

**Estrategias Decoloniales Creativas Mayas, Afro Descendientes y US Latinas Transnacionales
Activismo Cultural , Pedagógico e Intelectual en Arte Nuevo InteractivA 2013
un laboratorio experimental interdisciplinario**

Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet

—No puedo negarle que tengo razones para preferir la tradición africana a la anglosajona, primordialmente, porque soy negra americana. Nos afirmamos en la hermandad del munto preconizado por los orichas africanos y en luchas de nuestros ancestros en las plantaciones, en los *slums*, en las fábricas, donde quiera que Changó encienda su remedía. Será una nueva religión para todos los oprimidos cualesquiera que sea su sangre.

Ange Brown en Zapata Olivella, Manuel. *Changó, El Gran Putas*

La Decolonización es siempre un acto violento... comienza desde el primer día con los reclamos básicos de los colonizados... La necesidad de este cambio existe en un estado crudo, reprimido, de temor en las vidas y la conciencia de los colonizados...Decolonización, como la conocemos, es un proceso histórico: En otras palabras, solamente puede ser entendido, solamente podemos encontrar su significación y llegar a ser coherentes siempre y cuando podemos discernir la construcción histórica que le dio forma y substancia...La Decolonización es verdaderamente la creación de una nueva persona. Pero esa creación no puede ser atribuida a un poder supernatural: La "cosa" colonizada se transforma en persona a través del propio proceso de liberación.

Frantz Fanon en los *Condenados de la Tierra*.

Introducción

Esta cartografía conceptual articula los parámetros de una pedagogía decolonial que sirve de base para diseñar el laboratorio experimental interdisciplinario del proyecto bienal Arte Nuevo InteractivA 2013¹ que se llevará a cabo del 1ro al 8 de junio en Mérida, Yucatán, México. El laboratorio ha sido diseñado como una práctica pedagógica decolonial colaborativa organizada a partir de las interconexiones entre los territorios habitados por Mayas, Afro descendientes y Latinos Transnacionales que radican en los Estados Unidos.²

Las motivaciones pedagógicas decoloniales de este laboratorio han surgido a raíz de estudiar tres textos del escritor afro colombiano Manuel Zapata Olivella: *Las Claves Mágicas* (1989), *La Rebelión de los Genes* (1977) y *Changó, El Gran Putas* (1983). El pensamiento decolonial que nutre la obra de Zapata Olivella se encuentra, aparentemente, aislado del trabajo realizado por el grupo Modernidad/Colonialidad.³ No me interesa discutir las razones, sino, al contrario, entretrejer estas líneas de pensamiento decolonial y amplificar el trabajo, ahora de una red más expandida, para cartografiar un campo interdisciplinario donde se establecen las bases de una pedagogía decolonial creativa al servicio de la decolonialidad del pensamiento, la *aesthesis*⁴ y de la libertad de expresión social de grupos e individuos.

¹ El diseño de este laboratorio se realizó con la asesoría de Catherine Walsh durante el seminario sobre Manuel Zapata Olivella, dictado durante la primavera del 2013 en la Universidad de Duke, Durham, Carolina del Norte.

² Este laboratorio experimental interdisciplinario articula un modelo variable y multimodal donde se activa las interconexiones interculturales *Aesthesis* Maya, US Latina Transnacional y Afro descendiente. Para más información ver Glissant, Edouard. *Poetic of Relation*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997 and Bristol, Joan and Restall, Matthew. "Potions and Perils: Love-Magic in Seventeenth-Century Afro-Mexico and Afro-Yucatan," in *Black Mexico: race and society from colonial to modern times*, edited by Ben Vinson III and Matthew Restall, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2009. Print. Page 155.

³ El Grupo Modernidad/Colonialidad

⁴ Hay que distinguir entre Estética y *Aestética*. El primero es una construcción moderna colonial eurocéntrica basada en la ideología de lo visual y el segundo se refiere al término griego empleado para explicar la acción de percibir a través de todos los sentidos.

El pensamiento de Zapata Olivella no es un punto de origen para esta cartografía. En ella existen varios puntos inspirados por pensamientos pedagógicos decoloniales como es el caso de Paolo Freire, Frantz Fanon, Catherine Walsh, Gloria Anzaldúa, Jacqui Alexander y Adolfo Álban Achinte, activistas culturales e intelectuales cuyas investigaciones, obras y procesos pedagógicos sociales aportan bastante datos a este ejercicio creativo donde intento hacer una geografía política variable con acceso a varias posibles rutas hacia la decolonización de la creatividad.

El laboratorio también está diseñado para integrar la relación ancestral que estas comunidades mantienen con el cuerpo, la naturaleza y el Cosmos. El proyecto incluye una serie de prácticas artísticas y pedagógicas contemporáneas como muestra de video, nuevos medios, conferencias, performances, presentaciones, talleres y laboratorios mediáticos. ANI 2013 fomenta un diálogo intercultural para diseminar conocimiento, prácticas creativas y pedagógicas que exploran la problemática socio cultural, las ideas y desafíos a los cuales se enfrentan los artistas en Yucatán, México, Latinoamérica, el Caribe, la Diáspora Africana Americana, y la Diáspora Latina en Estados Unidos.⁵

Una Breve Historia de la Colonialidad del Saber Maya en Yucatán

La educación artística, literaria y creativa en Yucatán, México y Latinoamérica, en general, confrontan una situación crítica. El modelo educacional empleado en las escuelas de arte y escritura es un modelo antiguo formado a partir del concepto de las Bellas Artes, el arte moderno y la novela realista europea que excluye, no solo a la historia de las artes y las prácticas indígenas de Las Américas, pero también a muchas de las culturas inmigrantes (Africanas, Asiáticas, Árabes, Hindú, Judías).

El historiador yucateco Sergio Quezada, en su valioso estudio interpretativo de la colonización de los Mayas en Yucatán, dibuja un panorama de terror y violencia cuando relata las circunstancias en las cuales la población Maya fue sometida al adoctrinamiento cristino, los sistemas de enseñanza pública occidentales y al pensamiento colonial europeo. Quezada cita a don Tomás López Medel, oidor de la Audiencia de Guatemala, para verificar como se imponía la colonialidad del saber eurocéntrico: “... estableció que caciques y principales, bajo ninguna circunstancia predicasen ‘sus ritos y ceremonias antiguas’ [aquí notamos como el eurocentrismo se coloca en un posición de progreso en relación con los conocimientos, sabiduría y espiritualidad Maya]. Así mismo, dispuso de manera general que nadie ‘predique, ni enseñe pública ni escondidamente sus ritos y gentilidades pasadas, ni cosas de sus dioses, ni renueve la memoria de ellos”.⁶

Cuando en 2005 se fundó la Escuela Superior de Artes de Yucatán, y fui invitado a formar parte del cuerpo colegiado, no imaginé que la colonialidad del saber y el eurocentrismo iban a ser la razones por las cuales me tuve que separar de dicha institución.

En el siglo XXI, la pedagogía cultural creativa en Yucatán aún se encuentra colonizada por ideologías y mecanismos neoliberales centralizados que están a espaldas de las realidades étnicas, culturales e históricas de la mayoría de los que habitamos el territorio geopolítico conocido actualmente como México. A pesar de que en repetidas ocasiones, los procesos creativos del estado de Yucatán han alcanzado proyecciones de “vanguardia” e internacional –hay documentos donde el muralista Rivera asegura que el arte de ruptura en México se daba en Yucatán;⁷ artistas yucatecos lograron instalarse en la vanguardia del Net Arte a finales del siglo XX;⁸ fotógrafos yucatecos han alcanzado relieve mundial⁹–, existe una política cultural heredada de la colonia que ha sido elitista, eurocéntrica colonial y excluyente. Dentro de las irregularidades y las deficiencias en las cuales se

⁶ Quezada, Sergio. *La colonización de los mayas peninsulares*, Mérida, Yucatán: Biblioteca Básica de Yucatán/ Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de Yucatán, 2011. Página 63.

⁷ Córtes Ancona, Jorge. Historia del Arte Yucateca del Siglo XIX, Ciclo de Conferencia Teonerto Maler, Escuela Superior de Artes de Yucatán, Otoño 2009.

⁸ Grether, Reinhold. Media Arts List, http://www.flong.com/texts/lists/grether_list <(ver secciones “Individuals” y “Travel”).

⁹ Patricia Martín, Teoberto Maler y Víctor Rendón son algunos ejemplos.

funda la ESAY podemos constatar una tendencia colonial asociado con la burguesía local y su limitada visión de los proceso culturales de un territorio cuya conectividad cultural va mas allá de la colonización europea y del territorio actual geopolítico, interconectado con el suroeste, el Caribe, Latino América, Norte América, Asia, África, el Medio Oriente y Europa a través de múltiples procesos transhistóricos que articulan diversos entretejidos socio culturales, políticos y económicos.

En la región no existe un acervo histórico de la producción creativa yucateca [no existe un museo o archivo dedicado a esta producción] debido a la implementación de un modelo extranjerizante, primordialmente francés en la política cultura que surgió en la colonia, política que ha excluido sistemáticamente no sólo a los proceso creativos de la región, incluyendo al gran legado de la cultura Maya y su producción actual, si no que también provoca un distanciamiento territorial y atemporal donde los creadores del estado son abandonos a la deriva de sus propias experiencias. La idealización de la cultura francesa eurocéntrica como el ejemplo a seguir en Yucatán desde la colonia, auto-produce un mecanismo/aparato social y matriz colonial del saber donde sistemáticamente se racializa, se desprecia y se hace inferior el conocimiento y sabiduría Maya y el de los yucatecos contemporáneos. Debemos añadir a este engranaje el racismo hacia los árabes y los inmigrantes (italianos, chinos, coreanos, afro caribeños, alemanes, judíos) que hasta hoy siguen contribuyendo a los procesos socio culturales de la región.

También, gracias a este mecanismo/aparato y matriz colonial existe un parámetro excluyente que no admite a los sujetos/artista inmigrantes dentro del contexto cultural llamado “arte yucateco”. Esta contradicción es clara en diversas manifestaciones de la política cultural como por ejemplo el no incluir a Teoberto Maler en la historia del arte yucateco a pesar de que el artista de origen alemán vivó la mitad de su vida y murió en Yucatán. Además, gran parte de su producción creativa y activismo cultural estuvo relacionado con la cultura Maya Yucateca.¹⁰ A esto podemos añadir a la

¹⁰ Debroise, Olivier. *Fuga mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2005.

escultora y pedagoga Gerda Gruber quien ha vivido gran parte de su vida en Yucatán y ha sido profesora de escultura de varias generaciones de artistas yucatecos quien tampoco es reconocida como “artista yucateca”. Cabe destacar que el único esfuerzo por crear un panorama actual y diverso de la producción artística en Yucatán lo realizó el historiador de arte y curador oaxaqueño Alfredo Cruz, cuando siendo Director de Artes Visuales del aquel entonces llamado Instituto de Cultura, organizó la curaduría *Plástica Contemporánea de Yucatán* para la trigésima tercera edición del prestigioso Festival Internacional Cervantino.¹¹

El plan de estudios de la carrera de Artes Visuales en la ESAY tiene un marco teórico conceptual francés de primera mitad del siglo XX. A pesar de la existente diversidad de etnias y clases sociales dentro los estudiantes de la carrera de Artes Visuales en el ESAY, tanto la dirección de la escuela como la dirección de la carrera de Artes Visuales se empeñan en reinscribe la tradición colonial excluyente antes mencionada. El plan pedagógico, mas que ayudar a los alumnos a ampliar sus conocimientos a partir de la experiencia personal, crea una barrera alienante provocando daños psicológicos irreparables en los estudiantes. Aún, hoy en día, el marco geopolítico del plan estudios permanece en el Occidente Europeo negando la posibilidad de ampliarse hacia una diversidad teórica que pudiera acceder a la presente problemática cultural del territorio yucateco.

El activista cultural decolonial afro colombiano Adolfo Albán Achinte observa que las limitaciones de la educación superior en Colombia [su ejemplo es aplicable en el caso de ESAY] resaltan el disparate colonial entre lo que es legítimamente reconocido y lo practicado en la vida diaria y en los territorio habitados por creadores indígenas y afro descendientes en Las Américas: “las estructuras administrativas y académicas de nuestras universidades ancladas en la colonialidad

¹¹ *Plástica Contemporánea de Yucatán, curador Alfredo Cruz*, Catálogo para el 33 Festival Internacional Cervantino, León, Guanajuato, México, Mérida, Yucatán: ICY, 2005.

del saber que privilegia el conocimiento científico y deja por fuera otras lógicas de producción cognitivas...¹²

Al cuestionar cómo, a pesar del afrancesamiento del proceso educativo, a mediados de la primera década del siglo XXI surge en Yucatán un proceso pedagógico cultural que instala la ideología de lo visual y toda la carga colonial histórica que esta promueve desde la Cruzadas en Occidente, no podemos cegarnos a entender como la colonialidad del pensamiento eurocéntrico y los sutiles mecanismos de control de la educación “moderna” ha instalado en la región yucateca una educación creativa que limita el desarrollo cultural de los habitantes de la región, los cuales llegan a dicha institución con la necesidad de aprender a ser ellos y no de copiar a modelos modernos/coloniales/racionalistas eurocéntricos que están lejos de la realidades subjetivas de los estudiantes de artes en Yucatán.

¿Cómo es posible que una escuela de producción artística ubicada en el continente americano no incluya ninguna teoría, historia o pensamiento filosófico originario de este territorio cuando desde principio XX se ha debatido en Las América la dependencia económica y la diferencia de los proceso histórico social y culturales existente entre nuestra diáspora cultural y el resto del mundo?

Desde mi experiencia personal y mis conocimientos, el marco conceptual de un plan de estudio de una Licenciatura en Artes en el presente histórico y en el territorio en cuestión debe construir una pedagogía intercultural e interdisciplinaria que permita conexiones con el pensamiento filosófico Maya, Latinoamericano, Caribeño y Afrodescendiente, al igual que con corrientes de pensamiento europeas y asiática. También debe incluir la política económica, los estudios ambientales, las ciencias y un fuerte énfasis en la historia de las artes, no solo de Las Américas, si no de todas las regiones del mundo y con sus amplias manifestaciones históricas. Solo así podría darse a los sujetos/artistas/estudiantes las herramientas necesarias para la producción de conocimientos

¹² Alban Achinte, Adolfo. *Artistas Indígenas y Afro Colombianos: Entre Memoria y las Cosmovisiones. Arte y estética en la encrucijada decolonial*, Ed. Zulma Palermo, Buenos Aires: Del Signo, 2009. Página 97.

relacionada con sus experiencias y la del territorio habitado, con el fin de irrumpir en un campo laboral expandido como lo pronostica las condiciones política y socio culturales del siglo XXI.

Al no vincular las experiencias vivenciales de sujetos/artistas/estudiantes educados en el siglo XXI y con ansias de responder a las problemáticas socio-histórica de un presente multisensorial, multi-inter-étnico e informático, los alumnos no alcanza a crear mecanismos de profesionalización diversificados para sobrevivir en el campo laboral. La problemática de la ESAY como institución no solo está en el plan de estudio de la Licenciatura en Artes Visuales, sino también en la concepción global de dicha institución que mantiene aislada las posibles colaboraciones interdisciplinarias entre estudiantes y profesores de sus tres principales carreras. Los alumnos de Artes Visuales pudieran favorecerse de muchas clases que se dictan en las carreras de Música y Artes Escénicas y viceversa si tuvieran acceso a las área de experimentación sonora, diseño de iluminación, escenografía, movimiento escénico, al mismo tiempo que estudian dibujo, grabado, escultura, multimedia, video, arte acción o fotografía.

