensar el ámbito de la memoria en la experiencia estética?

Criticar la modernidad, mapear la diferencia

El modelo de producción capitalista —de cualquiera de las etapas históricas del capitalismo— se basa inicialmente en la *diferencia* como motor del proceso de producción y, por ende, de acumulación. Tal diferencia



obliga al sujeto *racializado y subdesarrollado*⁴ —el excluido, el subalterno, quien habita la zona del no-ser, el marginal, el periférico, el no-blanco, no-europeo no-humano— a asumir su lugar en la zona del no-ser y tomar las oportunidades que el capitalismo le ofrece —educación, sistema democrático, carrera laboral, entre otras— para superarse y ascender en la escala social. Una ilusión disfrazada de diálogo amparada en “la ausencia de obstáculos jurídicos para la movilidad individual entre las categorías de clase” (Wallerstein). Dussel aclara que ese diálogo propuesto por la modernidad, no “era un ‘diálogo’ simétrico, sino de dominación, de explotación, de aniquilamiento” y, por lo tanto, asimétrico. Las asimetrías de dominación se daban en dos instancias: 1) en el plano mundial en el que la cultura occidental, metropolitana, eurocéntrica dominaba y pretendía aniquilar todas las culturas periféricas; y 2) en las culturas poscoloniales escindidas internamente entre los grupos vinculados a los imperios de turno —élites “ilustradas” que daban la espalda a la ancestral cultura local— y la mayoría popular afincada en sus tradiciones y defendiendo lo propio contra lo impuesto desde una cultura técnica y económicamente capitalista.

El segundo impulso de la relación de producción de tipo capitalista es la aparente movilidad social entre las clases/estratos/grupos sociales; Wallerstein revisa en *Impensar las Ciencias Sociales* las ideas de Gunnar Myrdal en torno a una posible movilidad social: “su posición social en el mundo puede transformarse siempre y cuando [los subalternos] aprendan las habilidades necesarias para actuar de ciertas maneras que son las que explican los grandes beneficios otorgados a los grupos de mayor jerarquía” (Wallerstein, p. 97). Diferencia y oportunidad son así las dos instancias ordenadoras de la modernidad capitalista. En Myrdal y en Wallerstein la diferencia es entendida como aquello que constituye

4 Para Wallerstein y Myrdal “Racismo y subdesarrollo son fenómenos del mundo moderno”, ver: Immanuel Wallerstein, *Impensar las Ciencias Sociales*, Siglo XXI, México D.F., 1998 [p.91].

el racismo y el subdesarrollo y, por ende, ordena la escala social en la que "siempre hay un grupo o grupos en la parte inferior [pues] racismo y subdesarrollo constituyen un mismo dilema" (Wallerstein, p. 88-93).

Para Dussel la modernidad es occidental y eurocéntrica e "inicia con la *invasión* de América por parte de los españoles. Se trata del despliegue y control del 'sistema-mundo' en sentido estricto y la 'invención' del *sistema colonial*, que durante 300 años irá inclinándose lentamente la balanza económica-política a favor de la antigua Europa aislada y periférica" (Dussel, 2005). Dussel elabora así un modelo que supone una *exterioridad relativa* a un centro de poder ordenador, clasificador y excluyente; una exterioridad habitada por "esas culturas universales, asimétricas de un punto de vista de sus condiciones económicas, políticas, científicas, tecnológicas, militares, [que] guardan entonces una alteridad con respecto a la propia Modernidad europea" (Dussel, p. 17). Así, la diferencia individual, aquella que clasifica a unos individuos sobre otros por el color de su piel, las facciones de su rostro o la manera de relacionarse con la naturaleza, da paso a una diferencia de regiones, inicialmente, y de naciones más tarde. El sistema-mundo se erigirá a través de un poder colonial inscrito en "el propio sistema histórico: un proceso que consiste en mantener gente afuera mientras se mantiene gente adentro" (Wallerstein, p. 92).

Esa diferencia es abordada desde diversas aproximaciones por distintos autores. En Chukwudi Eze la diferencia es sistematizada en una jerarquía elaborada desde un poder blanco y eurocéntrico que, desde la razón instrumental moderna, crea una raciología que interpreta la capacidad intelectual, las conductas —hábitos de trabajo, expresiones como la melancolía, el humor, entre otras— y la moral a través de una clasificación geográfico-racial-cultural que determina el potencial para constituirse en sujeto pensante a partir de "la habilidad de pensar [Denken] y desear [Willen]" (Chukwudi, 2001, p. 207). Eze descifra y critica así los pilares de la razón moderna a través de la cual Kant construye la jerarquía de las civilizaciones, apoyado en dos elementos universalizados por el pen-



samiento eurocéntrico: “el lenguaje y la sociedad son característicos de la humanidad civilizada” (Chukwudi, 2001, p. 213). La aproximación de Eze apunta hacia una crítica sobre la idea kantiana del lenguaje como sistema signico escrito y la sociedad como la forma moderna-democrática de entender los modos de organización social. Culturas ágrafas y no-democráticas son lo opuesto al modelo occidental y ocupan los más bajos escalones en la escala social, cultural y moral. Esta primera idea se extiende en Kant —analizada por Eze— en la idea de una correlación entre el color de la piel y el conocimiento y la estructura moral:

Kant clasificó a los ‘humanos’: blancos (europeos), amarillos (asiáticos), negros (africanos) y rojos (indios americanos). La geografía ‘moral’ estudia los usos y costumbres practicados colectivamente por cada una de estas razas, clases o grupos [los cuales presentan] diferencias en base a una habilidad presumiblemente racional o incapacidad de “elevarse” o educarse uno mismo en la humanidad partiendo, se podría agregar, del humilde ‘don’ o ‘talento’ originalmente ofrecido o denegado por la madre naturaleza a varias razas. (Chukwudi, p. 223).

Esta idea de “razas naturales superiores e inferiores” será completada dos siglos más tarde con la noción de grupos culturales superiores e inferiores. Estos últimos incluyen a aquellos que “proviene de un grupo que de cierta manera está menos orientado al pensamiento racional, que es menos disciplinado en ética laboral, menos deseoso de logros educativos merecidos, [pero cuya] posición social en el mundo puede transformarse siempre y cuando aprendan las habilidades necesarias para actuar de ciertas maneras que son las que explican los grandes beneficios otorgados a los grupos de mayor jerarquía” (Wallerstein, 1998). La idea de un origen cultural de naturaleza inferior, en una suerte de estigma social y cultural inicialmente, pero ontológico finalmente, se complementa con el deseo de fijar la cultura por parte del poder folclorizante. Este ejercicio de dominación busca negar la “riqueza cultural” y reducirla a breves

expresiones folclóricas suspendidas en el tiempo. Para Dussel, descolonizar es volver sobre esa "riqueza cultural" de la:

(...) exterioridad negada que renace en el silencio, en la oscuridad, en el desprecio simultáneo de sus propias élites modernizadas y occidentalizadas. Esa "exterioridad" negada, esa alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brazas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo (Dussel, p. 17).

Eze examina con minuciosidad la manera en que Kant incluye en la clasificación el factor del clima en forma de una geografía climática de la moral: "Todos los habitantes de las zonas más calientes son, sin excepción, haraganes [...] el incitado poder de imaginación tiene el efecto de hacer que él (el habitante) a menudo intente hacer algo, pero el calor pronto pasa y el desgano vuelve a su antigua posición" (Chukwudi, p. 226). De esta forma, el ideal civilizatorio se completa con las jerarquías raciales, geográficas, físicas y climáticas, entre otras tantas, haciendo que lo europeo se convierta en la matriz universal de la civilización humana: "los otros son más o menos humanos o civilizados ('educable' o 'educado') en tanto se van aproximando al ideal europeo" (Chukwudi, p. 226). Se trata por lo tanto de un ideal universal en el espacio y en el tiempo. El desarrollo de la humanidad empieza fuera de Europa, pero es en ésta en donde, al llegar a su punto culminante, adquiere su real significado a través de una ontología del ser superior en razón y moral. La idea de progreso humano solo es posible en cuanto se aproxime a lo europeo. La modernidad temprana, aquella que para Dussel inicia en el año 1492, desemboca para Wallerstein en una modernidad industrial capitalista, propia de "un mundo que está dedicado al progreso y que cree en él" (Wallerstein, 104). Eze advierte en esta formulación un *telos* europeo que pone en Europa la localización de la "esencia de la naturaleza humana ... aquello en lo que los bárbaros se deben transformar" (Chukwudi, p. 242).



Si bien Eze critica con mucho acierto la modernidad concebida por Kant, las propuestas más concretas para descolonizar estas relaciones de dominación y, en especial las que conciernen al conocimiento, son las que proponen Wallerstein y Dussel. Para Wallerstein, uno de los pasos centrales para desplegar estrategias de descolonización de las ciencias sociales consiste en regresarle a la economía su condición de política —economía política en lugar de economía del bienestar— “se imprimen cientos de libros y artículos sobre la economía del bienestar y se razona en términos de la ‘utilidad’ individual [...] de una filosofía hedonista abandonada y de una filosofía moral utilitaria” (Wallerstein, p. 102) y de re-pensar unas ciencias sociales que prácticamente han fracasado porque no pudieron “explicar el racismo y su permanencia; [ni] el subdesarrollo y su permanencia. Ni siquiera cómo y por qué llegaron a existir los estados, ni por qué hemos supuesto de manera implícita que todo estado tiene una ‘sociedad’ y cada ‘sociedad’ un estado. Y un mundo de conocimiento que no puede explicar ese fenómeno clave está destinado a enfrentarse a grandes dificultades” (Wallerstein, p. 109). Por el otro lado, frente a esos mundos-otros destruidos por la modernidad eurocéntrica capitalista, Dussel plantea “reconstruir ese mundo desde una perspectiva exterior” negada; para ello, propone un diálogo transversal que apunte hacia una utopía pluriversal —no universal—, en la que los márgenes dialogan entre ellos sin la mediación del centro: “Transversal indica aquí ese movimiento que va de la periferia a la periferia. Del movimiento feminista a las luchas antirracistas y anticolonialistas. ‘Las Diferencias’ dialogan desde sus negatividades distintas sin necesidad de atravesar el “centro” de hegemonía” (Wallerstein, p. 109). Esta idea de un acercamiento sur-sur, margen-margen debe apuntar, según Dussel, a re-construir su fundamento en la tradición cultural propia que debe ser estudiada a conciencia y profundidad, “para resistir es necesario madurar. La afirmación de los propios valores exige tiempo, estudio, reflexión, retorno a los *textos* o los símbolos y mitos constitutivos de la propia cultura, antes o al menos al mismo tiempo que el dominio de los textos de

la cultura moderna hegemónica" (Dussel, p. 22). De esta manera Dussel, acorde a su propia formación pluriversa como pensador, no niega determinados aportes de la cultura moderna, siempre y cuando estos, en un diálogo intercultural real no subsuman a la cultura original o propia. Ello implica que se reconozca el lugar histórico de cada una de las partes en diálogo, siempre recordando la asimetría histórica que durante cinco siglos llevó a la pregunta que Dussel recoge así: "¿Cómo es posible imaginar un diálogo simétrico ante tamaña distancia en la posibilidad de empuñar los instrumentos tecnológicos de un capitalismo fundado en la expansión militar?" (Dussel, p. 5). Cualquier diálogo debe mantener en la memoria los procesos históricos que dieron paso a esa asimetría. Así, lo transmoderno debe conjugar lo mejor de la cultura propia con lo mejor de la cultura moderno-europea, siempre y cuando aquello que se ha generado en una u otra cultura deje en claro las condiciones en las cuales dicho pensamiento se produjo. De este modo la transmodernidad deja atrás la modernidad en un ejercicio de "superación explícita del concepto de "Post-Modernidad", que es *todavía un momento final de la Modernidad*" (Dussel, p. 16).

Pensar desde la negritud

La modernidad es por antonomasia clasificadora y, en tal virtud, racializadora. Criticar a la modernidad implica criticar sus mecánicas de racialización. Entre los más importantes aportes sobre lo racial están las reflexiones de dos pensadores afro-antillanos que han pensado lo negro desde el lugar del negro: Frantz Fanon y Aimé Césaire. Ambos autores coinciden en que nombrar y clasificar al negro es la invención de un otro diferente al blanco europeo que enuncia. Para el invasor, destructor de la vida anterior a la expansión europea e impulsador de la esclavitud capitalista, el no-europeo es el bárbaro y portador del problema que debe enmendar: crecer, aprender, evangelizarse; en pocas palabras, civilizarse. Un importante ajuste del lenguaje en Césaire hace que lo colonial sea



llamado “problema colonial” (Césaire, 2006). Una precisión que recuerda en todo momento la asimetría implícita en el proceso de colonización y el desafío por asumir y confrontar tal condición de exclusión. El poder va así edificando una colonialidad cuyo discurso define al negro como el abyecto *otro* de la Europa moderna-occidental, el centro de poder encargado de elaborar aquello que Aimé Césaire llamó la “ecuación deshonestá” del poder colonial:

cristianismo=civilización → paganismo=salvajismo (Césaire, p. 14).

La modernidad blanco-europea es entonces, adicionalmente a la crítica anteriormente mencionada de Wallerstein y Eze, una modernidad cristiana que exige la superación de toda forma espiritual no-cristiana. Aún así, Aimé Césaire subvierte tal ecuación afirmando que el problema no está en el sujeto colonizado, sino en el colonizador-invasor que actúa motivado por el afán de lucro, por lo que “no coloniza inocentemente” (Césaire, p. 17). Para Aimé Césaire hay un gesto colonizador que empuja al aventurero y pirata y buscador de oro a extender endógenamente “la competencia de sus economías antagónicas a escala mundial” (Césaire, p. 14), una idea que puede ser puesta en diálogo con el concepto sistema-mundo de Wallerstein.

Así Césaire transfiere y regresa la categoría de “salvaje” del colonizado hacia el mismo colonizador llamando a la invasión europea sobre el resto del mundo “el proceso del ensalvajamiento del continente” (Césaire, p. 14). No obstante, para Césaire no se trata de un problema unilateral: el colonizado tiene una cuota de participación, complicidad, tolerancia: “nos callamos a nosotros mismos la verdad, que es una barbarie, pero la barbarie suprema, la que corona, la que resume la cotidianidad de las barbaries [...] antes que ser la víctima hemos sido su cómplice” (Césaire, p. 15). En Césaire surge una mirada crítica que advierte en el acto civilizatorio una contradicción. La colonización en aras de civilizar termina siendo la paradoja en un acto no-civilizatorio: “Colonización: cabeza de puente de la barbarie en una civilización, de la cual puede llegar en cual-

quier momento la pura y simple negación de la civilización" (Césaire, p. 17). El civilizador pierde su civilidad y se torna en "incivilizado", pues "una nación que coloniza, una civilización que justifica la colonización y, por lo tanto, la fuerza, ya es una civilización enferma, moralmente herida" (Césaire, p. 14). La crítica se profundiza cuando Césaire, en otro texto titulado *Poetry and the political imagination* ataca la presunción de universalidad que la civilización occidental clama representar. En lo no-europeo, no-occidental, no-moderno, no-blanco "existe otra idea de lo universal" (Césaire, 2001). El conocimiento de la matriz racional-moderna eurocéntrica y occidental se basa en la clasificación de objetos/sujetos/especímenes, para elaborar a partir de estas clasificaciones afirmaciones con carácter universal.

El naturalismo —como disciplina de las ciencias naturales del siglo XVIII y XIX— desarrolló una serie de metodologías que seguían un orden "lógico": recolectar (atrapar, cazar, arrancar), clasificar, nombrar, guardar, almacenar, archivar.⁵ La fotografía —un dispositivo tecnológico y de la mirada surgido en la modernidad decimonónica— tiene la capacidad de operar en estas cuatros "instancias naturalistas". ¿Cómo abordar y criticar desde Fanon esa idea del ojo occidental que clasifica a aquellos a los que luego intentará civilizar?⁶ Para Fanon, el negro nombrado por el blanco —así como él fue nombrado en París— se convierte en producto de la sociogénesis —superándose la creencia de un "origen negro" como lo veía la ontogénesis o de una "herencia de lo negro" como lo entendía la filogénesis— una ontología del ser construida socialmente desde el lugar del poder y en la que el negro siempre será un negro salvaje: "El europeo sabe y no sabe. Sobre el plano reflexivo un negro es un negro; pero en

5 Una lógica similar configura al naturalismo artístico el cual, especialmente en la pintura y el dibujo, pretende emular la realidad de la "manera más fiel".

6 Frantz Fanon se refiere a la experiencia vivida del negro como una experiencia que -desde la sociogénesis- está atravesada por la mirada que nombra y fija: "Sucio negro! [...] el otro por gestos, actitudes, miradas me fija..."; Ver Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 111.



el inconsciente está, bien clavada, la imagen del negro-salvaje” (Fanon, 2009).

Para Césaire, la colonización clasificadora es señal de un proceso de deshumanización en ambas instancias, la del colonizado a quien el colonizador deshumaniza al negarle su condición de ser humano —Fanon lo llama la zona del no-ser— y la del colonizador, el cual, al deshumanizar pierde su propia condición humana:

(...) la colonización, repito, deshumaniza al hombre incluso más civilizado; que la acción colonial, la empresa colonial, la conquista colonial, fundada sobre el desprecio del hombre nativo y justificada por este desprecio, tiende inevitablemente a modificar a aquel que la emprende; que el colonizador, al habituarse a ver en el otro *la bestia*, al ejercitarse en tratarlo como bestia, para calmar su conciencia, tiende objetivamente a transformarse él mismo en *bestia*. (Cesaire, p. 19).

Frantz Fanon entiende el acto de ser clasificado y nombrado como una experiencia que se inscribe en el cuerpo del clasificado. Así, el negro no es negro, sino hasta que un blanco lo torne en negro a través de la palabra:

-¡Mira el negro!...¡Mamá, un negro!...

-[...] No le haga caso, señor, no sabe que usted es tan civilizado como nosotros...

Mi cuerpo se me devolvía plano, descoyuntado, hecho polvo, todo enlutado en ese día blanco de invierno. (Fanon, p. 114).

Césaire introduce aquí una segunda ecuación: colonización = cosificación (Cesaire, p. 20), el colonizado no es un sujeto, es tan solo un objeto clasificable, coleccionable. La clasificación es entonces de fácil interpretación y se convierte en un estigma indeleble afirma Fanon: “El negro es una bestia, el negro es malo, el negro tiene malas intenciones, el negro es feo, mira, un negro...” (Fanon, p. 114).

El cuerpo es al mismo tiempo receptáculo del poder colonial y resguardo de la memoria. Ante la pregunta esencial de ¿por qué recordar?

Aimé Césaire aclara que "no se recuerda para revivir una sociedad muerta, sino para crear una sociedad nueva" capaz de confrontar de manera crítica el proceso de descolonización. El conocimiento propio, original y en tal sentido no-europeo tuvo que dar paso al de origen europeo; así lo describe Fanon: "Para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial" (Fanon, 1988).

Aimé remarca que "Europa y Occidente NO encarnan el respeto de la dignidad humana" (Cesaire, p. 38). Pensando en las fotografías de archivo que enseguida pretendo analizar, me parece que los aportes de Fanon y Césaire, si bien son importantes herramientas conceptuales para mirar los procesos de racialización, no se centran mayormente en los aspectos de género implícitos en los procesos de colonización. Fanon es probablemente quien más se aproxima al tema, aunque no con la profundidad que se esperaría. ¿Cómo situar entonces en este debate el tema de la colonización de género como jerarquía inter-relacionada con la de clase y de etnia?

Un interesante complemento al respecto es el que desarrolla Keisha-Khan Perry en su texto "Por uma pedagogia feminista negra no Brasil: O aprendizado das mulheres negras em movimentos comunitários" (Keisha-Khan, 2006). Perry describe la manera en la que las experiencias concretas de mujeres negras de Gamboa de Baixo sirven de base para entender la relación etnia-género y para desarrollar un pensamiento crítico que opera, a la vez, como práctica política, donde el movimiento de barrio que surge se convierte en el espacio pedagógico que recoge los saberes y tales experiencias. Un acumulado de vivencias y saberes que conforman un aprender-haciendo en la lucha por descolonizar la raza, el género y la clase al mismo tiempo "para mulheres negras da Gamboa de Baixo, o movimento de bairro ofereceu-lhes o conhecimento necessário para o combate no racismo e ao sexismo inerentes as desigualdades de classe na sociedade brasileira" (Keisha-Khan, 2006, p. 181).



Una de las estrategias centrales para pensar y actuar desde el ámbito racial-género es aprovechar las facilidades concretas a su alcance en el barrio. Así, la experiencia de vida de mujeres negras se vuelve significativa y potencial cuando “suas casas tornam-se espaços de aprendizagem individual e coletivo, seus bairros constituem-se em campos férteis para ampliar conhecimentos sobre a cidade e a nação em relação ao *apartheid* global que atinge mulheres negras em grandes proporções” (Keisha-Khan, 2006, p. 181). Queda claro que hay varias condiciones imbricadas en los procesos de colonización por parte del estado: 1) la condición de mujer, 2) de mujer-negra, 3) de mujer-negra-urbano-marginal.

El saber que aquí actúa y se vuelve un arma de resistencia no es de tipo académico, sino un saber cotidiano de las prácticas por sobrevivir a la exclusión, la discriminación, el acoso sexual, la marginalización: “As mulheres negras da Gamboa de Baixo continuam a tradição da diáspora negra ao utilizar a educação para gerar pensamentos críticos sobre o Estado e também como uma estratégia para intervenção revolucionária. Elas usam os conhecimentos do cotidiano para resistir as políticas de dominação no seu bairro, na cidade e no país” (Keisha-Khan, 2006, p. 179).

Esta forma de pedagogía colectiva logra transformar experiencias de mujeres en el barrio en aprendizajes comunitarios en torno a la identidad de clase y de género: “Ainda que as mulheres [...] não se mobilizem como “trabalhadoras domésticas”, ou ao redor de uma identidade singular de classe, suas atividades políticas iluminam a compreensão de como as demandas, práticas e experiências desse grupo avançam na luta política cotidiana e auxiliam no desenvolvimento do movimento comunitário” (Keisha-Khan, 2006, p. 178).

Se trata de estrategias de empoderamiento que les permiten a las mujeres negras desarrollar sus herramientas para criticar y confrontar las políticas discriminatorias del estado patriarcal brasilero y mejorar sus vidas: “Um ‘movimento dentro do movimento’, o Grupo de Mulher e também um exemplo de como mulheres negras pobres tem trabalhado como objetivo de adquirir as ferramentas necessárias para combater

as políticas discriminatórias do Estado e também melhorar suas vidas" (Keisha-Khan, 2006, p. 176). De esta manera, lo colectivo se vuelve el espacio/la convivencia de formas de resistencia que, "desde abajo" generan un pensamiento crítico y activo que interpela y confronta al estado blanco-patriarcal en favor de la vida.⁷

La modernidad visual

Uno de los pilares de la modernidad, "el desarrollo científico y tecnológico como forma de progreso", naturalizó la idea, según la cual, los dispositivos de la mirada —la pintura y la fotografía inicialmente, el cine y el video posteriormente— "solamente" reproducen la realidad tal cual como esta es. Tal presunción de objetividad realista desconoce y niega todo control político de las distintas subjetividades involucradas, convirtiendo a la imagen-mirada y sus dispositivos en un universal de verdad realista. Siguiendo estas ideas se indagará en los fundamentos epistemológicos que permitieron este desarrollo al interior de la modernidad, para luego desarrollar algunos apuntes que permitan precisar qué tipo de estudios culturales [Visuales] (ECV), como los llama J.L Brea se pueden esbozar para mirar/criticar/subvertir la mirada.

Walter D. Mignolo ofrece en su texto *el desprendimiento* (Mignolo, 2008) una importante revisión de sus ideas centrales en torno a la modernidad y su lado oscuro: la colonialidad. Para ello, entra en diálogo con varios autores, entre ellos, Dussel, Quijano y Wallerstein. Un punto de partida central para Mignolo es entender que la modernidad es una retórica naturalizada que fue enquistándose "como un proceso universal, global y punto de llegada [y que] oculta su lado oscuro, la reproducción constante de la colonialidad" (Mignolo, 2008, p. 2). Un primer desafío

7 Ochy Curiel va más allá y habla de "subvertir" las estructuras patriarcales desde lo lésbico: ver su ponencia en el X Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe. ALAI, realizado entre el 9 y el 12 de octubre de 2005 en Sao Paulo.



es entonces entender la paradoja de descolonizar los distintos ámbitos de la vida desde una noción fronteriza en la que lo universal-occidental-eurocéntrico debe ser repensado desde lógicas-otras, desde los lugares específicos de la experiencia de vida. Mignolo propone en este texto una genealogía del pensamiento en perspectiva decolonial. Para ello, recuerda y describe el proceso mediante el cual Quijano irrumpe con el concepto de “colonialidad” inicialmente y “colonialidad del poder” posteriormente. Importante es en este ámbito el diálogo con Dussel, quien propone reemplazar el término europeo de emancipación por el de liberación, el cual, vinculado a la filosofía desemboca en la llamada “filosofía de la liberación”. Mignolo demuestra así con precisión de qué manera la colonialidad controla todos los ámbitos de la vida: “La matriz colonial de poder es entonces una estructura compleja de niveles entrelazados:

Control de la economía

Control de la autoridad

Colonialidad del poder

Control de la naturaleza y de los recursos naturales

Control del género y la sexualidad

Control de la subjetividad y del conocimiento” (Mignolo, 2008, p. 4).

Resulta entonces fundamental asumir la facticidad —en un sentido menos Heideggeriano y más experiencial— que dicta que no basta con descolonizar aspectos aislados de la vida humana —clase, género, etnia, saberes, edad, entre otras—, si no se descolonizan los demás aspectos. Ello lleva al desafío de pensar unos (ECV) que superen aquello que Wallerstein llama la “compartimentalización del conocimiento” que inicia con “las separaciones artificiales erigidas en el siglo XIX entre los reinos [...] de lo político, lo económico y lo social (socio-cultural)” (Wallerstein, 1995, p. 83) y se extiende hasta la separación entre ciencias (sociales y naturales) y humanidades y artes, insinuando que el arte y la literatura sufrirían la misma incapacidad que la historia al no contar con “instrumentos que podían contribuir al estudio de dimensiones del pasado que estaban por debajo o detrás de las instituciones, ideas y

acontecimientos históricos; instrumentos que el historiador no tenía: métodos cuantitativos, conceptos analíticos" (Wallerstein, 1995, p. 46). Los (ECV) a ser pensados y puestos en marcha no deben ser entendidos como una disciplina más en busca de una universalidad,⁸ sino como un proyecto transdisciplinario que, al poner en diálogo a distintos campos, experiencias, procesos, formas de entendimiento, produce un conocimiento específico, vinculado a experiencias concretas de vida en la periferia, en el *sur*. Un proyecto pensado desde América Latina, pero no limitado a esta región puesto que "refleja entonces el interés de articular desde América Latina, en conversación con otras regiones del mundo, proyectos intelectuales y políticos que ponen en debate pensamientos críticos con el objetivo de pensar fuera de los límites definidos por el neoliberalismo y la Modernidad, y con el propósito de construir mundos y modos de pensar y ser distintos" (Walsh, 2007). No se trata de plantear un "nacionalismo continental" que se podría denominar *egocultura de lo latinoamericano* como es posible hallarlo en parte del pensamiento de Simón Bolívar: "Es una idea grandiosa pretender formar de todo el mundo nuevo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo. Ya que tiene un origen, una lengua, unas costumbres y una religión debería, por consiguiente, tener un solo gobierno que confederase los diferentes Estados que hayan de formarse".⁹ Esta idea no ataca la matriz de poder, la restituye en su esencia alterando tan solo la forma, dejando el fondo intacto.

El desafío no está en lograr competir y superar lo moderno-occidental que se asume como el "modelo civilizatorio", sino en transitar derro-

8 Wallerstein critica la presunción universalista del sistema-mundo-moderno así: "La afirmación de universalidad [...] no puede faltar en la justificación de las disciplinas académicas: es parte de su institucionalización". Ver: Immanuel Wallerstein, *Abrir las ciencias sociales*, p. 53.

9 Bolívar convierte a "América" en un universal, un ejercicio en el que la diversidad es subsumida a favor de un espacio geopolítico y culturalmente homogenizado: Ver: Simón Bolívar, *Carta de Jamaica*, 1815, p. 30. Disponible en: www.analitica.com/bitblib/bolivar/jamaica.asp



teros-otros que restituyan la vida como el centro de la existencia. Lo que para Wallerstein se convierte en una necesidad de “repensar la Ciencia Social” (Wallerstein, p. 76) es para Walsh un desafío que consiste en pensar/sentir/actuar unas ciencias sociales/culturales-otras que cuestionen los lugares y sentidos de la universidad y las ciencias sociales frente a la producción de conocimiento (universal); ello implica re-posicionar epistemologías, formas de pensamiento y de conocimiento dentro de una pluriversidad epistémica, que actúen desde “lugares, que a la vez, pongan en debate, diálogo y discusión lógicas y racionalidades diversas” (Walsh, p. 110), cuidando que las mismas no terminen atrapadas en las lógicas multiculturalistas del capitalismo que asumen a la cultura como algo estático/fijo, y en consecuencia como algo clasificable, coleccionable, archivable.