La colonización y esclavitud impusieron condiciones inhumanas sobre los Mayas, los Afro y Asiáticos colonizados a través del uso de la fuerza, el secuestro, la deportación, la tortura, la violación de la mujeres, las masacres de miles de indígenas transexuales y la sumisión de nuestros antepasados. Entender la colonialidad como un acto barbárico nos permite identificar los orígenes del deterioro deshumanizante el cual, con la ayuda del poder Euro Cristiano, se implantó el miedo, el terror y el complejo de inferioridad en la psiquis y los cuerpos de los sujetos colonizados en los territorios mencionados. Este deterioro aún ejerce, a través de la educación, la política y formas institucionales de expresión social, mecanismos represivos, racializados y heteronormativos que están al servicio de la matriz colonial. Frantz Fanon, en su importante tratado *Los Condenados de la Tierra* expresa las formas en que el colonizador, empleando en terror y la violencia, reduce al sujeto colonizado a la condición de 'animal', primitivo y salvaje: "En el contexto colonial, el colonialista solo deja de quebrantar la sujeto colonizado cuando el colonialista ha proclamado claramente y en

voz alta que los valores blancos [europeos cristianos heteronormativos patriarcales] reinan como los valores supremos”.¹³

La matriz colonial articuló una compleja maquinaria socio-religiosa, cultural y económica¹⁴ para esclavizar, primero a los Nativos de las Américas, entre ellos los Mayas, los Tainos y después a los millones de Africanos que fueron secuestrados y traídos a la fuerza a este lado del Atlántico. Es a través de esta maquinaria escondida detrás de la máscara de modernidad/progreso/desarrollo — todavía trabajando en instituciones, cuerpos, conocimientos y espiritualidades— que Europa alcanzó el crecimiento económico el cual le sirvió a la matriz colonial para promover su discurso hegemónico de universalidad. Este tipo de mecanismo también fue empleado por Kant durante la Iluminación para enunciar sus clasificaciones estéticas¹⁵, las cuales, aún hoy, dominan la lógica espacial Cartesiana racionalista y la estética anglo-eurocéntrica que condicionan la actual producción de arte y su entendimiento como arte occidental/universal/global.

El ejercicio de poder colonizador que tienen las prácticas estéticas occidentales y sus modelos pedagógicos arcaicos implementados en Las Américas y el Caribe desde la colonización, aún mantiene marginada a la presencia histórica y cultural de la mayoría de los habitantes de estos territorios.

Sin embargo, debemos reconocer que desde la violenta llegada de los europeos a Las Américas, se ha desarrollado una gramática decolonial impregnada en la resistencia a la imposición eurocristiana. Esto lo verifica la oposición de “los ah kinoob o sacerdotes solares, quienes como

¹³ Fanon, Frantz. *The Wretched of the Earth*, New York: Grove Press, 2004. Print. Page 8.

¹⁴ Quijano, Anibal. “Coloniality and Modernity/Rationality,” *Cultural Studies Special Issue: Globalization and the De-Colonial Option*, Volume 21, Issue 2-3, 2007.

¹⁵ Kant, Immanuel. *Observations on the feeling of the beautiful and the sublime and Other Writings*. (1767) Ed. y traductores Patrick Frierson y Paul Guyer, Cambridge: Cambridge University Press 2011, page 58.

responsable de la educación de la nobleza, se opusieron a que los caciques y principales enviaran sus hijos a recibir educación cristiana”.¹⁶

Catherine Walsh asegura que la importancia de la pedagogía colonial radica en imaginar la pedagogía como un proceso facilitado para profundizar y re-orientar la labor decolonial. Al articular abiertamente la formas estructurales en que se mantiene la colonialidad en los territorios Mayas, Afro descendientes y US Transnacionales Latino, podemos señalar “los patrones de poder enraizados en la racialización, el conocimiento eurocéntrico y la inferiorización ontológico-identitario-cosmológico-espiritual-existencial que sigue orientando a las instituciones sociales, los esquemas mentales y la vida cotidiana... hablar de pedagogía o pedagogías de-coloniales es apuntalar no solo a las fuerzas iniciativas y agencias sociopolíticas, epistémicos y ético-morales que hacen cuestionar, trastornar, desplazar e incidir en esta estructuración social-racial-colonial sino también en la negación ontológica-identitaria-existencial-epistémica y cosmológica-espiritual que ha promovido. Es alentar la conciencia, el análisis crítico, la insurgencia e intervención, como también la refundación y creación de condiciones de poder, saber, ser y vivir radicalmente distintas”.¹⁷

Estrategia Pedagógica Creativa Decolonial I: Muntu

En la tercera parte de *Las Claves Mágicas*, Zapata Olivella nos invita a discernir entre el concepto de religión y la espiritualidad, esta última planteada como una estrategia decolonial, que interconectad con la memoria ancestral, puede entrelazar lo saberes y campos epistémicos no-eurocentrados. En este ensayo, el activista cultural afro-colombiano sugiere relacionar la resistencia con la memoria y la subjetividad exílica que ayudó a los ancestros esclavizados a mantenerse vivos. La espiritualidad afrodescendiente esta conectada a la memoria, el territorio de Iku, los muertos. La

¹⁶ Ibid. Página 63.

¹⁷ Walsh, Catherine. Fanon y la pedagogía de-colonia, *NuevaAmérica*, No 122, Rio de Janeiro, Brasil 2009. Páginas 69-70.

memoria y los Ikus permitieron entender en nuevo territorio de donde comienza a emerger un proceso de re-existencia para re-humanizar el cuerpo y los saberes ancestrales: “El individuo nace y sobrevive gracias a un pacto irrecusable con sus ancestros por el cual se compromete a conservar y enriquecer la vida”,¹⁸ no afirma Zapata Olivella para entender la nueva locación en relación a la ancestralidad. Es en ese entendimiento donde surge el ‘lugar otro’, un territorio interconectado de lo físico actual con lo recordado, lo tangible e intangible de imaginario y el territorio de la vida, la naturaleza cósmica.

Jacqui Alexander nos informa que en el proceso pedagógico decolonial es importante posicionar a la memoria como un antídoto a los mecanismos alienantes y a la amnesia que produce la colonialidad/modernidad/racionalidad para establecer su control sobre el cuerpo y la mente de los sujetos subalternizados. Alexander, desde su experiencia como sacerdotisa vodou y afro caribeña, plantea una movimiento hacia y desde la memoria similar a la ancestralidad que propone Zapata Olivella. La investigadora y activista cultural-espiritual-intelectual nacida en Trinidad y Tobago ha experimentado los procesos migratorios contemporáneo y, en su experiencia personal, ha logrado interconectar memoria y migración con la experiencia transatlántica de los africanos esclavizados: “ Alguno de nosotros hemos tomado ese viaje peligroso de Cruzar el Atlántico solo para saltar del barco y escapar lo intolerable. Otros de nosotros llegaron a desembarco Ibo en las Carolinas e intuyeron las condiciones de poder ser capturados y se dieron la vuelta rumbo a las aguas. También, algunos de nosotros nos hemos olvidado de la llamada, escogiendo entonces rendirles cuenta a los imperativos de la acción afirmativa, divididos entre el deseo de construir carreras exitosas y las practicas liberadoras.”¹⁹

¹⁸ Zapata Olivella, Manuel. Creatividad de negro bajo la opresión, en *Las Claves Mágicas de América*, Santa Fe de Bogotá: Plaza y Janés Editores Colombia S.A. 1989. Página 98.

¹⁹ Alexander, Jacqui. *Pedagogies of Crossing*, Durham: Duke University Press. 2011. Página 17.

Para Alexander esta diversidad de experiencias deben ser reconstituidas a través del proceso investigativo que efectúa la memoria transgeneracional²⁰ en un proceso que ella llama “Pedagogías de los Sagrado” donde el acto de recordar adquiere una dimensión sagrada para el sujeto decolonizado. El saber ancestral, el saber sagrado, se inscribe en la vida diaria cuando reconocemos la importancia de la espiritualidad en los procesos pedagógico decoloniales. Alexander nos aconseja que al efectuar este proceso de memoria ancestral y transgeneracional podemos trazar las formas en que el conocimiento se efectúa en las respuestas senso-corpóreas, conectadas a la naturaleza-Cosmos y la dimensión espiritual: sentir, conocer, hacer.²¹

Zapata argumenta que la hermandad establecida entre los africanos esclavizados y los nativos de Las Américas permitió identificar elementos comunales donde se origina la intersección cultural o la matriz interversal como le ha llamado Catherine Walsh.²² Desde la perspectiva pedagógica decolonial nos interesa ampliar y profundizar el pensamiento intercultural de Zapata Olivella con el fin de construir una experiencia pedagógica en el laboratorio de ANI 2013 que refleje la ancestralidad existente en los diálogos interculturales y la formación de imaginarios donde co-habitan las sabidurías y los pensamientos Mayas, Xicanos, Afro descendientes, Tainos, Caribeños en un constate movimiento interversal. Zapata argumenta (refiriéndose a las ceremonias y ritos relacionados con la muerte, Iku): “...que muchas de esas ceremonias funerarias eran semejantes a las practicadas por los Caribes y Arawak [añado los Mayas]. Cantos, bailes, bebezonas y hasta inhumación en vida...”²³ Al enfocarnos en la importancia de una educación creativa decolonial que incluya las realidades socio-históricas y culturales de Yucatán, el Caribe y las Diásporas Africana Americana y Latinoamericana, *Arte Nuevo Interactiva 2013* propone una estrategia pedagógica

²⁰ Recordemos a Papa Roncón y la importancia de las conversaciones con el Abuelo Zenon, en García, Juan, Copilador. *Papá Roncón: Historia de Vida*, Quito, Ecuador: Ediciones Abya Yala, 2003.

²¹ Alexander, Jacqui. Páginas 14-15.

²² Catherine Walsh articuló este término a finales del seminario sobre Zapata Olivella en el Universidad de Duke para explicar los múltiples movimientos e interconexiones culturales que propone el activista cultural afro colombiano como estrategia pedagógica decolonial.

²³ Zapata Olivella, página 106.

creativa decolonial que desafía la idea de “arte moderno” y la hegemonía del pensamiento occidental en los procesos creativos y de expresión social en nuestros territorios. *Arte Nuevo Interactiva 2013* propone desarrollar un laboratorio educacional y artístico empleando las prácticas creativas Mayas, Afro Latinas, Caribeñas, Indígenas y Transnacionales Latinas con el fin de promover un proceso creativo pedagógico decolonial que preste atención a los patrones culturales marginalizados por el occidentalismo y el cual sirva para conectar a los participantes en un diálogo transhistórico con las nuevas artes y los medios electrónicos.

Estrategia Pedagógica Creativa Decolonial II: Hunab Ku

Domingo Martínez Parédez, quien fuera profesor de lengua y literatura Maya de la UNAM, nos asegura que la visión colonial que aún prevalece en México no permite alcanzar y entender la gran sabiduría ancestral y los conocimientos mayas que aún habitan nuestros territorios. El propósito fundamental del investigador en su libro *Hunab Ku* es establecer una pedagogía decolonial insurgente que interrumpa y transgreda el pensamiento eurocentrico para fomentar la decolonización epistémica y crear caminos serpentinos hace el re-aprendizaje de la filosofía Maya. Parte de su proyecto decolonizador es activar nuestro reconocimiento de la relación plural existente en la sabiduría Maya donde se niega la racialización al comprender de que el uno siempre se ve reflejado en el otro: “...el pensador maya llegase a la genial conclusión de ÉL TÚ es mi OTRO YO, como en la expresión IN LAK’ ECH, ERES MI OTRO YO”.²⁴

En su profunda y rigurosa investigación del concepto filosófico Maya Hunab Ku, Martínez Parédez, al mismo tiempo que entiende Hunab Ku como único dador o deidad única dadora, también señala que este encuentra registrado como Hunac “que quiere decir mucho o sea la

²⁴ Martínez Parédez, Domingo. *Hunab Ku: Síntesis del Pensamiento Filosófico Maya*, México: Editorial Orión, 1973. Página 19.

pluralidad de la unidad”.²⁵ La labor de Martínez Parédez no solo es de apuntalar como la colonialidad del saber aún invisibiliza, racializa, deshumaniza y hace inferior la sabiduría y los conocimientos Maya, sino también construye una pedagogía decolonial permitiendo un proceso de re-existencia y conectividad ancestral para los que habitamos el territorio Maya-Caribe.

La comunicación oral ha permitido la continuidad ancestral dentro del territorio Maya Yucateco y hoy en día los escritores Mayas, insurgiendo en un alfabeto latino que se les ha impuesto para normalizar las diferencias, han logrado plasmar en sus creaciones literarias la relación ancestral y su conectividad con la sabiduría astronómica y cosmológica que perdura en el acervo oral del lenguaje.²⁶ Martínez Parédez realiza un análisis lingüístico de Hunab Kub para instigar un desenganche de la cronología linear eurocéntrica y permitir liberarnos de la matriz colonial, acercándonos a un entendimiento de cómo, en el pensamiento y sabiduría maya, creer, crear y hacer están altamente interconectados. El investigador afirma: “lo que más convenció a los pensadores mayas fue descubrir y llegar a la convicción de que quien CREE, CREA y quien CREA, HACE...ya que Can es Círculo y cuadrado, el número 4, y como tal el HOMBRE, los cuatro elementos: el saber, la ciencia, la filosofía, la historia, la leyenda; enseñar, aprender, presente, pasado, futuro, ya que CAN modifica la acción de los verbos, tanto en lo objetivo como en lo subjetivo, razón por la cual hace que los seres deídeficos como Quetzalcóatl, Kukulkan y Gucumatz, lo mismo que el ARARA Quechua, sean eminentemente serpentinos, arrancando desde aquel antiquísimo ITZAM NAH y así se viene a comprender perfectamente el por qué el reptil es la suprema del ser absoluto puesto que en él se halla la pluralidad de la unidad, matemáticamente considerada dentro de la geometría y la aritmética —círculo y cuadrado, 4 y 13. Además en este HUNAB KU se encuentra la revelación de ese ÚNICO DADOR DE LA MEDIDA Y EL MOVIMIENTO QUE A SU VEZ DEMUESTRA la serpiente con su nombre y con su movimiento, ya que REPTAR y la

²⁵ Martínez Parédez, Domingo. Página 12.

²⁶ Carrillo Can, Isaac Esau. *U yóok' otílo'ob áak'ab*, Mexico: Conaculta y Culturas Populares, 2011. Aquí el creador y escritor Maya Yucateco emplea una estructura narrativa serpentina que se asemeja al concepto de Hunab Ku.

ONDULACIÓN se les llama NAB o NAAB, lo mismo que se le denomina a la medida de un palmo...”²⁷

El laboratorio experimental interdisciplinario busca articular esta forma serpentina Maya que permita interrelacionar los diversos saberes y experiencias confluyendo en este proyecto interversal para que todos los participantes logren, críticamente, deslindarse del imaginario cartesiano racional y construyan imaginarios propios de sujetos decolonizados.

Casa Adentro / Casa Afuera

El laboratorio está diseñado para crear territorios de aprendizaje interconectados. Existe un territorio “casa adentro” donde solo los participantes invitados podrán compartir sus experiencias y conocimientos. Existen dos tipos de territorios “casa afuera”: uno dedicado al entrenamiento de jóvenes yucatecos y otro formado por una serie de conferencias, paneles, performances y muestras de videos donde el público podrá interactuar con los participantes invitados.

La pedagogía de Zapata Olivella nos advierte de la necesidad de crear estos tipos de territorios para organizar nuestras luchas: “...desafiando y sobreponiéndose a todo tipo de represiones —religiosas, reales, políticas, económicas, sociales— los africanos organizaron en todo el Continente sus cofradías, los cabildos y naciones, siempre con una doble funcionalidad. Una exterior [casa afuera], dedicada al aparente jolgorio, y otra de trastienda [casa adentro] donde se ubicaban las conspiraciones, las fugas, las resistencias y las luchas”.²⁸ En el espacio casa adentro, diseñado para compartir conocimientos, logros y experiencias, tanto en su aportación individual, como en sus colaboraciones, los artistas, curadores, académicos y participantes de Arte Nuevo InteractivA 2013 traen al proyecto numerosas experiencias de trabajo comunitario, desarrollo de estrategias pedagógicas para jóvenes y han trabajado desde adentro de las comunidades indígenas,

²⁷ Martínez Parédez, Domingo. *Hunab Ku: Síntesis del Pensamiento Filosófico Maya*, México: Editorial Orión, 1973. Página 16.

²⁸ Zapata Olivella, Manuel. Página 116.

mayas, afro latinas, caribeñas y transnacionales latinas en Las Américas, incluyendo a los Estados Unidos.

“Ante esta realidad, la etnoeducación casa adentro, pretende construir procesos y prácticas que ayudan fortalecer la pertinencia, conciencia y saber-conocimiento, no como esencialismos sino como herramientas necesarias y estratégicas de un proyecto político cuyo eje se extiende más allá de la inclusión e igualdad individual, hacia el reanimar de la identidad y memoria colectiva y el resignificar de lo ancestral como estrategia de enseñanza y organización. y también esta en su nombrar y mira la necesidad de alentar la reparación y encaminar la descolonización, haciendo, a la vez, quitar las cadenas que, como argumentó Manuel Zapata Olivella todavía atan las mentes”.²⁹

La intelectual militante y comprometida con los procesos afrodescendientes e indígenas Catherine Walsh, estableciendo un diálogo con los saberes de Juan García, nos encamina hacia un entendimiento del concepto ‘casa adentro’ como una intervención ejecutada desde el territorio propio, desde las subjetividad del decolonizado, en donde se recupera lo que ha sido negado y se permite pensar y diseñar —como hace el laboratorio de ANI 2013— en un reencuentro con nosotros mismos, con nuestras ancestralidades y con los elementos que hemos aportado a la construcciones de las identidades ‘otras’ que permiten la variabilidad subjetiva en procesos creativos y de activismo cultural. “Es un proceso de desaprender lo excluyente y dominante y reaprender desde la cultura y los saberes propios, una respuesta a la educación formal que hasta hoy niega la presencia, historia y conocimientos del pueblo afro,”³⁰ nos indica Walsh para desarrollar instrumentos críticos generativos pedagógicos que nos permitan reconocer “...el patrón de poder [colonial] permanente y continuo que, desde el siglo XVI, ha utilizado la idea de <<raza>> para clasificar la gente de superior a inferior, con los descendientes europeos blancos y <<blanqueados>> arriba y los pueblos

²⁹ Walsh, Catherine. Etnoeducación e Interculturalidad en Perspectiva Decolonial en *Desde adentro : etnoeducación e interculturalidad en el Perú y América Latina*, Lima : CEDET, Centro de Desarrollo Étnico, 2011. Página 96.

³⁰ Walsh, página 96.

de decendencia africana [y Maya] en el último peldaño de jerarquía social, haciendo de esta clasificación un constante cuestionamiento de su intelecto y su propia humanidad”.³¹

Como estrategia casa afuera para interrumpir la matriz colonial y transgredir la modernidad/colonialidad, Arte Nuevo InteractivA 2013 espera que los efectos del proyecto se propaguen más allá de la duración de este en la creación de colaboraciones artísticas y pedagógicas que permitan la continuación de un desarrollo cultural sustentable basado en la promoción de habilidades críticas, de liderazgo y organizativas.

El laboratorio experimental interdisciplinario Arte Nuevo InteractivA 2013, en su estructura multidireccional casa adentro y casa afuera, crea procesos generativos de aprendizaje crítico y creativo³² para re-examinar la retórica de la colonialidad impuesta durante la época colonial y que aún continúa marginado los conocimientos y sabiduría ancestral de los Mayas, los Afro descendientes y la herencia Transnacional US Latina/o. Este proceso generativo provee un territorio de concientización donde los participantes van a explorar como la colonialidad continúa instalada no solo en las instituciones estatales, sociales, culturales, políticas y religiosas, pero también en las dinámicas internas de nuestras comunidades y en nuestros cuerpos. El laboratorio, al mismo tiempo que reconoce los mecanismos de las colonialidad, proporciona acceso a un territorio intercultural/interversal³³ donde los participantes tienen la oportunidad de interactuar con las gramáticas decoloniales que se han desarrolla en Yucatán, el Caribe, Latinoamérica, la Diáspora US Latina transnacional y la Diáspora Africana Americana. Aquí, en un proceso casa adentro, los participantes, establecen conexiones con otras experiencias culturales y personas creativas para

³¹ Ibid, página 96.

³² Paulo Freire propone un proceso de aprendizaje generativo, opuesto a la memorización en donde existe la oportunidad de estimular la producción de un conocimiento crítico con un proceso comunicativo que está más cercano a las experiencia del sujeto decolonial y a sus realidades sociales. Freire Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*, New York-London: Continuum, 2012. Print. Pages 96-97.

³³ Catherine Walsh se refiere a una interconectividad cultural que es intercompartidad, pero que no refleja el concepto moderno de “igualdad”. Inspirada en la pedagogía decolonial que sugiere el activista cultural e intelectual Afro colombiano, Walsh propone imaginar un Munto que es inter-epistémico cultural.

explorar como las experiencias de nacer y crecer de este lado del Atlántico, las invasiones militares, las guerras, las migraciones, la esclavitud son intercompartidas entre estas culturas.

ANI 2013 desea construir relaciones sustentables entre los participantes en el proyecto y entre las comunidades Mayas, Afro descendientes y Latinos Transnacionales que viven en Estados Unidos, los jóvenes, los estudiantes universitarios, comunidades marginadas y comunidades transnacionales. Queremos fortalecer estrategias de acercamiento con el fin de dar un mejor servicio a las necesidades culturales de estas comunidades.

Pedagogía Colaborativa y los Saberes Comunitarios

La pedagógica transformativa requiere de plataformas radicales para la creación y la colaboración como son el desarrollo de blogs electrónicos comunitarios, la escritura colaborativa, la producción de audio, video y performance colectivos y la presentación de conocimientos a través de conferencias, talleres, muestra de obra e intervenciones sociales. Desde 2001, el Laboratorio Interdisciplinario Experimental de Arte Nuevo InteractivA ha empleado las nuevas artes, las artes mediáticas y el arte electrónico para trabajar en la elaboración de productos culturales que investiguen los efectos sociales y culturales de la colonización, el mestizaje, la marginación y la inmigración transnacional. Cada participante del laboratorio de ANI 2013 trae sus conocimientos y su experiencia de vida que serán compartidos con los otros participantes, las comunidades y la audiencia.

La presente edición del Laboratorio Interdisciplinario Experimental ANI 2013 entra en conversación con el proceso comunitario al cual Paulo Freire ha llamado concientización.³⁴ La decolonialidad es una lucha liberadora insurgente que desmantela, desengancha y libera al sujeto

³⁴ En su libro *Pedagogía del Oprimido*, Paulo Freire nos ofrece un diseño crítico pedagógico donde el oprimido, el subalterno, el sujeto colonizado, puede acceder a un proceso histórico transformativo en su búsqueda constante por afirmar su humanidad. Para más información lea Freire Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*, New York-London: Continuum, 2012. Print.

colonizado de la administración de la colonialidad, la matriz colonial de dominación, la cual se encuentra todavía activa en muchos lugares, instituciones, y cuerpos que habitan los territorios habitados por Mayas, Afro descendientes y Latinos Transnacionales que radican en los Estados Unidos. Walter Mignolo afirma que “decolonizarnos de la epistemología occidental significa decolonizar los principios naturalizados en las cuales el conocimiento es construido, tanto en la formación disciplinaria como en la ideología de los discursos en la esfera pública”.³⁵ ¿Por qué es tan importante que los Mayas, los Afro descendientes y los US Latinos Transnacionales entiendan como, a través de la colonización europea, esos principios naturalizados universales occidentales todavía siguen dictando los procesos creativos y las expresiones culturales en nuestros territorios? Solo un proyecto colaborativo pedagógico puede conducirnos hacia el proceso de des-aprender esos principios occidentales y a des-territorializar los miedos implantados por la colonialidad que actúan como fuerza represora y obstáculo para nuestra transformación radical.

Estrategias Pedagógicas Decoloniales: Re-Existencia, Cimarronaje y Resistencia

Zapata Olivella nos asegura que un proceso decolonial pedagógico casa adentro debe reconectar la adquisición de conocimientos con el instinto por la vida en donde, desde las sabidurías Maya y Afro descendiente, se originan tres situaciones que hoy nos sirven a los afro descendientes, Mayas y US Transnacionales Latinos que hemos optado por la decolonialidad para marcar las estrategias que nos permiten desengancharnos y liberarnos de la matriz modernizada/colonialidad/racionalidad: a) Re-Existencia: “Pelear por la vida hasta la muerte por conservar el precepto de enriquecerla y no disminuirla con la indignidad de la esclavitud a manos de

³⁵ Mignolo Walter. *Local histories/global designs : coloniality, subaltern knowledges, and border thinking* Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000. Página

extraños;”³⁶ b) Resistencia: “Una vez prisionero, preservarla a ultranza, no importa que padecimiento físico o vejámenes sufriera;”³⁷ c) Cimarronaje: “La huida, casi convertida en obsesión constituyó la forma más práctica de preservación de la vida.”³⁸

Arte Nuevo InteractivA 2013, al tomar como eje las estrategias creativas decoloniales Mayas, los Afro descendientes y los US Latinos Transnacionales, asume que el proyecto decolonial es un proyecto pedagógico que identifica la lucha por el conocimiento de uno mismo y de su ancestralidad, en relación y/o conectado con otras luchas. La pedagogía decolonial que propone el laboratorio es un proyecto político el cual emplea estrategias liberadoras, pero también de intervención en los mecanismos coloniales del saber par interrumpir los efectos de la colonialidad y transgredir la matriz modernidad/colonialidad/racionalidad, con el fin de cuestionar los sistemas de opresión y buscar formas de promover el buen vivir, el vivir de una manera diferente donde, empleando el concepto de Muntu desarrollado por Zapata Olivella, nos pensamos desde nosotros mismos y desde la memoria ancestral Maya, Xicana y Afro descendiente.

El laboratorio experimental interdisciplinario de ANI 2013 busca amplificar nuestros conocimientos sobre los efectos de la diversidad cultural y las estrategias creativas de nuestra vida diaria con el fin de crear un territorio decolonizador donde se pueda interconectar nuestras habilidades creativas, pedagógicas y organizativas. Este territorio, imaginado como laboratorio interdisciplinario experimental, tiene como objetivo fomentar el crecimiento de individuos y comunidades para que puedan ser capaz de entender las consecuencia de la marginación histórica impuesta por la colonialidad occidental sobre el pensamiento y proceso creativos de muchos artistas y escritores mayas, indígenas, latinoamericanos, afro latino, caribeños y transnacionales latinos que viven en los Estados Unidos.

³⁶ Zapata Olivella, Manuel. Creatividad de negro bajo la opresión, en Las Claves Mágicas de América, Santa Fe de Bogotá: Plaza y Janés Editores Colombia S.A. 1989. Página 99.

³⁷ Ibid, página 99.

³⁸ Ibid, página 99.

Arte Nuevo InteractivA 2013 está profundamente comprometido con la creación de una experiencia educacional transformativa para artistas, escritores, jóvenes y estudiantes mayas, indígenas, latinoamericanos, caribeños y transnacionales latinos que viven en los Estados Unidos con el fin de producir estrategias creativas decoloniales y sustentable que permitan la preservación de nuestras herencias culturales, y al mismo tiempo, el reconocimiento de las culturas ancestrales mayas, indígenas y africanas que existen mucho antes de la colonización de nuestros territorios nativos. Sobre todo, Arte Nuevo InteractivA 2013 aspira a traer de vuelta a nuestras comunidades el conocimiento y la sabiduría que los artistas, académicos, críticos e historiadores participantes en el proyecto hemos adquirido junto al orgullo de sentirnos activistas culturales e intelectuales que entienden y practican nuestros procesos creativos y de expresión social desde locaciones ancestrales y desde la experiencia actual de nuestros territorios.

Diseño de un proceso pedagógico decolonial

Siguiendo el consejo de Jaqui Alexander, el laboratorio experimental de Arte Nuevo InteractivA 2013 interviene en espacio múltiples de producción de conocimientos con el objetivo de interrumpir la epistemología eurocentrica colonial, pero también la posicionalidad geo-política de esta epístemia, la cual enmarca los conceptos modernos coloniales de geografía, nación e identidad que distorsionan las realidades subjetivas de Maya, Afro descendientes, Caribeños y US Transnacionales Latinos. “Construir practicas opositoras [alternativas] dentro y a través de locaciones simultaneas es indispensable para lucha política como es el desarrollo de un campo de conocimiento en términos de la liberación y la auto determinación colectiva que pueda ir más allá de la democracia del mercado libre”.³⁹

³⁹ Alexander, Jacqui. *Pedagogies of Crossing*, Durham: Duke University Press. 2011. Página 6.

Al construir un laboratorio con programas objetivos específicos para sus componentes casa adentro y casa afuera, el laboratorio de ANI 2013 crea prácticas decoloniales que interrumpen los modelos pedagógicos modernos coloniales imperantes en Yucatán, el Caribe y Latino America. Se ha diseñado, casa afuera, un serie de conferencia, muestra de videos y performances alrededor del tema de las estrategias creativas decoloniales donde el público va a poder informarse y dialogar con artistas, críticos, historiadores y académicos. Entres los temas de estas conferencias se encuentran temas relacionados con los procesos creativos de los artistas, análisis históricos decoloniales de producciones creativas en regiones como Mexicali y Centro América y las estrategias feministas decoloniales de escritoras yucatecas. También como parte de esta interrupción pedagógica se han diseñado talleres para jóvenes en cuatro escuelas secundarias de Mérida, un taller de performance feminista decolonial para la comunidad artística y un proyecto creativo colaborativo donde dos artistas participantes, Pedro Lasch e Isaac Esau Carillo Can, colaboran con los jóvenes y la comunidad de Xcunya para traer al espacio publico elementos y frases del lenguaje escrito Maya.

Casa adentro, el laboratorio ha diseñado una series de encuentros con acceso limitado a los participantes en Arte Nuevo InteractivA 2013. Como parte de este proceso casa adentro se intenta debatir, dialogar e interrogar diversos temas y estrategias culturales entre ellas:

- a) Las dimensiones de la matriz colonial: progresión temporal, linearida, geometría Euclidiana, lo real y la representación, el racionalismo cartesiano;
- b) La ideología de lo visual: circuitos de opresión, óptica y representación/el cubo, la retórica de la visualización, la gama cromática colonial, la cámara oscura, la perspectiva central y la colonialidad del imaginario, la sociedad del espectáculo y la colonización del espacio e imaginario publico, social, individual y comunitario, tecnologías de la información/visualización;
- c) Bio-política: la implementación de la matriz heteronormativa patriarcal moderna en nuestros cuerpos y en las espiritualidades indígenas y afro descendiente, y su relación con las

instituciones sociales que perpetúan la modernidad/colonialidad/racionalismo (Estado, Nación, Familia, Comunidad, Tradición, Educación, Cultura),

- d) Racismo, esclavitud y la colonización del cuerpo y de los conocimientos ancestrales;
- e) La colonialidad de la Estética eurocéntrica y el desplazamiento de las aesthesis “otras”;
- f) La colonialidad de las lenguas europeas modernas y la clasificación primitiva de los sistemas de escritura Maya, indígenas y Afro descendientes;
- g) La educación creativa moderna y la colonización del cuerpo, el espíritu y el intelecto;
- h) Estrategias creativas decoloniales I: desaprender lo aprendido, sentir y re-sentir los otros sentidos para re-interpretar el espacio, movimiento, colores, olores, energías y conectividad comunitaria y cósmica; energía andrógena en la ancestralidad Maya y Afro descendiente, feminismo decolonial,
- i) Estrategias creativas decoloniales II: liberación del cuerpo, el yo/nosotros dentro del sujeto, el cuerpo fronterizo, cuerpo-naturaleza-cosmos-conocimiento; memoria ancestral, temporalidad polirítmica, geometrías sensoriales, espiritualidad y conocimientos sagrados, el gusto y la desenganche de la dietas eurocéntricas;
- j) Estrategias creativas decoloniales III: decolonizar el pensamiento estructural, cambiar la geopolítica del conocimiento, pensar desde nuestros territorios: el Caribe-Yucatán-Diáspora Africana-Diáspora Maya Transnacional-US Latinos como locaciones epistémicas, interculturalidad, transhistoria, sujetos decoloniales;
- k) Estrategias creativas decoloniales IV: temporalidades decoloniales, el viaje constante, la intersección de varios tiempos, la memoria ancestral en la vida diaria;

Entre los artistas, curadores, críticos de arte, académicos e historiadores que participan en esta edición de Arte Nuevo Interactiva y que se encargarán de liderar los debates casa adentro se encuentran: Durham, Carolina del Norte (Ferrera-Balanquet, Brittany Chávez, Miguel Rojas-Sotelo,

Rosalía Romero, Pedro Lasch, Kency Cornejo); Los Ángeles (Alex Donis); Mérida, Yucatán (Cristina Leirana, José Luis García Pérez, Isaac Carrillo Can, Verónica García, Papusa Molina); Mexicali (Marco Vera); Tabasco (Miguel Garrido Capellini); Colombia (Adolfo Albán Achinte, Pedro Pablo Gómez); Boston, Massachusetts (Dalida María Benfield); Guatemala (Benvenuto Chavajay); México/España (Laura de la Mora); Uruguay / México (Mauricio Andrade).

DECOLONIALIDAD¹ y EXPERIENCIA AIÉSTETICA²: una aproximación

Decolonialidad y Experiencia Aiéstetica: una aproximación

Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, Pedro Pablo Gómez, Alana Lockward, Miguel Rojas-Sotelo.