El desafío de pensar unos (ECV) que indaguen en la mirada [fotográfica] y las relaciones de poder y dominación que la constituyen, radica en plantear un giro-visual-decolonial en el que la imagen no sea depositaria y portadora del poder colonial, sino la herramienta de descolonización de “la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización socio-histórica identificada por mundo moderno/colonial” (Mignolo, p. 35). La mirada no debe reproducir y legitimar la matriz colonial como agente operativo del sistema-mundo, sino facilitar estrategias críticas para develar esta matriz colonial y su circulación. Crear imágenes debe pasar de ser una herramienta de la dominación patriarcal-capitalista a ser un instrumento de desafío epistemológico que cuestione “el modelo newtoniano: simetría entre pasado y futuro, [donde] todo coexiste en el presente eterno” (Wallerstein, p. 4) como lo sugiere Wallerstein. Ello aporta elementos para elaborar una reflexión que será de gran utilidad como punto de análisis para abordar y desentrañar el lenguaje audiovisual y de manera especial el que corresponde a la fotografía histórica, sobre-entendida por la modernidad decimonónica como “huella de lo real”.

Descolonizar la mirada pasa por descolonizar el conocimiento y las formas como este es construido y transmitido por los guardianes del mismo: los intelectuales. Ello se extiende al conocimiento de los dispositivos de la mirada. Los (ECV) deben asumir el desafío de pensar un giro de lucha decolonial "haciendo ver de este modo la complicidad Modernidad-colonialidad como marco central que sigue organizando y orientando "las ciencias" y el pensamiento académico-intelectual" (Walsh, p. 110). Para Wallerstein esto tiene su origen en Comte, para quien "la física social permitiría la reconciliación del orden y el progreso al encomendar la solución de las cuestiones sociales a "un pequeño número de inteligencias de élite" con educación apropiada" (Wallerstein, p. 14). Las críticas de Walsh y Wallerstein apuntan a derrumbar las jerarquías del pensamiento académico/intelectual sobre un pensamiento-otro no originado o vinculado en la academia. Para Mignolo el conocimiento es un instrumento de colonización y:

(...) por lo tanto la descolonización implica la descolonización del saber y del ser (esto es, de la subjetividad) [puesto que] la decolonialidad gira el radar e invierte las éticas y las políticas del conocimiento. Las teorías críticas decoloniales emergen de las ruinas de los lenguajes de las categorías de pensamiento y de las subjetividades (árabe, aymará, hindi, créole en el Caribe, afrikaans, etc.) que han sido constantemente negadas por la retórica de la Modernidad y la aplicación imperial de la lógica de la colonialidad (Mignolo, p. 11).

En una línea cercana a la de Wallerstein, Dussel plantea el concepto de transmodernidad —en la que se apelará a los aspectos que se sitúan "más-allá" (y también "anterior") de las estructuras valoradas por la cultura moderna europeo-norteamericana y al mismo tiempo, a lo mejor, de la modernidad— que el intelectual crítico no está "atado" a los instrumentos modernos ya que no "es la Modernidad la que le impone al intelectual crítico sus instrumentos; es el intelectual crítico el que controla, maneja la elección de los instrumentos modernos que le serán útiles



para la reconstrucción crítica de su propia tradición, no como sustancia fija” (Dussel, p. 20). Walsh propone que los (ECV), en una suerte de “superación” de las formas modernas del saber, deben pensar en nuevos lugares dentro y fuera de la universidad. El desprendimiento en Mignolo implica que el colonizado abandone la lucha —lo que podríamos llamar “procesos de blanqueamiento”— por ser aceptado por el colonizador que lo niega para “que en lugar de hacer méritos para ser aceptado en la sociedad que los y las niega, optan por la trayectoria decolonial, esto es, optan por el desprendimiento en vez de la asimilación en inferioridad de condiciones, aunque pueden obtenerse algunos beneficios materiales” (Mignolo, p. 19). El acento de esta problematización está en superar la capacidad de elaborar pensamiento occidental u europeo para ser aceptado como ser humano —una condición que no está garantizada—, mientras que, desde un giro a reconocer —abrirse a— lenguas-otras, lógicas-otras, pensamientos-otros se estaría reconociendo la pluriversalidad. Ello implica advertir dos instancias: en primer lugar, asumir el “giro epistémico decolonial”¹⁰ como posturas y acciones críticas frente al poder que clasifica y fija; en segundo lugar, reafirmar el lugar propio como aquel en el que se desplegarán no los esquemas de la modernidad-occidental, sino distintas estrategias para recuperar, desde y para el presente, sensibilidades, posturas, actitudes, experiencias-otras silenciadas por “la ontología del pensamiento eurocentrado y, por lo tanto, imperial” (Mignolo, p. 214). Mignolo recalca la relación dialéctica entre modernidad y colonialidad: “la colonialidad es constitutiva de la Modernidad [...] la retórica de la Modernidad y la lógica de la colonialidad son también dos caras de la misma moneda” (Mignolo, p. 20) por lo que resulta fundamental pensar unos (ECV) que operen en dos niveles: como

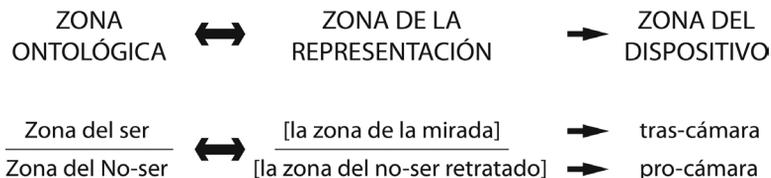
10 Para entender el “giro epistémico decolonial” Mignolo sustituye el *cogito, ergo sum* “pienso, luego existo” por el “soy, luego pienso”. Ver: Mignolo, Walter, *El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento*, en Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2006.

razón y acción crítica frente a la modernidad y como plataforma epistemológica-otra para desarrollar un giro decolonial/una descolonización frente a la colonialidad; resistencias "tan viejas como la colonización moderna misma [...] encuentran sus raíces en la respuesta visceral de los sujetos conquistados ante la violencia de la conquista, que invalida los conocimientos, formas de ser, y hasta la misma humanidad de los conquistados" (Maldonado, p. 159).

Desprenderse de la mirada de la modernidad visual

Uno de los ámbitos centrales a las prácticas de representación del otro es la delimitación de lo que, en diálogo con la zonificación propuesta por Frantz Fanon, denomino como las "zonas de acción visual", las cuales estarían divididas a partir del dispositivo de la mirada [cámara] en dos lugares excluyentes a lados opuestos del ojo-lente: el tras-cámara [la zona del ser del que mira] y el pro-cámara [la zona del no-ser de quien es mirado]. La imagen fotográfica surge así en una suerte de *vectorialidad* entre sujeto retratante y objeto retratado.

IMAGEN 1. ESQUEMA DE LAS ZONAS DE ACCIÓN VISUAL.



Fuente: Alex Schlenker

Quien toma la foto difícilmente será el retratado, a no ser que sea a través de aplicaciones técnicas como el disparador automático. La cámara se vuelve entonces el objeto que metaforiza la construcción disciplinar centrada en lo que Walsh llama la "tendencia modernista de dividir el



sujeto y el objeto de conocimiento. Esta relación deja pasar por alto la relación dialéctica entre sujeto y estructura, disciplinando la subjetividad, como también el pensamiento sobre y en relación a ella" (Walsh, 2003).

La primera pregunta crítica para abordar estrategias de descolonización se centraría en explorar los desafíos para subvertir tal condición vectorial o de direccionalidad, ¿de qué manera el objeto retratado puede re-existir como un sujeto autorretratante/autorretratado? Tal empoderamiento crítico exhorta al ontológicamente inferiorizado a "girar la cámara" hacia el retratante. Walsh se refiere en uno de sus textos al suceso en el que los zapatistas detienen en la Selva Lacandona a dos fotógrafos que intentaban retratar la vida zapatista. En un comunicado de 1996 el Sup, tras apoderarse de la cámara, se refería al caso así:

(...) hoy el Sup ha decidido tomar venganza y ha tomado la lente por el otro lado, por el lado de la historia que toman los fotógrafos de la prensa y, a través de ellos, el mundo que mira esas fotos. Ahora el Sup invita a que sigan sus fotos, a que miren desde este lado del pasamontañas lo que las fotos callan, el viaje que evitan, a la distancia que marcan. (Carta de Marcos, en: Walsh, 1997).

El fotógrafo fotografiado se ve entonces desnudo frente a su propia violencia de representación y, finalmente, de su violencia epistémica. Devolver la mirada, una acción de resistencia que deriva en una pregunta por el lugar de la dignidad humana es, sin lugar a dudas, el primer paso, pero no el último. Esta estrategia de defensa debe convertirse en un "puente" para generar una mirada-otra que, desde una política y ética de la representación "otra", replantee la relación dialéctica entre sujeto y objeto. Las dos "zonas de acción visual" pueden ser alternadas, haciendo que retratado y retratante se vuelvan retratado-retratante. En última instancia tales zonas se diluirán en prácticas de autorepresentación en las que cada sujeto se presente a sí mismo, desde el lugar que haya elegido.

Lectura crítica de la fotografía histórica: la mirada decolonial

La ya mencionada división entre sujeto retratante y objeto retratado se prolonga en la tensión entre la historia y la memoria, entre lo científico y lo popular, entre la interpretación objetiva y la distorsión subjetiva. Esta frontera opera desde la colonialidad del saber con lo que encierra otra confrontación significativa, aquella en la que se oponen los valores de un universalismo europeo a los de un pluriversalismo local. El conocimiento generado por el pensamiento europeo busca establecer leyes universales: el negro es...; el indio es...; las clases populares son...; entre otras. Esta manera de clasificar, encasilla, estereotipa y fija, desde la colonialidad del poder, las formas diversas de ser, de vivir, de pensar, de sentir, de expresarse, entre tantas otras. Los procesos de modernización en América Latina han pasado por incorporar —por lo general de manera forzada e impuesta— las categorías del pensamiento universal de occidente.¹¹ El enciclopedismo taxonómico clasifica, sub-clasifica, meta-clasifica y dicha sub-clasificación al ser clasificada de manera clasificatoria, es una operación que se repite hasta la enésima potencia. Así surge por ejemplo en la zoología un sistema clasificatorio al que no puede (ni debe) escapar ningún espécimen:

Dominio
Reino
Filo¹²
Clase

11 Para Sylvia Winter la época específica de la historia humana que "fue instalada en el siglo XVI por Europa occidental, como resultado de su invención del modo de comportarse, y por lo tanto de ser "Hombre". Wynter, Sylvia, *Tras el 'Hombre', su última palabra: sobre el posmodernismo, les damnés y el principio sociogénico*. Nuevo Texto Crítico. 4.7, 1991, p. 46.

12 También conocido como *tipo* y como *phylum*; el plural de *phylum* es *phyla*.



Orden

Familia

Género

Especie (e incluso subespecie).

En la representación visual es posible advertir en el siglo XVIII una similar clasificación desarrollada desde la pintura de castas —especialmente de México— y en la que se aplicó con ayuda de una tropezada genética cultural y racial un intento por clasificar al hombre americano en su mezclada y contaminada forma de mestizaje. La pintura de castas partía de un encuentro genético entre una supuesta raza superior encarnada en los españoles y las razas inferiores/inferiorizadas: indios, negros e incluso asiáticos. La clasificación obtenida reúne así los requerimientos clasificatorios de la ilustración del siglo XVIII. “En el siglo de la Ilustración, el XVIII, se inventó una clasificación racial de las personas ‘mezcladas’. En esta clasificación aparecía una variedad de posibilidades infinita” (Rodríguez Mortellaro). Algunas de ellas son:

De español e indígena - **mestizo**

De indio con negra - **zambo**

De negro con zamba - **zambo prieto**

De blanco con negra - **mulato**

De mulata con blanco - **morisco**

De español con morisca - **albino**

De albino con blanco - **saltatrás (o saltapatrás)**

De indio con mestizo - **coyote**

De blanco con coyote - **harnizo**

De coyote con indio - **chamizo**

De chino con india - **cambujo**

De cambujo con india - **tente en el aire**

De tente en el aire con china - **no te entiendo**

De mulato con tente en el aire - **albarazado**

Una clasificación similar surge en la segunda mitad del siglo XIX con la llegada —a manos de viajeros europeos— de la fotografía al continente

americano. Un ejemplo paradigmático de esta clasificación visual es la que en el año 1888 hicieron Wilhelm Stübel y Alphons Reiss —dos viajeros alemanes enfocados inicialmente en estudiar los volcanes del área andina— cuando publicaron el libro *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* (Tipos de indios de Colombia y Ecuador) (Stübel, 1888), un tratado en el que la matriz colonial se ve inscrita en el lenguaje fotográfico desarrollado para someter al cuerpo indígena acompañado por el consiguiente texto explicativo/descriptivo (*indio de Otavalo*) empleado como etiqueta para ilustrar la imagen:

IMAGEN 2. INDIO DE OTAVALO



Fuente: Alphons Reiss, Wilhelm Stübel, (ca. 1885).

Hice una aproximación al libro de Stübel y Reiss en el ensayo "Hacia una memoria decolonial" en donde hallé dos formas fundamentales de retrato: el retrato de perfil de medio cuerpo y el frontal de cuerpo entero.



El retrato de perfil destaca los rasgos faciales y corporales —nariz, cabellera larga, y otras— a ser empleados en esta exotización colonial. En el mismo trabajo abordé el lenguaje de dominación de una serie de retratos indígenas del mismo libro que como elemento organizador emplea el gesto de “sacarse el sombrero” por parte del indio retratado como señal de respeto ante la autoridad (retratante) blanca/criolla:

IMÁGENES 3, 4 Y 5. INDIOS DE OTAVALO, INDIO DE PITAYO, INDIO DE SILVIA



Fuente: Alphons Stübel, (ca. 1885).

En las conclusiones de esa lectura, entre otras, que la cabeza sin sombrero opera como un signo que exhibe el doble poder del sometimiento: por un lado la educación civilizatoria del indio —descubrirse la cabeza ante el poder metropolitano— y, por el otro, la exhibición, a modo de trofeos de cacería, de las cabezas que el poder ha mandado a rapar para evitar plagas y suciedad (Schlenker), una forma de sometimiento y de civilización que humilla al sujeto retratado en un entorno ajeno al suyo:

el estudio fotográfico.¹³ La fotografía se convierte en una herramienta clasificatoria con pretensiones universalistas; "así es un indio de Otavalo, de Pitayo o de Silvia, y en tal virtud lo son todos los indios de Otavalo, de Pitayo o de Silvia"¹⁴ parece decir la imagen fotográfica. Para liberar hay que rechazar. El camino de la liberación frente al poder dominador pasa por rechazar, deconstruir y descolonizar las representaciones que de nosotros ha hecho el Norte: "El rechazo del universalismo europeo es fundamental para el rechazo de la dominación paneuropea y su retórica de poder en la estructura del moderno sistema-mundo, lo que Aníbal Quijano ha denominado la «colonialidad del poder» (Wallerstein, 2009, p. 35). La imagen clasificatoria es el vehículo para construir, legitimar y circular esa mirada colonial que reproduce la matriz colonial. Desde la descripción que Mignolo hace del paso del concepto de colonialismo en Wallerstein al de la colonialidad en Quijano se puede preguntar por ese punto de inflexión semántico desde la lectura fotográfica. ¿Cómo plantearnos una plataforma abierta de la memoria que, desde el encuentro físico e intelectual plantee, posibilite y agencie una lectura crítica de la memoria fotográfica?, ¿qué premisas debe cumplir este conjunto de estrategias para que pueda operar como mecanismo de desenganche de la modernidad/colonialidad? Un desenganche pensado desde el arte y las estéticas debería desarrollar prácticas estéticas que entiendan al arte como un proceso capaz de analizar/criticar las formas de colonialidad y posteriormente de restituir la lengua, el suelo y el horizonte simbólico como universo de sentidos. Un ejercicio pensado para recuperar lo humano en la región de América Latina; un acto que restituye la geocultura (Kusch, 1948) y la dignidad a partir de la determinación de des-hacer la diferencia colonial. Así, sería posible pensar la sociogénesis, como pro-

13 Lo habitual para un estudio fotográfico es el empleo de telones de fondo, un elemento que permite identificar distintos rasgos del lenguaje de las imágenes.

14 Otavalo está ubicado al norte de Ecuador, Pitayo y Silvia al sur de Colombia.



ceso que conmina a aprender a ser (estar siendo), una identidad construida desde la aceptación de lo humano en la deformación (el *ántrops*).

Las huellas del pasado son despojos de un acontecimiento que el tiempo intenta devorar y la nostálgica conciencia occidental busca preservar como un fin en sí mismo. El discurso patrimonial que en el marco de los llamados bicentenarios ha vivido el continente desde el año 2009 cobra cada vez más fuerza. Los estados, las administraciones municipales, fundaciones y ONGs, entre otras instancias preservadoras, destacan su labor como recuperadores del patrimonio como un derecho primordial de la memoria nacional. Aún así, ¿cuánto se ha discutido sobre las políticas de la memoria?, ¿existen debates públicos, accesibles a toda la colectividad, que aborden la pregunta esencial del por qué recordar? Aimé Césaire aclara que “no se recuerda para revivir una sociedad muerta, sino para crear una sociedad nueva” (Césaire, 2006).

Algunas reflexiones desarrolladas en anteriores ensayos me llevaron a indagar la tensión entre dos perspectivas distintas para leer una imagen fotográfica. Un análisis de tipo historicista buscará abordar el *qué* de lo fotográficamente representado y no el *cómo*. Se plantea entonces la idea de un solo hecho histórico de naturaleza objetiva y concreta —acontecido en un tiempo pasado— y cuyas lecturas dependerían de la naturaleza de quien lo lee e interpreta. Así una elección presidencial, la inauguración de una obra o un terremoto, serían sucesos concretos interpretados por dos miradas distintas, la del historiador y la del sujeto cotidiano. Esta tensión epistemológica busca distraer la atención del hecho que, en realidad, existen en una fotografía dos acontecimientos: el histórico —aquel que la fotografía intenta capturar y la historia y la memoria intentan reconstruir cada una desde su propio terreno— y el performativo-representacional que se desprende del anterior y que pone en juego una cantidad significativa de elementos que finalmente determinan las miradas de quien retrata y de quien es retratado. Tomemos por ejemplo la fotografía “retrato de joven negro”, tomada en el sur de los Estados Unidos hacia fines del siglo XIX:

IMAGEN 6. RETRATO DE JOVEN NEGRO



Fuente: anónimo, Louisiana Collection of Portraits (ca. 1890).

¿Cómo se seleccionó el fondo para la fotografía?, ¿quién y cómo determinó la composición, la ubicación, la postura y la vestimenta del retratado?,¹⁵ ¿quién y de qué manera determinó la presencia/ausencia de unos retratados con otros?, ¿cómo se determinó el encuadre?¹⁶ Así propongo indagar desde la plataforma abierta de la memoria cómo pre-

15 La convención generalizada fija que determinadas figuras de poder (hombre, blanco, padre, adulto, clase alta, etc.) gozan del privilegio de ser retratados sentados.

16 El retrato está concebido como una forma discursiva más abstracta que puede recurrir o prescindir de atributos físicos secundarios que remitan al oficio (herramientas, lugares específicos, formas de nomenclatura, vestimenta, etc.) para destacar la posición política, social y económica a través de atributos más abstractos como la postura o relación espacial frente a otros sujetos presentes en la misma imagen.



guntar, más allá del *qué*, por el *cómo* para finalmente, preguntar por el *por qué*. Desde la transdisciplinariedad, el entretrejo crítico entre artes y humanidades es posible desarrollar experiencias significativas que se pregunten: ¿si esta foto no hubiera sido tomada de esta manera, de qué otra forma podría haber sido tomada?

En una lectura fotográfica hay que preguntar por ambas instancias: el acontecimiento registrado/representado y el acontecimiento que permitió tal acción fotográfica. El acontecimiento primario ocurre en la realidad modificando de alguna manera a los que lo presencian. Así, este acontecimiento es registrado en una imagen que lo convierte en instante fotográfico detenido para lo memorial.¹⁷ En el caso del retrato, un ejercicio fotográfico que, contrario a toda espontaneidad de la fotografía documental o de registro, funciona a partir de convenios, indicaciones, órdenes contenidas en el lenguaje empleado. El acontecimiento del retrato —individual o grupal parte de un deseo, del retratado, del retratante o de ambos— por el retrato. El ritual que de ahí deriva traduce ese deseo en acción, en lenguaje dentro del tiempo; un acontecimiento que está compuesto por el movimiento de los retratados previo a la obturación del disparador fotográfico, atravesado por las órdenes del fotógrafo —no olvidemos como Césaire señalaba que “nadie coloniza inocentemente”— (Césaire, p. 21) y condicionado por las miradas que van y vienen de y hacia la cámara. Así, el segundo acontecimiento ordena el deseo del primero y lo inscribe en los cuerpos retratados, fijando la gramática visual.

Durante las primeras fases de la plataforma abierta de la memoria se han desarrollado experiencias que buscan dialogar con formas otras de entendimiento del mundo como la experimentación artística, el teatro

17 Susan Sontag se refiere al acto fotográfico como el intento por detener [estatizar] el instante. Ver Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 2006.

antropológico, el ritual de sanación, la escritura experimental,¹⁸ el cine y el video de creación colectiva, entre otras. La plataforma pretende operar a partir de un ritual de definición colectivo previo a cada experiencia: ¿Quiénes somos?, ¿qué haremos y para qué?, ¿cómo nos organizaremos de manera horizontal, participativa y colectiva (abierta)?, ¿qué vamos a mirar?, ¿desde dónde lo miraremos?, ¿qué estrategias vamos a pensar/accionar? y otras preguntas.

El desprendimiento visual: la plataforma abierta de la memoria (fotográfica).

Entrar en tensión crítica con las distintas formas de representación visual que reproducen y legitiman la colonialidad es un desafío enorme. Las estructuras de pensamiento colonial y la misma matriz colonial, nos atraviesan de manera irremediable. Creer que estamos libres de colonialidad alguna sería un gran error y un tropiezo inicial poco útil. El punto de partida debe ser nuestro propio cuerpo, nuestra propia mirada, nuestra propia existencia. ¿Qué formas de colonialidad son parte de nuestro ser y de nuestra vida, sin que nos demos cuenta de ello?, la necesidad de articular un desprendimiento de lo colonial comienza por nosotros mismos, *casa adentro*. Creer que el problema está afuera es un ejercicio a medias.

Desprenderse de la modernidad y su régimen visual pasa por des/re-aprender lo visual/la imagen y sus usos sociales y políticos. Tal aproximación se articula a partir de un conjunto de reflexiones teóricas y metodológicas que me han permitido elaborar una serie de preguntas de investigación, encargadas de indagar, entre otras, el juego de miradas inscrito en las prácticas visuales. Hay que aclarar que la imagen no es

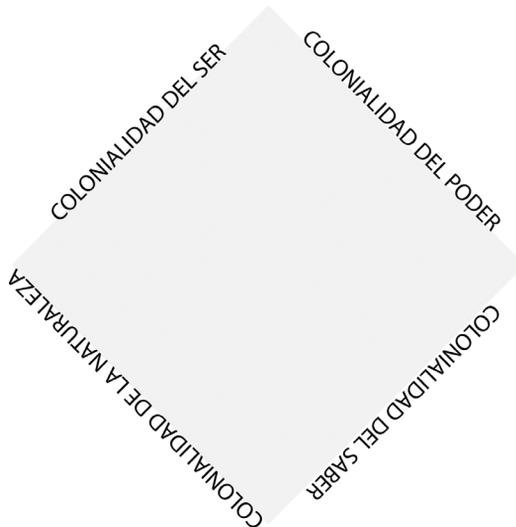
18 Una buena referencia de este tipo de narrativa la propusieron el subcomandante Marcos y Paco Ignacio Taibo II con su novela a cuatro manos "*Muertos incómodos*", Diario La Jornada, 2005.



colonial únicamente por el lenguaje y el mensaje que despliega. La “colonialidad de la mirada” se articula en el ritual previo y además en aquellos usos que, con intenciones coloniales, buscan denominar, nombrar, clasificar aquello a ser dominado por el poder del mundo moderno/colonial y su matriz colonial.

Pretendo leer entonces el ejercicio fotográfico —una de las prácticas visuales— como uno de tipo homeopático: mal y cura a la vez. Mi intención es descolonizar las imágenes con ayuda de otras imágenes. A ello se suma una cantidad de propuestas de intervención/apropiación desde las artes y la literatura. Así la herramienta colonial deviene en herramienta para lo decolonial. Walter D. Mignolo hace una significativa distinción entre dos ámbitos, la *matriz colonial* y el *mundo moderno/colonial*. El primero, es el encargado de catalizar el buen funcionamiento del segundo. Una reflexión de gran utilidad como punto de análisis para abordar y desentrañar el lenguaje audiovisual y de manera especial el que corresponde a la fotografía histórica: “es la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización socio-histórica identificada por mundo moderno/colonial” (Mignolo, 2008, p. 35). La matriz colonial es el agente operativo del sistema-mundo en cuestión. A esta idea hay que sumar la pregunta por la circulación de esta matriz colonial. ¿Cómo indagar por la fotografía como espacio de construcción, legitimación y circulación de la matriz colonial? Mignolo describe en *La opción decolonial* las fronteras que la matriz colonial fue estableciendo para controlar al ser y a sus saberes de una manera sistemática en cuatro frentes: la colonialidad del ser, del poder, del saber y también de la naturaleza. (Mignolo, 2008, p. 35).

IMAGEN 7. LA COLONIALIDAD

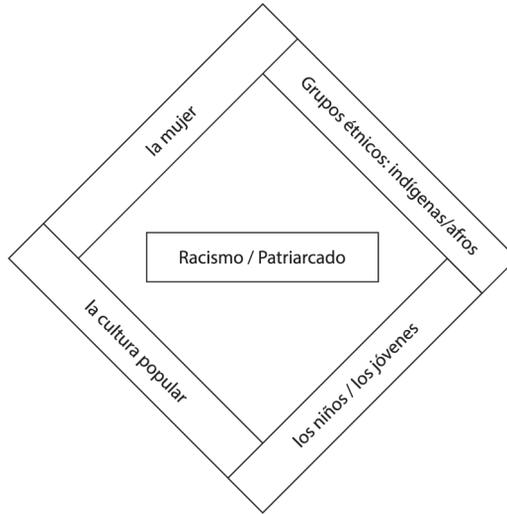


Fuente: Walter Dignolo *El desprendimiento*, Caracas. Copia digital, 2008.

En un intento por adaptar esta representación al análisis crítico de la imagen, he elaborado una nueva versión del mapa. Las formas de representación de determinados grupos humanos —mujeres, indígenas, afros, niños, clases populares y pobres, entre otras— plantean varias preguntas en torno a la representación visual-colonial del poder. Sin desconocer la colonialidad en la autoridad, la economía, los saberes, las subjetividades, así como el género y la sexualidad intentaré detectar los límites de lo colonial a partir de la imagen. Pretendo leer a partir de la colonialidad de las representaciones visuales las distintas expresiones en las que es posible advertir la colonialidad ejercida por la matriz colonial en el momento y lugar específicos de una determinada representación visual. El mapa de la colonialidad visual se configura entonces así:



IMAGEN 8. MAPEO GENERAL DE LAS COLONIALIDAD-VISUAL



Fuente: Alex Schlenker

Este mapeo permite pensar, desde una representación visual, las zonas de tensión en el retrato fotográfico a partir de las cuales deseo desarrollar una serie de estrategias de desenganche. Para ello pienso el proceso a partir de dos momentos estrechamente concatenados: la lectura crítica y la acción política. El primer momento implica una aproximación que indague y exponga las múltiples maneras en las que la matriz colonial representa al que no es hombre, blanco, adulto, de clase alta o reconocida pública y socialmente. Las imágenes de archivo se tornan en una herramienta indispensable, aunque no exclusiva, para tal efecto. Esta lectura crítica deberá poner en evidencia cómo el estado blanco ha sido el encargado de elaborar/configurar lo humano en la modernidad a través del conocimiento dominante (colonial) que ha hecho indio al in-

dio, negro al negro, pobre al pobre.¹⁹ Césaire se refiere a la construcción del otro como un proceso que ve en el colonizado una bestia, un discurso que justifica su propio accionar como bestia civilizadora.

El segundo momento consiste en el desarrollo de estrategias de reivindicación que, a partir de un pensamiento decolonial, centrado en maneras otras para entender el mundo, sea capaz de repensar los procesos educativos y, de manera especial, procesos de enseñanza enfocados en la educación de la imagen. Ambos momentos deben ser pensados como estrategias colectivas para generar sentidos en la experiencia compartida de la vida, una forma de entretejido cultural y social que halla, en las distintas formas de visualidad, expresiones relacionadas con los procesos humanos que (re)conectan a unos sujetos con otros. Así el proceso de creación colectiva se vuelve parte central del accionar de la cultura. Kusch nos desafía a entender que "para comprender una cultura es necesario el sujeto que ve el sentido como también el que lo crea" (Kusch, 1976).