La estética y el arte actual son constituidos y constituyentes del problema de la modernidad y su premisa mayor —el (anglo)eurocentrismo— en la medida en que forman parte de su sistema/mundo, cuya lógica medular está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. El arte y la estética de la modernidad, en todas sus variantes y con su secreta aspiración a lo Universal (un arte y una estética válidos, validados y aceptados), expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus cuerpos discursivos, en sus instituciones, y en sus modos de distinción y producción de sujetos y ataduras. Antes que una vía civilizadora, esta matriz ha demostrado ser, sobre todo, una ruta de barbarie, subordinación, expropiación, exclusión y muerte, que llega incluso a poner en duda la posibilidad misma de la existencia de los seres humanos y de la vida en el planeta.

Una trayectoria de los procesos de de-colonialidad, que liberan el sentir y la sensibilidad oscurecidas por la modernidad/colonialidad y sus sistemas jerárquicos de poder y saber, se puede entender de forma histórica. Está presente en los discursos y acciones contra-modernos (incluyendo ciertos discursos criollos del proceso de independencia americana, pero no la forma de entronizarse en el poder y reproducir la colonialidad al interior de sus territorios); y más

¹ Catherine Walsh nos informa que: "...la decolonialidad implica partir de la deshumanización —del sentido de de no existencia presente en la colonialidad (del poder, del saber y del ser) para considerar las luchas de los pueblos históricamente subalternizados por existir en la vida cotidiana, pero también sus luchas por construir modos de vivir, y de poder, saber y ser distintos. Por lo tanto, hablar de la de-colonialidad es visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no solo desde su paradigma, sino desde la gente, sus prácticas sociales, epistémicas y políticas..." Para más información ir a Walsh, Catherine. "(Re)Pensamiento Crítico y (De)Colonialidad", en *Pensamiento Crítico y Matriz Decolonial*, Catherine Walsh, editora, Quito: Universidad Andina /Ediciones Abya-Yala, 2005.

² Aíthesis se define generalmente como una conciencia sin elaborar de la estimulación, una sensación táctil, relacionada con la conciencia, los datos sensoriales, la experiencia sensorial y la expresión de los sentidos y está estrechamente relacionada con el proceso de percepción corporal.

recientemente gracias a la enunciación del discurso transmoderno,³ donde nuevas reconfiguraciones se dan en la exterioridad del eurocentrismo moderno, el que ha intentado colocarse en el espacio hegemónico del sistema mundo desplazando los saberes y epistémias de las culturas de los territorios colonizados y de aquellas importadas a través de la esclavitud y los mecanismos capitalistas que alimentaron la falsa imagen de vanguardia y progreso impuesta por la modernidad.

Esto es lo que nos permite hablar de estéticas decoloniales⁴, que son modos de interpelación a las lógicas, las retóricas y pragmáticas del arte y la estética de la modernidad. Las estéticas decoloniales *insurgen* en los dominios del arte y la estética, pero no se restringen a estos territorios, puesto que la colonialidad de lo sensible no se agota en estos dos espacios, sino que cumple sus funciones en todas las dimensiones en las que la modernidad instala su matriz reproductora. Así, es posible pensar en estéticas decoloniales más allá del llamado campo del arte en cada uno de los espacios diferenciados del sistema-mundo moderno.

Las Estéticas Decoloniales se presentan en prácticas creativas y en un campo teórico originado inicialmente en Latinoamérica, pero con espejos en los territorios modernizados tanto en el occidente como en oriente (Asia y África son parte de la constelación decolonial). Estética decolonial se refiere a las prácticas artísticas actuales que responden al lado más oscuro de la modernidad y la globalización imperial: la colonialidad del saber/ser. Este concepto surgió del trabajo del colectivo “modernidad /colonialidad (activo por más de 20 años y que cuenta entre otros pensadores con Enrique Dussel, Anibal Quijano, Walter Dignolo).⁵ Tiene sus primeras manifestaciones en un volumen editado por Zulma Palermo,⁶ en Argentina, con la participación de intelectual colombiano, artista y activista, Adolfo Albán Achinte que utilizó el término en el 2003. Esta idea se retomó en el verano de 2009 en los seminarios del Doctorado en Estudios Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito. Pedro Pablo Gómez, director de la

³ Enrique Dussel, (2002). World System and “Trans”-Modernity. en *Nepantla: Views from the South*, 221 – 244. Durham, NC: Duke University Press.

⁴ En el volumen *Arte y estética en la encrucijada decolonial* (2009) de la Editorial Signo, editado por Zulma Palermo, en Argentina, se articula como el intelectual colombiano, artista y activista, Adolfo Albán Achinte utilizó el término en el 2003.

⁵ Para una historia (en proceso) del colectivo ver: < http://es.wikipedia.org/wiki/Grupo_modernidad/colonialidad>

⁶ Palermo, Zulma (Ed.) 2009. *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Prefacio de Walter Dignolo. Buenos Aires: Editorial del Signo.

revista Calle 14, fue el principal instigador de la conceptualización de la estética decolonial. A continuación pidió un artículo a Walter D. Mignolo en este sentido quien teorizó sobre el asunto por primera vez.⁷

Con base en el artículo de Mignolo, tanto él como Gómez curaron la primera exposición con ese título en Colombia, con la colaboración de Elvira Ardila, curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en noviembre de 2010. Esto fue acompañado de un taller donde el concepto creó un debate público con mucha vehemencia.⁸ Le siguió en mayo de 2011, también en el formato de un taller y exposición, en la Universidad de Duke. Los organizadores la artista Vietnamita Hong-An Throng, la historiadora Aimee Kwon, el crítico de cine y artista de video Guo-Juin Hong y el crítico colombiano, artista y curador, Miguel Rojas-Sotelo. La exposición fue curada por Mignolo y co-curada por Marina Grzanic, Guo-Juin Hong y por la escritora y curadora dominicana Alanna Lockward.⁹

“Dos de los rasgos mas característicos de esta transformación son la creatividad en y desde el mundo no-occidental y sus consecuencias en políticas de pensamiento independientes, generando liberación decolonial en todas las esferas. La decolonialidad del conocimiento y del ser remite a prácticas estéticas colectivas, con el propósito de liberar las sensibilidades (los sentidos, lo sensorial)... Algunos creadores y artífices de la palabra están afirmando la existencia de identidades múltiples y transnacionales, reafirmandose en su confrontación con las tendencias imperiales globales de homogenizar y borrar las diferencias”.¹⁰

Es por esta razón que las prácticas estéticas decoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida causada por la acción colonial, tanto en los mapas del mundo como en los cuerpos de las personas y las formas de vida en las que esos

⁷ Aesthesis Descolonial. Calle 14, No. 4, Marzo 2010.

⁸ Ver esferapublica.org, Archivo por tema ‘arte y política, lo relacional, lo decolonial’ en:

<<http://esferapublica.org/nfblog/?cat=240>>

⁹ Sobre el evento visite el Center for Global Studies and the Humanities de Duke University <

<http://trinity.duke.edu/globalstudies/%EF%BB%BF%EF%BB%BFdecolonial-aesthetics-estetica-decolonial>>

¹⁰ Fragmento del “Manifiesto Decolonial” ver el texto completo en el TDI (Transnational Decolonial Institute):

<<http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>>

mapas y marcas fueron y siguen siendo inscritos. Y aunque no se restringen al espacio de las operaciones del arte y la estética de la modernidad, las prácticas estéticas decoloniales tienen en esos dos espacios uno de los núcleos más importantes de acción para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos.

Muchos de los involucrados en discursos y metodologías de vanguardia, de desarrollo y civilización asociadas con la retórica salvadora cristiana aseguran que el colonialismo se erradicó en Latinoamérica con las guerras de independencias y las revoluciones sociales. Contrario a estos predicamentos, es la relación intrínseca entre colonialidad y modernidad que aún continúa activa en los cuerpos y psiquis de muchos en esta inmensa diáspora (concepto también usado en sentido amplio). No confundamos el colonialismo con la colonialidad; la ocupación militar y la administración colonial se transformó en otros mecanismos de dependencia económica, social, política, cultural (biopolíticas) que mantienen vivos los sistemas institucionales que promueven la colonialidad del saber donde se perpetúan las estrategias coloniales. El imaginario no es más cartesiano, ni de perspectiva lineal, es de una variabilidad geométrica donde abunda la intersección de matrices culturales resultado de la complejidad socio-histórica de nuestro territorio e imaginarios.

Al tomar la opción decolonial, reconocemos la relación modernidad/colonialidad y, por eso, realizamos un giro de la razón, dándole a nuestras prácticas una geografía inscrita en otros territorios, no en la occidentalidad. La modernidad y sus subsecuentes máscaras (postmodernidad, altermodernidad) tiene un lado oscuro que la misma modernidad contribuye a invisibilizar. Ese lado oscuro es la colonialidad del saber. Hacemos un análisis de cómo se han colonizado nuestros imaginarios bajo los conceptos de estética (lo sublime kantiano, marxismo, neo-kantianismo) y del saber (la lógica anglo-eurocentrica). Hoy la colonialidad se mantiene vigente a través de las instituciones estatales y civiles de producción social (el gobierno, la escuela, la iglesia, el museo, etc.) y el lugar de producción de sociedad (la ciudad en su expresión contemporánea) donde los sistemas de transferencia de valor (aprendizaje) relegan otros saberes —endógenos (de origen indígena, africano, árabe, feminista, queer) argumentando ser “primitivos”, “antiguos”, “caducos”, “atrasados”; y/o los asimilan y procesan como productos de

mercado de carácter exótico o nostálgico. Este mecanismo de la colonialidad reproduce y reprime otros saberes dejando espacio solo para el consumo de la epistemia occidental.

Es por esto que el giro decolonial es una posición crítica a la estética de la modernidad. La Decolonialidad afirma la interculturalidad y se desconecta del multiculturalismo. La interculturalidad promueve la re-creación de identidades que fueron negadas o aquellas que fueron primero reconocidas, pero al final fueron silenciadas por el discurso de la modernidad, posmodernidad y ahora, la altermodernidad. Interculturalidad es la celebración de habitantes fronterizos al encontrarse en la frontera (otro concepto en sentido amplio). La estética decolonial-transmoderna es intercultural, inter-epistémica, inter-política, inter-estética e inter-espiritual (no híbrida y/o mestiza pues esta remite a otra nueva especie de corte moderno).

Nuestra labor es cambiar la geografía de la razón en nuestros territorios y desengancharnos de la jerarquía de saber occidental. Aquí está la clave del giro decolonial, y en donde nos conectamos con los planteamientos de la Bienal de la Habana, en reconocer los saberes e imaginarios no occidentales que han sido oscurecido por el discurso de la modernidad y que tienen lugar en el encuentro de saberes en el espacio social, bien sea rural o urbano.

Se han agotado los modelos de lógica y de representación occidental inventados por la matriz modernidad/colonialidad. La opción decolonial propone la articulación de procesos creativos anclados en las experiencias subjetivas y culturales del llamado “Sur Global” (África, Indígenas, Asia, Aborígenes Australianos, Oriundos del Pacífico, Europa Oriental, Medio Oriente, inmigrantes, desplazados). Argumentamos por una revisión de conocimientos y prácticas dentro la diáspora Latinoamericana y del Caribe y con las conexiones interculturales globales presente en este territorio con el fin de entender nuestras experiencias con códigos originarios y/o producidos en Latinoamérica y el Caribe, no importados que perpetúan el patriarcado, el racismo, la homofobia y la falta de respeto al medio ambiente.

Las *estéticas decoloniales* son entonces —en su pluralidad, dentro y fuera del denominado campo del arte, como conjunto heterogéneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo— formas de hacer visibles, audibles y perceptibles

tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y su cara oscura, *la colonialidad*. El reto, además, consiste en pensar dicha pluralidad en su articulación alrededor de una opción civilizadora otra.

PRODUCCION SOCIAL Y RUPTURAS

Lo que queda por hacer en el espacio social es desobediencia y discontinuidad, que son indicios no sólo del profundo desacuerdo frente a esa única vía de desarrollo, sino también de la existencia de otras rutas y sendas del saber para la construcción de lo propiamente humano.

Como grupo diverso y pluralista trabajamos en la emancipación de los sentidos que han sido relegados por la modernidad/colonialidad que favorece a la vista y el oído. Reclamamos la posicionalidad del tacto como sentido necesario para la ubicación del desenganche decolonial. Como creadores interrogamos el papel y el nombre de “artista” o “teórico” que se nos ha asignado. Estamos conscientes de la prisión que los conceptos (anglo)eurocéntricos de arte y estética han impuesto sobre ellos. Estamos comprometidos con las identidades transnacionales - politizadas, renovando identidades que han sido desacreditadas en los sistemas modernos de clasificación y en su invención de jerarquías raciales, sexuales, nacionales, lingüísticas, religiosas y económicas. Con nuestros proyectos apartamos el velo de las historias ocultas del colonialismo, articulando esas narrativas en algunos espacios tradicionales de la modernidad como el cubo blanco y/o la caja negra y sus sucursales afiliadas. Habitamos las fronteras, sentimos las fronteras, hacemos las fronteras, somos los propulsores de un pensamiento –en política de corte de-colonial. Localizamos la percepción en la interioridad del sujeto, su relación con la infogenética y la activación de la experiencia subjetiva como acto creativo en la cartografía del imaginario social. Celebramos la diversidad epistémica y aceptamos la otredad existente en nuestra diáspora como parte intrínseca de nuestros imaginarios. Somos el otro al conceptualizar la pluriversalidad y sus riquezas de saberes.

“El sentir y la experiencia de la vida diaria en procesos decoloniales, actuando dentro de la matriz de la modernidad, vence la soledad y la búsqueda del orden que permean los miedos de las sociedades industriales posmodernas y altermodernas. Decolonialidad y

las estéticas decoloniales traen la esperanza y la posibilidad de desligarnos de la desesperación de un mundo sumergido en las mercancías y la información que invade el espacio habitado de los ‘consumidores’ y los aleja de su potencial creativo e imaginario... La decolonialidad-transmoderna y su estéticas se desligan de la supuesta universalidad, nueva y vieja, y promueve un pluralismo que rechaza toda verdad sin comillas.¹¹

Claramente, las estéticas decoloniales son un conjunto de prácticas que no se restringen a los artistas, las obras de arte o las teorías de los expertos. Se dan dentro y fuera de los espacios y las intuiciones del campo del arte; pueden ser consideradas como el abanico de formas que, en determinadas circunstancias propias de un régimen de colonialidad, adquiere el sentir-pensar humano en la creación de modos de existencia y de ser en el mundo, que hacen un rancho aparte de la casa del ser logocéntrica, oculocéntrica y “euro-USA” céntrica.

Por tanto, estas promueven acciones y eventos de corte mixto, donde acto y pensamiento van de la mano actuando frente a un contexto social particular que necesita ser identificado en función de la matriz colonial. Por ejemplo: sobre el "Narco-problema" que enfrenta el sur del hemisferio encontramos grupos de pensadores, activistas y artistas trabajando para producir una “enunciación” en medio de la gran ola de violencia desatada por el fenómeno. La obra de Juan Obando (Colombia), José Ignacio García (México-Estados Unidos), y el colectivo Narcochigadazo (EE.UU., México, Colombia) entre muchos otros, fluctúa en torno a las tensiones entre la práctica artística aislada, que puede equipararse al post-conceptualismo, el arte relacional y/o de carácter social, y su interacción con contextos socioeconómicos particulares en los que viven y trabajan. Su producción muestra el paisaje herido de la región. También representan una generación que ha nacido y vivido en tal período histórico.¹²

¹¹ Fragmento, Manifiesto Decolonial

¹² Ver la exposición NARCO-NATIONS | BORDERS-STATES | UTOPIAN FUTURES, como parte de los eventos alternos a UNFINISHED VISIONS 25 años de cine y nuevos medios en el 2011 NC Latin American Film and New Media Festival. Carolina del Norte, Octubre 2011 – Enero 2012.

<http://www.unedukeconsortium.org/film_festival.html> ,

<<https://sites.google.com/site/22ndfilmfestivalnc/home/exhibitions-2011>>

El término Narcotráfico tiene la implicación colonial de algo que se desea y se consume, pero paradójicamente es prohibido. También repite las mismas estructuras del sistema de plantación; uso de mano de obra importada (en muchos casos en servitud y/o nuevos tipos de esclavitud), destrucción de la diversidad ecológica remplazada por un monocultivo, una supuesta pseudo-agro industria (con sus implicaciones de progreso y desarrollo), la comercialización de especies endémicas generando riqueza fuera del territorio, finalmente, posicionado estos productos en mercados de elite global. Esta neo-política-botánica-colonial en las Américas está enmarcada por acuerdos de libre comercio y programas de asistencia militar, como el Plan Colombia y la Iniciativa Mérida, que conecta el fenómeno a la larga tradición colonial de control del mercado sobre los productos del Sur. Mirándolo desde una perspectiva cíclica, la responsabilidad al lado de los consumidores (los EE.UU. y Europa en particular) se oculta, lo que evidencia una extensión de la matriz del poder colonial, agravado también por la globalización de las economías y el consumo de la cultura popular en todo el mundo.