Ambos procesos deben ser pensados como partes inseparables del proceso de desenganche. La tentación de muchos intelectuales centrados en los estudios visuales, incluyendo a aquellos que han comenzado a considerar la opción decolonial, es quedarse únicamente en el análisis crítico —frecuentemente bajo la etiqueta de "decolonial"— de las formas de representación que reproducen y legitiman la matriz colonial. Estas lecturas, aunque de gran importancia, se limitan al diagnóstico y no generan, en la mayoría de los casos, una opción decolonial significativa que permita pensar nuevas formas de entender las visualidades y con

19 Mignolo aclara que el problema del pensamiento occidental o eurocéntrico no es el contenido del mismo, sino los presupuestos raciales sobre los que se ha edificado, por ejemplo y, entre muchos otros, el "edificio conceptual kantiano", véase Mignolo, Walter, *El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento*, en Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2006.



ello los procesos que buscan generar procesos educativos capaces de facilitar un aprendizaje otro de lo visual, en arte y lenguaje.

Resulta entonces vital concluir el proceso generando nuevas formas de entender, enseñar-aprender y ver las posibles formas de visualidades generadas por una determinada comunidad. Este concepto alberga en su interior la demanda por pensar una visualidad que ante todo genere sentidos en la comunidad a la que se debe, con lo cual propongo tres ejes principales para re-pensar las visualidades desde una perspectiva decolonial:

- **[girar la cámara]**: lectura crítica / estrategias para desmontar la colonialidad visual (entendidas como el ejercicio para deshacer la *diferencia colonial* que es epistémica y ontológica: el patriarcado y el racismo controlan). Aimé Césaire plantea una ecuación que puede ser resuelta de la siguiente manera:

colonización=cosificación

por lo tanto:

descolonización=humanización

- **[diluir las zonas de acción visual]**: des/re-aprender las posibilidades de la (auto)representación visual a partir del sentido grupal/comunitario
- **(re)pensar** la relación entre arte y pueblo (comunidad).

La filantrópica: memorias de la experiencia de descolonizar la imagen desde la plataforma abierta de la memoria

Todo proceso por descolonizar las representaciones visuales debe perseguir un diálogo con aquellos movimientos, organizaciones, colectivos que, desde su propio lugar de crítica y acción, persiguen la utopía posible de un mundo mejor. Tal desafío está plasmado en la idea que plantea Walsh:

Pensar *desde, junto y con* estas luchas, sus marcos referenciales y sus propuestas descolonizadoras de conocimiento, pensamiento, acción e intervención ofrece, junto con lo mencionado arriba, un legado y camino importantes para (re)pensar los estudios culturales –o, mejor dicho, estudios interculturales–, como proyecto político hoy en el contexto latinoamericano pero con vistas hacia –y en diálogo con– otros proyectos que apuntan a la construcción de mundos más justos (Walsh).

En las primeras semanas del año 2010 realicé el primer encuentro de la plataforma abierta de la memoria. A esa primera sesión asistieron siete personas interesadas en el desarrollo de posibles estrategias para descolonizar algunas de las imágenes del archivo Rosales²⁰ —sus contenidos y las estrategias acontecidas en el retrato—. En este encuentro inicial se discutieron una serie de imágenes que —con el fin de facilitar el trabajo— titulé: “la filantrópica”.²¹ Se trata de una serie de retratos

20 Se trata de un legado de cerca de 40.000 fotografías tomadas en Ibarra, Ecuador entre 1920 y 1970.

21 Prácticamente la totalidad de las imágenes del archivo Rosales carece de apuntes, títulos o registro clasificatorio alguno. No he hallado ninguna referencia a nombres, fechas o lugares. En muy contados casos aparece sobre el negativo algún tipo de numeración que aún no ha logrado ser relacionada con una forma de sistematización. Para poder remitirnos a las fotos con las que trabajará la plataforma he asignado nombres a la serie



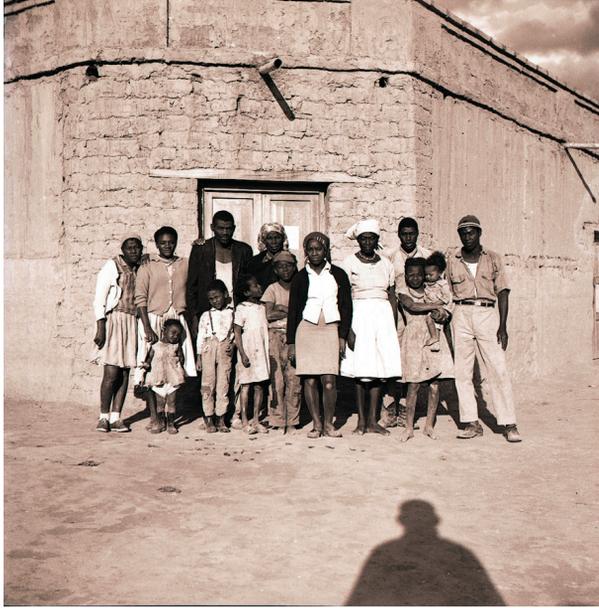
grupales de 5, 5 cm x 5, 5 cm en película blanco y negro, tomados presumiblemente en la década de 1940. La serie proviene de una sola tira de negativo en la que constaban doce imágenes. A través de una indagación de campo pude determinar que el lugar en el que se tomaron la mayoría de las imágenes es la población del Chota, en la provincia de Imbabura.

En estas imágenes aparece de manera reiterada una mujer blanca, la cual parece estar de visita en esta comunidad afro del Norte de Ecuador. En varias de estas fotografías se retrata a un grupo de mujeres afro-ecuatorianas, recibiendo de esta mujer blanca ciertos objetos: ollas inoxidables, un marco para bordados y una máquina de coser. De este modo la *mujer filantrópica* lleva a las mujeres del pueblo las herramientas necesarias para ejercer tres actividades como mujer: coser, bordar y cocinar. Una dinámica de la dominación muy bien descrita por Fanon: “Para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial” (Fanon, 1988).

La honestidad de Miguel Ángel Rosales consiste en mostrar esta filantropía colonial/colonizadora con su lente. El fotógrafo sabe que no tiene cabida en los retratados y retratadas, pero acusa presencia física incluyendo su sombra en el encuadre de casi todas las fotos de la serie. La visita filantrópica recuerda cómo se han silenciado experiencias-otras por “la ontología del pensamiento eurocentrado y, por lo tanto, imperial” (Mignolo, 2006, p. 214).

(por lo general la tira del negativo) y a cada una de las fotos. De esta forma la apropiación inicia desde el ejercicio de “nombrar” desde nuestro lugar político lo que la imagen intenta exponer. Intentamos así participar desde nuestro lado del espejo en “las políticas de nombrar” a las que se refiere Catherine Walsh.

IMAGEN 9. RETRATO DE PUEBLO, DE LA SERIE "LA FILANTRÓPICA"



Fuente: Estudio Rosales, Chota, 1940's

IMÁGENES 10 Y 11. BORDANDO I Y II, DE LA SERIE "LA FILANTRÓPICA"



Fuente: Estudio Rosales, Chota, 1940's



IMAGEN 12. LA MÁQUINA, DE LA SERIE "LA FILANTRÓPICA",



Fuente: Estudio Rosales, Chota, 1940's

IMÁGENES 13 Y 14. LAS OLLAS Y EL TELAR, DE LA SERIE "LA FILANTRÓPICA"



Fuente: Estudio Rosales, Chota, 1940's

Durante esta primera reunión de la plataforma abierta —asistieron dos escritores, un pintor, dos fotógrafos, una bailarina y un comunicador— se discutieron varios aspectos relacionadas con los retratos de la mencionada serie. A lo largo de casi dos horas de discusión se recogieron varias propuestas sobre la forma de trabajar. Intentaré a continuación resumir estas propuestas:

- En una siguiente sesión en torno a estas imágenes fotográficas se trabajará sobre la idea de *negritud*, desarrollada por Aimé Césaire en sus discursos.
- Los nombres de la serie y de las imágenes constituyen ya de por sí un ejercicio de apropiación en el que podrían participar más personas.
- Las imágenes abordan la representación visual de mujeres afro (también de algunos hombres) por lo que se debería invitar a miembros de organizaciones afro o a afroecuatorianos en general a participar de la plataforma.
- La plataforma requiere de un moderador, una función que debe rotar en cada experiencia o, incluso, durante la experiencia.
- Se detectaron en las imágenes distintas formas de colonialidad (ser, poder, saber...) que deberán ser atacadas de manera frontal.²²
- La descolonización puede ser trabajada de manera individual o, a sugerencia de algunos asistentes de la plataforma, de manera grupal.
- En esta sesión se convino en enviar por correo electrónico propuestas de intervención/apropiación/descolonización de las distintas imágenes. La invitación a tal o cual acción se extendería así

22 Varios asistentes de la reunión señalaron que "la filantrópica" seguramente regaló objetos que ni ella misma usaba en su casa, en la que seguramente varias empleadas se encargaban de cocinar, bordar y coser.



a los demás participantes y a otros actores que, aunque no hayan asistido a esta primera sesión, podrán participar.

Pocos días después de esta primera reunión llegaron varias propuestas que serán desarrolladas en varios talleres y en varias sesiones de trabajo durante el segundo trimestre del año 2010. Me permito, al cierre del presente texto, mencionar algunas:

- Desde la escritura (individual y grupal) se elaborará un texto que intente (re)construir los diálogos que acompañaron la visita de “la filantrópica” y su fotógrafo.
- Desde la danza contemporánea se intentará dar usos diferentes –no convencionales– a los objetos recibidos: ollas, máquinas de coser, telares, etc. Esta propuesta puede extender a otros objetos que intentan fijar y limitar la identidad de la mujer a un ámbito doméstico.
- Desde la fotografía se elaborará un ensayo visual que documente la visita de una mujer negra a casa de varias mujeres blancas. En esa visita ella llevará objetos que las mujeres blancas no conocen: la olla de barro, la hamaca, la tela para amarrar a los bebés, el palo para golpear la ropa en el río, la piedra de moler, etc.
- Desde el cine documental se llevarán esas fotos al pueblo del Chota para intentar conocer la reacción de sus habitantes a esas imágenes.
- Desde la pintura/el diseño gráfico se elaborará un manual de uso de una olla metálica, de un telar y de una máquina de escribir. Esta apropiación busca parodiar el discurso de género y de etnia inscrito en la generosidad de “la filantrópica”

Las acciones a ser desarrolladas como estrategias de apropiación son muchas y variadas. No hay duda que este tipo de experiencias —desarrolladas desde una postura crítica sintonizada con la opción decolonial— puede aportar elementos importantes para generar reflexiones y discusiones en torno a la representación visual. Las intervenciones/apropiaciones deberán entonces ser registradas y sociabilizadas de ma-

nera intensa para propiciar el marco de acción de formas otras de entender el mundo y la vida. Ya lo dejó claro el gran poeta Aimé Césaire: "Europa y Occidente **NO** encarnan el respeto de la dignidad humana".

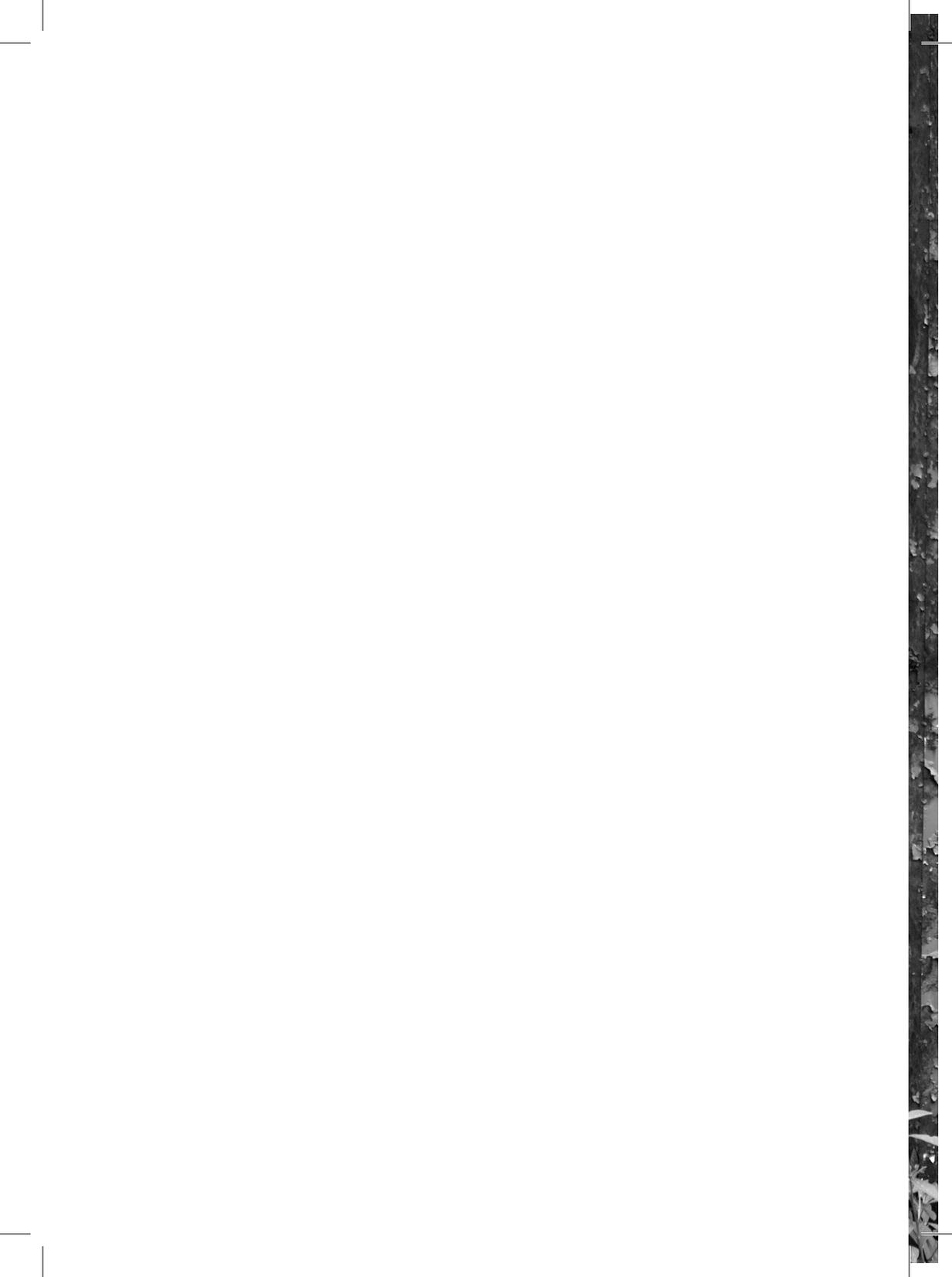
Bibliografía

- Albán, A. (2009). "Pintores indígenas y afrodescendientes: entre las memorias y las cosmovisiones". En: Palermo, Z. (comp.). *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. (Prefacio: Walter Mignolo). Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Bolívar, S. (1815). *Carta de Jamaica*. Disponible en: www.analitica.com/bitlibio/bolivar/jamaica.asp, Carta de Marcos (1996). Para 24 HORAS EN EL CIBERESPACIO, DE INTERNET, 8 de febrero. En: EZLN Documentos y Comunicado 3, Ediciones ERA, México, 1997. Citado en Walsh, C. *¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?*.
- Curiel, O. (2005). *X Encuentro Feminista de América Latina y el Caribe. ALAI*. (Ponencia). Octubre 9-15: Sao Paulo.
- Chukwudi Eze, E. (2001). *El color de la razón. Las ideas de "raza" en la antropología de Kant*. En: Mignolo, W. (comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, Buenos Aires: Ed. del signo.
- Césaire, A. (2006.) *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Ediciones Akal.
- Fanon, F. (1988). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Dussel, E. (2005). *TransModernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. (UAM-Iz., México City). Disponible en: www.afyl.org/transModernidadeinterculturalidad.pdf.
- Dussel, E. (1994). *1492, El encubrimiento del Otro, Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. (Colección academia, número uno). La Paz: Plural editores.

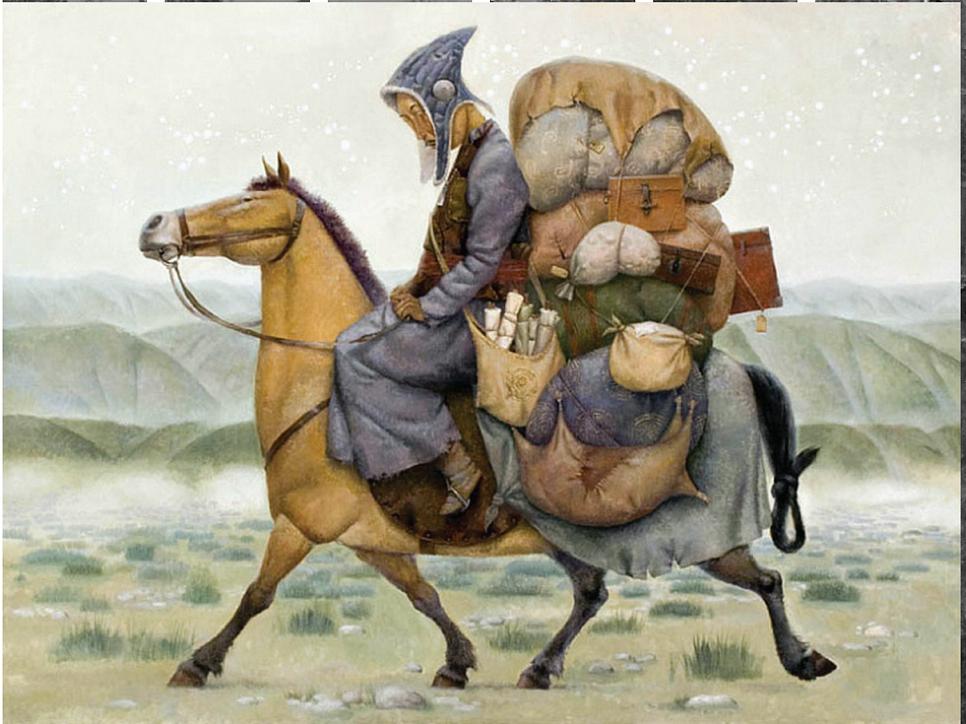


- Keisha-Khan Perry (2006). *Por uma pedagogia feminista negra no Brasil: O aprendizado das mulheres negras em movimentos comunitários*, en Rodrigues Müller, Maria Lúcia y Pinheiro Paixão *Educação, Lea diferenças, desigualdade*. Brasil: Ministério de Educação.
- Kelly, R. (2001). "Poetry and the political imagination". En: *Aimé Césaire, negritude & the Applications of surrealism*. Disponible en: www.lipmagazine.org.
- Kusch, R. (2003). Anotaciones para una estética de lo americano. *Ke-nos: revista digital*. [1]: Buenos Aires.
- Kusch, R. (1978). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Estudios Latinoamericanos.
- Maldonado-Torres, N. (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". En: Castro Gómez, S. y Grosfoguel, R. (edit.). *El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Mignolo, W. (2008). *El desprendimiento, retórica de la Modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad*. (Traducido por: J. Romero). Caracas: Copia digital.
- Mignolo, W. (2006). *El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento*, en Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Perry, Keisha-K. (2006). "Por uma pedagogia feminista negra no Brasil: O aprendizado das mulheres negras em movimentos comunitários". En: Rodrigues Müller, M. L. e Pinheiro Paixão, L. *Educação, diferenças, desigualdade*, Brasil: Ministério de Educação.
- Rama, Á. (1998). *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Stübel, A. and Reiss, W. (1888). *Indianertypen aus Colombia und Ecuador*. Berlín: H.S. Herrmann.
- Rodríguez Mortellaro, I. (s.d.). *Mestizos y castas*. Disponible en: http://sepiensa.org.mx/contenidos/h_mexicanas/colonia/mestizos.htm.

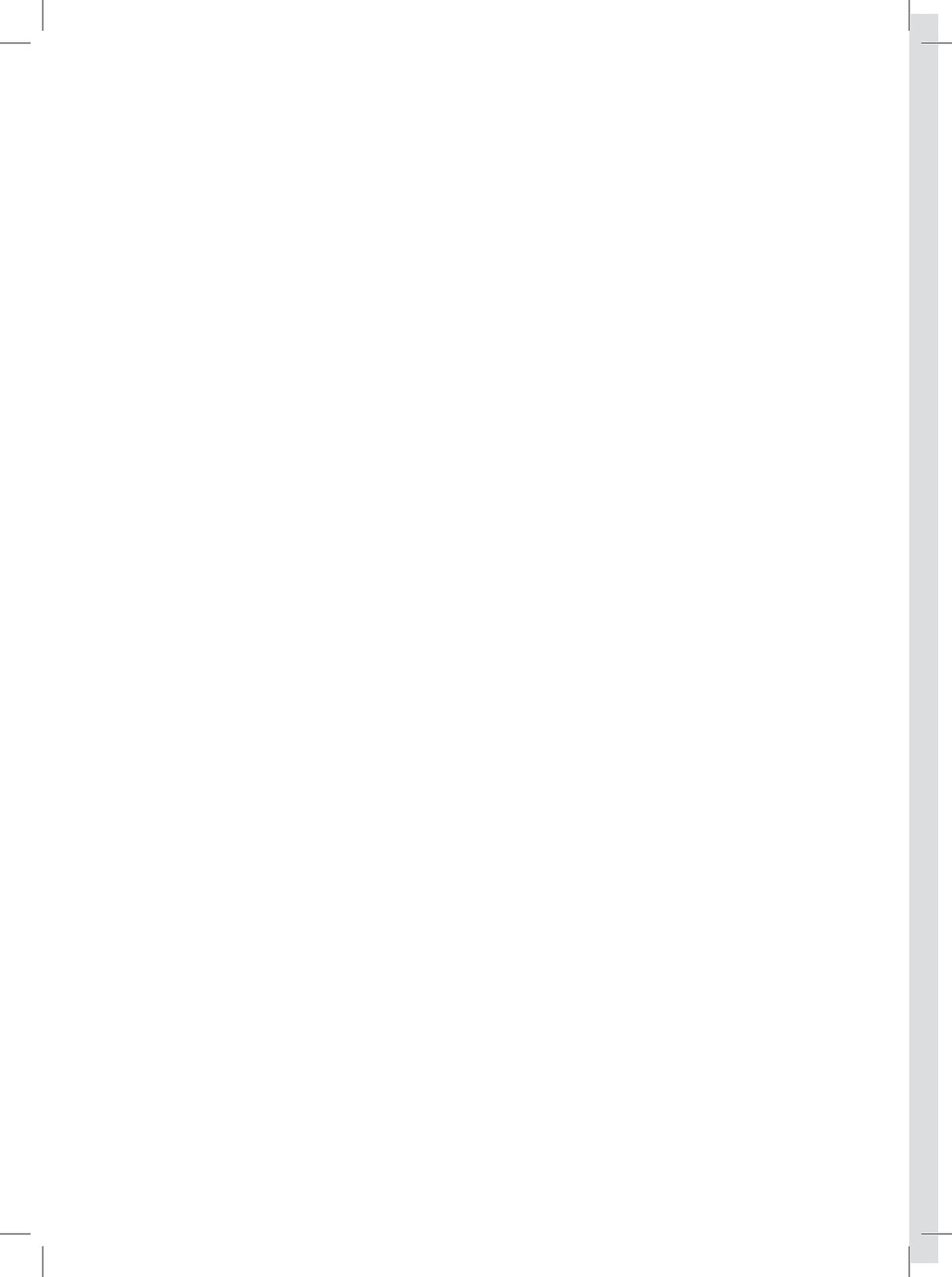
- Schlenker, A. (s.d.), *Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico*. [Documento digital]. Disponible en: <http://hasgaplattform23.20six.co.uk/hasgaplattform23/art/695056>.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la Fotografía*. Buenos Aires: Ediciones Alfaguara.
- Subcomandante M. (1997). Carta para 24 HORAS EN EL CIBERESPACIO, DE INTERNET, 8 de febrero de 1996. En: EZLN Documentos y Comunicado 3. México: Ediciones ERA.
- Wallerstein, I. (1995). *Abrir las ciencias sociales. Informe de la comisión Gulbenkian*. México: Siglo XXI.
- Wallerstein, I. (1998). *Impensar las Ciencias Sociales*. México: Siglo XXI.
- Wallerstein, I. (2009). *Leer a Fanon en el siglo XXI*. [Prefacio a Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*]. Madrid: Ediciones Akal.
- Walsh, C. (2007). "¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales". *Nómadas*. [27].
- Walsh, C. (2003). *¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Andina*, en *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*. Quito; UASB/ Abya Yala.
- Wynter, S. (1991). "Tras el 'Hombre,' su última palabra: sobre el posmodernismo, los damnés y el principio sociogénico". *Nuevo Texto Crítico*.



CUARTA PARTE:
AISTHESIS DE LA "AMÉRICA
PROFUNDA"



Zorikto Dorzhiev. *The Postman*. Oil on canvas, 105x140 cm, 2005. Imagen con copyright, cortesía de la Galería Khankhalaev.





Adriana Torres. *El Arcángel Gabriel*. Estatua Viva, 2010.



LOS TROPIEZOS DE LAS ESTATUAS, LAS ESTATUAS COMO TROPIEZOS

Pedro Pablo Gómez

Una estátuica antes que una estética

En las grandes ciudades latinoamericanas, entre ellas Bogotá, el movimiento frenético y el ruido en el que se desenvuelve la vida de las multitudes, encuentra un elemento mínimo de *suspensión* en las denominadas *estatuas vivas*, que permanecen inmóviles, imperturbables, realizando una actividad que se considera una forma de trabajo o quizá una nueva forma de arte. El tradicional robot del Parque Santander, el soldado de la iglesia de San Francisco o la representación del mismo santo con su mirada fija en el local de *Mc Donald's*, la bailarina de danza árabe de la calle 17 con séptima, el hombre en silla de ruedas con cabeza de monitor de computador, que se ubica a la salida del almacén Ley de la carrera 7ª con calle 23, el músico de maracas llaneras que se ubica en la esquina de la calle 19 con carrera 7ª, entre muchos otros que representan héroes, payasos y personajes traídos de la literatura.

En algún momento, mientras realizaba este trabajo, me pregunté acerca de la posibilidad de extender más cerca de 1930, la hipótesis del libro *Tejidos Oníricos*, (Castro-Gómez, 2009). Para ello se tendrían en cuenta las formas de objetivación, las cuales transforman a los seres humanos en sujetos (Foucault, p. 1990), —entendiendo el sujeto no como lo que subyace sino como sujetado a, como máquina deseante— y, así



mismo, los cambios de ritmo y la correspondiente ruptura epistémica, que supone el paso de la colonia al ritmo de la industrialización y de éste al ritmo de la sociedad contemporánea, en la que impera el poder neoliberal. Sin embargo, esto podría ser un salto que obviaría la tarea de realización de una genealogía de la instalación del orden de poder neoliberal en Colombia y su vigencia en esta primera década del siglo XXI. Además, la extensión de la hipótesis supondría la prolongación de la denominada máquina de interpretación del libro que, al hacer coincidir de manera forzada una serie de prácticas del orden liberal con otras del orden de poder neoliberal, daría como resultado una ontología distorsionada del presente.

De todas maneras, en mi empeño de buscar algunas formas de relación de algunos aspectos del libro con mi trabajo con las estatuas vivas, vuelvo sobre la hipótesis general que propone Castro-Gómez y que se expresa como sigue:

Propone una genealogía no de los tejidos empíricos sino de los tejidos oníricos, bajo la hipótesis de que en la Bogotá de comienzos del siglo XX, el deseo por la mercancía precedió a la llegada de la mercancía misma; es decir, que el capitalismo industrial no se “enraizó” en nuestro medio primero con las fábricas y las máquinas, sino con las palabras, los signos y las imágenes. Antes que como un mundo de objetos, la industrialización de los años diez y veinte se constituyó entre nosotros como un mundo de sueños y deseos (Castro-Gómez. 2009, p. 17).

Es así como, en el desarrollo del libro, empiezo a encontrar una serie de elementos e indicios que me permiten pensar las prácticas que realizan las estatuas vivas en Bogotá como una especie de interpelación al *dispositivo de movilidad* de la ciudad y como la forma de una subjetividad que está-siendo, en contraposición al sujeto cinético inscripto en el mencionado dispositivo de movilidad y sus máquinas de captura, entre las que se encuentra la moda, los transportes y la publicidad.