(*una imagen de Narco-Nations aquí)

Nos enfrentamos a la aparición de una nación-adicta, una narco-nación con narco-fronteras, narco-economía, narco-política, y que ha creado una narco-cultura que después de cuarenta años de la llamada guerra contra las drogas está presente a lo largo del hemisferio.

EL LOCUS DE LO DECOLONIAL – lo público de lo público

Así, descolonizar desde la estética y el arte implica otra manera de entender los espacios expositivos, las prácticas, los objetos artísticos y sus poéticas. Necesitamos viajar entre los mundos del (anglo)eurocentrismo y los de los excluidos. Es un viaje entre tiempos, espacios y epistemologías, formas de arte y formas de pensamiento. Este viaje es el mismo viaje que constituye la transmodernidad. Dussel plantea que “la modernidad es la gestión de la centralidad del sistema capitalista mundial”. Entonces, la transmodernidad es un espacio más allá de la modernidad, mas allá de las injusticias que marca el sistema mundial. Necesitamos trabajar precisamente en el viaje a través del punto límite de la modernidad y la transmodernidad.

Los espacios de exposición, son lugares de convergencia para una conversación abierta acerca de una pluralidad de prácticas artísticas alrededor de la pregunta sobre la opción decolonial en general y sobre la decolonialidad estética en particular. En una curaduría, en perspectiva decolonial, no se pretendería mostrar una serie de trabajos sugiriendo en ellos lo decolonial como una nueva adjetivación que diera lugar a posteriores mapeos en los que ciertas obras o incluso ciertos artistas y productores culturales puedan ser denominados con el nuevo rótulo de *decolonial*. Esta vía nos llevaría directamente a una especie de “esencialización” que hace posibles y fáciles las generalizaciones, pero a costa de la anulación del carácter dinámico y muchas veces contradictorio de las prácticas artísticas y culturales productoras de “estéticas”. Además, es posible que existan prácticas estéticas de carácter decolonial, aunque no se denominen como tales. En ese caso, la consistencia de las mismas no depende de su adecuación a una definición categorial elaborada a priori, sino, ante todo, de la *posicionalidad* colectiva o individual frente a la matriz colonial de la modernidad y de sus recorridos, a lo largo de la historia, como formas de interpelación al proyecto moderno. Dicho de otro modo, el grado de conciencia del saberse colonizado y la ubicación en un determinado espacio en la estructura de la modernidad serían elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y en los más variados espacios de su sistema/mundo, en su geografía. Así las cosas, en una exposición, en perspectiva decolonial, se trataría de indagar por el posible carácter decolonial de las propuestas antes que sobre la denominación dada por los curadores, los artistas o por el público mismo. El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder.

(*una imagen de *Nomad Dreams/Sueños Nómadas* AQUÍ)

Nomad Dreams/Sueños Nómadas (2011) de Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet es un proyecto multi/interdisciplinario (instalación, documental experimental, juego, performance e interactividad) inspirado en los procesos de inmigración contemporánea donde emerge una sinergia entre las condiciones socio-económicas y culturales de los territorios locales y los efectos de una globalización corporativa que afecta, a varios niveles, las costumbres, tradiciones y forma de vida de los territorios nativos. Explorando la sinestesia decolonialmente, *Nomad*

Dreams/Sueños Nómadas propone un acercamiento intermediático donde el espectador/participante y su experiencia sensorial se convierte en un eje importante en la construcción de la narrativa que emerge en la interacción social. La decolonialidad funciona como una estrategia corporal dirigida a los mecanismos sensoriales y la percepción donde la interpretación, la adquisición de conocimientos, los estereotipos y las memorias son enmarcadas por la colonización del conocimiento y del ser acumuladas en el cuerpo/sujeto y que debe ser interrogada. La estética decolonial invita al espectador/participante a que, a través de su experiencia, des-aprenda, reconfigure y se repositone en relación con su interior, los mecanismos de control y la necesidad de articular subjetividades que no están manipuladas por el occidentalismo. Inspirado en los textos de Gloria Anzaldúa y de Edouard Glissant, los conocimientos geométricos y astronómico de los Mayas y las prácticas cinematográficas del colectivo argentino Tercer Cine donde los espectadores discuten lo que se muestra en la pantalla, *Nomad Dreams/Sueños Nómadas* relaciona la vida de un indocumentado yucateco, la experiencia de los inmigrantes Latinos y su impacto en las ciudades transnacionales como Los Ángeles y en el territorio dejado atrás. El colonialismo marca la vida de los inmigrantes y al emplear procesos decoloniales, el proyecto puede integrar prácticas geométrías variables como la maya para alejarse de la historia cronológica, la linealidad, y las estructuras circulares cerradas para expandir el proyecto hacia un imaginario multidireccional mucho más cercano a las experiencias de los inmigrantes latinos y a las comunidades desplazadas quienes, hoy por hoy, son sujetos capaces de transformar los mecanismos y territorios coloniales.

Imagen de hotel/panama aquí...

Hotel/Panamá (2010-2011), es una video instalación de Dalida María Benfield que intenta crear un cine y una experiencia transmoderna, en donde encontramos nuestras historias y nuestros futuros a través de un viaje entre mundos y océanos. Aquí se instiga un proceso de desplegar trayectorias diversas de tiempos y espacios desde las aguas que atraviesan la mitad del continente y las múltiples capas sedimentadas del Canal de Panamá, en donde se articula el campo de dicho proceso. "La tierra dividida, el mundo unido", este es el frase que adorna el sello del Canal de Panamá. ¿Cuales tierras? ¿Cuales mundos? Los relatos del Canal son polivalentes. Es un sitio de contestación, de la colonialidad y la decolonialidad. La tierra es constantemente dividida y el mundo unido a través de cuerpos, memorias, e imágenes móviles. Los cuatro videos consisten en

fragmentos de los archivos múltiples del canal, de lo pasado y el presente, digital y no digital, historias oficiales y no oficiales, que se imaginan o se prueben. Los relatos y memorias chocan, coexisten, y dispersan. El agua lleva los recuerdos de los comandantes militares y de los trabajadores muertos. El trabajo y el mantenimiento de la memoria por las madres. El poder de la música para la supervivencia. El entrenamiento de soldados para las guerras mundiales. La atrocidad de la Escuela de las Américas. La gloria de la ingeniería y la soledad de los imperialistas. La persistencia del enemigo: el mosquito. La creación de un sistema racializante y la creación de identidades nuevas que no se puede definir o someter. Entre todos estos fragmentos, construimos otros relatos y otras memorias.

Junto a sus tecnologías de excavación, el Canal de Panamá ha producido una acumulación de las imágenes cinematográficas, una economía visual; apariciones. La construcción del canal coincide con la fundación del cine. El ensamblaje de las máquinas que producen el canal es también el que produce cine. Tenemos una serie de mecanismos, los piñones, los ferrocarriles de las imágenes, que codifican una ubicación distinta, al borde del imperio, y su incorporación. El movimiento de las imágenes, la reproducción incesante de trenes, hacia el exterior, es un movimiento que abarca territorio. La representación del Canal es un proyecto de producir un mundo. Este mundo es reconfigurado con nuevas categorías geopolíticas y de la humanidad. La perspectiva de tres puntos, la pintura panorámica, la fotografía estereoscópica y el cine surgen a la par con la construcción geo-políticas y epistemológicas que produce el Canal y, finalmente, "América Latina." Su materialización a partir del punto de fuga es un evento cinematográfico.

Un cine transmoderno emerge aquí, eco de un proceso previo de construcción de cine. El aparato cinematográfico produce y es producido por el canal, y en *Hotel/Panamá* es reproducido, una vez más, hacia otros horizontes. El lente, como el canal, recuerda y permite marcos y perspectivas múltiples. No sólo tiene dos lados, o dos puntos de entrada. Carga todas las contradicciones de sus límites, infundido con la multiplicidad de sus encuentros. El cine transmoderno consiste de múltiples cines, un conjunto diverso de historias, perspectivas, y trayectorias epistemológicas. Fragmentos conectados para construir otros conocimientos, una simbología decolonial.

Alanna Lockward ha conceptualizado lo diaspórico como enfoque específico dentro de la estética decolonial, con el objetivo de teorizar las prácticas artísticas en el contexto de la diáspora africana y Negra en Europa. Su intención es abordar la singularidad de la experiencia de la Negritud en Europa en un marco más definido dentro de las estéticas decoloniales. Algunas de estas prácticas son un subproducto de la trata transatlántica de sujetos esclavizados, como puede ser el caso de los trabajos realizados desde la perspectiva del Caribe, los Estados Unidos y América Latina.

Su enfoque sobre una estética- diaspórica-decolonial también se aboca paralelamente a aquellos discursos de la diáspora africana que no están directamente relacionados con este momento histórico, pero que igualmente ponen a prueba y desmantelan las nociones mismas de "primitivismo", "etnicidad", "tribalismo", "animismo", etc., que hicieron de esta inhumana empresa comercial algo muy rentable, posible y "justificable" gracias a la aceptación (o no) de la Ciudadanía Negra Europea hoy en día.

Para la exposición de Duke, Lockward presentó un avance de BE.BOP 2012 – BLACK EUROPE BODY POLITICS (Políticas del Cuerpo de la Negritud Europea). Este encuentro internacional transdisciplinario centrado en la Ciudadanía Negra Europea en relación con prácticas performativas se llevará a cabo en Berlín entre el 5 y el 7 de mayo de 2012. Las piezas y debates que se tratarán en esta reunión han sido seleccionados debido a que cuestionan las fantasías (racializates) europeas sobre el concepto de ciudadanía. En esta vista previa, las piezas de video-arte de Teresa María Díaz Nerio y Jeannette Ehlers se instalaron una junto a la otra en una esquina. En el lado derecho, Sara Bartman articulaba en silencio la representación de las personas Negras como no-ciudadanos, o para ser más exactos: no-humanos, mientras al lado izquierdo, Jeannette Ehlers revivía la ascendencia Negra en Dinamarca a través de la música y la danza Vudú.

La ciudadanía ha sido proclamada como un derecho "universal" de entidades masculinas, blancas, cristianas y occidentales. Esta selección de imagen en movimiento puso de relieve la permanencia de la herencia histórica de los procesos de racialización actuales, patentes en la noción vigente sobre quiénes tienen derecho a estar en dónde y por cuánto tiempo, de acuerdo a las normas de la "civilización".

(*una imagen de BE:BOP 2012 AQUÍ)

En conclusión, cabe suponer el carácter emergente de las estéticas decoloniales. Estas estéticas, en sus emergencias, pueden ser cultivadas o reprimidas. A lo largo de la historia moderna las prácticas de descolonización se han dado en los espacios intersticiales y, en el caso de las estéticas, en las márgenes de las estéticas dominantes, los estilos, y las vanguardias nuevas y viejas. Sin embargo, esto no tiene por qué ser siempre así, lo cual supondría el carácter fijo, irreversible o irremplazable de la matriz colonial del poder. La emergencia de las estéticas decoloniales, junto a la descolonización del saber, el ser y la misma naturaleza, ha sido y sigue siendo cultivada por comunidades, grupos e individuos que, al ser puestos en condición colonial, han sido subordinados, “racializados”, invisibilizados, y negados de múltiples maneras, en cada una de las dimensiones de la matriz moderno/colonial del poder. Sin embargo, la experiencia colonial sufrida y acumulada, así como el develamiento del carácter perverso del proyecto civilizador moderno pueden ser el punto de inflexión e impulso necesario para que las prácticas estéticas decoloniales insurjan con la fuerza y amplitud suficientes para llegar a ser partes constitutivas en la construcción de una alternativa a la modernidad y no como hasta ahora, simplemente reconocidas por la modernidad por su carácter alternativo, fundamentalmente periférico y siempre *subalternizado*.

Las estéticas decoloniales aparecerán como procesos de desenganche, desprendimiento, y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, pos y transmodernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales. Sólo después de realizar una analítica de la modernidad, de conocer su lógica misma como colonialidad, y de tener suficientes razones históricas y existenciales para no creer en su retórica, se hace posible pensar en la necesidad de elaboración de una perspectiva decolonial de la estética. La elaboración de dicha perspectiva no es una tarea de los teóricos sino una construcción colectiva de todos aquellos empeñados en liberar la *aisthesis*, *el mundo de lo sensible y lo sensible del mundo*, de los regímenes del arte y la estética modernos.

Firman:

Enero de 2012

Referencias

- Mignolo, Walter, *Desobediencia epistémica*, Buenos Aires, ediciones del Signo, 2010
- Mignolo, Walter, “Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial”, en *Geopolítica de la Animación. Catalogo*. Universidad de Sevilla y Vigo, España, 2008; copia digital.
- Mignolo, Walter 2008. *Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-Coloniality*. North Carolina: Duke University Press.
http://townsendcenter.berkeley.edu/pubs/De-linking_Mignolo.pdf
- Mignolo, Walter. (2006). *Citizenship, Knowledge and the Limits of Humanity*. Published by Oxford University Press. Courtesy of Project Muse.
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/american_literary_history/v018/18.2mignolo.pdf
- Quijano, Aníbal, “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”. En S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán (editores). *Pensar(en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, 1999, 99-109; 197-198.
- Wallerstein, Immanuel, *Impensar las Ciencias Sociales*. México: Siglo XXI: 1998.
- Dussel, E. (2002). *World System and “Trans”-Modernity*. In *Nepantla: Views from the South*, 221 – 244. Durham, NC: Duke University Press.
- Dussel, E. (1992). *1492 El encubrimiento del otro (Hacia el origen del “mito de modernidad.”)* Santafé de Bogotá, D.C., Colombia: Ediciones Antropos Ltda.
- Lockward, Alanna. (2010). *Decolonizing Germany: Wild-at-Hair*.
<http://alannalockward.wordpress.com/wild-at-hair/>
<http://www.reartikulacija.org/?p=1449>
- Trouillot, Michel-Rolph. (1995). *Silencing the Past: Power and Production of History*. Boston: Beacon Press.

Décolonialité et expérience esthétique : une approximation

Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Pablo Gómez, Alanna Lockward et Miguel Rojas-Sotelo

Espace public
Numéro 111, printemps 2012

URI : id.erudit.org/iderudit/66639ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Intervention

ISSN 0825-8708 (imprimé)
1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Pablo Gómez, Alanna Lockward et Miguel Rojas-Sotelo
"Décolonialité et expérience esthétique : une approximation."
Inter 111 (2012): 35–39.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2012

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org



DÉCOLONIALITÉ ET EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE : UNE APPROXIMATION

PAR DALIDA MARÍA BENFIELD, RAÚL MOARQUECH FERRERA BALANQUET, PEDRO PABLO GÓMEZ, ALANNA LOCKWARD ET MIGUEL ROJAS-SOTELO

À la fois constitués et constituants de la question de la modernité et de sa principale prémisse – l'(anglo)eurocentrisme –, l'esthétique et l'art actuels font partie de ce système-monde dont la logique centrale est déterminée par le capitalisme et la rationalité scientifique et technologique. L'art et l'esthétique modernes, dans toutes leurs variantes, aspirent secrètement à l'universel (un art et une esthétique valides, validés et acceptés). Ils sont l'expression du modèle modernité-colonialité par leurs modes de représentation, leur corps discursif, leurs institutions et la manière de se distinguer, de produire des sujets et de créer des liens.

Par ses systèmes hiérarchiques de pouvoir et de savoir, la modernité-colonialité a occulté certains sentiments et certaines sensibilités. Ceux-ci n'ont été libérés que par les processus de *décolonialité*, dont la trajectoire doit être interprétée à la lumière d'un contexte historique¹. Les nouvelles configurations ont existé à la surface de l'eurocentrisme moderne qui a cherché à s'établir dans l'espace hégémonique du système-monde. Il a, par ce fait, déplacé les savoirs et les épistèmes, autant ceux des cultures des territoires colonisés que ceux apportés par l'esclavage, ainsi que la mécanique

capitaliste, qui a entretenu la fausse image imposée par la modernité de l'avant-garde et du progrès.

On retrouve les esthétiques décoloniales dans des pratiques créatives de même que dans un champ d'étude théorique né en Amérique latine. Elles se reflètent également dans des territoires modernisés, tant ceux de l'Occident que ceux d'Asie et d'Afrique qui font partie de la constellation décoloniale. On peut associer le terme *esthétique décoloniale* aux pratiques d'art actuel qui ripostent à la colonialité du savoir et de l'être, face cachée de la modernité et de la mondialisation impérialiste. Le concept a été imaginé par le collectif *Modernidad/Colonialidad*, actif depuis plus de 20 ans et composé des chercheurs Enrique Dussel, Anibal Quijano et Walter Mignolo², parmi d'autres. Il s'est manifesté pour la première fois en Argentine, soutenu par une publication dirigée par Zulma Palermo³, qui incluait la collaboration de l'intellectuel, artiste et activiste colombien Adolfo Albán Achinte, le premier à avoir utilisé le terme en 2003. L'idée a été reprise à l'été 2009 dans les séminaires de doctorat en études culturelles de la Universidad Andina Simón Bolívar, de Quito. Pedro Pablo Gómez, directeur de la revue *Calle 14*,



> Dalida María Benfield, *Hotel/Panamá*, installation vidéo, 2010-2011. Photos : courtoisie de l'artiste.

principal instigateur du concept d'esthétique décoloniale. Par la suite, il a commandé un article à Walter Mignolo, qui a théorisé sur le sujet⁴. Mignolo et Gómez ont monté la première exposition sur les esthétiques décoloniales, en novembre 2010, accompagnée cette fois d'un atelier mené par Elvira Ardila, commissaire au Museo de arte moderno de Bogotá⁵. Une autre exposition-atelier a suivi en mai 2011, à l'Université de Duke⁶. « Deux des plus importants traits de cette évolution sont la créativité réalisée dans et depuis le monde non occidental, ainsi que ses conséquences comme politiques de pensée indépendante. Deux traits qui ont généré la libération décoloniale dans toutes les sphères. La décolonialité des connaissances et des êtres renvoie à des pratiques artistiques de collectifs et propose de libérer les sensibilités, sentimentales comme sensorielles. [...] En reconnaissant l'existence d'identités multiples et transnationales, les créateurs et les artisans du mot ont réaffirmé leur opposition aux courants impérialistes de la mondialisation, qui cherchent à homogénéiser et à effacer les différences⁷. »

Beaucoup des discours et des méthodologies sur les avant-gardes et les questions d'évolution et de civilisation qui se sont appuyés sur la rhétorique du Sauveur et du Christ prétendent que les guerres d'indépendance et les révolutions sociales ont éradiqué le colonialisme en Amérique latine. Contrairement à cet argumentaire, les rapports intrinsèques entre colonialité et modernité demeurent actifs chez plusieurs, en corps et en esprit, dans cette immense *diaspora* (concept compris dans son sens large). Il ne faut pas confondre colonialisme et colonialité. L'occupation militaire et l'administration des colonies ont été remplacées par une autre mécanique de dépendances économique, sociale, politique et culturelle (les biopolitiques), qui préserve un système institutionnel soutenant la colonialité du savoir et ses perpétuelles stratégies coloniales.

Avec l'option décoloniale, nous reconnaissons les rapports entre modernité et colonialité, et c'est pourquoi nous effectuons un tel virage de raison. Nos pratiques héritent d'une nouvelle géographie, de nouveaux territoires, en dehors de la culture occidentale. De nos jours, la colonialité demeure en vigueur au sein des institutions publiques et civiles de nature sociale (les gouvernements, les écoles, l'Église, les musées, etc.). La société et son espace de production (la ville dans sa forme contemporaine), avec leurs systèmes de transmission de valeurs (l'apprentissage), abandonnent les autres savoirs, ceux dits endogènes (d'origines indigène, africaine, arabe, féministe, *queer*...), qu'ils considèrent « primitifs », « anciens », « caducs », « arriérés ». Ou alors, ils les assimilent et les transforment en marchandises exotiques ou nostalgiques. La décolonialité crie l'interculturalité et s'éloigne du multiculturalisme. L'interculturalité encourage la recréation des identités, celles qui ont été reniées comme celles qui avaient été en un premier temps reconnues avant d'être finalement tenues au silence par les discours du modernisme, du postmodernisme et maintenant de l'altermodernisme. L'interculturalité célèbre les populations frontalières, celles qui vivent aux *frontières* (autre mot pris dans son sens large). Les esthétiques décoloniales et transmodernes sont interculturelles, interépistémiques, interpolitiques, interesthétiques et interspirituelles – elles ne sont ni *hybrides* ni *métissées*, termes qui renvoient à un autre type de scission moderne. L'option décoloniale propose d'articuler les processus de création enracinés dans les expériences subjectives et culturelles des populations regroupées sous le terme *Sud global* – peuples d'Afrique, d'Asie, d'Europe de l'Est, du Moyen-Orient, mais aussi autochtones, aborigènes d'Australie et du Pacifique, immigrants, réfugiés. Prônons une révision

des connaissances et des pratiques de la diaspora latino-américaine et caraïbe. Prônons les relations interculturelles et globales qui se manifestent dans ce territoire afin de comprendre nos expériences selon des codes originaires ou créés en Amérique latine et dans les Caraïbes, et non pas selon ceux qui auront été importés et qui entretiennent le système patriarcal, le racisme, l'homophobie et le mépris de l'environnement. Les divers imaginaires présents dans cette diaspora ne sont ni cartésiens, ni dictés par une perspective linéaire. Ils possèdent une géométrie variable, où abondent les croisements des modèles culturels, résultat de la complexité sociale et historique de notre territoire et de nos imaginaires.

Organisation sociale et ruptures

Nous sommes un groupe diversifié et pluraliste qui travaille pour l'émancipation des sens relégués par la modernité-colonialité qui, elle, privilégie la vue et l'ouïe. Nous défendons la place centrale du toucher, nécessaire pour la délivrance décoloniale. En tant que créateurs, nous nous interrogeons sur les rôles et les appellations d'artiste et de théoricien qui nous ont été assignés. Nous sommes conscients de la prison que représentent pour eux-mêmes les concepts artistiques et esthétiques (anglo)eurocentristes. Nous nous sommes engagés auprès des identités transnationales, et politisées, pour rafraîchir ces identités discréditées par les systèmes de classification modernes et par l'invention de hiérarchies raciale, sexuelle, nationale, linguistique, religieuse et économique. Nous habitons aux frontières, nous touchons les frontières, nous constituons les frontières ; nous sommes le moteur d'une pensée de nature dite, en politique, décoloniale. Nous situons la perception à l'intérieur du sujet, dans sa relation avec l'infogénétique et l'activation de la subjectivité, en tant qu'épisode créatif dans la cartographie de l'imaginaire social. Nous célébrons la diversité épistémique et acceptons l'altérité, présente dans notre diaspora comme une partie intrinsèque de nos imaginaires. Nous sommes cet *autre* par le fait que nous conceptualisons la pluralité universelle et les richesses de ses savoirs.

« Sentir et expérimenter la vie de tous les jours selon des processus décoloniaux actifs à l'intérieur du modèle moderniste permet de vaincre la solitude et la recherche d'ordre, qui sont imprégnées de la peur des sociétés industrielles postmodernes et altermodernes. La décolonialité et les esthétiques décoloniales apportent espoir, fournissent l'occasion de nous dissocier d'un monde désolant, submergé par les marchandises et l'"information", qui envahit l'habitat des "consommateurs" et les éloigne de leur potentiel créatif et imaginaire. [...] La décolonialité transmoderne et son esthétique se dissocient de la prétendue universalité, nouvelle ou vieille, et favorise un pluralisme qui rejette toute vérité sans guillemets⁸. »

Le locus décolonial : le public est dans le public

Décoloniser ainsi d'un point de vue esthétique et artistique amène d'autres manières de penser les espaces de diffusion, les pratiques, l'objet d'art et sa poïétique. Nous devons nous déplacer entre les réalités (anglo)eurocentristes et celles des exclus. Il s'agit d'un voyage dans le temps, dans les espaces et les épistémologies, dans les formes artistiques et de pensée. Ce voyage est le même que fait la transmodernité. Dussel suggère que « la modernité [soit] la gestion du caractère central du système capitaliste mondial ». Dès lors, l'espace de la transmodernité se trouve au-delà de la modernité, au-delà des injustices propres au système mondial. Nous devons justement travailler sur ce voyage à partir de la ligne qui sépare modernité et transmodernité.





EN ACCION HISTORICA, PRESIDENTE DECLARA RESTITUCION DE TIERRAS A INDIGENAS, MIGRANTES Y DESPLAZADOS



Presidente Juan Manuel Santos se reúne con líderes indígenas Waru y Kogui en la Sierra Nevada el 7 de agosto del 2010. Algunas semanas después se ratifica la Ley de Amnistía, Restitución de Tierras y Reforma Agraria. Foto: Presidencia del la República

> Miguel Rojas-Sotelo & Pedro Lasch, *Narco-chigadazo*, installation, Museum of Modern Art, Bogotá, 2010. Photos : courtoisie des artistes.

Narcochigadazo (Calle 14, 2010)

Selon le langage colonial, le terme *narcotráfico* implique quelque chose que l'on désire et consomme, mais qui est, paradoxalement, interdit. Il reprend aussi le modèle des plantations : main-d'œuvre importée (dans beaucoup de cas en état de servitude, voire d'esclavage) ; monoculture en remplacement de la diversité écologique ; pseudo-industrie (impliquant progrès et développement) prétendument agraire ; commercialisation d'espèces endémiques qui génèrent la richesse en dehors du territoire ; enfin, positionnement de ces produits dans les marchés élitistes du monde. Cette politique néo-botanico-coloniale, mise en place dans les Amériques, est encadrée par des traités de libre-échange et des programmes de support militaire tels que Plan Colombia et Iniciativa Mérida. C'est un phénomène qui demeure dans la longue tradition coloniale, qui vise à contrôler le marché des produits du Sud. Nous nous opposons à l'apparition d'une nation dépendante, d'une narco-nation avec des narco-frontières, une narco-économie, des narco-politiques, qui débouche sur une narco-culture, après 40 ans de guerre contre les drogues dans tout l'hémisphère.

Nomad Dreams/Sueños nómadas (performance médiatique interactive, 2011)

Nomad Dreams/Sueños nómadas, de Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, est un projet multi et interdisciplinaire (installation, documentaire expérimental, jeu, performance et module interactif) qui s'inspire des processus d'immigration contemporaine. Ces processus sont marqués par l'émergence d'une synergie entre les conditions socioéconomiques et culturelles de secteurs locaux et les effets d'une mondialisation des entreprises qui affecte, sur plusieurs plans, les coutumes, les traditions et les façons de vivre dans les territoires autochtones. La décolonialité fonctionne comme une stratégie corporelle. La mécanique sensorielle et la perception en sont les cibles. Tels qu'accumulés dans le corps-sujet, encadrés par la colonisation du savoir et de l'être, l'interprétation, l'acquisition de connaissances, les stéréotypes et la mémoire sont dès lors remis en question. *Nomad Dreams/Sueños nómadas* rapproche la vie d'un sans-papiers du Yucatán à l'expérience des immigrants latinos et à l'effet que ceux-ci laissent tant dans des villes transnationales comme Los Angeles que dans le territoire qu'ils ont quitté. Le projet s'étend jusqu'à un imaginaire multidirectionnel, beaucoup plus proche des expériences des immigrants latinos et des populations déplacées, capables, de nos jours, de faire évoluer la réalité coloniale, ses mécanismes et ses territoires.

Hotel/Panamá (2010-2011)

Hotel/Panamá est une installation vidéo de Dalida María Benfield, qui se propose de créer un cinéma dans le cadre d'une expérience transmoderne où sont narrés notre passé et notre futur par le biais d'un voyage à travers mondes et océans. L'idée est de déployer diverses trajectoires de temps et d'espace à partir des eaux qui parcourent la moitié du continent et des multiples couches qui forment le canal de Panama,



NOMAD DREAMS SUEÑOS NÓMADAS

a media project by
un proyecto mediático de
Raul Moarquench Ferrera Balanquet

à la base du processus. « La terre divisée, le monde uni », tel est l'énoncé qu'on retrouve sur le sceau du canal de Panama. Les quatre vidéos reprennent, en fragments, les nombreuses images archivées du canal, passées et actuelles, digitales et non digitales, les histoires officielles et les non officielles, celles qu'on imagine et qu'on expérimente. Un cinéma transmoderne y fait surface, en écho au processus préalable à sa fabrication. Le dispositif cinématographique produit le canal en même temps qu'il est son produit. Et dans *Hotel/Panamá*, il se reproduit, une fois de plus, sous d'autres horizons. À l'instar du canal, la lentille évoque de multiples cadres et perspectives, et finit par s'ouvrir sur d'autres. Elle n'a pas seulement deux côtés, deux points d'entrée : elle porte toutes les contradictions de ses limites et s'anime de la multiplication de ses rencontres. Le cinéma transmoderne comporte de multiples cinémas, se présente comme un ensemble éclaté de récits, de perspectives et de trajectoires épistémologiques. Ce sont des fragments raccordés qui bâtissent un autre savoir, une symbolique décoloniale.

L'écrivaine et commissaire dominicaine Alanna Lockward a élaboré le concept de la diaspora avec une approche spécifique à l'esthétique décoloniale. Cette démarche théorique porte sur les pratiques artistiques de la diaspora africaine et noire en Europe, et cette particularité de l'expérience européenne de la négritude prend place dans le cadre bien défini des esthétiques décoloniales. Quelques-une de ces pratiques, à l'instar de travaux réalisés dans les Caraïbes, aux États-Unis et

en Amérique latine, sont un sous-produit de la traite transatlantique d'esclaves. Son approche décoloniale suit en parallèle tous ces discours de la diaspora africaine sans rapport direct avec ce moment historique, mais qui mettent aussi à l'épreuve les notions de primitivisme, d'ethnicité, de tribalisme, d'animisme, etc., et les démantèlent. Ce sont ces mêmes notions qui ont fait de l'inhumaine entreprise commerciale qu'est l'esclavage quelque chose de très rentable, concevable et qui se « justifie » par l'approbation (ou non) de la citoyenneté noire d'Europe d'aujourd'hui.

Lors d'une exposition à l'Université de Duke, Alanna Lockward a présenté un extrait, en avant-première, de *Be-bop 2012 – Black Europe Body Politics* [Politiques du corps de la négritude européenne]. Aussi, les œuvres vidéo de Teresa María Díaz Nerio et de Jeannette Ehlers se sont côtoyées dans un coin. La première, à travers la présence silencieuse de Sarah Baartman, représentait les populations noires comme des non-citoyens ou, plus exactement, comme des non-humains. Dans l'autre œuvre, Jeannette Ehlers faisait défiler l'ascendance noire du Danemark sous des musiques et des danses vaudoues.

La citoyenneté a été proclamée comme un droit « universel » pour les entités masculines, blanches, chrétiennes et occidentales. Cet assemblage d'images en mouvement a souligné le caractère permanent de cet héritage historique qui incombe aux procédés raciaux actuels se manifestant dans la notion en vigueur, établie selon les normes « civilisées » de qui a le droit de se trouver où et pendant combien de temps.

En conclusion, il faut reconnaître la nature émergente des esthétiques décoloniales, esthétiques qui peuvent être, au moment d'émerger, stimulées ou réprimées. Tout au long de l'histoire moderne, les pratiques décoloniales se sont développées dans des interstices et, dans le cas des esthétiques, en marge de celles dominantes, des styles, des avant-gardes vieilles ou nouvelles. Il n'est pas tenu, cependant, qu'il en soit toujours ainsi. Sinon, on serait devant un modèle de pouvoir

> Teresa María Díaz Nerio, *Hommage à Sara Bartman*, vidéo, 2007. Photo : courtoisie Art Labour Archives.





> Jeannette Ehlers, *Black Magic at the White House*, vidéo, 2009. Photo : courtoisie de l'artiste.

colonial, fixe, irréversible et irremplaçable. L'émergence des esthétiques décoloniales, au même titre que la décolonisation du savoir, de l'être et de la nature même, a été et sera toujours stimulée par des communautés, des groupes ou des individus. Dans leur condition de colonisés, et dans chacune des différentes dimensions du modèle moderne-colonial, ceux-ci ont été subordonnés, « racés », mis dans un état d'invisibilité et niés sous plusieurs formes. Malgré tout, même si elle est vécue par résignation et en abondance, l'expérience coloniale peut être le point d'un renouveau ou l'impulsion nécessaire aux pratiques esthétiques pour qu'elles s'insurgent avec force et amplitude, comme peut occasionner la divulgation de la nature perverse du projet moderne et civilisé. Les esthétiques décoloniales parviendront alors à des éléments constitutifs d'une option à la modernité. Elles ne seront plus seulement reconnues pour être de simples variantes, fondamentalement périphériques et éternellement subalternes.