En este sentido, si bien es claro que en el libro de Castro-Gómez se atiende a los procesos de industrialización del país, para enfocarse en los dispositivos de movilidad que hacen posible la implementación de un imaginario social centrado en la velocidad y en la aceleración permanente de la vida, instituyendo la sociedad de trabajo como horizonte último para la vida de los habitantes de Bogotá (Castro-Gómez, 2009, p. 253), los puntos de relación con la práctica de las estatuas vivas en la Bogotá actual, están en la perspectiva de los contra-imaginarios que, al final del libro, plantean líneas de fuga frente a la estratificación de la vida propia de los imaginarios hegemónicos, entre ellos, el pensamiento nómada de Enrique Restrepo Calancha y el de Luis Tejada. El primero, con su crítica irónica a la idea de libertad propuesta en la constitución, al carácter autómatas del habitante de la ciudad, a la ilusión de las identificaciones abstractas como el patriotismo, la justicia o la moral, a la superstición oculta en la idea de progreso, su propuesta de des-esperanza y a la pedagogía de la desaceleración y el des-hacimiento frente a los ideales del progreso. El segundo, con su mirada horrorizada por el incesante movimiento de la carrera séptima, en un mundo en el que el placer de estar haciendo nada se ha perdido por causa del movimiento y la aceleración; un mundo donde siempre se está *de paso*, en el que no es posible *estar en alguna parte*, pues ha sido estriado para hacer imposible el vagabundear y sus placeres. El elogio de la inactividad de Tejada, cuyos valores están en las antípodas de la movilidad como: la bohemia, el nomadismo —que se escapa de los espacios estriados de la ciudad—, el deambular en la noche, el encuentro con diferentes personajes —entre los que se cuentan prostitutas y mendigos—, cuyo modelo de trabajo es el de una vida relajada, que plantea otra posibilidad de vivir en la ciudad, como nómadas, en un espacio liso, en los intersticios de los puntos de estriamiento del espacio-tiempo de la ciudad (Castro-Gómez, 2009, pp. 255-261). Esos valores y contra-imaginarios de la desaceleración permiten establecer vinculaciones con los personajes de las estatuas vivas, para elaborar una imagen dialéctica de la ciudad, al unir esos elementos en otras coordina-



nadas espacio-temporales distintas a las de las narrativas y los mapas vigentes del poder.

Una vez planteado lo anterior, surgen las preguntas: ¿por qué a estas manifestaciones artísticas se les denomina estatuas humanas y no esculturas vivientes?, ¿qué extraña relación de poder se oculta en esta denominación? Michel Serres habla desde una “historia de la escultura” de un “pasaje de la momia, el cuerpo muerto, a la piedra y de la piedra a la estatua”. En la estatua a su vez se da la aparición del objeto. Además afirma que: “Debe haber habido un momento en el cual el intelecto se constituyó en función de la presencia del objeto como tal” del ser ahí, *dasein*, que el autor traduce por *aquí yace*, debido a la relación que se establece entre la meditación acerca del objeto y la muerte (Serres, 1987, p. 9). Sin embargo, la estatua nos hace pensar en que hay algo, más allá de lo que ella es a primera vista, que hace que la estatua esté ahí. Siguiendo a Rodolfo Kusch, se puede decir que, detrás de la estatua, como de toda cultura, está siempre el suelo, como ese margen de arraigo al que, en los momentos críticos, se puede recurrir, como un ahí que afirma. Esa afirmación de la estatua no es tanto de un “ser que está”, a la manera de Heidegger, sino de un “estar siendo” de carácter preontológico que fundamenta un desenvolvimiento de la autenticidad americana en contraste con lo que occidente considera auténtico, fundamentado en el ser antes que en el estar, (Kusch, 1978, p. 157). El ser y el estar son formas de existencia pero no son lo mismo. Para Kusch (2000, pp. 4-7) hablar de un sujeto en filosofía supone hablar del ser, esto es, de un ente constituido; en esta vía, se denota el hablar de lo que es como una esencia. Pero, desde el punto de vista del estar, en vez de hablar de una esencia hay que hablar previamente, preontológicamente, de una *estancia*, que se instala en gran parte fuera de la ciencia; es un modo de ver que, de cierta manera, hace al ser. La estancia, más que un modo de ver es un sentir,¹

1 El sentir la verdad en términos de existencia incluye lo peor y lo mejor. Desde una antropología de la finitud hace pensar en la indigencia original del sujeto, en su desconstitución

supone un salto atrás, que hace posible indagar sobre la constitución del ser a partir del estar; ese salto nos pone al margen de las reglas de juego de la filosofía, que exige un sujeto constituido de acuerdo con el código occidental. “Lo esencial no surge como lo propio desde el punto de vista del ser, sino como lo propio desde el punto de vista del estar a través de un ‘para ser’, o sea a partir de la estancia” (Kusch, 2000, p. 6); es decir, el ser se incuba a partir de la circunstancia o del accidente del estar.

Ahora bien, al acercar lo anterior a la reflexión sobre la estatua, al preguntar por lo que ocurre en el paso del estar al ser surgen, por lo menos, tres variantes. La primera, hace pensar en un estar que se conserva simplemente en su estar, que sería propio de una estatua inerte, no de una estatua viva, reducida a la presencia y a una espera permanente de una acción externa a ella misma, congelada en su *para ser*; o a lo mejor, en una estatua similar a los monumentos de piedra y bronce que cuentan no tanto la historia vivida, sino una historia erudita, la misma que se ritualiza en las conmemoraciones, aniversarios y centenarios.

Otra opción es la continuidad del estar hacia un estar-siendo que constituye su propio ser ubicado; la estatua viva sería una analogía del ser humano que logra constituirse a sí mismo en un domicilio existencial sin desconexión con su estancia. Para llegar a ser estatua viva, la primera condición es la de estar y luego, al poner en suspenso el movimiento, se es estatua, una estatua viva que *está-siendo* y cuyo ser contingente depende de las condiciones de su estancia para no caer en la abstracción de un ser que yace muerto.

La tercera opción es la de constituir un ser a partir del estar pero en discontinuidad; esa discontinuidad produce una falla en el paso del estar al ser y es causada por la irrupción brusca de una fuerza exterior que quiebra la continuidad en la constitución de ser a partir del estar. Esa falla es una ruptura entre la estancia y su esencia, una sustitución de lo

originaria. Esta precariedad es la que hace que lo que se diga del sujeto, en relación a su logos o su esencia resulte todavía prematuro (Kusch, 2000, pp. 4-7).



propio del ser que, en su estar-siendo, es asaltado, por así decirlo, por una esencialización extraña, llámese nacionalidad, partido, o incluso la esencialización artística de ciertas prácticas artísticas populares. ¿Esa ruptura no es acaso una clave para explicar la diferenciación entre el pensamiento popular y el pensamiento intelectual, entre la ciudad letrada y la ciudad real?, ¿se podría elaborar a partir del estar una herramienta explicativa de la constitución ontológica del estar-siendo existencia desde una analéctica de la estatua viva?

Se puede establecer un contraste entre los artistas que están detrás de las estatuas humanas y de las prácticas que realizan, y los artistas reconocidos por la institución y sus prácticas particulares. Los primeros son artistas urbanos que anuncian sus actividades al lado de músicos, mimos, zanqueros y robots, con el objetivo de amenizar fiestas privadas y eventos de carácter oficial; y aunque varios de ellos se precian de haber sido invitados a realizar performances en galerías reconocidas, no creen que esto se debe al valor intrínseco de su práctica, sino para comprobar y actualizar la capacidad de los lugares de “consagración”, que convierten en arte los objetos que allí son exhibidos. Los segundos se presentan simplemente como artistas, —una designación abstracta con pretensiones de universalidad y permanencia de una subjetividad históricamente constituida— que anuncian sus prácticas de alta cultura, al lado de las prácticas de alta costura, política y mercados. Sin embargo, esta designación empieza a sentirse resquebrajada cuando, desde los centros del arte, aparecen inevitables adjetivaciones como: latinoamericano, colombiano, de provincia, negro, indio, homosexual, periférico, que son manifestaciones de la tolerancias del multiculturalismo y de las estrategias de la biopolítica y el mercado neoliberal, siempre y cuando mantengan su condición de no interpelación efectiva a las posiciones epistémicas dominantes desde donde se construyen las estéticas geopolíticas contemporáneas. Así, a los dos les acontece algo que tiende a unificar sus prácticas en los tiempos actuales, y no es otra cosa que la pertenencia, o quizá la dependencia, de las condiciones del escenario artístico y cultural actual

de la ciudad letrada del arte, del orden de su discurso, de sus sistemas de clasificación, ordenamiento y jerarquización.

La característica fundamental de dicho escenario no es tanto la mercantilización de la cultura sino el fenómeno opuesto: “la culturalización de la economía de mercado”. La cultura ya no es una esfera al margen del mercado sino que se ha desplazado hacia la economía terciaria —servicios culturales— y no sólo como una esfera del mercado, sino cada vez más como su componente central, en la medida en que tiene que ver con la administración del mundo de los afectos propia de las estrategias de la biopolítica neoliberal. Ese choque, colisión o corto circuito, entre cultura y mercado menoscaba la antigua lógica de provocación de la vanguardia modernista, de escandalizar a los sectores burgueses. En la actualidad, el aparato económico cultural tiene necesidad de reproducirse en un mercado competitivo y por ello promueve efectos y productos cada vez más escandalosos. Lo que ocurre en el arte, lo mismo que en el ámbito de la sexualidad, es que por el exceso de escándalo, éste deja de ser subversivo, porque ya ha entrado a formar parte del sistema y es alimentado por el sistema para su propia reproducción. Una posible definición del arte postmoderno sería: aquel en el cual el exceso transgresor ha perdido su valor de escándalo al integrarse plenamente al mercado artístico oficial (Žižek, 2002, pp. 37-38). De acuerdo con lo anterior, la reproducción y el escándalo inofensivo, —políticamente correcto— van de la mano, y el valor de una práctica artística o cultural dependería del grado de escándalo formal que es capaz de provocar, un escándalo que, sin embargo, ya está integrado en el orden del capitalismo global.² ¿Cuál es el grado de escándalo —tropiezo, obstrucción— que produce una estatua viva en los márgenes de una calle de la ciudad de Bogotá?, ¿se tra-

2 Al respecto, Žižek realiza una crítica a algunos los “estudios culturales” que celebran las nuevas formas perversas de producción artística, sin tener en cuenta de manera suficiente, hasta qué punto estos fenómenos están enraizados en el capitalismo global. (Žižek, 2002, pp. 37-38).



ta de una escándalo silencioso que interpela los flujos de movimiento y deseo de los transeúntes?

Hacia una historia “espontánea” de las estatuas vivas

Este apartado se trabaja desde la genealogía que Santiago Castro-Gómez realiza sobre la concepción de historia de la modernidad como un régimen que oculta su carácter histórico colonial, para posicionarse, desde el siglo XVIII, como el criterio de validez del pasado y del ordenamiento temporal de todos los procesos históricos del mundo. Al mostrar, por medio de la genealogía, la constitución histórica de la historia, se abre la posibilidad para pensar en otras formas de valoración del presente, desprendidas del orden hegemónico de la historia moderno/colonial. Es allí donde adquiere sentido hablar de historias mínimas como la de las estatuas vivas en Colombia, cuyo proceso se empezará a abordar en este apartado.

Después de analizar los trabajos del historiador Jorge Orlando Melo y del filósofo Rubén Jaramillo Vélez,³ Castro-Gómez encuentra, en los dos textos, una valoración del pasado que narra la historia de Colombia como una historia del “ingreso” de Colombia al “mundo moderno”, como una historia de la “recepción” de “corrientes del pensamiento” europeo y como la historia del intento permanente, continuado e ininterrumpido de, a pesar de los obstáculos, “alcanzar la modernidad” (Castro-Gómez, 2010, pp. 1-6). El autor muestra que en estos textos hay una “filosofía espontánea de la historia” que coincide con el régimen de historicidad de la modernidad eurocéntrica.

3 Los textos referidos son: *Algunas consideraciones globales sobre modernidad y modernización* de Jorge Orlando Melo y *La postergación de la experiencia de la Modernidad en Colombia* de Rubén Jaramillo, Vélez.

Los dos textos examinados anteriormente considerados nos muestran una peculiar forma de *valorar el pasado*. Una que hace de las revoluciones tecno-científica, económica y política ocurridas en los siglos XVII-XIX el criterio para dividir la historia entera de la humanidad en un “antes” y un “después”. Tales revoluciones, aunque ocurridas en Europa, habrían significado un “salto cualitativo” para toda la humanidad; un “hito civilizatorio” que marca la “ruptura” con el pasado y señalan una ruta definitiva hacia el futuro. Las prácticas locales, en todos los lugares del planeta, son evaluadas desde la grilla de inteligibilidad de las revoluciones modernas. Sobre la multiplicidad de prácticas locales se proyectan una serie de operadores (influencia, tradición, mentalidad, cultura, ideas, modos de producción, etc.) que permiten determinar si tales prácticas pertenecen al pasado o si han ingresado ya en el movimiento hacia el futuro. Tal forma de valorar el pasado se ha convertido en una “filosofía espontánea de la historia” que permea no sólo al mundo académico sino a vastos sectores de la opinión pública. (Castro-Gómez, 2010, p. 7).

Pero la historia de esta historia tiene sus raíces en las relaciones de poder coloniales que se dan en los siglos XVI y XIX, siendo en el siglo XVII cuando aparece un nuevo orden del tiempo junto a la emergencia de un nuevo orden del discurso correspondiente al orden clásico del saber y del poder liberal (Castro-Gómez, 2010, p. 8).

En ese nuevo orden del tiempo, que sólo es posible a partir del establecimiento de las relaciones coloniales de poder que empiezan en el año 1492, se concibe la historia como un proceso acumulativo que se despliega linealmente en el tiempo; además, son las relaciones de poder las que hacen posible a filósofos y científicos europeos establecer su presente en comparación con el presente de sus colonias para construir una taxonomía jerarquizada del progreso; taxonomía que niega la simultaneidad en el tiempo entre las sociedades colonizadoras y las colonizadas, ubicando a las primeras como sociedades más avanzadas y como referente para



los procesos de modernización y desarrollo de las segundas, que deberán inscribir sus procesos históricos en la ruta de una única historia. Para Castro-Gómez, se trata de un régimen de historicidad que “oculta el contexto colonial de su emergencia” y con sus enunciados “ordena el tiempo en una línea jerárquica definida a partir de la funcionalidad que el pasado, el presente y el futuro puedan tener para la economía capitalista. Además, esos enunciados son enunciados coloniales” y lo son porque suponen la negación de la multiplicidad temporal y epistémica del mundo (Castro-Gómez, 2010, p. 15).

La puesta en cuestión de esta narrativa, desde la genealogía, permite afirmar que la genealogía es, entre otras cosas, un método que busca abrir un territorio diferente para la valoración del presente. La genealogía pone de relieve la existencia de múltiples presentes alternativos, pero la actualización de uno o varios de esos presentes no dependerá de la crítica genealógica sino de la lucha política (Castro-Gómez, 2010, p. 19). Y es precisamente ahí, en uno de esos presentes de nuestras ciudades, donde se puede realizar un ejercicio de actualización de virtualidades, de historias vivas con la mediación de decisiones de carácter político que cuestionen el único relato de la historia moderno/colonial, contando una versión de la historia de las estatuas vivas, de acuerdo con el testimonio de uno de sus agentes, el señor Luis Guido.

Cuenta don Luis Guido⁴ cómo a él, junto con su amigo Juan Emir, se les ocurrió un día realizar la estatua viva de un soldado, con ocasión de la celebración de un 20 de julio en el Distrito Silva Plaza, en el departamento de Boyacá.

Fue allí donde se nos ocurrió la idea de hacer algo nuevo, ya que ellos querían que nosotros participáramos. Ahí fue donde nació prácticamente la estatua, nació un soldado que lo caractericé y

4 Luis Guido es uno de los personajes y el director de la Fundación Funlapaz, a la que pertenece además Adriana Sánchez y Edwin Bonilla, quienes también se dedican a las prácticas de las estatuas vivas.

participamos en todo el evento con el traje de camuflado y todo. La celebración y el impacto fueron espectaculares porque ahí hicimos total quietud (Guido, p. 2010).

Así, la primera estatua humana es un soldado, que surge no solamente por el relato de la visita al batallón sino, ante todo, por una necesidad de realizar una práctica artística en el contexto colombiano, en un momento en el que el conflicto armado alcanza un alto grado de intensidad y complejidad.⁵ Después de la estatua del soldado vendría la denominada estatua blanca que ha dado lugar a una serie de versiones de distinta calidad y permanencia en varios lugares.

Para esa fecha, del año 1988, la violencia por parte de la guerrilla estaba muy pesada y a nosotros como artistas, se nos ocurrió cómo aportamos un granito de arena, si, artísticamente. Empezamos a crear ideas, algunos compañeros decían que hagamos una paloma de la paz grande y que la carguemos; además, se nos ocurrió la idea que como habíamos participado en el Batallón de estatua humana, decidimos crear una estatua que simbolice la paz y que sea blanca y que tenga la bandera de Colombia; salgamos al ruedo culturalmente y nos vamos presentando para ver qué impacto da. Así, empezamos a hacerlo, si, pasamos por Duitama y por Tunja y estuvimos un buen tiempo aquí en Bogotá y el impacto fue súper, porque yo desde esa fecha he tenido unas facultades que son muy importantes para este arte, para el dominio de la quietud, que es el desdoblamiento. (Guido, 2010).

5 El periodo entre los años 1988 y 2003, constituye el de mayor intensidad y complejidad en el conflicto interno Colombiano, pocos años después de la ruptura de las negociaciones entre el Gobierno de Belisario Betancur y diferentes grupos guerrilleros. En este intervienen, al nivel máximo de agregación posible según grupos, las Fuerzas Militares y de Policía por parte del Estado Colombiano, grupos guerrilleros insurreccionarios y grupos paramilitares ilegales. Ver: *La dinámica del conflicto colombiano, 1988-2003*, Jorge Alberto Restrepo y otros autores. Disponible en: http://www.semana.com/documents/Doc-1757_2008924.pdf consultado en agosto de 2010.



Luis Guío, *Estatua de la paz*. Bogotá, 2010.

La estatua blanca sale de gira nacional iniciando en Boyacá, luego pasa por Bogotá, Manizales, Pereira, Cali y finalmente Medellín y la Costa atlántica. Sin embargo, esto no quiere decir que el personaje del soldado quede en el olvido; por el contrario, después de la *estatua blanca*, el soldado recupera su lugar y alterna, hasta el día de hoy, con otros nuevos personajes en varios lugares de la ciudad como la carrera séptima, la plaza San Victorino o el mercado de las pulgas de Usaquén.

Además, esta especie de paternidad en la invención de las estatuas vivas, o del estatuismo que reclama don Luis para sí, como todo origen, es motivo de conflicto, hay otras personas que dicen ser los iniciadores de este, por así decirlo, movimiento cultural, entre las que se encuentran algunas personas a las que él mismo ha formado en estas prácticas.

Lo que pasa es que no hay amigos fieles, se les enseña a trabajar y entonces se separan de uno, del que los representa, del que les ha colaborado e inclusive hay muchos casos que si usted les pregunta que cuanto hace que tienen, como inició y hay muchos que dicen: “No, yo soy el primero, yo soy el fulanita y ellos juran y dicen que ellos fueron los primeros, por allá en Medellín hay uno que dice que lleva 14 años en esto, pero realmente ellos lo hicieron en el 99 y esa es la verdad, como le dije anteriormente yo tengo de 13 a 15 años en esto, periódicos a nivel nacional que lo comprueban y no muestran a otras personas, mientras tanto las otras personas que hablan sólo carreta (Guío, 2010).

La construcción de esta historia espontánea del estatuismo ha permitido a don Luis la legitimación discursiva de sus prácticas y la aceptación de su versión de parte de las personas a las que él ha formado. Para ellas, esta historia, que es una historia entre otras,⁶ es clave en la medida en que se constituye en una de narrativa que legitima e inscribe sus prácticas en una tradición de varias décadas en cuya dinámica y transformación cada uno de ellos participa. Entre las personas formadas por don Luis se encuentran: Adriana Prieto y Edwin Bonilla; la primera realiza el personaje de un ángel y el segundo el de un campesino. Para ellos, esta historia está acompañada de un conjunto de principios, en relación a la preparación del cuerpo que dan sentido a sus comportamientos y formas de vida.

6 Por ejemplo se puede establecer una “genealogía” de las estatuas vivas, no como la búsqueda de su origen, sino como una conjunto de prácticas que hunde en la tradición de los *tableaux vivan*, que, como escenas de la historia o la literatura, se realizaban desde la Edad Media con el fin de entretener a los círculos de poder, y que se dan actualmente bajo diversas formaciones. Esta práctica se inserta además en la concepción ideológica de la estatua que la concibe como un cuerpo vivo pero congelado, [muchas veces debido a un embrujo maligno]; su inmovilidad entraña un dolor infinito. También en paralelo con la historia de la escultura y ciertas prácticas contemporáneas del arte del cuerpo. Estas historias paralelas sin embargo, están fuera de los alcances del presente trabajo.



Las estatuas vivas en Bogotá, desde su primera aparición frente al edificio de Avianca, han ido explorando una serie de lugares para su ubicación en varios sitios de la ciudad. Sin embargo, este lugar inicial, donde hay una cuadratura del poder, es un espacio preferido por las estatuas vivas, un lugar en el que, a veces, hay una especie de concentración de las mismas. La relación entre el lugar de ubicación y la estatua es vital para entender las diversas, y a veces sutiles, formas de interpelación que silenciosa y estáticamente las estatuas humanas le plantean al capitalismo y a sus formas contemporáneas de producción de la subjetividad. La Iglesia de San Francisco, símbolo del poder pastoral, el Banco de la República, símbolo de la racionalidad del Estado, el edificio de El Tiempo, símbolo del poder de los medios de comunicación y entretenimiento, lo mismo que Mc Donald's, símbolo del poder de las empresas transnacionales, estos espacios configuran esta cuadratura del poder que atraviesa los cuerpos, no sólo de las estatuas, sino el de todos los que somos constituidos por las diversas técnicas de producción de subjetividad de las que habla Foucault (1990).

La primera salida fue llegando aquí con el compañero y llegamos aquí al centro, a la Carrera séptima. La primera ubicación fue frente al edificio de Avianca y ahí fue donde empezó el impacto; el público comenzó a llegar y entonces los celadores de Avianca ahí mismo nos cayeron. Claro, es un sitio que ellos controlan, que mantienen vigilancia, entonces empezaron ahí a fastidiar. Pero la gente les dijo: mire qué bonito, es algo que no habíamos visto; *mire la quietud (...)* Así, por la presión del público los guardias ya no nos fastidiaron más. (...) pero, de todas maneras, de ahí nos vinimos para la esquina de la iglesia de San Francisco, ahí a esa caja que siempre ha estado, esa caja que es como del teléfono o algo así (Guío, 2010).

La estatua encuentra su lugar y, como si fuera poco, también un pedestal que le da su carácter monumental y pone su línea de horizonte por encima de la de los transeúntes, como una forma de poder ver, que es

fundamental para dar la apariencia de control de su posición, aparente porque la estatua está concentrada sobre todo en su mirada interior. Es preciso anotar que las estatuas que no encuentran un pedestal “natural” como el de la iglesia de San Francisco, las estatuas fabrican su propio pedestal móvil, de madera o de cartón grueso, que tiene una ranura que funciona como alcancía para recibir las contribuciones del público y, además, sirve para guardar la ropa y los elementos de maquillaje; la estatua se posa sobre sus posesiones. En ese lugar, la estatua ejerce su particular forma de trabajo, trabajo sin tiempo, en el que no se hace nada, en el sentido de intervenir sobre un objeto para cambiar su valor, sino que cumple una función de propiciar, por un instante, un despertar del sueño de la movilidad a una velocidad más intensiva del pensamiento del transeúnte, ¿será acaso que por eso el transeúnte, de manera espontánea, paga por este instante de suspensión y despertar?

Ahora bien, la práctica de las estatuas vivas o del estatuismo, como algunos de ellos las denominan, es el resultado de una serie de condiciones corporales relacionadas con hábitos de ejercicio, comida, abstinencia de licor, descanso y sueño. En otras palabras, se necesita mantener una buena condición de los sentidos y un buen dominio mental para lograr la quietud necesaria de una estatua. A lo anterior, hay que añadir otro elemento importante: la capacidad de resistencia para mantener esta condición por un tiempo determinado, a pesar del cansancio interior y, en ocasiones, de las tretas del público que intentan hacerlas mover.⁷

Yo siempre me he mantenido en buen estado físico, porque siempre me ha gustado el deporte, me ha gustado trotar, hacer ejercicio, correr, disciplina en cuestión de comida y bebida sana, poco

7 En una entrevista a Adriana Sánchez, que realiza un personaje del Arcángel Gabriel, ella dice se refiere a este asunto. “Sí, me han pasado muchas cosas, a veces las personas dicen no se mueve, devuélvame la plata. En otras ocasiones me molestan, me halan el vestido, me pellizcan” (Prieto, 2010).



de licor. Me mantenía bien físicamente. ¿Por qué digo esto?, porque el arte del estatuismo es un arte, una cultura, que para tener un dominio bueno se necesitan varias cosas: que uno no tome licor, porque el licor desestabiliza; tampoco que uno este trasnochado, porque para lograr una buena quietud se necesita tener todos los sentidos bien; buen dominio mental. Así se logra una buena quietud (Guío, 2010).

Pero la quietud de la estatua no es el resultado únicamente de las condiciones físicas del cuerpo, sino de la mente, del ejercicio de ciertas facultades, que en el caso de don Luis están relacionadas con prácticas de meditación, desdoblamiento y mantralización.

Yo he desarrollado facultades para el desdoblamiento consciente, pues yo había leído anteriormente unos libros de Krisna, y a partir de ahí yo saque un resumen para practicar y relajarme buscando un desdoblamiento. En ese tiempo lo hacía mantralizando el Hare Kristna. Llegaba y me paraba con la bandera de Colombia en mi mano derecha, cerraba los ojos y empezaba a mantralizar y me concentraba; empezaba a eliminar todo ruido que escuchaba a mi alrededor, todo empezaba a eliminarlo y mantralizarlo, mantralizarlo, no dejando que el pensamiento se me cayera; es decir, de aquí para abajo, nada, el pensamiento acá y elevándolo, elevándolo, mantralizándolo y en un promedio de 15, 20, 30 minutos, lograba desdoblarme (Guío, 2010).

El desdoblamiento consciente del que habla don Luis, es la técnica que le permite el ejercicio de la quietud por un tiempo prolongado que puede alcanzar, según él, hasta doce horas continuas. Cuando sale y se desdobra, el cuerpo ya no se cansa, el cuerpo queda ahí, muy liviano, no se cansa. Y cuando uno regresa es como si se acabara de subir, o como cuando se alguien se acaba de levantar descansado, "Es como cuando uno está donde no existe el tiempo".

La suspensión del tiempo, en la práctica del estatuismo, es condición de posibilidad de la misma, pues se trata de una actividad en la que la

estatua decide cuando empieza su tarea que, de una parte, consiste en la desactivación del movimiento y el deseo y, por otra, en la activación del pensamiento y su velocidad; además, ella misma decide cómo y cuándo termina su jornada de actividad. Con lo dicho anteriormente, se puede decir que esa suspensión del tiempo lineal del trabajo de ocho horas al día, hace posible el *estar siendo* de la estatua, que construye su paradójico domicilio existencial, su estancia, en las márgenes de los lugares de mayor movilidad de la ciudad. Esa mínima suspensión del tiempo se une a la suspensión del movimiento, que es lo que hace que la estatua sea considerada como tal.

Estas dos suspensiones, junto a otros elementos señalados como el estar-siendo en una forma de auto-constitución, el trabajo relajado e independiente, el carácter escandaloso para el sistema de movilidad, así como la configuración de su propio relato que da sentido a sus prácticas, son algunos de los índices que permiten hacer la afirmación de la “evidencia de la existencia de elementos o indicios decoloniales en el arte colombiano y en ciertas prácticas artísticas comunitarias, como en el caso de las estatuas vivas”. Las estatuas están en un lugar que se contrapone al dispositivo de movilidad que promueve el desplazamiento permanente de un lugar a otro sin que se pueda permanecer en ninguno. Además, estas suspensiones del movimiento y del tiempo, llevan a pensar en la posibilidad de, a partir de los relatos de los personajes de las estatuas, de sus historias, elaborar una especie de cartografía del poder y luego, en un momento de carácter propositivo, hablar de contra-cartografías del poder de carácter decolonial.

Bibliografía

- Castro-Gómez, S. (2010). *Sobre el valor de la historia para el presente, o cómo relacionarnos con el pasado*. Bogotá: [Inédito].
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos Oníricos, Movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*. Bogotá: Instituto Pensar.