Les esthétiques décoloniales apparaîtront comme des processus de délivrance, de détachement et de déchirement, tant auprès des régimes de l'esthétique, dans ses variantes modernes, post et transmodernes, que des régimes culturels et culturalistes, exotiques et folkloriques, des sciences humaines et sociales. Il faut parvenir à une réflexion analytique de la modernité, à connaître sa logique propre en tant que colonialité pour ne pas croire dans sa rhétorique, tout comme il faut aussi avoir suffisamment de logique historique et existentielle. C'est seulement à partir de ce moment que l'on pourra juger nécessaire d'élaborer une perspective décoloniale de l'esthétique. Une telle tâche collective n'incombe pas aux théoriciens, mais à tous ces opiniâtres qui tiennent à libérer l'*aiesthesis*, « le monde du sensible et le sensible du monde », des régimes modernes d'art et d'esthétique. ◀

Traduit de l'espagnol par Jérôme Delgado.

NOTES

- 1 Cf. Enrique Dussel, « World System and Trans-Modernity », *Nepantla : Views from the South*, Duke University Press, 2002, p. 221-244.
- 2 Pour une histoire (en cours) du collectif, aller au www.es.wikipedia.org/wiki/Grupo_modernidad/colonialidad.
- 3 Zulma Palermo (dir.), *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, W. Mignolo (préf.), Editorial del signo, 2009, 114 p.
- 4 Cf. Walter Mignolo, « Aiesthesis decolonial », *Calle 14*, n° 4, mars 2010.
- 5 Cf. Esferapublica, « Art et politique, le relationnel, le décolonial » [en ligne], www.esferapublica.org/nfblog/?cat=240.
- 6 Cf. Center for Global Studies and the Humanities, « Decolonial Aesthetics/Estética decolonial » [en ligne], Université Duke, www.trinity.duke.edu/globalstudies/%EF%BB%BF%EF%BB%BFdecolonial-aesthetics-estetica-decolonial.
- 7 Transnational Decolonial Institute, *Decolonial Aesthetics (1)/Manifiesto Decolonial* [en ligne], www.transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/.
- 8 *Ibid.*

ESTHÉTICAS DECOLONIALES : Dalida Maria Benfield est artiste des médias, professeure et commissaire. Elle est la cofondatrice du collectif activiste médiatique Video Machete, 1994-2007. Raul Moarquench Ferrera Balanquet est artiste interdisciplinaire, écrivain, commissaire et professeur. Il est le fondateur et directeur exécutif d'Arte Nuevo Interactiva, une biennale d'art média à Mexico, 1999-2009. Pedro Pablo Gomez est artiste visuel et professeur. Il est le directeur du groupe de recherche interdisciplinaire Poesis XXI à l'Académie supérieure d'art à Bogota, Colombie, et l'éditeur en chef de la revue *Calle 14 : revista de investigación en el campo del arte*. Pedro Lasch est artiste visuel, chercheur et professeur. Il est le cofondateur du collectif 16 Beaver Group à New York et le codirecteur du projet *Narcochingadazo*. Alanna Lockward est auteure, critique et commissaire indépendante spécialisée dans des événements en temps réel. Elle est la fondatrice des ARTLabour Archives et l'éditrice en chef du magazine en ligne *Video Art World*. Miguel Rojas-Sotelo est commissaire pour le cinéma et l'art, professeur, artiste visuel et activiste médiatique. Il est le directeur du *NC Latin American Film and New Media Festival*, et le codirecteur du projet *Narcochingadazo*.

Apuntes sobre la formación y transformación del lado más oscuro de la modernidad: la colonialidad

TDI+Transnational Decolonial Institute

(Traducción de Laura Judit Alegre)

Estética(s) de/descoloniales (I)¹

Para reconfigurar los últimos 500 años de colonialidad y sus secuelas, inscritas en los proyectos de la modernidad, la posmodernidad y la altermodernidad, ha surgido un mundo transmoderno. Un elemento fundamental de esta transformación comprende la creatividad en/desde el mundo no-occidental y las consecuencias políticas que esto genera al impulsar el pensamiento autónomo y las liberaciones de/descoloniales en todas las esferas de la existencia. La de/descolonialidad del saber y del ser son dos conceptos introducidos por el colectivo modernidad/colonialidad/decolonialidad a partir de 1998, que ahora se encuentran con la de/descolonialidad de la estética para reunir diferentes genealogías de re-existencia en las prácticas artísticas en todo el mundo.

1

□ N/T: Durante el proceso de traducción, se suscitaron algunas cuestiones en torno a ciertos conceptos y las formas de expresarlos en español, por lo que se incorporaron referencias y explicitaciones en la versión traducida. Para el caso de “estética(s) de/descolonial(es)”, se decidió ofrecer la opción de lectura en singular y en plural, mediante el uso de paréntesis, que no se encuentra en la versión en inglés. Asimismo, se acordó utilizar ambos prefijos (de-/des-) en toda instancia que exprese la noción de decolonialidad o descolonialidad, a fin de anular ambigüedades o preferencias por uno u otro término.

Las identidades (transnacionales) *en* política² han inspirado una revolución planetaria en torno al conocimiento y la sensibilidad. La creatividad no solo de artistas visuales y aurales, sino también de pensador*s, curador*s y artífices de la palabra escrita han venido afirmando la existencia de identidades múltiples y transnacionales, al mismo tiempo que se rebelaban y reafirmaban ell*s mism*s ante las tendencias imperiales de alcance global en pos de la homogeneización y el borramiento de las diferencias. La afirmación de las identidades es equivalente a los intereses homogeneizadores de la globalización que son bien recibidos por la altermodernidad como la “universalidad” de las prácticas artísticas. Esta noción reprime la extraordinaria diversidad del potencial creador del ser humano y las distintas tradiciones que le pertenecen, con el fin de apropiarse constantemente de las diferencias en lugar de celebrarlas.

La(s) estética(s) de/descolonial(es), en particular, y la de/descolonialidad, en general, se han unido a los procesos de liberación del sentir y de las sensibilidades atrapados por la modernidad y su lado más oscuro: la colonialidad. La de/descolonialidad abraza la interculturalidad³, en tanto concepto acuñado por comunidades organizadas, y se distancia del multiculturalismo que ha sido conceptualizado e implementado por el

2

□ N/T: Tener en cuenta la importante distinción entre política de la identidad y de las identidades y la identidad *EN* política. Las primeras se toman como esencias, la segunda son conscientes de su clasificación por el conocimiento imperial. Como cuando Fausto Reignada dice, por ejemplo, que él no es Indio sino Aymara pero que lo han hecho Indio, como Indio lo van a tener que aguantar. (Ver Mignolo en *The decolonial option and the meaning of identity IN politics*, 2007: https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/4500/2/anales_9-10_mignolo.pdf).

* N/T: Se ha incorporado el símbolo del asterisco en la edición traducida para contrarrestar el protocolo hegemónico de la construcción masculina del sujeto universal a través del uso gramatical del masculino genérico. El asterisco también abre diversas opciones: <http://www.mulabi.org/Interdicciones2.pdf>

3

□ N/T: Ver Catherine Walsh, *Interculturalidad, Estado, Sociedad. Luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar y Ediciones Abya-Yala (2009).

Estado. Mientras que el multiculturalismo promueve políticas identitarias, la interculturalidad fomenta identidades (transnacionales) *en* política. El multiculturalismo es gestionado por el Estado y algunas ONG asociadas a su proyecto, pero la interculturalidad es implementada por las comunidades que van desprendiéndose del imaginario del Estado y del multiculturalismo. La interculturalidad impulsa la re-creación de las identidades que han sido negadas o reconocidas inicialmente, pero que luego fueron silenciadas por el discurso de la modernidad, la posmodernidad y actualmente la altermodernidad. La interculturalidad comprende la celebración de l*s sujet*s fronteriz*s por convivir en y más allá de las fronteras⁴. La(s) estética(s) transmoderna(s) de/descolonial(es) son interculturales, inter-epistémicas, inter-políticas, inter-estéticas e inter-espirituales, y están necesariamente relacionadas con perspectivas que provienen del sur global y de lo que se conoció como la Europa del Este.

La inmensa migración desde los países de la ex Europa oriental y el Sur global hacia los países de la ex Europa occidental (hoy conocida como la Unión Europea) y los Estados Unidos ha transformado a l*s sujet*s de la colonialidad en agentes activ*s del desprendimiento de/descolonial. “Estamos aquí porque han estado allá” es el contraargumento para la retórica de la modernidad. Las identidades (transnacionales) *en* política son el resultado de esta contrapartida que cuestiona el derecho imperial autoproclamado de nombrar y crear identidades (construidas y artificiales), ya sea mediante el silenciamiento o la trivialización.

4

□ N/T: Ver Gloria Anzaldúa, *Borderland/La Frontera. The New Mestiza* (1987). Walter D. Mignolo, *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo* (2000, 2003).

La experiencia cotidiana encarnada en los procesos de/descoloniales dentro de la matriz de la modernidad enfrenta el individualismo y la búsqueda de un orden, con el objeto de permear los miedos provenientes de las sociedades industriales posmodernas y altermodernas. La de/descolonialidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) constituyen un instrumento fundamental a la hora de enfrentar un mundo sobrecargado de productos de consumo e “información” que invaden el espacio vital de l*s “consumidor*s” y reducen su potencial creativo e imaginativo.

A partir de diferentes genealogías de la re-existencia⁵, un grupo de “artistas” ha cuestionado con insistencia el rol y el nombre que les han sido asignados. Son conscientes de los límites que imponen los conceptos eurocentrados en torno al arte y la estética y, por consiguiente, se han involucrado en acciones que construyen identidades (transnacionales) *en* política, a fin de reconstruir identidades que han sido desvalorizadas de acuerdo con jerarquías racializantes, sexuales, nacionales, lingüísticas, religiosas y económicas inventadas dentro de sistemas modernos de clasificación. Han logrado quitar el velo de los relatos escondidos por el colonialismo y rearticularon esas historias en algunos espacios de la modernidad como impone el Cubo Blanco⁶ y sus distintos satélites. Est*s “artistas” viven en las fronteras, sienten en

5 Re-existencia es un concepto de (Albán Achinte, 2010) en relación con las comunidades afrodescendientes en Colombia.

Albán Achinte, Adolfo (2010). Comida y colonialidad. CALLE14, Bogotá, Colombia, volumen 4, número 5, julio - diciembre de 2010.

6 N/T: A partir de las ideas de Brian O'Doherty sobre el modus operandi del cubo blanco, Jaime Iregui comenta: “Se trata de un espacio expositivo que encarna los ideales de la modernidad por su neutralidad y ausencia de ornamento que aísla la obra de todo tipo de ruidos del entorno. Desde hace décadas, el cubo blanco ha sido vulnerado por trabajos que se plantean en contextos ‘no artísticos’, como aquellas propuestas que buscan establecer

las fronteras, trabajan en las fronteras y han impulsado el pensamiento transmoderno y la(s) estética(s) de/descolonial(es). Las transmodernidades y las estética(s) de/descolonial(es) se han desprendido de todos los discursos y de todas las creencias sobre el universalismo, sean de antaño o actuales, abriendo paso al pluriversalismo que descrea y rechaza todo intento de imponer “una sola” verdad. En este sentido, la transmodernidad de/descolonial da sustento a las identidades *en* política y cuestiona no solo las políticas identitarias, sino también la universalidad autoproclamada de la altermodernidad.

Profesionales creativ*s, activistas e intelectuales continúan apoyando la corriente de/descolonial a nivel mundial con miras a la concreción de un mundo transmoderno y pluriverso. Se rebelan ante la división ejercida mediante la diferencia colonial e imperial que inventó y controló el proyecto de la modernidad, con el objetivo de desmontarla y trabajar en función de “una vida en armonía y plenitud” junto con otros lenguajes e historias de/descoloniales. Los mundos que emergen desde sociedades políticas transmodernas y de/descoloniales consideran al arte y la estética como elementos primordiales.

Est*s artistas fundamentan su trabajo en lo que puede considerarse los “legados conceptuales” de la Conferencia de Bandung de 1955. Dicha conferencia reunió alrededor de 29 países asiáticos y africanos y tuvo como resultado la fundación del

un diálogo con lugares patrimoniales, espacio público, comunidades y distintas manifestaciones culturales.” (Ver <http://esferapublica.org/nfblog/dentro-y-fuera-del-cubo-blanco-1/>)

Movimiento de Países no Alineados en 1961, que incluía naciones latinoamericanas y europeas del ex bloque soviético. El legado de la Conferencia de Bandung permitió imaginar otros mundos que trasciendan el capitalismo o el comunismo para fomentar la búsqueda y la construcción de **una tercera vía**, que no fuera capitalista o comunista, sino **de/descolonial**. En la actualidad, este legado conceptual ha sido adoptado por fuera de la esfera del Estado para comprender nuevas formas de re-existencia y autonomía en las fronteras del mundo moderno-colonial. La metáfora de/descolonial del Zapatismo “un mundo donde puedan co-existir muchos mundos” supone la pluriversalidad como proyecto planetario y requiere la contribución de diferentes nociones sobre cómo podría sentir, percibir y constituirse una sociedad política emergente a nivel mundial. Hace tiempo se ha puesto en marcha la de/descolonización de la estética para liberar la estesis en todas las esferas de la producción del conocimiento. Hemos observado una continuidad de cambios epistémicos en las disciplinas y en las artes que han profundizado los procesos de descolonización/decolonialidad en, a través y paralelos a los aspectos fundamentales de la matriz colonial de poder.

El objetivo del pensamiento y la práctica de/descolonial implica seguir reinscribiendo, encarnando y dignificando aquellos modos de vivir, pensar y sentir que fueron violentamente desvalorizados o demonizados por las agendas coloniales, imperiales e intervencionistas, así como también por las críticas al interior de la posmodernidad y la altermodernidad.

Alanna Lockward

Rolando Vázquez

Teresa María Díaz Nerio

Marina Grzinic

Michelle Eistrup

Tanja Ostojic

Dalida María Benfield

Raúl Moarquech Ferrera Balanquet

Pedro Lasch

Nelson Maldonado Torres

Ovidiu Tichindeleanu

Miguel Rojas Sotelo

Walter Mignolo

Domingo, 22 de mayo de 2011

CONTEXTO

En septiembre del 2009, el Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires (MACBA) inauguró la muestra “Modernologías”, tres meses después de que la galería londinense Tate Britain hubiera inaugurado la exhibición “Altermodernidad”. En noviembre del 2010, se inauguró la muestra “Estéticas decoloniales” en Bogotá, Colombia, y al año

siguiente, desde el 4 al 7 de mayo, se organizó una muestra y un taller de esta exhibición en la Universidad de Duke.⁷

Este encuentro tenía por objetivo generar una discusión colectiva sobre la manera en que la transmodernidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) están poniendo en tela de juicio la colonialidad como el lado oscuro de la modernidad, que continúa siendo ignorada en los proyectos posmodernos y altermodernos. Los eventos en el Museo de Arte Contemporáneo de Bogotá y en la Universidad de Duke son considerados una respuesta a la actual preocupación de Europa en torno a la modernidad. Sin embargo, la preocupación central, por fuera de los discursos provenientes de Europa Occidental y Estados Unidos, es la “colonialidad”, como el lado oscuro de la modernidad, y sus posteriores reconfiguraciones posmodernas y altermodernas. Aun cuando la modernidad/colonialidad (y sus variantes) se originó en Europa, fue impuesta (con violencia) en todo el mundo. Por el contrario, la de/descolonialidad –originada en las ex colonias europeas y luego en aquellas regiones subyugadas por el imperialismo e intervencionismo estadounidense– ha respondido y cuestionado permanentemente la hegemonía de la matriz moderna/colonial y su alcance territorial. L*s sujet*s de la “colonialidad” (l*s colonizad*s) están expresando sus preocupaciones sobre las consecuencias devastadoras de la modernidad/colonialidad que generalmente son ocultadas, o incluso encubiertas bajo nociones como “progreso”, “desarrollo” e “innovación”. Como testig*s, participantes y pensador*s de estos temas, nuestra visión

7

□ Cfr. <http://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/2013/08/30/center-for-global-studies-and-the-humanities/>

procura alcanzar la transmodernidad para vivir un futuro donde la colonialidad sea erradicada por completo y dejemos de regirnos bajo concepciones eurocentristas que buscan normalizar la existencia humana y la dinámica socio-política. La de/descolonialidad y la(s) estética(s) de/descolonial(es) están avanzando hacia horizontes democráticos más allá de los conceptos occidentales de democracia. Para alcanzar esta meta, es indispensable establecer la noción de que la dignidad humana se encuentra presente en diferentes modos de identidad e identificación y que es radicalmente incompatible con las nociones homogeneizantes de “cultura” y “universalidad” de los discursos y las prácticas artísticas ampliamente teorizados en la modernidad, la posmodernidad y actualmente la altermodernidad.