- Foucault, M. (1996). El sujeto y el poder. *Revista de Ciencias Sociales*. (12). Montevideo.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Guido, L. (2010). *Entrevista*. (entrevistador: Gómez, p. p.) Bogotá.
- Gómez, p. p. (2010). *Curso: Modernidades, Ciudades y Culturas Urbanas*. (Notas personales) Quito: profesor Santiago Castro-Gómez.
- Kusch, R. (1997). "Geocultura del hombre americano". En: García Gambeiro, F. Buenos Aires.
- Kusch, R. (2000). *Obras Completas*. (T. IV). Rosario: Fundación Ross.
- Sánchez, A. (2010). *Entrevista*. (entrevistador: Gómez, p. p.) Bogotá.
- Serres, M. (1987). *Statues*. Paris: F. Bourin.
- Sontag, S. (2002). "La Estética del Silencio". En: *Estilos Radicales*. Madrid: Punto de lectura.
- Žižek, S. (2002). *El Frágil absoluto: o ¿Por qué merece la pena luchar por el legado cristiano?* Valencia.
- Žižek, S. (2005). *La suspensión política de la ética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.



Producción Fundación Encuentro y Videos Luguí 94. *Testimonios Itinerantes*, ANATA. Fotograma



SENSIBILIDADES VITALES: FIESTA, COLOR, MOVIMIENTO Y VIDA EN EL ESPACIO FESTIVO DE ORURO-BOLIVIA

Javier Reynaldo Romero Flores

Introducción

Esta reflexión se propone como un documento preliminar de discusión, como un pequeño paso en la posibilidad de comprensión/construcción liberadora de la dinámica festiva. Son varios años en los que mi caminar y mi circunstancia política me ha puesto en el rumbo de lo festivo, y desde al año 2000 en diálogo con varios colegas colombianos. Mi caminar, no va por la estética, ni por la aiesthesis, como se mencionará más adelante, más bien se hunde en el mundo de los *saxras*, de los *anchanchus* y del *supay*¹ y brota junto con las almas, los “diablos” y las nuevas papas en el tiempo de la *Anata*. Con esas sensaciones vitales, con esas posibilidades distintas de creer, para pensar creyendo y sintiendo y “vivirnos la vida”, como dirían en Bolivia, estoy asumiendo una opción descolonizadora.

Esta opción y su lugar es lo que se desarrolla de manera breve en el primer subtítulo. Además esta opción tiene que ver, por una parte, con lo que llamo aproximación a la dinámica festiva, como reproducción de la

1 Los *saxras*, *anchanchus* y el *supay* son seres míticos que habitan el subsuelo (*Manqha Pacha*) y que desde la llegada de los españoles se los ha denominado como demonios o diablos.



colonialidad o, en su caso, como producción de la descolonización. Por otra, se referencian las posibilidades de comprensión/construcción de la realidad desde el proyecto de la modernidad/colonialidad y a la opción liberadora como descolonización. Se hace esta introducción, antes de entrar a lo festivo, porque lo que se llama aproximación y la comprensión/construcción de la realidad, son fundamentales para entender el proceso de construcción de conocimiento científico y su relación con la estética como categoría del “conocimiento científico” eurocentrado y, junto con esto, la posibilidad de nombrar ciertos segmentos de la realidad. Esta categoría, como parte de ese conocimiento científico, se ha encargado de producir las representaciones en relación a lo bello, dejando las sensibilidades vitales de otras culturas como parte de lo cotidiano, de la naturaleza y al margen del canon moderno, como se detallará más adelante.

En el segundo subtítulo se muestra la dinámica festiva como la exaltación de la vida, pero sobre todo como el momento más importante para la producción y reproducción de la vida, en el que se produce un retorno en dirección a la totalidad de vida en los Andes. Esta exaltación es tal que, el peligro de la disminución de las posibilidades de reproducción de la vida ha motivado, de una parte, la interpelación hacia la política del Estado y, por otra, la participación política activa a través de la fiesta. Estas ideas son desarrolladas en el contexto de luchas sociales y procesos políticos que, en Bolivia, se han desarrollado de manera acelerada.

Dinámica festiva y opción descolonizadora

En este subtítulo se explica una opción que es, al mismo tiempo, una opción de vida. Se trata de una opción descolonizadora, localizada y corporalizada desde las sensibilidades vitales de lo festivo en los Andes, específicamente en el altiplano central boliviano, en el departamento de Oruro. Es a partir de este lugar, el mío, que intento ser parte de un movimiento producido por la dinámica festiva de los Andes y que, al mismo

tiempo, es inverso al desarrollado por el proyecto moderno/colonial. Esto tiene que ver con dos temas: el primero se refiere a la forma de aproximación a la dinámica festiva y el segundo se relaciona con una forma de comprensión y construcción de la realidad.

Son dos cosas complementarias la una con la otra y ambas tienen que ver con el proceso de conocimiento, que es el punto central que permite discutir la diferencia entre estética y sensibilidad. En el primer caso, cuando se dice aproximación, se entenderá como un desplazamiento que permite la posibilidad de percepción, lo más clara posible, de determinado proceso o circunstancia particular que se da en la realidad. Aquí es importante aclarar que este desplazamiento siempre está condicionado por las particularidades del sujeto que despliega este desplazamiento, del lugar, la cosmovisión, el sexo, el género, la etnia, la generación, la religión, entre otras. Que se refieren a un *locus* de enunciación a partir del cual se dan otras posibilidades de construcción de conocimiento. Entonces, es a partir de esas particularidades que es posible desarrollar un tipo de aproximación y no otro y, con esto, una forma de construir conocimiento y no otra.

Para el caso de la dinámica festiva en los Andes bolivianos, se han detectado tres tipos de aproximaciones,² como posibilidades de producción y reproducción de la dominación colonial.³ La primera desplegada desde el siglo XVI, siendo la única hasta el siglo XX, que se denominará en este texto, *colonialidad como demonización*; la segunda, desarrollada durante el siglo XX, será la *colonialidad como mercantilización* y la tercera se ha desplegado desde la última mitad del siglo XX, y se llamará *colo-*

2 Estas tres aproximaciones las he desarrollado con mayor amplitud en: "Colonialidad y dinámica festiva. Aproximaciones y modos de legitimación de la Modernidad/Colonialidad" próxima a publicarse.

3 Aquí es importante aclarar que estas no son las únicas formas de aproximación, aunque sí las únicas detectadas como formas de dominación colonial. Pensamos que existen otras formas de aproximación y que, probablemente, algunas de ellas podrán ser definidas como descolonizadoras.



nialidad e ideologización. Aunque las tres formas de colonialidad tienen sus propios tiempos de aparición, actualmente las tres se dan de manera paralela y según el contexto de la dinámica festiva.

Por otra parte, la comprensión de la realidad es un proceso que, más allá de la aproximación, al mismo tiempo, tiene que ver con otro proceso, que es la propia construcción de la idea de realidad. Esto quiere decir que, según se va construyendo esta idea, aparece una forma específica de comprensión de la misma, que ha sido producida y construida desde el conocimiento científico de la modernidad/colonialidad. Entonces la idea de “saber”, la idea de “conocer”, la idea de “verdad”, actualmente, están relacionadas directamente con la ciencia, o sea con el conocimiento científico eurocentrado y es éste, al mismo tiempo, el que ha constituido nuestras representaciones sobre cuál es la verdad o la realidad en la que vivimos.

Desde estas nociones, que definen una realidad específica y no otra, producidas por la modernidad/colonialidad, se ha diseñado la manera en la que se debe “funcionar” y desarrollar la producción en el mundo moderno/colonial. “El tiempo es oro”, “al que madruga Dios le ayuda”, “ganarás el pan con el sudor de tu frente”; son algunas de las frases, entre muchas otras, que constituyen a nuestras representaciones para ser más productivos y es, en este contexto, en el marco de esta realidad, que lo festivo es algo retrogrado, perjudicial y además considerado como parte de los pueblos que no han “evolucionado” y que todavía no son dignos de ser denominados como civilizados, en otras palabras son pre-modernos. Se trata de una manera particular de situar las formas sensibles de lo festivo, en el contexto de esta realidad construida por la modernidad/colonialidad, como parte de la naturaleza, pero con la connotación de atraso, como “premodernas” y “primitivas”.

En relación a lo anterior, vale la pena pensar cuestionarse el grado de aceptación de esa forma en la que se ha constituido la realidad desde el conocimiento científico de la modernidad/colonialidad y, además, si se acepta la manera en la que se ha pretendido definir un horizonte es-

pecífico de realidad, que además ha tenido pretensión de universalidad. Este proceso de reflexión me ha permitido definir mi propia opción como descolonizadora, en el sentido epistémico, pero sobre todo político.

Digo lo anterior, porque el conocimiento científico eurocentrado ha subsumido al conocimiento como sensibilidad, ha degradado al conocimiento como fe y ha glorificado al conocimiento como razón. En este proceso, gradual y desplegado en varios siglos, se ha instituido una forma de verdad que la modernidad/colonialidad ha querido imponer como ciencia universal. Junto con Panikkar, se puede afirmar que “la ciencia moderna es *opus rationis*, un monumento genial de la razón humana basada en la mensurabilidad, por tanto, en la cuantificabilidad, de lo real.” (R. Panikkar, 2009, p. 13). Es este el proceso en el cual se ha construido una idea de verdad y este proceso se ha desarrollado sola y únicamente desde la dimensión del pensar, o sea desde la razón.

Personalmente, me inclino a asumir la postura crítica hacia la modernidad planteada por Panikkar, en la que postula que el ser humano tiene tres formas de contacto con la realidad, una a través de la razón, la otra a través de la sensibilidad y la tercera a través de la fe. Esto facilita la comprensión del conocimiento científico como parte de una modernidad/colonialidad que ha privilegiado a la razón y, actualmente, es a partir de esta forma de contacto con la realidad que se privilegia el pensar y con esto se ha definido una sola posibilidad de acceder a la realidad y se ha negado otras dos posibilidades, la fe y la sensibilidad.

A partir de lo anterior, la modernidad/colonialidad es una opción civilizatoria entre otras y queda claro que la opción de conocimiento de esta opción es el conocimiento científico eurocentrado que privilegia a la razón. Pero, ¿qué pasa si se quiere asumir una opción diferente y además que sea descolonizadora? Entonces, para desarrollar un movimiento diferente al de la modernidad/colonialidad se deberá partir de otra po-



sibilidad civilizatoria,⁴ que, en mi caso particular, la estoy empezando a desplegar desde aquella desarrollada en los Andes bolivianos y ubicada en la dinámica festiva como posibilidad de producción de conocimiento.

La diferencia de esta opción, para la comprensión de la realidad festiva, me sitúa en la intersección entre la dinámica del pensar, el creer y el sentir. Esto, al mismo tiempo, implica un reto para las posibilidades actuales de transformación política en Bolivia, desde la dinámica festiva en los Andes. Esta dinámica siempre ha tenido una especie de “motor” y éste es la producción y reproducción de la vida. Actualmente en Bolivia, esta dinámica interpela a la realidad construida por la modernidad/colonialidad y posiciona a la vida y su posibilidad de reproducción desde una forma no escindida de pensar, creer y sentir la realidad. Esto en palabras de Panikkar (2009) es expresado como la posibilidad en la que sensibilidad, razón y fe pueden ser parte de una armonía necesaria para lograr sabiduría. Esta posibilidad no escindida de pensar el conocimiento y la vida también ha sido mencionada a su tiempo y en sus propias palabras por Fausto Reinaga, en un tiempo completamente adverso en el que la razón moderna/colonial todavía no estaba cuestionada como lo está actualmente, dijo: “el indio es pensamiento comunal y amor sabeista” (Reinaga, 1978, p. 21). En este caso la idea de saber, o sea de pensar, estaría siempre mediada por el amor y por la comunidad y no solamente por la razón, y, ante todo, no estaría mediada por el individuo solipcista, como es el caso del conocimiento científico eurocentrado.⁵

Entonces mi opción de entrada a la música, a la danza, al color y al movimiento, es la fiesta; pero como dinámica festiva, y esto implica otro lugar de enunciación, un lugar en el que la realidad no está escindida y a partir de la cual se pueden generar formas diferentes de comprensión de la realidad, en la que razón, fe y sensibilidad se mueven articuladas en

4 Esta no es una respuesta fácil ni inmediata, pensamos que esta es una discusión actual y fundamental para la opción descolonizadora.

5 Este es un tema que actualmente lo estamos trabajando.

dirección de la producción y reproducción de la vida. En el caso específico de los Andes, no se trata sólo de la vida humana, se trata de la vida de la comunidad humana, de la comunidad de deidades y de la naturaleza, esto implica pensar en una idea de totalidad en la que el planeta y la biósfera también son parte.

A partir de esta reflexión la estética es una opción colonial para la “entrada” a la fiesta. Ésta, además de subsumir a las sensibilidades al interior del campo “estético” a lo largo de la historia colonial de este campo, ha sido y es una opción que asume a la modernidad/colonialidad como opción civilizatoria. Por consiguiente, ratificar esta opción, en tanto que privilegia el conocimiento científico eurocentrado, es ratificar a la razón como única posibilidad de contacto con la realidad. Entonces, lo que se quiere evidenciar en esta parte, es que la reproducción de la estética, como opción colonial, implica hacerse parte de la producción y la reproducción de la dominación colonial eurocentrada.

Por qué digo esto, porque pensar desde la estética implica, además, una entrada por la filosofía⁶ y esta entrada privilegia el helenocentrismo de las filosofías políticas actuales que siempre empezaron en Grecia e ignoraron los orígenes egipcios semitas, fenicios, aztecas, incas, entre otros.⁷ No olvidemos que el eurocentrismo se constituye a partir de la construcción del helenocentrismo, desde el cual de manera errónea se nos ha enseñado a pensar, que el origen de todo se encuentra en Grecia.

Por eso tampoco asumo la aisthesis como entrada, porque si bien esta posibilidad podría superar la idea de estética como sensación de lo

6 Esta es una discusión a la que en esta oportunidad no entraremos. Sin embargo es importante aclarar que al ser la estética considerada una parte y en algunos casos una disciplina de la filosofía, ésta constituida a partir del pensar, del uso de la razón. Aquí retomo mi argumento inicial y para reafirmar mi opción como una opción crítica a la hegemonía de la razón y planteo la posibilidad de despliegue a partir del uso articulado de la razón, la fe y la sensibilidad para comprender y construir otra realidad posible.

7 Esta es una discusión desarrollada y argumentada por Enrique Dussel, que plantea al helenocentrismo como uno de los límites para romper los límites de la historia eurocéntrica. Ver Dussel [2007].



bello y en relación directa con el arte,⁸ se la utiliza solamente como idea de sensibilidad y sin relación con las otras dimensiones, a partir de las cuales logramos contacto con la realidad. A diferencia de lo que sucede en la dinámica festiva en los Andes, que permite vivir de manera articulada la sensibilidad, la fe y la razón.

Dinámica festiva e insurgencias

La dinámica festiva en el altiplano boliviano es una exaltación a la vida y se expresa a través de múltiples posibilidades, el color, el movimiento, el olor, el sabor, todas ellas vitales para la producción y reproducción de la vida. Al mismo tiempo, estas posibilidades sensibles sirven como vehículos de manifestación de fe y tienen su propia forma de ser racionalizadas, como parte del ciclo de la vida.

Esta dinámica es un movimiento ordenador. Se trata de un proceso en el que lo festivo ordena el movimiento y el ritmo de la vida en los Andes y es, en torno a lo festivo, que se definen las diferentes actividades que irán cambiando en función de esa dinámica y son las diversas actividades las que, desde sus diferentes formas posibles, se orientan en función de la alimentación de la vida. En este contexto racional, sensible y místico al mismo tiempo, se concreta la presencia interrelacionada de la comunidad humana, de las deidades y de la naturaleza, las dos primeras producto de la tercera, pero no hay separación, no hay escisión, no se da la presencia ni de actores ni de espectadores, todos son un producto natural de la *Pachamama*⁹ y despliegan la dinámica festiva por y para la producción y reproducción de la vida de todos ellos.

8 Actualmente es Walter Mignolo (2010) quien está planteando una "aiesthesis decolonial".

9 Esta es una denominación generalizada actualmente a lo largo de los Andes en los países andinos, que nombra a la tierra como *dadora* de vida, madre tierra. Esta denominación tiene origen en las prácticas agrarias de las comunidades indígenas de los Andes, pero actualmente ha rebasado este contexto y circula en contextos de comerciantes y profesionales de todas las ramas y es ritualizada por gran parte de la población boliviana.

Cuando uno despliega una aproximación racional ó razonada a esta dinámica, no alcanza a situarse en la complejidad de sensaciones y de sentidos producidos, entonces surgen descripciones o interpretaciones parciales, sesgadas, que finalmente reflejan una intencionalidad, que sólo es razonada, desde la que se ha desplegado una forma de aproximación como dominación colonial. Como ya lo dije, en estos casos se trata de procesos que hacen énfasis en las diferentes posibilidades de colonialidad dirigidas hacia la dinámica festiva.

A diferencia de lo anterior, cuando uno despliega una aproximación, que al mismo tiempo es producto de una seducción y se deja llevar por el sentido de reproducción de la vida, ya sea en el ámbito de la danza como movimiento, en el de la música, en el de los colores, en el de la comida o en el de la bebida. En este caso, se trata de una aproximación no-razonada, es un proceso en el que sensibilidad, razón y fe, las tres dimensiones de la realidad, se articulan, se mueven y mueven la propia existencia, interpelan al ser actor y al ser espectador que todos nosotros llevamos al estar constituidos por la modernidad/colonialidad, y nos transforman en producto natural de la *Pachamama* junto con aquellos otros seres humanos y no humanos que nunca separaron su constitutividad como seres de la naturaleza.

Es a partir de esta dinámica festiva, que además es parte de la materialidad de la producción y reproducción de la vida, que se ha producido un movimiento de retorno a la totalidad de vida de los Andes, situándonos como parte de una corporalidad que ya no es más un individuo, es la extensión de la naturaleza, entendida como otra posibilidad más de ser naturaleza, entre las múltiples existentes, como una papa, una llama o un sapo, todos a su turno velando por la reproducción de la vida. Entonces, desde esta posibilidad de vivir-nos, como parte de una comunidad, que no es sólo humana, sino que es mucho más compleja, con cerros, animales, muertos y divinidades entre otras entidades, ni la estética ni la aisthesis nos sirven para entender este, nuestro mundo y su dinámica festiva.



Es en este contexto que pienso, siento y creo que hacerse parte de las sensibilidades vitales que la dinámica festiva nos proporciona, significa vivir las sensaciones y los sentimientos, articulados a las creencias y a los pensamientos y es en esta dinámica compleja que la vida está presente como sensación, sentimiento, creencia y pensamiento. La dinámica festiva, y los que participan en ella, tienen la claridad de la importancia de su producción y reproducción, por eso el momento de la fiesta en los Andes es también el momento de la disolución de conflictos entre humanos y es el momento del “perdón”¹⁰ entre humanos y no humanos.

Pero eso no es todo, la ausencia de fiesta es sinónimo de muerte. Actualmente, en el altiplano boliviano existen muchas comunidades abandonadas porque la posibilidad de producción agrícola ya no existe, en algunos casos esto se debe a la excesiva erosión del suelo productivo. En estos lugares ya no hay vida y tampoco fiesta. Sin embargo, en los lugares en los que la producción agrícola permanece, aunque la población haya disminuido en extremo, la fiesta se sigue reproduciendo.

En las últimas décadas del siglo XX, por diferentes circunstancias, la dinámica festiva en Oruro se ha vuelto cada vez más compleja. Por una parte, en muchas comunidades rurales por la imposibilidad de recibir el alimento de la tierra, como señal de ausencia de vida y, por otra, por el exagerado desequilibrio entre las posibilidades de reproducción de la vida de las comunidades rurales y las posibilidades de “vida” en las ciudades, se han puesto en evidencia los altos niveles de injusticia desplegados por el Estado y por la política ejercida por éste. Esto ha generado la emergencia de formas comunitarias para plantear posibilidades políticas por y para la reproducción de la vida, primero como demandas y luego, por la circunstancia política de Bolivia, han servido para la elaboración de una

10 Los procesos de perdonar, son parte de las fiestas en los Andes bolivianos, de manera frecuente, aunque este no es un tema que se lo haya investigado de manera específica. Sin embargo, para el caso de Colombia encontramos un trabajo específico que desarrolla la relación entre la fiesta del carnaval y el perdón, ver: Javier Tobar y Herinaldy Gómez [2004].

agenda de gobierno. En Bolivia, el Estado moderno y sus instituciones para deliberar han sido superadas por las deliberaciones en las marchas, en las calles, en las movilizaciones sociales, a partir de las cuales se ha definido una agenda de gobierno que ha sido ejecutada en el primer período de gobierno de Evo Morales y actualmente continúan en ejecución.

Así, la dinámica festiva de Oruro ha sido también parte de este proceso de interpelación hacia el Estado moderno/colonial y, de manera evidente, en la década de los años noventa surgen enunciaciones insurgentes e irrumpen con mucho más fuerza a partir del año 2000. Poco a poco el espacio festivo de Oruro, que desde la década de los años cuarenta inicia un proceso de “limpieza” por parte de la población mestiza, en la década de los años ochenta muestra evidentes y sutiles “desacatos” por la resistencia hacia aquella “limpieza”.¹¹

Poco a poco y de distintas formas surgen presencias que en el pasado inmediato no eran permitidas. Aquella “tarea” asumida por las clases medias, desde la mentalidad colonial, de “limpiar”, “embellecer”, “mejorar” la dinámica festiva, para que ésta pueda ser mejor vista, luego mejor consumida y después vendida, como paquete turístico según el precio del mercado, se veía interferida por presencias no deseadas. Por una parte, tarqueadas, grupos de sicuris con sus propios colores y movimientos, por otra, la presencia vital de la coca y del alcohol se fueron incrustando y deslizándose sin orden establecido y fueron recuperando espacios usurpados por la colonialidad del ser. Al mismo tiempo la danza de la morenada y el gremio de los *cocanis*¹² estaba viviendo un conflicto a partir del cual se generaron procesos descolonizadores entre los nietos de los fundadores de este conjunto de danza. A partir de este conflicto fueron

11 Este proceso lo he desarrollado de manera introductoria en: Romero (2009).

12 Los *cocanis* son familias de comunidades aymaras que desde tiempos del Collasuyu se han dedicado al intercambio de la hoja de coca, luego se transformaron en comerciantes de esta hoja y entraron a la dinámica de los gremios que fueron los que originaron la fiesta patronal que luego se llamó “Carnaval de Oruro”.



surgiendo melodías y cantos cuestionadores que fueron orientando, por algún tiempo, la dirección de los procesos descolonizadores de la fiesta.¹³ No era simple ni fácil, en un tiempo en el que la Embajada de los Estados Unidos en Bolivia se había propuesto erradicar la producción de coca, salir a las calles, bailando morenada, ritualizando a la Pachamama, p'ijchando coca y cantando, entre otras cosas: "coca no es cocaína, coca no es cocaína, coca es la hoja sagrada, jallalla Oruro, jallalla Bolivia, soy de los cocanis alma vida y corazón". Este fue un tiempo en el que la dinámica festiva se empezó a "contaminar" con enunciaciones insurgentes.

Todo este proceso se hizo más evidente cuando la Federación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Oruro (FSUTCO)¹⁴ organizaron en el año 1993 la primera *Anata*, como un acto que, a través de la música, el ritual, el movimiento, el color, y otras expresiones, expresaba una posición política de liberación de los pueblos indígenas de los Andes. Se trataba claramente de una práctica festiva en dirección descolonizadora que, además, situaba un horizonte diferente al de su antagonico el "carnaval de Oruro".

Desde ese momento en Oruro, la evidencia de fiesta como parte de un proceso descolonizador e interpelador del orden moderno/colonial establecido, se había hecho visible. Desde aquel año, ancianos y ancianas, hombres y mujeres, jóvenes, cada uno a su ritmo y desde su propio tiempo histórico, hace evidente, a través de la fiesta, la emergencia de prácticas descolonizadoras. Ya sea con los cantos, con los rituales, o portando wiphalas, como testimonio de la presencia de los pueblos indígenas negados, las sensibilidades vitales de las fiestas en los Andes se están moviendo en direcciones descolonizadoras.

13 Este tema lo he desarrollado de manera más amplia en: Romero [2007].

14 Si bien esta es una organización sindical y su estructura reproduce en parte esta forma de organización, en Bolivia, desde la década de los setenta, se ha convertido en la organización que representa a los pueblos indígenas de los departamentos de La Paz, Oruro, Potosí, Tarija, Sucre, Cochabamba y también son parte algunas organizaciones de los departamentos de Santa Cruz, Beni y Pando.

Conclusiones

Los dos subtítulos desarrollados me sirven para afirmar la relación entre sensibilidad y vida, como sensibilidades vitales. Para el caso de este texto he intentado hacer visible la idea de sensibilidad en relación a la idea de vitalidad, entendida como vida desde mi propio lugar de enunciación. Esto quiere decir, por una parte, la vida de las deidades, de la naturaleza y la comunidad humana y, por otra, la vida como creencia, como pensamiento y como sensibilidad, articuladas en una dinámica compleja.

Por ello, las sensibilidades vitales, son parte de todos los instantes de nuestra vida. Vivir esta idea desde la materialidad de la vida es parte de un proceso de descolonización y, a partir de esta idea, debemos seguir rompiendo los esquemas parcelados de la modernidad/colonialidad, que nos han puesto un tiempo y un espacio para el trabajo, un tiempo y un espacio para la fiesta, para el descanso, para la espiritualidad, entre otros. Esto significa un proceso inverso y un trabajo monumental que implicaría: primero, encontrar todos los retazos de realidad que nos ha dejado la modernidad/colonialidad, entenderlos desde procesos descolonizadores y luego volver a unirlos para que surjan nuevos sentidos relacionados con la totalidad de la vida. Se trataría entonces de recomponer, como muchos ya lo están haciendo, la realidad diseccionada que nos ha dejado el conocimiento científico de la modernidad/colonialidad.

Actualmente, somos parte de un sistema de representaciones dominante, que nos ha hecho parte de una realidad dividida en parcelas, resultado de un proceso de disección de una realidad instrumental, sobre todo en su última etapa y realizada desde una racionalidad también instrumental. Esto nos ha dejado fragmentos de todo un poco. En esta línea, no dudamos que existen y, seguramente seguirán existiendo trabajos que muestren “la estética de la fiesta”, “la dinámica económica de la fiesta”, “los aspectos políticos de la fiesta”, entre otros. Junto con esto también se seguirá condicionando el comportamiento de las personas



para que existan algunos consumidores de aquella “estética de la fiesta”, otros de aquella “dinámica económica de la fiesta” y así sucesivamente.

Para terminar, hago mención a una consecuencia de la disección de la realidad como parte de la modernidad/colonialidad, desde mi propia experiencia. La idea de museo, grotesca ya desde su creación, ahora se la ha fragmentado al extremo. Existen museos de “arte moderno”, de “arte contemporáneo” de “arte virreinal”, entre otros. Cada uno de estos museos, tienen sus propios circuitos, cada uno con sus propias dinámicas, pero al mismo tiempo con sus propias restricciones. A esto se suma el poder y hegemonía de la “curaduría” y del “curador” que es, por una parte, desde mi punto de vista, la posibilidad de competencia al ego del “artista” y por otro, un intento de glorificación del experto. Finalmente, todo esto se cierra con los lenguajes especializados a partir de los cuales uno puede, o mejor uno no puede, acceder a la comprensión de las obras.

Si bien, las posibilidades que se dan en un museo o en una muestra de arte pueden tener diferentes direcciones, por ejemplo lo que muestra Mignolo (2010) como “un ciudadano (...) que visita museos y se interesa en el arte”. Hablamos de las esposas del esclavo junto a la vajilla hecha en plata, o al carrito de bebé con una capucha de Ku Klux Klan, instalación realizada en el museo histórico de Baltimore en el año 1992, es planteada como una posibilidad decolonial. Sin embargo, lo que actualmente se está mostrando en el Museo de Arte de La Paz, Bolivia, en una exposición que titula: “Los caminos de la escultura 1900-2010” es completamente colonial, más allá de las obras de arte, en una de las cédulas relacionadas con las esculturas de Francine Secretan y Ted Carrasco, se lee lo siguiente: “se renueva la idealización del mundo indígena y su preferencia por la estética primitiva de las civilizaciones no europeas, en especial por las del continente americano”.

Estas dos posibilidades, podrían ser parte, en el primer caso de una dirección, como se plantea para los ejemplos del Museo de Baltimore, de una “estética decolonial” y la segunda sería más bien una interpretación colonial de algunas esculturas, que según los “expertos” habría

que ver si son “decoloniales” o no. Más allá de este complicado contexto de fragmentación de la realidad en el que nos ha situado la modernidad/colonialidad, me pregunto ¿cuánto dinero circula en el mercado de consumo del sistema-mundo-capitalista-moderno, por aquellas obras que se las nombra como decoloniales?, ¿cómo funcionan los circuitos en las que esas obras se hacen posible?, ¿qué debe hacer una persona para ser llamado “artista” y poder acceder a esos circuitos? Hago estas preguntas porque me interesa mostrar la extrema fragmentación que existe entre la obra, su contexto y lo que conoce el que observa la obra.

Finalmente, y retomando la dinámica festiva, me pregunto ¿qué relevancia podría tener una “estética decolonial”, con artistas, museos, curadores y circuitos de arte en Bolivia? Aunque mi pregunta aparentemente no tiene relación con la fiesta, sino con el arte, es la posible respuesta la que me interesa, porque en Bolivia la mayoría de la población que asiste a las fiestas rituales, conocidas también ahora como fiestas patronales, nunca, o en muy poco porcentaje y en contadas ocasiones asiste a los museos y menos a los salones de arte.

Entonces, desde mi propia opción y partiendo de las sensibilidades vitales explicadas anteriormente, me sitúo en la posibilidad de recomposición de la realidad y en las formas de relacionamiento con esta para construir una posibilidad descolonizadora y, en este camino, la dinámica festiva desplegada en los Andes bolivianos me sugiere una orientación, un horizonte y la posibilidad de producir sentidos descolonizadores. Sin embargo, esta es una tarea que tiene todavía mucho camino por recorrer.



Bibliografía

- Dussel, E. (2007). *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Trotta.
- Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14*. 4 [4].
- Panikkar, R. (2009). *La puerta estrecha del conocimiento. Sentidos razón y fe*. Barcelona: Herder.
- Reinaga, F. (1978). *El pensamiento amáutico*. La Paz: PIB.
- Rodríguez Ostría, G. (1991). *Socavón y el Sindicato. Ensayos históricos sobre los trabajadores mineros. Siglos XIX-XX*. La Paz: ILDIS.
- Romero, J. (2010) *Colonialidad y dinámica festiva. Aproximaciones y modos de legitimación de la Modernidad/Colonialidad*. [Inédito].
- Romero, J. (2009). "Interculturalidad y liberación. A propósito del Carnaval de Oruro". En: *Dinámicas interculturales en contextos transandinos*. [Consejo Universitario Flamenco]. Oruro y Gante: VLIR-USO y CEPA.
- Romero, J. (2007). Morenada y liberación. Una aproximación crítica a los conflictos en la Morenada de los Cocanis en el Carnaval de Oruro. *Revista Porik an*. 9 [12]: 83-101. Popayán.
- Tobar, J. y Herinaldy Gómez. (2004). *Perdón, violencia y disidencia*. Popayán: Universidad del Cauca.



Benamín Jacanamijoy. *Pensador De Río Azul*, 2009. Acrílico sobre canoa de madera, 315 x 50 x 45 cm. *Pensador de Danta Amarilla*, 2009. Acrílico sobre madera, 70 x 20 x 25 cm. *Pensador de juegos*, 2009. Acrílico sobre madera, 25 x 20 x 25 cm. Acrílico sobre madera, 50 x 30 x 50 cm.



PENSADORES DE TIERRA Y AGUA: EL ARTE DE TEJER LA VIDA Y CONTAR HISTORIAS

Benjamín Jacanamijoy Tisoy

“Benjamín Jacanamijoy Pensadores de Tierra y Agua” es una señal de un código de estar, hacer, sentir y pensar que desobedecen a los códigos cognoscitivos y estéticos de la modernidad para instalar la singularidad de historias locales más que la regularidad de las técnicas globalizadas.

WALTER MIGNOLO

El tejido familiar e intercultural

Puangué tukuikuna: De mi para todos. En este trabajo me propongo contar los antecedentes de mi propia historia hasta llegar al tiempo de los “los pensadores de tierra y agua”, a la manera de un proyecto artístico de interacción y de intervención de pensadores de agua o canoas y de pensadores de tierra o asientos ceremoniales de algunas comunidades indígenas del país.

Llegué a la ciudad de Bogotá alrededor del año 1987 con otro hermano, también pintor. Queríamos estudiar artes. En esa época se hablaba de las organizaciones indígenas, del CRIC, Consejo Regional Indígena del Cauca, así como de la ONIC, Organización Nacional Indígena de Colombia. También se discutía de los “asesores no indígenas”, que “aconsejaban” a los movimientos indígenas. Llegamos en ese momento a Bogotá



y se nos miraba como seres extraños: ¿indígenas queriendo estudiar artes? y ¿en la Universidad Nacional de Colombia? Nos iniciamos en ese contexto y posteriormente yo vine a estudiar diseño gráfico. Mi hermano había estudiado artes en la Universidad de Nariño y en la Universidad de la Sabana. Pero yo, quería acercarme al arte a través de una carrera considerada como algo de y para la ciudad. Debido a esto hubo críticas. Los propios indígenas de la Organización Nacional Indígena de Colombia, y otros ni indígenas me cuestionaron por esto, “¿pero usted qué va a hacer con diseño el gráfico en su pueblo.” Y era verdad, en los primeros cuatro semestres de la carrera fue difícil, recuerdo que durante el segundo semestre de diseño gráfico, me pidieron realizar un trabajo sobre una corporación bancaria o algo así, pero a mí no me interesaba nada de eso. Yo insistía en investigar sobre la propia historia, pero en esa época a mi maestra de diseño gráfico no le interesaba nada de lo que yo proponía; por esa misma época en Colombia recién se estaba empezando a trabajar sobre la Constitución de 1991.

Cuatro años después de mi llegada a Bogotá la Constitución de 1991 fue aprobada. Y en todas esas circunstancias de participación activa, las “asesorías” de los indígenas; es decir, la opinión propia de los indígenas empezó a tener trascendencia en el contexto político y social del país. De mi parte, me propuse “recuperar” un fragmento de la propia historia, a partir del diseño gráfico. De allí surgió mi trabajo de grado que realicé con la “asesoría” de Mama Conchita, mi abuela, sobre la simbología del arte de tejer el chumbe y mi nombre de artista “Uaira Uaua”. Este nombre surge porque mi padre era chamán. Así, tanto en festejo de la aprobación de la Constitución de 1991, como el establecimiento del año 1992 como el año internacional de los pueblos indígenas, constituyeron un contexto propicio para una especie de descolonización. Yo quise descolonizarme. Pensé en mi nombre Benjamín. Y yo creo que en esto hubo algo, se puede decir como una forma de negociación cultural con los colonizadores, con los misioneros que llegaron a nuestro pueblo a principios del siglo XX. En este pueblo, los apellidos siguen vigentes: Jacanamijoy quiere

decir: “Comedor de curí”, Tisoy quiere decir “de un lugar”, luego yo soy “Benjamín de un lugar donde se come curí”. Por mi parte, quería tener un nombre de origen Quechua y por tal razón, un día le dije a mi padre: “Quiero tener un nombre artístico, quiero llamarme Uaira Uaua”, él me dijo: “pero si tú ya estas bautizado” —;No; Pero el que me bautizo fue un cura, dije, —yo quiero que me bautice usted. Ante esto mi padre accedió y dijo: “Yo te bendigo, tú eres Uaira Uaua”. Terminó diciendo Taita Antonio, mi Padre, que “Uaira Uaua: hijo del viento” es el cuarzo que utilizan los Sinchi Yachas, los sabios mayores del pueblo Inga, para diagnosticar el estado de un lugar o curar los males de una persona; también para curar las enfermedades del espíritu. Con Taita Antonio realicé un libro sobre su propia historia en el año 2005. Él falleció en agosto de 2008. Mi padre influyó mucho en mí y en todo lo que voy a seguir contando.

Mi abuela materna, la Mamá “Conchita”, era experta en el arte de tejer “chumbe”, también en el arte de contar historias. Ella fue mi guía para hacer el libro *Chumbe, Arte Inga* y para traducirles a la gente que el diseño gráfico no simplemente podría ser de la ciudad. Dicho trabajo fue impreso en el año de 1993 por la Dirección General de Asuntos Indígenas del Ministerio del Interior.

La fiesta del Arco Iris. Hay una fiesta muy bonita, en Manoy-Santiago, la fiesta del amor, la reconciliación, de inicio de un nuevo año. Allí se recuerda a los ancestros, es una fiesta muy especial.

El principio del pueblo Inga. Además, siempre me ha interesado valorar y recuperar la propia historia, el arte de tejer la vida y el arte de contar historias. En eso ando, aprendiendo a entender la interculturalidad, mi propia historia y la de nuestros pueblos.

Nosotros decimos al lugar de vida. “Kaugsay suyu yuyay”, que es: lugar, vivir, pensar. Se dice que cada uno de nosotros cumplimos una función primordial en el territorio o lugar de vida en el cual vivimos. En el caso de los Ingas, somos los descendientes de la cultura del yagé, hay una historia que cuenta sobre los orígenes del pensamiento y la palabra y es como sigue:



En el tiempo primigenio toda la tierra estuvo a oscuras y estaba poblada de todos los seres, incluido el hombre, pero este carecía de inteligencia y erraba a tientas buscando alimentos. Realizando esta tarea, los hombres tropezaron con el bejuco del yagé, lo partieron justo por la mitad y le dieron a probar a las mujeres y ellas tuvieron la menstruación, cuando ellos lo probaron se quedaron extasiados viendo como el pedazo que les sobró, empezó a crecer y a trepar hacia el cielo, poco a poco las sombras y el contorno empezaron a dar pequeños destellos y vieron que el Yagé penetraba una flor inmensa, que al ser fecundada se transformó en el sol, de ahí bajaron los hijos del sol, cada uno tocando una melodía distinta con sus flautas y tambores y cada melodía se transformó en un color distinto, cuando llegaron a la tierra se dispersaron y cada uno depositó la luz y el color en cada ser, y cuando el mundo estuvo totalmente iluminado, toda esa sinfonía de colores y música hizo brotar el entendimiento en todos los hombres, creándose así, la inteligencia y el lenguaje.

Por eso los Ingas tomamos el Yagé y desde niños tenemos que pasar por esta prueba. Mi primera experiencia fue a los siete años. Es una forma de encontrar a los futuros Sinchis Yachas: sabios duros, que van a guiar a las futuras generaciones. El Sabedor o Sabio Duro es quien sabe controlar la mente, el cuerpo y los espíritus con el fin de curar los males del cuerpo del espíritu de las personas.

El territorio y sus lugares. Entre los Ingas, el mundo es considerado un "lugar de lugares", por eso se dice que hay lugares del amor, lugares espirituales de conocimiento, lugares de los ríos, lugares pesados, y así un sin número de lugares. En ese sentido, podríamos decir que hay lugares espirituales de conocimiento, como por ejemplo el espacio de la Facultad de Artes-ASAB, que como lugar es un lugar "pesado", un lugar muy colonizado. Sin embargo, cuando nos reunimos en un intercambio de "alientos de corazón" en torno al pensamiento de descolonización, un

lugar como el mencionado puede considerarse como un lugar espiritual de conocimiento descolonizado.

Sobre los lugares pesados, mi padre tenía unas historias muy bonitas. Se dice que los lugares pesados, es donde no puedes pasar a las seis de la mañana ni a las seis de la tarde o las doce de la noche, porque se puede enfermar de algún “mal aire”. Estos lugares tienen unos dueños que, por lo general, son una especie de duendes o brujas, que cuidan esos lugares. Pero allí crecen las plantas de conocimiento, que curan esas mismas enfermedades. Es por eso que los lugares pesados de conocimiento se cuidan con mucho aprecio.

El Valle del Sol o de Sibundoy. Alguien me ha preguntado si me puedo considerar amazónico. Y puedo responder que sí. Nosotros estamos en un lugar privilegiado: el Valle del Sibundoy. Un lugar mágico donde muchos han ido a hacer estudios, que han afirmado que allí existen muchas plantas de conocimiento. Es un lugar excepcional porque está cerca al páramo de Bordoncillo, donde se originan varios ríos y se dice que es el lugar de los remedios para los Ingas. Así mismo, estamos muy cerca a las selvas del Bajo Putumayo, que es donde se hace el Yagé, donde crece el Yagé.

Este lugar de vida es muy favorecido por los ríos y todo es referencial. Hace un tiempo estuve en Costa Rica, y me llamaba la atención que allá todavía utilizan las direcciones referenciales, como en Valledupar Colombia. Se dice, por ejemplo, la “casa cerca de los tres postes”; y las direcciones en Costa Rica eran así. Pienso que es una herencia de los ancestros indígenas de América. En las comunidades indígenas y en las ciudades pequeñas de Colombia se utiliza de la misma manera esta forma de referencia.

En el Valle de Sibundoy, los ríos son lugares referenciales, por ejemplo, el río Chaki Maillai Yako: Río Lavapiés, era donde la gente, en su transitar diario, se lavaba los pies antes de llegar al pueblo o para ir a misa los domingos. Ismayaco, o lugar donde se defecaba, el Uarmi Yako: río de mujer que se junta con el Espinayako: Río de espinas, en un punto que se llama el “puente negro”, fue un lugar por el cual caminaban



los decepcionados en el amor, pero también un lugar de encuentros de amores furtivos.

Manoy-Santiago. Mi pueblo es como cualquier otro de Colombia y sobre ese nombre, Manoy-Santiago, hay toda una historia respecto a una raya que hay allí. Manoy es como lo denominaron nuestros ancestros Incas del Tahuantinsuyo, hace más de 500 años. Manoy, era también un apellido, así como, Jacanamijoy o Tisoy. Con la llegada de los misioneros capuchinos, a principios del siglo XX, le cambiaron el nombre en honor a Santiago Apóstol; pasaron los años y había discusiones, los indígenas lo denominaban Manoy, y los no indígenas Santiago. Sin embargo en años recientes se llegó a una conclusión, para no seguir en discusiones de nunca acabar, le pusieron esa rayita y quedó Manoy-Santiago.

El aliento de corazón o recuerdo de los Mayores. Mi Padre fue Sinchi Yacha: Sabio Sabedor, su ritual de curación consistía en retirar los males del cuerpo o del espíritu a través del ritual del “Soplar”. Siempre está en mis fotos y en mi corazón, se dice que el samai: espíritu o poder de la palabra, siempre va a existir, por eso los Ingas somos descendientes del aliento de Yagé pero también del aliento de corazón de nuestros padres y mayores.

En el lugar del fuego. La forma de socializar el conocimiento es alrededor del fuego, los “Mayores” inician una conversación sentados en los pensadores de tierra o asientos ceremoniales alrededor del fuego y comparten los conocimientos adquiridos, como estamos en muchos momentos compartiendo y pensando.

En el lugar de la familia. Por otra parte, soy integrante de una familia numerosa de doce hermanos, seis hermanas y seis hermanos. De estas historias, de lo que estoy contando ahora, el arte de tejer la vida y el arte de contar historias me llama la atención porque es una forma de dar a conocer la historia no contada, la historia que cada uno de nosotros debería recordar y transmitir primero a nuestras futuras generaciones, la historia de dónde venimos: la historia de nuestros Mayores. En un ejercicio de recordar y reconstruir la propia historia de mi familia, me gusta

hacer mención del aprecio que tengo por mis hijos y sobrinos puesto que son la urdimbre mediante la cual se tejera el futuro del Pueblo Inga. Debo decir que siempre me ha interesado participar en una minga de pensamiento, como los encuentros de descolonización para Pensar Bonito en conjunto. Por ello, más adelante haré referencia a una minga de pintura que realicé con niños y mujeres pertenecientes a familias Tikunas, Yaguas e Ingas de Puerto Nariño y el Valle de Sibundoy.

Nuevamente la fiesta del Arco Iris / la fiesta del reencuentro. Esta es la fiesta en honor al arco iris, es una fiesta muy fastuosa, en esta celebración se intercambia “alientos de corazón”, o sea, lo que estamos haciendo en este momento, compartiendo e intercambiando conocimiento, yo les doy alientos de corazón y ustedes, como decía mi padre, me transmiten alientos de corazón, puesto que, de alguna manera, me están escuchando. A él, en sus conversaciones, le gustaba mencionar una frase muy popular que en principio dice “querer es poder”, pero mi padre le cambio y le puso, “el querer es un poder”. Lo que nos reúne es el querer y el poder pensar juntos sobre un determinado tema.

El arte de soplar. Este es el lugar de los rituales de mi padre, es la forma de curar “se retiran las malas energías y se atraen los buenos espíritus”, entonces, es el arte de soplar.

Una vez más la fiesta del Arco Iris. Allí se recuerda a los ancestros, se cuentan muchas historias, es una fiesta que dura de cuatro a cinco días, se visita casa por casa bailando, cantando y tocando instrumentos como la flauta, el tambor, la dulzaina, se come cuy, mute y, de acuerdo a los Mayores, nos untamos ortiga unos a otros, es una tradición a la cual se atribuye que revive el corazón y el espíritu. También existe un sincretismo religioso, primero vamos a la misa y luego bailamos, porque es como una forma de decir: respetamos pero irrespetamos a la vez al sacerdote.

Está además la flor representativa de ese día, durante la fiesta unos a otros se ponen en la cabeza los pétalos de esta flor, diciendo la siguiente frase: “Kaug sankamalla, suma yuyay, suma kaugsay: Mientras vivamos, vivir bien, pensar bonito”.



Es un ritual de reconciliación, nos echamos flores y se perdonan las ofensas causadas y recibidas en el año, así llega el “pensar bonito”.

El arte de tejer Chumbe. En el libro que hice con mi abuela. El *chumbe*, es un elemento que protege el lugar donde se inicia la vida o vientre de mujer, es una historia subjetiva, una especie de escritura o poema realizado por las mujeres tejedoras, respecto del lugar donde se tejió el chumbe.

Esta es la chagra, el símbolo de la chagra, el sol, el día, el tiempo, tiempo para nosotros es *kutij*, quiere decir: “quien regresa”, es decir, el tiempo en su infinito transitar, mañana, tarde y noche, y tiene relación con el ciclo familiar: Padre, madre hijo y así infinitamente.

El sol, entonces, tiempo más sol, tiempo de sol, caminos, colibrí. Este es un símbolo de reciprocidad familiar, el *saparro* o canasto mediante el cual se intercambiaban productos alimenticios durante la época de las cosechas. Esta es la forma como utilizan las mujeres el chumbe, para proteger el vientre y por lo general a las niñas, antes de tener su primera menstruación, les ponen “chumbe calentado” o que haya sido utilizado por una persona mayor, bien sea la abuela, la mamá o la tía.

Este es el libro “Chumbe Arte Inga”, no utilice paginación, no tuve en cuenta los principios tradicionales occidentales de elaboración de un libro, lo hice pensando en el principio del arte de tejer de los Ingas.

Esta es una forma de escribir, Tiempo más flor, más lugar espiritual “tiempo de flores y lugares espirituales”. Con seis diseños o labores como lo denominan las mujeres del tejido se puede construir una frase que diría: “Tuta suyu, chaska suyu, indi kutij” que traduce “lugar de estrellas, ojo de vientre, tiempo de sol”. Posteriormente empecé a utilizar este lenguaje en mis pinturas para ponerles un título a cada una de mis obras.

El transitar de la propia historia. Finalmente, en el contexto de este encuentro quería mostrarles el proyecto artístico “Pensadores de Tierra y Agua”, es un proyecto que se me ocurrió hace como dos años. Las canoas o pensadores de agua en las comunidades indígenas de América son consideradas y valoradas como un medio de transporte y como lugares

de intercambio de conocimientos y saberes, en este sentido, fui a pintar dos canoas, hice una minga de pintura en Puerto Nariño, en el Amazonas a orillas del Río Loreto Yako, allí compartí con niños indígenas y pintamos las canoas, como una forma de resaltar las “propias historias”, el arte de construir y tallar una canoa a partir de una sola pieza de madera. Las canoas son consideradas el hilo conductor mediante el cual se hace transitar la propia historia dentro de un determinado territorio. Cuando después de haberlos pintado metimos las dos canoas al agua, y siendo yo una persona proveniente de las montañas de los Andes, y como cada uno conoce su territorio, y yo no conocía el territorio de los ríos, siendo ese día el de mi cumpleaños, me hicieron caer al río para recordarme que cada quien conoce y cumple una función en este mundo.

Sobre los nombres de las canoas, allá dicen que son los delfines, por eso una de las canoas, el amarillo que tiene forma de delfín, le puse “la canoa delfín”. Posteriormente viaje al Valle de Sibundoy, donde mi mamá, experta en el arte de tejer chumbe y contar historias, siendo ella mamá de varios artistas yo le dije que si quería pintar, ella me contestó “pero yo nunca he pintado”, pero usted debe tener muy buena mano para pintar, si yo soy su hijo, y yo pinto, ¿por qué usted no va a pintar?, así hicimos un pequeño video, donde ella aparece pintando varios pensadores de tierra o bancos-asientos ceremoniales de la cultura Inga, junto a dos de sus nietas más pequeñas. Fue un acto de “reconocimiento” a la autoridad de “Nuestros Mayores”.

Esta fue la forma como se presentó por primera vez, las canoas y los bancos como elementos que nos recuerdan el transitar de las historias.

Finalmente, diré que en mayo de 2009 estuve en un viaje por varias ciudades de EEUU con varios artistas de origen indígena que viven en Bolivia, Ecuador, Colombia y Guatemala y artistas no indígenas de origen latino que viven en los Estados Unidos, teníamos que hacer alguna obra referente a ese viaje, a mí se me ocurrió, estando en Manhattan en la ciudad de New York, en la estación del ferry, ya embarcado, recordé que Manhattan había sido vendido, aunque vendido no podría llamarse



a eso, al parecer les compraron por noventa dólares a los indígenas que vivían allí. Me sobrevino la idea de que sí, de alguna manera, nos “intervienen”, a mi me gustaría “intervenir” Manhattan de esta forma, con mis pinturas, luego le sobrepuse la canoa, les puse unos nombres: pensamiento de Uaira Uaua en el Río Hudson, Tikunas y Nabil en el Río Hudson, la fotografía de las canoas es verdad, fue tomada durante la minga de pintura en el Amazonas y el niño que va en la mitad es hijo de una no-indígena y un indígena y representa la interculturalidad, ese afán que tengo yo de contar las propias historias.



Grupo de Canciones Populares, *Nueva Cultura*. Foto, Marcela Duarte, 2010.



SONORIDADES OTRAS: MÚSICAS DE RESISTENCIA

Edgar Ricardo Lambuley Alférez,
con la colaboración del Grupo de Canciones Populares, *Nueva Cultura*.

Esta experiencia de reflexionar y hacer música es algo así como “contar cantando” y en esto quiero expresar mi reconocimiento y dar las gracias a los integrantes del *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*, con quienes me he formado como artista, como músico, como intelectual.

Con el *Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura*, he recorrido treinta años de mi existencia. *Nueva Cultura* aparece en la escena musical muy ligada al eufórico movimiento político estudiantil y sindical de los años setenta, acompañando los movimientos de la llamada música protesta o músicas de denuncia, en su mayoría influenciados por grupos del contexto latinoamericano que denunciaban los desmanejos, atropellos y abusos de las dictaduras del sur (Inti illimani, Quilapayun, Víctor Jara, Mercedes Sossa, Los Folcloristas, entre otros). En esto, el grupo Nueva Cultura, poco a poco, fue desplazándose de esta preocupación por componer y crear músicas y letras críticas de denuncia hacia el reconocimiento de la riqueza de las expresiones musicales colombianas. El primer disco que grabó Nueva Cultura, lo hizo en el año 1980 y fue un disco en el que le apostamos a cantar guabinas, torbellinos, rajaleñas, bambucos, joropos, músicas descalificadas artística y estéticamente por el canon estético de la academia representado en las llamadas “músicas clásicas”.



Esto me permite iniciar mi reflexión sobre las maneras como eran nombradas entendidas y clasificadas las expresiones musicales. Desde el discurso académico la música o más bien la “buena música” era aquella que se clasificaba como “universal”, esto es algo así como “estéticamente a prueba de todo” por lo cual era sinónimo de incultura e imbecilidad no tener la sensibilidad y conocimiento de reconocerla. Así, tres características que le fueron asignadas a esta música son: “universal”, “cultura” y “refinada”.

La episteme música solo era permitida para la música occidental europea y norteamericana de tradición escrita. Aquí aún no aparecía el jazz tal como se reconoce hoy en el ámbito académico universitario. Las demás expresiones musicales eran llamadas folclóricas, populares, o vernáculas, entre otros calificativos. Al respecto, el musicólogo colombiano Egberto Bermúdez nos dice: “En un sentido amplio, popular sería la música que no se identifica con la llamada clásica, o con la que sirve de expresión a minorías étnicas o culturas tradicionales. Desde otro punto de vista podría ser la música que se hace con propósitos exclusivamente comerciales, es decir, para convertirse en un producto sujeto a las leyes de cualquier mercado” (Bermúdez, 2010).

En nuestro país, el estudio de la artes estuvo, durante todo el inicio del siglo XX hasta más o menos los años sesenta, a cargo de las academias que eran espacios de educación no formal e informal, donde además de las artes se enseñaban los oficios. Solo las “bellas artes” fueron objeto de prácticas académicas institucionales. Por su parte, las músicas clasificadas como “folclóricas” eran aquellas de origen local, confinadas a ser presentadas, representadas y enseñadas en el ámbito de las academias, casas de la cultura, programas artísticos barriales o del campo de la educación informal o no formal, por considerarse músicas simples de poca elaboración artística y sin rasgos estéticos.

Que una música fuese clasificada como buena o mala, como universal o folclórica, como refinada o popular, tenía y tiene que ver directamente con la noción de cultura, es decir, con aquellas maneras de entender,

clasificar y organizar la vida social, cultural y económica de un pueblo y de una nación. Las diferentes acepciones y significados del concepto de cultura dan la idea de que cultura son los conocimientos que posee una persona y que una persona culta es aquella que, a través de conocimientos, tiene juicio, refinamiento, razonamiento y estilo. Por ejemplo, en el diccionario de la lengua española (vigésima segunda edición); la primera definición dice “conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar un juicio”. En el diccionario enciclopédico NORMA (1998), la primera definición dice: “Conjunto de conocimientos que posee una persona”.

En general, en la actualidad se puede asumir que la cultura está contenida y expresada en las creencias, las tradiciones, las costumbres y valores de un pueblo, y cobijan un amplísimo espectro que podría ir, desde lo material hasta lo espiritual. Estas ideas sobre la cultura parecen, hoy en día, casi que obvias y naturales, con lo cual damos por hecho que es así. Aunque esto no pretende ser un tratado sobre los significados del concepto de cultura, se pretende poner en entredicho o entre comillas los significados y la manera como se entiende actualmente este vocablo.

El primer ejercicio que interpelo es: la utilización en singular de cultura. Al ser utilizado en singular y en el ámbito de lo “universal”, la cultura no es lo que producen las personas, los humanos, los colectivos, los pueblos, sino que es algo externo a la condición humana y social. La cultura está en los espacios escolares y en la universidad. Hay que ir allí para adquirirla para aprenderla, para incorporarla. Lo que sucede en los espacios familiares barriales, veredales, locales, como por ejemplo, las formas de hablar, de pensar, de imaginar, de crear, de amar, de divertirse, de protestar *no es considerado como cultura*.

Aquí quiero anotar cómo el vocablo cultura se hace sinónimo de civilización, a través del legado de la Ilustración, donde la naturaleza es, además, lo opuesto a la civilización; es decir, la naturaleza es lo que hay que dominar para ingresar al estado civilizatorio. La naturaleza es una exterioridad que hay que doblegar; los espacios urbanos se hicieron si-



nónimos de seguridad, de bienestar, comodidad, placer, progreso y los espacios naturales (no urbanos) fueron construidos como espacios primitivos, agrestes, salvajes y, por extensión, también sus habitantes, sus formas organizativas, sus formas de pensar y de hacer arte, lo mismo que sus producciones simbólicas y tecnológicas. Las determinantes geográficas y ambientales terminaron explicando y justificando la pobreza, la marginalidad y la exclusión de los espacios periféricos y la propensión a idealizar la urbe como el espacio por excelencia para el progreso, la prosperidad y la felicidad.

Anthony Guiddens, sociólogo británico, en su texto *Consecuencias de la modernidad* (Guiddens 1998) muestra la fisura del gran relato lineal de la historia de occidente, en la cual, la humanidad ha venido ganándole la lucha al caos y a la naturaleza. Esto, como se verá más adelante, tiene unas implicaciones muy importantes en lo relacionado con la subvaloración de los saberes locales y los saberes ancestrales.

El segundo aspecto que quiero desarrollar, tiene que ver con la hiper-valoración que este modelo de cultura hace de la razón y la ciencia. Estos dos componentes anclados en la revolución industrial, la ilustración, y el capitalismo son los artífices de la modernidad. Modernidad en la cual la preponderancia de lo racional y el amparo de lo científico han sido los presupuestos discursivos y los mecanismos para atender las demandas sociales culturales, espirituales, económicas de la población.

Al respecto, el investigador de los movimientos sociales afros en el pacífico colombiano y antropólogo colombiano Arturo Escobar define así la modernidad:

La modernidad puede ser caracterizada desde la siguiente manera: *Históricamente* la modernidad tiene orígenes temporal y espacialmente identificados; el siglo XVII de la Europa del Norte, alrededor de los procesos de reforma, la ilustración, y la revolución francesa. Estos procesos cristalizaron al final del siglo XVIII y se consolidaron con la revolución industrial. *Sociológicamente* la modernidad es caracterizada por ciertas instituciones, parti-

cularmente el Estado Nación y por algunos rasgos básicos, tales como la reflexividad, la descontextualización de la vida social del contexto local y el distanciamiento espacio/tiempo, dado que las relaciones entre “ausentes otros” devienen más importantes que la interacción cara a cara (Guidens 1990). *Culturalmente* la modernidad es caracterizada en términos de la creciente apropiación de las hasta entonces dadas por sentadas competencias culturales, por formas de conocimiento experto asociadas al capital y a los aparatos administrativos de Estado – lo que Habermas (1987) describe como una creciente racionalización del mundo – vida. *Filosóficamente*, la modernidad implica la emergencia de la noción de “Hombre” como fundamento de todo conocimiento del mundo separado de lo natural y lo divino (Foucault 1973, Heidegger 1977). La modernidad es también vista en términos del triunfo de la metafísica, entendida como una tendencia – extendida desde Platón y algunos pre-socráticos hasta descartes y los pensadores modernos, y criticada por Nietzsche y Heidegger entre otros-, que encuentra en la verdad lógica el fundamento para una teoría racional del mundo compuesto por cosas y seres cognoscibles y controlables (...) (Escobar, 2005).

Esta caracterización que arriesga Arturo Escobar pone de presente la complejidad del análisis y supone un distanciamiento con el modelo histórico lineal de la civilización occidental. Sin embargo, la preocupación está en las maneras como este modelo de cultura ha anclado ciertos mitos que reconfiguran no solo los discursos institucionales sino la vida cotidiana, los deseos y los imaginarios. Al respecto y parafraseando a Walter Benjamín, el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez propone revisar la mitología de la modernidad en sus diferentes formas “temporal (la idea de progreso), espacial (el urbanismo), cognitivo (las ciencias de la vida), emocional (espectáculos de masas) estético (arte, edificios, monumentos) corporal (nutrición salud). El confort, la movilidad, la higiene, el deporte, la belleza física, el ahorro, la seguridad social, la rela-



jación de los comportamientos sexuales, el turismo, la moda, devienen en mundos deseables..." (Castro-Gomez, 2008).

En ambas caracterizaciones de la modernidad están presentes las maneras como se han construido ideales sociales individuales, ideales de progreso, de desarrollo, de felicidad, donde la modernidad supera lo tradicional, donde lo racional supera lo emotivo, donde la seguridad y el confort son necesidades sociales. Estos mitos explican porqué, en términos de cultura, se clasifica y se jerarquiza no solo desde las políticas y los discursos, sino también la vida más íntima y privada de los individuos. En esta perspectiva, el pasado y la tradición son sinónimos de atrazo y pobreza las cuales solo se superan con el ingreso a la modernidad y su lógica.

Por ejemplo, cuando se quiere explicar la manera como una institución se prepara para atender los retos actuales, en relación con su deber ser, se dice que es necesario "modernizarla". Estas maneras de significar y de posicionar, hegemónicamente, los usos y sentidos, hace que se naturalicen unas maneras particulares de asumir las relaciones subjetivas, intersubjetivas y colectivas. Este modelo de interpretación hace que se vea, por ejemplo, de un lado los saberes ancestrales y de otro lado la ciencia.

Las universidades, en general, predicán la inclusión de tecnologías de punta como condición de progreso, desarrollo y calidad, dejando de lado las preguntas que son fundamentales: ¿tecnologías para controlar mercados, estados y garantizar el ingreso de consumidores?, ¿tecnologías para controlar, manipular y satisfacer deseos?, ¿ciencia a costa de la depredación del planeta?, ¿ciencia para aumentar las asimetrías?, ¿innovación para poder acumular cada vez más y en más corto tiempo?

Así, dentro del paradigma de progreso, las acreditaciones e indexaciones son condiciones básicas para este postulado y obviamente, las humanidades y las artes no aparecen como un espacio fundamental. Por tal razón, se hace necesario repensar, recomponer y formular maneras

otras de atender los problemas cruciales, derivados de la modernidad y del modelo capitalista de consumo y de acumulación.

Extrapolando estas ideas al ámbito artístico, la modernidad ha binarizado la vida: de un lado está lo folclórico y lo popular y del otro lado de la tensión está lo culto, lo erudito y lo universal. Para intentar descifrar el paradigma eurocéntrico y su axiología para legitimar o marginar, imponer o funcionalizar una episteme, una estética, se hace necesario retomar entonces, el análisis del poder y el patrón mundial colonial que realiza Aníbal Quijano para entender la alianza entre la modernidad, el capitalismo y la globalización. De manera general, se puede decir que Quijano habla de la colonialidad del poder, que utiliza la idea de raza como fundamento del patrón universal de clasificación social básica y de dominación social. El capitalismo, como patrón universal de explotación social, el Estado como forma universal de control, y el eurocentrismo como forma universal de control de la subjetividad, intersubjetividad y, en particular, de la producción del conocimiento.

Intentar descifrar estas imbricadas y complejas relaciones entre el poder, el capitalismo y el eurocentrismo es un reto crucial para comprender las dinámicas artísticas y culturales presentes, soportadas en los discursos del arte y en las políticas culturales. De allí que resulta vital mostrar la colonialidad de los sentidos, justamente, porque dentro de los significados culturales son los sentidos, incluyendo el sentido común, los mayormente minimizados por la razón y la ciencia a través del modelo eurocéntrico de cultura, que logra anclar las relaciones sociales desde la perspectiva racial, naturalizado los comportamientos y las sensibilidades en un modo “verdadero” de ciencia, que hizo creer, por ejemplo, que la cultura deviene en refinamiento,¹ que los olores dependen de la raza

1 Sandra Pedraza, aborda la cuestión de las nociones de progreso y felicidad en el cuerpo, retomando entre otros temas, la manera como el concepto de urbanidad, se anclo en estas realidades latinoamericanas: “la urbanidad sirvió en Colombia, como en los demás países latinoamericanos, para medir el grado de civilización de las personas, sobre sus principios se definió la jerarquía nacional, a la vez que un patrón para juzgar el país en



y del estrato social,² que la noción de belleza solo es posible en la historia del arte occidental, que la noción de civilización solo es posible con los griegos, o solo fue posible con los griegos, que la música sólo es música si es considerada culta, académica y universal, que la religión católica es el resultado de la civilización, entre otras. En este sentido, se presenta un modelo de cultura que integra y asocia los ideales del hombre blanco con una cultura refinada, con unos comportamientos morales, con la higiene, el aseo, la urbanidad y el respeto por las estructuras sociales.

Estéticas de lo tonal y lo mensural

Estas asociaciones fueron incorporadas con representaciones estéticas que reforzaron la idea de que la noción de belleza era concomitante con los ideales de progreso y desarrollo, y fueron impuestos estereotipos estéticos. La perspectiva, la música tonal, la literatura, el teatro, el ballet, la ópera y cada una de estas formas o géneros y el respectivo genio que representaba, esa noción de perfección y de belleza.

Es así como Wolfgang Amadeus Mozart es presentado como el genio de la música, William Shakespeare como el genio de la literatura, Leonardo Davinci como el genio de la pintura, entre otros, en donde todos los demás mortales nacimos incompletos o limitados en términos de perfección y validación estética, por carecer de la “genialidad”, condición de seres especiales del pequeño mundo occidental.

relación con las naciones europeas, las elites locales se erigieron abanderadas de la civilización, hacer la ostentación de logros morales, significaba, exponer en la forma de una tradición de costumbres refinadas, un patrimonio que era equiparado con la cultura.” (Ardila, 1986).

- 2 Cristina Larrea, investigadora española, desarrolla una reflexión sobre la idea del buen y mal olor, donde, pone en evidencia, como cada una de estas ideas ha sido convenientemente, anclada a una clase social, a una raza, a una estética, hasta llegar a la aparición de la industria de los perfumes, discursos amparados en lo científico y en lo público, para proponer una dicotomía entre la salubridad y la insalubridad.

El gran reto que tenemos hoy en día, de mirar, ver, oír, escuchar, percibir de “maneras otras”, resulta oportuno para des-ocultar la colonialidad de los sentidos a la que hemos estado sometidos. Menciono esto porque los académicos, al escuchar ciertas músicas, como las que aquí se refieren, tenemos la tendencia a valorar únicamente el fenómeno acústico desde los parámetros de la estética de lo tonal. Aparecen allí entonces categóricos hegemónicos con los cuales se legitima o descalifica, como la afinación y la metrización. Una manera de definir las músicas locales consiste en decir que son “desafinadas” en su producción vocal, porque son comparadas con el canto lírico. Otro aspecto es la descorporización que hace de estas músicas cuando las estudian o cuando las convierten en mercancía a través de la industria del sonido grabado. Pero en la mayoría de nuestras músicas regionales la estructura formal de lo musical está directamente relacionada con el cuerpo, el baile y la danza. Los instrumentos musicales locales como la gaita, la marimba de chonta, la bandola llanera y el requinto son considerados estéticamente pobres o primitivos. A la marimba se le compara con el piano y a la gaita con el clarinete.

Iniciamos esta reflexión sobre las estéticas decoloniales “contando y cantando” desde, para, por y con las músicas andinas del centro occidente colombiano. Músicas, cantos y toques de la provincia de Vélez entre los departamentos de Santander y Boyacá. El “canto de guabina”, que se hace a dos y tres voces, representa la creatividad y la idiosincrasia andina del pueblo veleño, que durante mucho tiempo vivió de la elaboración del famoso bocadillo de guayaba. Reconocemos allí el torbellino, el moño, el contrapunteo de versos, la hojita de naranjo, el flautín de caña, la armónica o ríolina, la carraca de burro, las cucharas de palo, es decir, músicas, cantos, bailes y versaciones de una gran riqueza musical y que representa las maneras de sentir, de crear, de hacer música de una cantidad importante de colombianos. Estas formas particulares de canto a dos voces, que mantienen ciertos ajustes, y desajustes en el paralelismo



mo vocal, son la base de las músicas populares en América latina y en el Caribe.³

La naturalización de las clasificaciones y jerarquizaciones en lo musical llevan a pensar que es “lógico” que la afinación, y la metrización sirvan de referentes para descalificar y deslegitimar formas no occidentales de producción musical. El grupo Nueva Cultura ha dedicado su trabajo de investigación sobre las músicas locales y a mostrar esas “lógicas otras” que están detrás de cada una de la formas musicales regionales.

“Sones y pregones de la montaña” es una propuesta estética que recupera la riqueza sonora del contexto tradicional Veleño, con apuestas creativas contemporáneas. Estas tonadas las aprendimos en el festival de la guabina y el tiple y nos las enseñaron los integrantes del grupo Copleros de Bolívar. Recuperamos la “copla” como forma literaria derivada o heredada del romancero español y utilizada desde la Patagonia hasta el norte del México en América Latina. Su estructura se compone de cuatro versos octosílabos con rima entre el 2 y el 4 verso. Métricas 6/8 que, como propone Rolando Antonio Fernández, tienen que ver con un proceso histórico cultural de binarización de los ritmos ternarios africanos. Canto de guabina a capella, torbellino instrumental con tiple, requinto y percusiones y los arreglos del grupo Nueva Cultura.

*Cantemos coplas bonitas
al uso de tierra caliente,
no cantemos coplas feas
porque qué dirá la gente
uoy si la guabina
uoy si la guabina*

3 Una breve muestra de la presentación realizada por el Grupo de Canciones Populares, Nueva Cultura, en el Evento Académico: Estéticas Decoloniales, en noviembre de 2010, se puede ver en el siguiente vínculo: <http://www.youtube.com/watch?v=0xk5bwg7tyQ&feature=context&playnext=1&list=UU6Xi3-TbGCVvVzPTrnHqYmA&context=C354e76cF-DDEgsToPDskLin2xpcgTEPvPctczeYAh>.

*los gallos cantan al alba
yo canto al amanecer
ellos cantan porque quieren
yo canto por aprender
uoy si la guabina.⁴*

Al indagar por la presencia de la marimba de chonta en el litoral pacífico colombiano, —que tiene una tradición muy importante alrededor de los alabaos, el torbellino, las jugas, el bambuco viejo, el patacoré— nos encontramos con tocadores y constructores de marimbas que aún representan las formas de tocar y cantar de las generaciones de principios del siglo XX, verbi gracia Genaro Torres y Silvino Mina Huila.⁵ Conocer a la Familia Torres, en Guapi, nos permitió conversar y conocer la marimba que construyó el viejo Antonio Torres, papá de Jose Antonio, conocido como *Gualajo*. Esa Marimba que, a pesar de estar “tapeada” con algunas tablas sordas por el uso, representa los sonidos de casi dos generaciones de tocadores de marimba. Por tal razón, resulta triste y penoso que Gualajo haya tenido que afinar su marimba como un piano para sobre-vivir en Cali. Esto fue, como una forma de enterrar los sonidos de sus ancestros, lo cual debe ser algo así como verse obligado a esconder a la mama porque no es “bonita”. Actualmente, resulta inaceptable, además, que muchos promotores de cultura en el festival Petronio Álvares hablen de la marimba como “el piano de la selva” lo que denota y connota un grado de subatnización y colonialismo cultural total.

La Jaga Toriada, de los muchachos malcriados, nos la enseñó Francisco Torres cuando estuvimos en su casa en Guapi, en la vereda de Sansón en el Departamento del Cauca. Se trata de músicas del agua, del manglar,

4 El video y audio de este tema se puede ver el siguiente enlace: <http://www.youtube.com/watch?v=niz9PZQ0hKE&feature=related>

5 Para ver videos de la etnografía consultar la tesis de maestría “Movilidad y Recurrencia en las músicas regionales de Colombia”. Edgar Ricardo Lambuley Alférez [2005].



músicas rítmicas en métricas 6/8 que se contraen y se estiran, donde las cantadoras se funden con los sonidos de la marimba, los cununos, los bombos y los guasas. Juga, que se convierte en un conjuro para deshacer el castigo de un joven o niño que pronunció una mala palabra.

*Llorando llorando,
llorando mama llorando,
mamita me lleva el diablo
mamita me va llevando,
echenle agua bendita
pa´ que me vaya dejando,
llorando llorando
llorando mama llorando,
mamita me lleva el diablo
mamita me va llevando,
traiganme a mi padrino
pa´ que me saque del monte,
llorando llorando
llorando mama llorando.*

Para finalizar, hay que decir que estas reflexiones son el resultado de la propuesta de trabajo del grupo Nueva Cultura, que se ha involucrado de lleno con la estéticas musicales regionales por mas de treinta años y que sirvieron de base para la creación del programa de Artes Musicales de la Universidad Distrital, investigaciones que en su momento alimentó y lideró el maestro Samuel Bedoya Sánchez, músico compositor y arreglista quien desarrolló un modelo explicativo para la comprensión aprendizaje y análisis de las músicas llaneras colombo-venezolanas. A Samuel Bedoya Sánchez y a María Murcia Rivera, nuestra compañera, integrante del grupo, que se nos fue y nos acompaña desde el más allá, o el mas acá, a quien queremos rendir un homenaje con este texto.

Al viajar a las llanuras de Maní, Casanare, al sur oriente de Colombia, —tierra llana, tierra plana, tierra sin turupes como lo dice en su canto Orlando “el Cholo” Valderrama—⁶ conocimos los diapasones casanareños y los aprendimos a tocar. Solo por mencionar algunos: el bandolín, el bandolón, el guitarró, la bandola, el cuatro. Las músicas del pie de monte llanero, son músicas de transición entre el joropo y el torbellino, como las clasificó Samuel Bedoya. Música recia que todos bailan y zapatean. Se trata de música para contrapuntear, para contar historias, para narrar las leyendas con las cuales el pueblo llanero explica lo inexplicable. Es una música para enamorar, conjurar, pedir, agradecer, festejar, parrandear, música que nos enamoró.

El golpe de seis por numeración es utilizado particularmente para contar hazañas e historias que representan las maneras como el hombre y la mujer llaneros expresan su sentir y sus ideas. El “numerao” representa la riqueza expresiva y artística en tanto refiere a las maneras particulares, propias y locales de decir, de nominar, de nombrar, de representar, de configurar un vocabulario regional llanero. A continuación, con la letra de Leonor Aljure Lis, los diapasones casanareños, las voces y los arreglos del grupo Nueva Cultura, presentamos este numerao.

*El joropo que hoy les canto
es seis por numeración,
y es mi llanura la causa
de toda mi inspiración,
las riquezas de esta tierra
comienzan con la canción,
de aves canoras que adornan*

6 El verso completo dice así:
“Y son llaneros los hijos de florentino,
baquianos de mil caminos de bancos y medanales
y son llaneros los hijos de Gaudalupe
de la tierra sin turupes de leyenda y de paisajes”.



*largo y ancho a mi región,
el sinsonte, el jilguero
de amarillo resplandor,
la paraulata el turpial
y también el choroló,
a mi mente la recorren
aves de tanto color,
que despiertan con su trino
al espíritu cantor.*

*Con mi voz a todo el llano
yo quisiera engalanar (BIS),
del paisaje y de sus palmas
también les vengo a contar (BIS),
cucurita es en mi llano
la frondosa palma real (BIS),
y de tallos espinosos
se compone el churubal,
y la chicha de sus frutos
nos ofrece el morichal,
el cumare con sus hojas
un producto artesanal,
la macana el corocillo
la amapora magistral,
y podría seguir cantando
días enteros al palmar
y quedarme sin resuello
sin la lista terminar.*

*De los gustos mi llano
sus frutos pueden contar,
en sabores y semillas*

*hay riqueza y variedad,
el anón con su dulzura
la lista puede empezar,
el caimito, el merecure
son sabrosos al probar,
el merey y el marañón
son ricos al paladar,
la zapatera o guayaba
que es silvestre o calle real
y dos especiales frutos
no dejo de mencionar,
la muy criolla leche'miel
y el agridulce arazá.*

*A mi llano yo le canto
con todo mi corazón,
él me ha dicho que les cuente
detalles de su sabor
de la pesca, la cocina
preparados en pailón
el apuy, la cucha, el peje
con el pez blanco glotón,
la payara es escamosa
y el atractivo agujón,
la zapuara, el dorado
en aceite o al carbón,
con la raya y el rallao
el sancocho como yo,
muchos peces en la pesca
son símbolos de sazón,
y con esto ya termino
mi seis por numeración.*

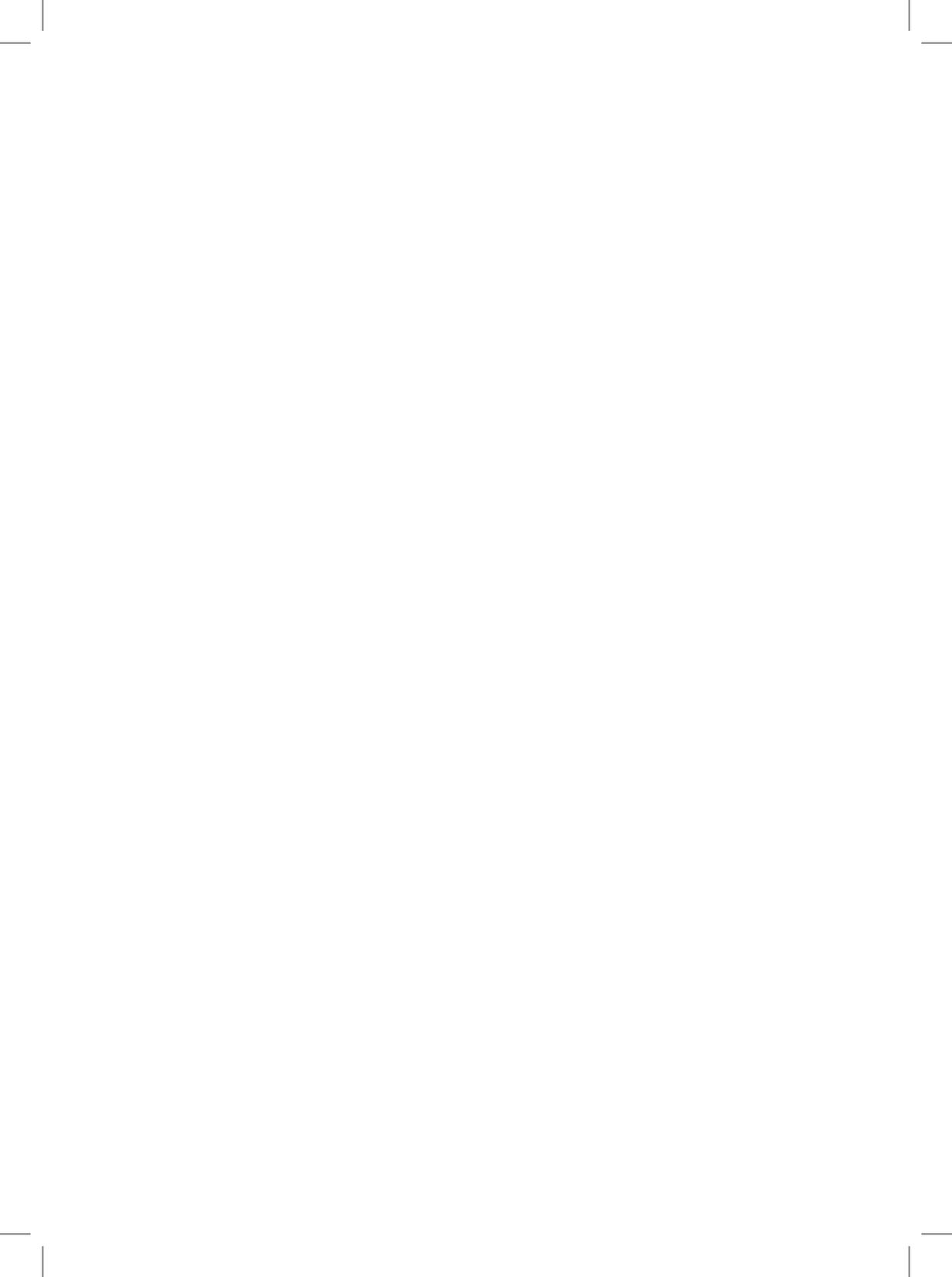


Bibliografía

- Bermúdez, E. y otros. (2010). *Memoria Instituto de Investigaciones Estéticas*. Universidad Nacional de Colombia.
- Castro Gómez, S. y otros. (2008). *Genealogías de la colombianidad*. Bogotá: Instituto Pensar. Universidad Pontificia Javeriana.
- Escobar, A. (2005). *Mas allá del tercer mundo globalización y diferencia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología y Historia y Universidad del Cauca.
- Lambuley Alférez, E. R. (2005). *Movilidad y recurrencia en las músicas regionales de Colombia*. Cuba: Instituto Superior de Artes. Bogotá: Centro de Documentación de las Artes "Gabriel Esquinas". Universidad Distrital Francisco José de Caldas
- Larrea, C. (1996). *La cultura de lo olores*. Quito: Abya Yala
- NORMA. (1998). *Diccionario enciclopédico*. (s.d.).
- Nueva Cultura. (grupo de canciones populares). (2012). "In memoriam a la cantora". Bogotá.
- Pedraza, S. (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y la felicidad*. Bogotá: Coarcas y Universidad de los Andes.
- Pérez Fernández, R. A. (1987). *La binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina*. Cuba: Casa de las Américas.
- Valderrama, O. "Cholo". (2006). *Y....soy llanero*. Bogotá: Producciones Sonorientes.



Adolfo Albán. *Cocina*. Fotografía.



ESTÉTICAS DE LA RE-EXISTENCIA: ¿LO POLÍTICO DEL ARTE?

Adolfo Albán Achinte

Son muchas las tendencias de pensamiento que se han ocupado del debate modernidad/posmodernidad, con diferentes matices y tensiones que dan cuenta de las implicaciones que el surgimiento de la modernidad tuvo en el desarrollo de occidente, por las transformaciones en la visión del mundo, la hegemonización del pensamiento eurocéntrico y la imposición de patrones de poder que desconocieron, minorizaron y excluyeron la diversidad de formas de ser, estar, pensar, sentir, hacer, representar y soñar en diversas partes del planeta hasta donde occidente se expandió, haciendo suyo el territorio, tanto física como simbólicamente.



Los defensores del proyecto moderno, como Habermas, sostienen que este es necesario concluirlo en tanto que sus promesas aún no han sido cumplidas; sus opositores, como los anticolonialistas de la mitad del siglo XX, entre ellos Cesaire y los teóricos de la negritud (Shengor, Fanon), proclamaron que este era un proyecto insostenible; por su parte, los poscoloniales del sudeste asiático (Bhabha, Chakravarty,) han proclamado el inicio de una nueva era criticando fuertemente los nacionalismos y conjuntamente con los teóricos de la subalternidad (Guha, Spivack, Winter, Glissant) han reclamado la necesidad de escuchar esas voces históricamente desconocidas para que tenga relevancia. Desde otras perspectivas, los teóricos de la modernidad/colonialidad/deco-



lonialidad y el posoccidentalismo (Mignolo, Dussel, Quijano, Lander, Escobar, Walsh, Castro Gómez) plantean que lo que se debe completar es el proceso de descolonización/decolonialidad de los pueblos que han estado sometidos a la hegemonía del patrón de poder eurocentrico que ha instaurado las colonialidades del ser, el conocimiento y la naturaleza.

En medio de todas estas refriegas, discutibles y discutidas los teóricos de la posmodernidad consideran que el proyecto o la época moderna ha sido superada por cuanto las grandes narrativas y las formas totalitarias de pensamiento ya no son concebibles (Lyotter), que el poder/saber es una ecuación inseparable y es necesario considerar las micro-historias como las narrativas de una nueva época (Foucault); que estas son sociedades definidas y permeadas por los *mass media* y las tecnologías informáticas haciéndolo todo transparente y conocible, espectacularizando la realidad y construyendo apariencias y simulacros culturales (Castells, Braudillar, Vattimo, Pichiteli); otros, por su parte, definen la posmodernidad como una modernidad desbordada (Appadurai), o posindustrial (Bell), o tardomoderna (Guidens) donde la cultura se convierte en un recurso (Yúdice) y es una expresión de la lógica del capitalismo tardío (Jameson, Žižek).



En todo este paisaje interpretativo, el arte y la estética se han constituido en un escenario de reflexión por cuanto los sistemas de representación dan cuenta de las estructuras de poder que subyacen a las imágenes y las maneras de significar, representar, enunciar y construir las otredades y diferencias de todo tipo, no exentas de polémicas. Uno de los cuestionamientos que se le hacen a esta época denominada como posmoderna es el hecho de asumir acríticamente la historia o el pasado. Para Frederic Jameson esto se traduce en "...la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general...la progresiva primacía de lo 'neo'" (Jameson, 1995, p. 45). De otra parte, considera que la "moda retro" no es otra cosa que la apropiación de la historia despojándola de sus contextos, lo que ha conducido al em-

pobrecimiento de la creatividad en la medida que se recicla lo hecho y se desaloja su contenido.

En el panorama del arte contemporáneo, la teoría de la estética relacional plantea retos para pensar en una posible superación de la posmodernidad como proyecto político de representación y de regreso a lo tradicional y permanente, como sostiene Lipovsky (2002). Para Nicolás Bourriaud, se hace necesario regresar a una modernidad alternativa como crítica a la razón posmoderna con su exaltación del multiculturalismo, una alternatividad que pretende asumir "... la decisión filosófica de seguir fiel al programa que abrió el modernismo, como acontecimiento en el pensamiento..." (Bourriaud, 2009, p. 39), que la define como altermodernidad, concibiéndola como:

(...) un plan de construcción que permitirá nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A esta pregunta de la procedencia, hay que sustituir la del destino. ¿A dónde ir? Esa es la pregunta moderna por excelencia. (Bourriaud, 2009, p. 44).

Precisa este concepto, al sugerir que lo altermoderno "...es precisamente el surgimiento, a principios de este siglo XXI, de un proceso análogo: un nuevo *precipitado* cultural, o también la formación de un pueblo móvil de artistas y de pensadores que eligen ir hacia una misma dirección. Un ponerse en camino, un éxodo" (Bourriaud, 2009, p. 47), y que es lo que le permite concebir "...una lucha contra toda adherencia: hay que afirmar que el consumo de signos culturales no implica ninguna connotación identitaria duradera" (Bourriaud, 2009, pp. 40-41). Lo altermoderno aquí queda confinado a los artistas y pensadores, quizá algo muy próximo a las vanguardias artísticas a las que el autor se enfrenta como parte de la autonomía de la esfera del arte moderno.

Este sentido de lo móvil, de lo huidizo, de lo inestable, lo nómada se convierte, para este pensador, en el núcleo central de la apuesta política





de la estética radicante del siglo que transcurre, lo radicante entendido como aquello que no tiene una raíz profunda, un asidero y se opone a lo radical duradero, esto es lo que determina que:

El papel político del arte contemporáneo reside en ese enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades infigurable: flujos, movimientos capitales, repetición y distribución de la información, imágenes genéricas todas que pretenden escapar a toda visualización no controlada por la comunicación. El papel del arte es transformarse en una pantalla en que estas formas furtivas, localizadas y personificadas puedan por fin aparecer y ser nombradas y encarnadas. (Bourriaud, 2009, p. 65).



Esta realidad, según el autor, está signada por la coexistencia de todas las tendencias "...sin animosidad ni antagonismo: las posibilidades culturales, optativas, son combinables y aplicables. Nada *resalta*, porque no estamos comprometidos con nada realmente" (Bourriaud, 2009, p. 91) y es concluyente afirmando que "Si el arte contemporáneo tiene un proyecto político coherente es precisamente este: llevar la precariedad al núcleo mismo del sistema de representaciones por el que el poder genera los comportamientos, fragilizar cualquier sistema, dar a las costumbres más arraigadas el aspecto de ritual exótico." (Bourriaud, 2009, p. 114), asumiendo que "la errancia representa pues la interrogación política de la ciudad" (Bourriaud, 2009, p. 115). Este exotismo hace recordar la exaltación multiculturalista del "otro invitado" en el arte posmoderno del cual el autor se distancia críticamente. En esta concepción de que todo se ha vuelto nómada, un nomadismo que se traduce en migración, éxodo, flujos en los espacios urbanos, no se consideran explícitamente las características ni de los errantes sociales, ni de las condiciones en que esos traslados —en la mayoría de los casos al menos para los denominados en el primer mundo como *sudacas*— son forzados por la precariedad económica o por el horror que produce la guerra. Tal parece, en el pensamiento de Bourriaud, que los errantes sin problema son los

artistas que viajan de un lugar a otro como traductores culturales en su mundo altermoderno.

Resulta problemático, al menos para nuestras sociedades, pensar que todas las tendencias coexisten en una suerte de universo armónico, carente de conflictividad, en donde las relaciones de poder con sus sistemas de control, exclusión, discriminación y racismo/racialización están a la orden del día produciendo diferencias culturales que se materializan en diferencias y desigualdades de orden económico, social y de participación efectiva en la toma de decisiones. Desde esta perspectiva, se hace difícil pensar un arte que, sustraído de la realidad contradictoria y desigual, se pueda aislar en su propia esfera de auto-representación de la coexistencia pacífica en el mundo del *no compromiso* baurriaudiano.



En otro lugar de enunciación de esta teoría de la altermodernidad, se encuentra la perspectiva crítica de transmodernidad de Enrique Dussel, quien la concibe como "...proyecto mundial de liberación donde la Alteridad, que era co-esencial de la modernidad, se realice igualmente" (2005, p. 50) y agrega que "...no se trata de un proyecto pre-moderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores, de derecha, de grupos nazis o fascistas o populistas; ni un proyecto posmoderno como negación de la modernidad como crítica de toda razón, para caer en un irracionalismo nihilista" (2005, p. 51); se trata entonces de "(...) un nuevo proyecto de liberación político, económico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso (...)" (2005, p. 51); debe ser un proyecto en el cual el "bloque social de los oprimidos" debe ser el encargado de *ir más allá*, tanto de las pretensiones de la modernidad como de las narrativas de la posmodernidad. La transmodernidad, al contrario de Bourriaud, no pretende volver a recuperar principios de una modernidad ya no realizable, ni moralmente sostenible y defendible como diría Césaire (2006), sino de trascenderla desde la "exterioridad relativa" que está constituida por todos aquellos y aquellas sujetos y comunidades que fueron negados por la modernidad y exaltados alegremente por la posmodernidad. Para ello, como lo propone en sus 20 tesis





sobre política, es necesario superar un poder dominante para construir un poder obedencial que permita la construcción y consolidación de sociedades éticamente posibles y políticamente potentes.

Desde esta perspectiva, el filósofo de la liberación plantea que “el artista es mucho más que un imitador y su misión es mucho más alta y humana que la mera expresión de la belleza, sobre todo cuando ésta se entiende como mera vivencia subjetiva. El artista se sitúa ante los entes, ante el cosmos, reactualizando la actitud fundamental que hace del hombre un hombre” (Dussel, 1994, p. 291); en este sentido, “El arte deja de expresar sólo belleza que a veces puede entenderse como armonía e imitación de un conformismo adulador” (Dussel, 1994, p. 295), conformismo que puede llegar a ser paralizante cuando la esfera del arte, en su pretensión de autonomía como mundo, se aparta de las realidades y de sus contingencias preñadas de relaciones verticales de poder, inequidades y exclusiones o las toma funcionalizándolas para sus propósitos de representación galerística, museal o curatorial. Ante esto, asume que “El arte deja de expresar una belleza equívoca para ocuparse ahora de una de las tareas más urgentes y eminentes que posee el hombre, una tarea inigualable e insustituible: expresar ante la historia, ante sus propios cogestores de la cultura el sentido radical de todo aquello que habita el mundo de los hombres” (Dussel, 1994, p. 295).



Tal vez, lo que para la estética relacional se constituye en su fortaleza: la inestabilidad y lo efímero del mundo urbano, de memorias cortas o de “presentes sin anterioridad” como diría Gadamer, sea todo lo opuesto a las necesidades de nuestras sociedades que reivindican sus condiciones identitarias y de etnicidad, algo puesto en tela de juicio en la actualidad por muchos teóricos, así como el concepto de cultura, como opción política de visibilización y dignificación por salir del silenciamiento en que la historia del proyecto moderno los sumió. Esas identidades políticas interpelan fuertemente las políticas de identidad promovida por el Estado multicultural colombiano, que con sus compartimentaciones éticas y culturales crea guethos que les son transferidos maniqueamente

a quienes luchan por ocupar un lugar en la historia y que ahora resultan ser esencialistas o “pachamámicos” como lo ironiza Pablo Stefanoni (2010).

Por que, quizá, en el mundo del arte contemporáneo de nuestro medio, esas presencias étnicas o etnizadas, como las indígenas y afrodescendientes, han empezado a aflorar acudiendo a las memorias de larga duración que no significan que sean estáticas e intransformables, como algunos consideran que son las tradiciones, sino que re-vitalizan las memorias individuales y colectivas se constituye en un dispositivo político de auto-representación que prescinde de las representaciones que otros hacen de estos pueblos y que les son atribuidas al margen de lo que estas comunidades piensan de sí mismas. Pues, como lo afirma el sociólogo afrocolombiano José Antonio Caicedo “...se hace necesario pensar la memoria política de grupos silenciados como los afrocolombianos para construir opciones de historia, a través de la cual se hace posible articular el conocimiento del pasado que reposa en la memoria de personas significativas para narrar otras versiones diferentes y quizás, más cercanas a la realidad...” (Caicedo, 2007, pp. 6–7) y desde allí proponer formas estético/artísticas que contribuyan al fortalecimiento de las identidades, puesto que trabajar sobre las memorias y las tradiciones de estos pueblos

(...) como práctica política, permite recuperar el pasado en la medida que se apoya en relatos de grupos marginados, por lo que le es posible dar cuenta de lo particular en lo general, de lo micro en lo macro y sobre todo, fortalecer la identidad de sectores sociales silenciados por los relatos hegemónicos amparados en el poder de la escritura y sus aparatos institucionales de difusión de la historia oficial (...) (Caicedo, 2007, p. 5).

Este asumir las memorias como posibilidades de re-configuración de identidades quizá estén ancladas en esa “exterioridad relativa” que precisa ser considerada más allá de las estereotipaciones que se han venido construyendo, cuando los que han estado en la sombra de los discursos y



prácticas hegemónicas de la representación salen a flote para decir y decidir qué quieren ser, cómo quieren vivir, qué quieren aprender y cómo quieren auto-representarse. Tal vez un síntoma elocuente de lo anterior es la respuesta de Manuel Kalmanovich (2010) a la producción de la biblioteca de literatos y pensadores afrocolombianos, que deja entrever la incomodidad que muchos sectores intelectuales de nuestra sociedad sienten y expresan, con el poder de estar insertos en los medios de comunicación, para pontificar en torno a lo que se debería hacer con lo que éstas comunidades han producido históricamente, a despecho de quienes quisieran que el silencio continuara a perpetuidad.

Por eso, es que, sin desconocer esa contemporaneidad problemática y errante que presenta Bourriaud, algo va de diferente entre la errancia urbana de las ciudades primermundistas y el desplazamiento forzado de nuestras comunidades indígenas, campesinas y afrodescendientes, que le da sentido a la memoria como hecho político y como escenario de disputas por la representación a todos los niveles y en todos los espacios incluidos los del arte, pues, de nuevo siguiendo a Caicedo, estas memorias

(...) representan una posibilidad para dar voz a los que no han tenido ese privilegio por cuestiones de exclusión, discriminación y marginalización de los templos epistémicos del saber/poder, y a partir de esa voz construir otra visión de los hechos, donde la historia de los grupos “invisibilizados” adquiere un carácter interpelador frente a las macronarrativas que niegan la existencia de otras historias (Caicedo, 2007, p. 5).



Quizá, las sociedades urbanas de la altermodernidad de Bourriaud, con sus presencias efímeras, estén en un lugar de enunciación muy distinto a las nuestras, en las cuales luchamos contra la desmemoriación que produce la impunidad de la guerra con sus víctimas reclamando justicia por décadas; tal vez la necesidad que tenemos de no olvidarnos del horror es la que nos dirija la mirada a reconocer en la memoria lo que hemos sido y lo que nos ha pasado para no repetirlo y en eso los artistas

tenemos una tarea importante para realizar, pues nuestra errancia no es el *flanner* Baudeleriano sino la huida inevitable para preservar la vida.

Si consideramos el arte como un escenario de disputas, posicionamientos, tensiones y una diversidad de interpretaciones acerca de la realidad diversa y diferente, aunque semejante, en muchos aspectos, esto nos lleva a asumir que es, parafraseando a Inmanuel Wallerstein (1999), un “campo de batalla”, en donde las representaciones que hagamos de nosotros mismos nos deben llevar a preguntarnos por lo que nos ha acontecido y nos acontece, por los silenciamientos, las discriminaciones, las exclusiones, el racismo, el clasismo y el sexismo que nos cruzan en procesos de larga duración, de memorias interrumpidas que es necesario restablecer, de sueños truncados que es posible recuperar. Todo lo anterior, no niega lo efímero que también existe en nuestras realidades, de comprender como lo ha planteado Stuart Hall (2010) que la identidad es un “concepto flotante”. Quizá, la diferencia es que esas fluctuaciones están condicionadas por los contextos en que las identidades se construyen, identidades que no son fijas, que han permanecido y se están reconfigurando justamente porque son dinámicas, pero identidades que les ha tocado sobreponerse a la negación, al olvido y a la incompreensión de quienes les duele la diversidad y la emergencia de esos “otros” de quienes algunos creen que son delirios de sus ghettos etnicistas.

Lo político del arte adquiere sentido en la medida que permita reflexionar acerca de nuestras condiciones de existencia y nos impulse a enfrentar los “miedos a ser nosotros mismos” como diría Rodolfo Kush y nos posibilite reconocernos en nuestras limitaciones, pero también en las infinitas opciones de hurgar en la memoria y encontrar las claves de hacer de nuestra representación un acto de conciencia de “estar siendo” lo que no queremos ser, pues como lo señala este autor:

El arte surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista corriente tiene de lo americano contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva





al estrato, a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba. Y en el caso de rozar algo muy hondo, que penetre en lo americano, el artista o el escritor tienden sobre esa hondura un barroco conceptual sutilmente entretejido para cerrar toda posibilidad de visión o de resquicio hacia lo viviente (Kusch, 2000, pp. 780-781).

Desde esos miedos enmarañados por las tragedias históricas, es que han venido aflorando expresiones que, cargadas de localidad, aparecen dispuestas a dialogar con estas sociedades a veces sordas a los susurros de unas presencias que se resisten a quedar definitivamente abandonadas al olvido y al silencio, en ese drama perpetuo que todo lo aplaza y todo lo re-emplaza. De esta forma, nos recuerda Kusch:

En este punto asoma lo tenebroso del arte. Porque se fija y se contiene en el arte una vida postergada frente a lo social, o sea, se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso para la inteligencia. Mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual, la vida le cuestiona sus derechos por intermedio del arte (Kusch, 2000: 783).

Es por esto que “El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida” (Kusch, 2000, p. 782).

Es quizá en este punto donde se pueda pensar en las estéticas de re-existencia, primero entendiendo la estética como aisthesis, es decir, como el amplio mundo de lo sensible y la re-existencia como todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir qué es o no es una expresión estético/artística. En este sentido,



coincido con el maestro **Luís Camnitzer** cuando afirma que “el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras” (Camnitzer, 2000, p. 109).



Las estéticas de la re-existencia deben enfrentar el gran cuadro de la colonialidad que, en su taxonomía, ubicó unos sujetos y sus subjetividades en lugares específicos de la sociedad tanto en su producción económica como en sus formas de representación, asignándoles todo lo despreciable, horrible, enigmático, donde el color de la piel jugó —y sigue jugando hasta hoy— un papel preponderante en la concepción de lo bello, de lo puro, de lo dignamente posible en tanto y en cuanto la blancura sea la traza fundamental que determine la existencia. **En este sentido, estas estéticas nos debe abocar a “... pensarnos una sociedad diferente, en la cual la diversidad estética sea un posibilidad para entender otras concepciones de lo bello, de lo creativo, de lo propio y de lo apropiado, de lo artístico y no nos resulte extraño un tejido, una manta, un bastón de mando, una marimba de chonta, un baile de bambuco viejo, una ‘juga’¹ o un alabao...”** (Albán, 2011, p. 96).



Pero igualmente, van más allá de lo étnico y se afincan en todas las formas de minorías excluidas por género, opciones sexuales y generación, espacios estos de lucha por la dignificación de la vida y por los derechos a presentarse y no solamente ser re-presentados por otros, desestructurando las lógicas patriarcales, adultocentristas y heterosexuales como las únicas posibilidades de ser sujeto socialmente aceptable y aceptado. Las teorías feministas y las teorías queer han puesto en evidencia las falencias de una sociedad normatizada y tiránica que arre-

1 Las *jugas* y/o *fugas* son los bailes que se ejecutan en las adoraciones al niño Dios celebradas en el mes de febrero por parte de las comunidades afrodescendientes del Norte del Cauca y Sur del Valle del Cauca, en Colombia.



mete con sus fobias a todo cuanto se escapa de sus sistemas de control y representación.

Las estéticas de re-existencias son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente.



Tal vez estas estéticas caminan por los senderos no ya de esa llamada cultura material que ha servido para la exotización de la construcción de lo que Joaquín Barriendos (2005) ha denominado como el “activo periferia”, es decir, la mercantilización de la diversidad y las diferencias culturales mediante procesos de otrorización que se vuelven rentables tanto a las narrativas como a las arcas del capitalismo neoliberal globalizante, si no que marchan por los espacios simbólicos de las visiones de mundo que dan cuenta de otras maneras distintas de concebir la existencia, con todas las contradicciones y dificultades que esto acarrea. Pintar cosmovisiones, hacer aflorar narraciones orales que en la vida cotidiana son estrategias y mecanismos pedagógicos, desarrollar procesos de auto-afirmación a partir de las músicas locales desconocidas y marginalizadas, apuntalarse en concepciones de naturaleza que generan relaciones vitales mas allá de la separación entre naturaleza y cultura y reconstruir los sistemas alimentarios como formas de interpelación a las dinámicas de homogenización gustativa, constituyen un mundo basto que está fuera de los circuitos del arte, de los sistemas de legitimación estéticos, de la institucionalidad que clasifica y excluye y se encuentra imbricado en la vida de las comunidades urbanas y rurales que luchan por tener un lugar digno y un espacio para construir esperanza.

Lo político entonces será el acto de existir en condiciones de dignidad y, desde ese lugar, tener la autonomía suficiente y necesaria para de-

sarrollar sistemas de auto-representación que permitan, a quienes han estado sumergidos por las sombras del desconocimiento sistemático, expresarse en la amplitud de sus propias posibilidades, acudiendo a las memorias como hechos singulares y colectivos que den lugar a espacios de diálogo en condiciones de equidad en la conversación. Seguramente lo que llamo estéticas de la re-existencia no sean otra cosa que el acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal. Tal vez las estéticas de re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de “buen vivir”.



Bibliografía

- Albán, A. (2011). “Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre las memorias y las comovisiones”. En: Haidar, J. y Sánchez Guevara, G. (edit.). *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semiótico-discursivas*. Coyoacán: Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa del Mejoramiento del Profesorado – PromeP.
- Barriandos, J. (2005). Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El ‘activo periferia’ en el mercado global del arte contemporáneo. [Artículo cedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural]. *Boletín GC: Gestión Cultural Mercado del Arte Contemporáneo*. 12 [junio].
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. [Hidalgo, A. edit.; Guillemont, M. trad.] Buenos Aires.



- Caicedo Ortiz, J. A. (2007). *Historia oral como opción política y memoria política como posibilidad histórica para la visibilización étnica por otra escuela*. [En prensa]. Popayán.
- Camnitzer, L. (1995). "Reflexiones sobre pedagogía". En: *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte*. Santiago de Cali: Instituto departamental de Bellas Artes.
- Césaire, A. (2006). *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Editorial Akal.
- Dussel, E. (1994). "Estética y ser". En: *Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación*. [cap. 14]. Bogotá: Editorial nueva América. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/dussel/histoli/histoli.html>.
- Dussel, E. (2005). "Europa, modernidad y eurocentrismo". En: Lander, E. (comp.). *La colonialidad del saber*. La Habana-Cuba: Editorial de Ciencias Sociales.
- Hall, S. (2010). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los Estudios Culturales*. Restrepo, E.; Walsh, C. y Vich, V. (edit.). Popayán: Universidad Andina sede Ecuador, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Enviñón Editores.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Kalmanovich, M. (2010). La presencia de los invisibles. *Revista Arcadia*. [Octubre].
- Kusch, R. (2000). "Anotaciones para una estética de lo americano". En: *Obras completas*. [Vol. 4] Rosario: Editorial Fundación Ross.
- Lipovevsky, G. (2002). *La era del vacío*. Barcelona: Editorial Compactos Anagrama.
- Stefanoni, p. (2010). *¿Adónde nos lleva el pachamamismo?* Disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=104803&titular=%C2%B-Fad%C3%B3nde-nos-lleva-el-pachamamismo?->.

Wallerstein, I. (1999). "La cultura como campo de batalla ideológica del sistema-mundo moderno". En: Castro-Gómez, Guardiola-Rivera y Millán de Benavides (edit.). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Instituto Pensar y Editorial Javeriana.



LOS AUTORES

WALTER D. MIGNOLO

Doctor en Semiótica y Teoría Literaria de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Es profesor en la Universidad de Duke, Estados Unidos, donde además es director de Estudios Internacionales y Humanidades del Centro de Estudios Internacionales e Interdisciplinarios. 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*. Así mismo, es editor de *Nepantla: views from South*.

MADINA TLOSTANOVA

Doctora en filología, profesora de historia de la filosofía y directora del Centro para Estudios Transculturales en la Universidad Rusa de la Amistad de los Pueblos en Moscú, Madina Tlostanova es una académica trans-diaspórica que ha enseñado e investigado en múltiples instituciones internacionales (Instituto de Estudios Postcoloniales y Transculturales de la Universidad de Bremen, Centro para Estudios Globales y Humanidades de la Universidad de Duke, etc). Su trabajo se centra en la opción decolonial y las humanidades. Ha escrito siete libros y numerosos artículos sobre estética, ficción, subjetividad, filosofía transcultural y género (entre ellos, *Epistemologías de género y la zona fronteriza euroasiática*, Palgrave MacMillan, 2010).



DALIDA MARÍA BENFIELD

Se trata de una artista visual e investigadora cuya obra suele reflexionar sobre la historia, la tecnología, los medios de comunicación, el colonialismo y el problema de la representación. Sus obras (que suelen encontrar sus raíces en el campo del performance y videoarte feminista, el tercer cine, y el activismo de comunidades de base), han incluido la realización de grupos independientes y activistas y la creación de plataformas abiertas y flexibles para la producción y distribución del videoarte y otras formas de los medios digitales. Ha presentado sus obras en festivales de cine y video, museos y organizaciones comunitarias. Sus escritos teóricos incluyen ensayos que tratan del feminismo transnacional, las comunidades Latinas en los Estados Unidos y la educación para los medios de comunicación. Contribuyó al libro, *Making Our Media: Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere* (Hampton Press, 2009). Es la editora del Worlds and Knowledges Otherwise dossier *Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital* (2009). Ha sido profesora de arte, video cine y teoría e historia, en la Universidad de Illinois – Champaign-Urbana, la Universidad de Wisconsin-Madison y la Escuela del Institute de Arte de Chicago. Actualmente está terminando la tesis doctoral en la Universidad de California- Berkeley, en el departamento de Ethnic Studies, con foco en los estudios de género, mujeres, y la sexualidad. Los temas de su investigación son los medios digitales, la globalidad, la colonialidad del poder y las estéticas y los feminismos decoloniales.

TANJA OSTOJIĆ (1972 Yugoslavia - Serbia)

Es una de las artistas de referencia obligada más innovadoras de la antigua Yugoslavia. Estudió arte en Belgrado y Nantes, es una artista interdisciplinaria independiente con sede en Berlín. Esta autora se incluye a sí misma como personaje en *performances* y usa diversos medios en sus investigaciones artísticas, examinando con ellas configuraciones sociales y relaciones de poder. Trabaja predominantemente desde la pers-

pectiva de la mujer migrante; el posicionamiento político, el humor y la integración del espectador definen el talante de su obra. Ha presentado su trabajo en un gran número de exhibiciones y salas de importancia, como la Bienal de Venecia (2001 y 2011). Su obra se exhibe en la actualidad en *Gateways: Art and Networked Culture* en el Museo de Arte Kumum, de Tallinn, Estonia; en *Berliner Zimmer* en el MMCA de Tesalónica, Grecia y en *Decolonial Aesthetics* en la Galería Fredric Jemson y en el Museo Nasher en la Universidad de Duke (Durham, NC - 2011). Su última exhibición individual fue en el Kunstpavillon de Innsbruck (2008). Recientemente publicó un libro titulado *¿Integración imposible? La política de la migración en la obra de Tanja Ostojic* (*Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic*, M. Grzinic and T. Ostojic eds., Argobooks, Berlin 2009).

MARINA GRZINIC

Es investigadora y directora del Instituto de Filosofía – Centro de Investigación Científica de la Academia Eslovena de Ciencias y Artes en Ljubljana y profesora de la Academia de Artes Plásticas de Viena. Ha dictado conferencias alrededor del mundo. Grzinic es coeditora de *Reartikulacija*, una revista de política, arte y teoría (Ljubljana). Entre los libros de Grzinic pueden mencionarse *Re-politizando el arte; Teoría, representación y tecnología de nuevos medio*. Viena: Academy of Fine Arts y Schlebrügge (editorial), 2008; *Una ficción reconstruida. Europa del Este, post-socialismo y retro-van-guardia*. Paris: L'Harmattan, 2005.

JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO (Bogotá, 1959)

Trabaja en video-arte desde 1987. Su campo de acción abarca videos monocanal, video-performance y video-instalación. Expone regularmente en el país y en el extranjero. Su actividad incluye la investigación y la docencia. Junto al historiador Jaime Borja es el curador de la exposición *HABEAS CORPUS: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Algunas de sus exposiciones incluyen: Bienal de la Habana (1995 y 2000), 23 Bienal



Internacional de Sao Paulo (1996), *The Sense of Place*, Centro de Arte Reina Sofía (1998), *Tempo*, MoMa QNS, Nueva York (2002), *Entrelineas*, La Casa Encendida. Caja Madrid (2002), *Big Sur*, The Project. Los Ángeles (2002), *Botánica Política*, Sala Montcada. Fundación La Caixa, Barcelona (2002). *Memory Lessons*, Musée du Louvre, Paris. (2002), *We Come in Peace...*, *Histories of the Americas*. Museo de Arte Contemporáneo de Montreal (2002), 52 Bienal de Venecia (2007). 11. Bienal de Lyon (2011).

SANTIAGO RUEDA FAJARDO

PhD excellent cum laude en Historia, teoría y crítica de las artes. Universidad de Barcelona. Autor de *Hiper-ultra-neo-post Miguel Angel Rojas: 30 años de arte en Colombia* (2005) y *Una línea de polvo: Arte y drogas en Colombia* (2010). Profesor y coordinador de la Sala de exposiciones ASAB (2009). Profesor invitado de la Universidad Nacional y conductor del programa de tv-on line Óptica Arte Actual (2009-2011), es curador del programa Jóvenes talentos, de la Alianza francesa.

ALEX SCHLENKER

Artista visual. Magíster en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito; actualmente candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la misma Universidad. Profesor de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador y del Instituto Superior de Cine, INCINE.

PEDRO PABLO GÓMEZ MORENO

Es candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador. Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Docente asociado de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 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 y Agenciamientos músico-plásticos, todos publicados por el Fondo de Publicaciones de la UDFJC. Su actividad artística incluye varias exposiciones individuales y la participación en exposiciones colectivas. En 2010 fue co-curador, junto con Walter Mignolo, de la exposición: *Estéticas Decoloniales, sentir, pensar, hacer, Abya Yala / La Gran Comarca*. Actualmente, es director de *Calle14*: revista de investigación en el campo del arte y del grupo institucional de investigación *Poiesis 21* de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

JAVIER REYNALDO ROMERO FLORES

Actualmente es candidato a Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador. Tiene un Diplomado en Filosofía Política (2006), con Enrique Dussel, en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) de La Paz-Bolivia. Ha realizado una especialidad en Museología Etnográfica (2005) en el Museo Nacional de Etnología de Osaka-Japón. Es Maestro en Ciencias Sociales con mención en Antropología (2003) en la Universidad de la Cordillera de La Paz-Bolivia. A nivel de pregrado tiene formación en Antropología (1998) en la Universidad Técnica de Oruro, Bolivia (UTO), y Arquitectura (1987) en la misma universidad. Entre 1995 y 2006 fue docente invitado en la carrera de Antropología de la UTO y en 2000 en la UMSA para formación de pregrado. Desde 2003 ha sido profesor invitado a varios programas de posgrado en diferentes universidades de Bolivia. Es Coautor de: *Ciudadanía Plurinacional Comunitaria*. La Paz: FOCAPACI. 2010 y *El Carnaval de Oruro. Imágenes y Narrativa*. La Paz: Muela del Diablo. 2003, traducido al inglés y al francés. Tiene artículos publicados en diferentes revistas especializadas de Colombia, Perú y Ecuador.



BENJAMÍN JACANAMIJOY TISOY

De nombre de artístico Uaira Uaua: Hijo del viento en su idioma natal, vive y trabaja en la ciudad de Bogotá. A partir de la publicación de su trabajo de grado *Chumbe Arte Inga* en el año 1993, mediante el cual incursiona por primera vez en el tema de la “recuperación y valoración de la propia historia” su trabajo artístico e investigativo se ha concentrado en profundizar en el tema del “arte de tejer la vida” y el “arte de contar historias” mediante proyectos de trabajo en los cuales la participación activa de los “mayores” de su comunidad como sus “asesores” ha sido un asunto recurrente; el intercambio de conocimientos y las conversaciones sostenidas con su abuela y sus padres con el transcurso del tiempo se han ido convirtiendo en textos históricos y pinturas mediante los cuales describe los lugares de vida y pensamiento del territorio en donde vivió su niñez y adolescencia hasta el momento en que inició sus estudios superiores en la Universidad de Nariño en su propósito inicial de estudiar Ingeniería Civil que posteriormente descartó en su empeño de acercarse al arte mediante el estudio del Diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia. Uaira Uaua ha participado en diferentes exposiciones y recibido varias distinciones, entre ellas la Beca de Artista Visitante del Programa de Arte Indígena del National Museum of the American Indian del Instituto Smithsonian de Washington D.C., en 2004.

EDAGAR RICARDO LAMBULEY

Es candidato a doctor en el programa de Estudios Culturales Latinoamericanos, de la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador. Licenciado en educación artística, Magíster en artes con especialidad en música del Instituto Superior de Artes de La Habana, es integrante del Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, desde 1979, instrumentista, arreglista, ponente y tallerista. Director del grupo de investigación, Arte Música Contexto COMA, se desempeñó como decano de la facultad de Artes ASAB, entre 2006 y 2010, ha sido Rector Encargado de la Univer-

sidad Distrital, Vicerrector Académico de la misma y docente del programa de Artes musicales desde 2006, además Presidente de la Asociación Colombiana de Programas y Facultades de Artes ACOFARTES. Para esta presentación lo acompaña el Grupo de Canciones Populares Nueva Cultura, con el cual se ha presentado en múltiples escenarios, en Colombia Sur América y Europa. El grupo, se ha dedicado a investigar las músicas de diversas regiones del país y del contexto Iberoamericano, sus propuestas musicales han estado bajo la dirección del maestro, Néstor Lambuley.

ADOLFO ALBÁN ACHINTE

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia-Bogotá, con especialización en pintura, Magíster en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle-Santiago de Cali, Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador-Quito. Actualmente es docente-investigador del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca-Popayán - Colombia. Email: pinturas582002@yahoo.com





**Estéticas
y opción decolonial**

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de octubre de 2012,
en los talleres de impresión
de la Editorial Universidad Nacional
de Colombia. Bogotá, Colombia,
2012.