A pesar de los aportes de intelectuales y profesionales del arte fuera del canon hegemónico que han cuestionado estos paradigmas por décadas, la complejidad de las problemáticas identitarias en el arte aún no es considerada relevante por la altermodernidad. Todavía se concibe y se analiza el arte y las producciones artísticas bajo una noción “universalista”, únicamente en relación con sus contribuciones al universo normativo de la modernidad en torno a lo que se entiende por “estética” y “arte”. Dicho “universo” y sus reglas no tuvieron origen en Zimbabwe, Bolivia o Serbia. Por consiguiente, los argumentos de la altermodernidad están fundamentados en una identidad europea autopercebida, invisible y generalizante (*blanca*-masculina-cristiana-occidental). Esta Norma silenciada brinda la fundamentación epistémica para la crítica altermoderna sobre las problemáticas identitarias, al mismo tiempo que esconde su propia identidad como una construcción (*blanca*-masculina-cristiana-occidental). De

esta manera, la Norma se mantiene intacta e incuestionable, tal como en los periodos más “productivos” del temprano colonialismo europeo y, eventualmente, de la modernidad/colonialidad, así como también del imperialismo/intervencionismo.

La colonialidad ya no interviene en la producción de tabaco o en el mercado de esclavos, pero ejerce control sobre las finanzas, la opinión pública y la subjetividad a nivel mundial, con el objeto de perpetuar y masificar la retórica salvacionista de la modernidad. Para la opción de/descolonial, las identidades, la identificación y el desprendimiento son cruciales a la hora de revelar, junto con l*s Otr*s construid*s, la legitimidad hegemónica del “conocimiento” intrínseca a la modernidad que niega potencialidad y validez a las identidades que construyó inicialmente. El nacionalismo no se originó en China o el mundo árabe, sino en Europa. En otras palabras, el nacionalismo por fuera de Europa es un fenómeno derivado, es decir, una consecuencia directa de la colonialidad. Constituye un arma de doble filo, ya que por un lado sirve como herramienta para enfrentar las invasiones y usurpaciones occidentales en los países no europeos. En este sentido, el nacionalismo funciona como contrargumento de las ideologías neoliberales que, por conveniencia, lo repudian en nombre de la globalización y el libre mercado para beneficiar a las corporaciones. Por otro lado, el nacionalismo en estos países podría también sentar las bases discursivas para que las élites políticas y financieras puedan mantener alienados y explotados a sus propios pueblos. Además, podría justificar la expansión imperial en otros países no occidentales. En un contexto condicionado por la monocultura de la globalización y las culturas nacionalistas regionales, la corriente de/descolonial emerge y se establece a sí

misma como una opción de desprendimiento tanto del “globalismo” como del nacionalismo mediante la promoción de identidades (transnacionales) *en* política que superen el mercado globalizado, el Estado, las religiones institucionales y la estética normalizante.

CONCEPTOS

Estética(s) de/descolonial(es) hace referencia a proyectos artísticos actuales que responden y se desprenden del lado oscuro de la globalización imperial. La(s) estética(s) de/descolonial(es) busca(n) reconocer y abrir opciones para liberar los sentidos, al mismo tiempo que se constituye(n) como el terreno donde artistas de diversas partes del mundo están interpelando a los legados de la modernidad y sus reconfiguraciones dentro de la estética posmoderna y altermoderna.

La **estesis** o **aiesthesis** se define por lo general como “una conciencia básica de estimulación sin demasiados fundamentos” o una “sensación de tacto” que está relacionada con la conciencia, la experiencia sensorial y la expresión de las emociones, particularmente conectadas a los procesos de percepción. La **estética**, por el contrario, se define como una teoría filosófica acerca de lo bello como una investigación racional sobre la existencia, el conocimiento y la ética. En este sentido, la estética se ocupaba de la apreciación de la “belleza” y el “buen gusto” que comprenden el campo de acción de l*s artistas. Esta definición proviene de la Europa del siglo XVIII y puede describirse como **estética moderna**. En las dos últimas décadas del siglo veinte, la **estética posmoderna** criticó los principios de la estética moderna y estableció que las prácticas

estéticas posmodernas pueden adoptar cualquier forma, perspectiva o agenda, sean antiguas o actuales, y admiten otras prácticas y enfoques alternativos (que no sean posmodernos). En los últimos años, la **estética altermoderna** ha sido incluida en las discusiones del mundo occidental. Esta corriente afirma que la posmodernidad pertenece al pasado y que una nueva modernidad está surgiendo bajo la reconfiguración de la globalización. Por ende, se supone que l*s artistas deben involucrarse con esta nueva percepción globalizada y traducir valores provenientes de sus respectivos contextos culturales a fin de ser legitimados en los circuitos mundiales. Se sacrifica la identidad en nombre de parámetros artísticos globalizados. La(s) **estética(s) de/descolonial(es)** continúan avanzando en una dirección completamente diferente que permita la re-existencia de **estéticas/estesis de/descoloniales**.

Estéticas Decoloniales y de re-existencia: entre memorias y cosmovisiones.

Adolfo Albán Achinte¹

*Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos
cementa la unidireccionalidad de la información,
no es una forma de crear,
sino una forma más refinada
y compleja de consumir
(Camnitzer, 1995: 30).*

En el presente artículo me propongo evidenciar en un primer momento cómo el proyecto moderno/colonial instauró en su proceso de conquista, en lo que hoy denominamos Latino América, regímenes de representación desde una visión del mundo en particular que construyeron imágenes e imaginarios de los pueblos sometidos; en un segundo momento presento la colonialidad y sus consecuencias; en un tercer momento planteo la posibilidad de pensar el arte y la estética² como una pedagogía decolonial y de re-existencia a partir de las auto-visibilizaciones que enfrentan ese patrón hegemónico estético occidental impuesto, y finalizo ejemplificando a partir de dos procesos de autoafirmación étnico-identitario en la producción plástica de artistas afrodescendientes y en el proyecto de recuperación de tradiciones culturales desarrollado en el Valle del Patía al sur del Departamento del Cauca – Colombia, por dos colectivos artístico-culturales.

Pensar en lo actual o contemporáneo me remite inexorablemente a la construcción temporal teleológica que el occidente europeo instauró en el occidente geográfico conquistado y sometido. La dimensión del tiempo fue fundamental en la concepción civilizatoria apuntalada en el proceso evangelizador que pretendía redimir a los “salvajes” indios y a los “infiel” negros africanos y que permitió, en consecuencia, encomendar a unos y

¹ 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. E mail: pinturas582002@yahoo.com

² Concibo la estética además de la manifestación de lo bello, como la capacidad creativa y expresiva de individuos y colectivos humanos que construyen regímenes de representación.

esclavizar a otros en esa gran empresa militar de expansión del capitalismo hacia esta parte del mundo, hacia esta *terra nova* expedita para ser apropiada y deglutida en sus más variados aspectos.³

De esta manera, se construyó una temporalidad que implicaba un **antes** y un **después**. En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como “otros” y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia, en este sentido se construyó lo pre, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el después se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurando nuestras sociedades en sus cosmogonías, formas productivas, sistemas alimentarios, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal estructuró. Quizá podríamos hablar de una **cromática del poder** que ha perdurado en el tiempo, transformándose, sofisticándose y sutizando el sistema de exclusión que generó.

A partir de esa categorización en donde el color jugó un papel fundamental, se configuró todo un sistema de representación de esos otros pintados con el pincel del colono, a imagen y semejanza de su retina y de esta forma impidiendo, o tratando al menos por todos los medios de impedir, que ese otro pudiera re-presentarse así mismo. En esta medida la imagen del otro construida negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado, a esto Fanon (1974) lo denominó “imposibilidad ontológica”, en tanto y en cuanto ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacía asumiéndola como su propia re-presentación.

Así las cosas, tiempo y re-presentación se conjugaron para formar una potente ecuación casi indisoluble: lo pre (anterior a) y lo epidérmico cromatizado (indio, negro, zambo, mulato). Lo pre-moderno quedó caracterizado por todo lo no

³ Cabe recordar el famoso “debate de Valladolid” en el cual se discutieron las razones filosóficas y teológicas de la esclavización. Al respecto se puede consultar Buey, Francisco Fernández. *La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé De Las Casas. Una revisión* Tomado de: <http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98598/146195>.

blanco, periférico en la paleta de la jerarquización cuyo centro fue reservado para la pureza de sangre que precisaba de limpieza de cualquier traza de indio o de negro. La luz de lo blanco iluminó las tinieblas de esos otros colores bastardos, sucios, mezclados con los que estaban embadurnados estos seres despreciables pero útiles para el sistema productivo de explotación impuesto.

El cuadro que configuró la colonialidad (Quijano 2001)⁴ en sus diversas manifestaciones, del poder, del saber y del ser fue pintado con una paleta de colores en donde la diversidad cromática se convirtió en un problema, había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades, Fanon (1974) precisó que esto era un proceso de *blanqueamiento*, es decir, la despigmentación de la piel y de la conciencia para asimilarse a la supremacía de lo aséptico, puro, luminoso e inmaculado: lo blanco. La cromática en este sentido, coadyuvo a la racialización, la negación y la exclusión, así allá quienes consideren que esto es una especulación y un *delirium tremens* de algunos embriagados de fantasía.

Por este sendero, el proyecto moderno/colonial occidental se resistió a contemporizar a estos pueblos que se deslizaban por los puntos de fuga de una geometría del espacio y de la vida que constreñía la posibilidad de existencia; no todos podían caber en el mismo tiempo así todos estuvieran compartiendo el mismo espacio⁵, maravillosa escisión que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión, tamaña paradoja que se mantiene en estas sociedades que se precian de pluri-étnicas y multiculturales en dónde la diversidad tiene dos

⁴ Del mismo autor se puede consultar (2001) “La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: Clacso; (2000) *Colonialidad del poder, globalización y democracia*. Escuela de estudios Internacionales y Diplomáticos “Pedro Gual”, Caracas; (2000) “Colonialidad del poder y clasificación social”. *Journal of World-Systems Research* XI, 2, 342-386; (1991) “Colonialidad y modernidad/racionalidad.” *Perú indígena*, 29, 11-20, entre otros.

⁵ En este sentido el filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado Torres plantea que “Nuevas identidades fueron creadas en el contexto de la colonización europea en las Américas: europeo, blanco, indio, negro y mestizo, para nombrar sólo las más frecuentes y obvias. Un rasgo característico de este tipo de clasificación social consiste en que la relación entre sujetos no es horizontal sino vertical. Esto es, algunas identidades denotan superioridad sobre otras. Y tal grado de superioridad se justifica en relación con los grados de humanidad atribuidos a las identidades en cuestión. En términos generales, entre más clara sea la piel de uno, más cerca se estará de representar el ideal de una humanidad completa.” (Maldonado, 2007: 132)

caras: 1) la del reconocimiento para consolidar la narrativa de la democracia así sea construida sobre la base de las desigualdades y, 2) la del rechazo cuando se requiere impulsar megaproyectos de desarrollo que son obstaculizados por la presencia de creencias y manifestaciones culturales de esa diversidad.

Lo contemporáneo se vuelve problemático por esa coexistencia, lo actual se convierte en un campo de disputas por el re-conocimiento, las auto-afirmaciones étnicas e identitarias y las apuestas políticas de sociedad que apuntan a colocar en el presente, en este hoy, a quienes han estado históricamente confinados a lo pre, estigmatizados y vilipendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. Lo contemporáneo nos remite a cuestionar la concepción de la historia y los dispositivos con los cuales se han construido sus narrativas excluyentes, nos remite también a develar los sistemas de representación actuando en función de la minorización y la infantilización, o del desconocimiento y el silenciamiento, es preciso no olvidar que Hegel consideraba que “América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente tanto en lo físico como en lo espiritual.” (Hegel, 1994: 71)

El arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte o como bello.⁶ En este universo de la creatividad, las producciones de las comunidades étnicas estuvieron a la saga de las tendencias de los movimientos, corrientes de pensamiento y de los circuitos de mercado que se consolidaron en torno al arte. Así las cosas

⁶ Kant en su *Crítica del juicio*, en el apartado “Del interés empírico acerca de lo bello”, argüía que “...sin duda la sociedad ha dado importancia y un gran interés, a las cosas que no eran más que simples atractivos, como a los colores de que se componían (el achiote entre los caribes, o el cinabrio entre los iroqueses), o a las flores, a las conchas, a las plumas de las aves, después también con el tiempo, a las cosas bellas (por ejemplo, en las canoas, en los vestidos, etc.), que por sí mismas no procuran ningún goce; hasta que por último **la civilización llegando a su más alto grado**, cultivando la inclinación a la sociedad, dio a los hombres la ley de **no conceder valor a las sensaciones más que en tanto puedan ser universalmente participadas.**” (Kant, 1998: 114 – 115, el resaltado es mío). Es la clara muestra de la hegemonía de lo universal en la definición de lo bello y del gusto.

El nuevo mundo se iría conformando sobre la base de la imposición de la visión, normas y costumbres del viejo mundo. Las imágenes de la iglesia católica que fueron fundamentales en el proceso de conquista, llegaron primero con la cruz portada por los misioneros-soldados, luego por todas las obras de arte importadas y las que se realizaron en tierras americanas, no con otro objetivo que el control cultural y mental de los individuos que debían ser evangelizados a cualquier precio para ser redimidos. La colonia, como momento de consolidación del imperio español en América, marcaría una huella indeleble desde el sistema administrativo, pero también permeando todo el sistema simbólico de quienes con otras lógicas coexistían en la complejidad socio-cultural que se iba configurando: indígenas y negros. (Albán, 2006: 3)

La crisis del sistema de representación de la modernidad se reflejó en las llamadas vanguardias artísticas y todos los “ismos” que la constituyeron en las primeras décadas del siglo XX en Europa, en donde el rechazo al pasado se convirtió en uno de los fundamentos de la producción artística como respuesta a un capitalismo convulsionado y en franca oposición a premisas de la estética clásica predominantes. Con esta dinámica continuaba el curso de la llamada “muerte del arte” promulgada por Hegel, analizada por Walter Benjamín en cuanto a la “perdida del aura” entre otras razones propiciada por la reproductibilidad de la obra, hasta los anuncios de Arthur Danto del fin del arte y el inicio de la transvanguardia o posmodernidad artística que enfrentaba radicalmente la sacralización de la obra y disolvía –por lo menos en el discurso– al autor privilegiando el proceso antes que el producto, lo alegórico distanciándose de lo mimético y anteponiendo lo simbólico a lo narrativo.

Estas tensiones y contradicciones al interior del proyecto moderno/colonial estuvieron teñidas por el tinte eurocéntrico de la auto-reflexividad del arte en donde lo “otro” fue exotizado y funcionalizado a favor de un proyecto hegemónico que geopolíticamente estableció una geografía de lo moderno y del arte correspondiente. En consecuencia esas otras latitudes quedaron en la periferia, desconocida y supeditada a las narrativas que se produjeron y circularon. América Latina en este contexto fue subsidiaria de estos debates colocándose a la zaga y convirtiéndose en receptáculo de las tendencias, discursos y producciones del primer mundo europeo y norteamericano que impedían ver y re-conocer las dinámicas que en esta parte del mundo se

venían desarrollando. La posibilidad de concebir un arte Latinoamericano estuvo siempre mediada por la narrativa de la universalidad del arte dejando por puertas las especificidades de los contextos locales en una suerte de necesaria universalización del arte deslocalizado y ubicado en la esfera de su propio universo de creación y producción.

Quizá por estas razones las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieron la acción de la inferiorización y descalificación como los indígenas y los afrodescendientes en este proyecto moderno/colonial quedaron silenciadas y relegadas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades. Ese proyecto moderno no puede ser entendido sin su otra cara que es la colonialidad y que presentaré a continuación.

De colonialidad esta hecha la cotidianidad⁷

En su trabajo acerca del proyecto iluminista del siglo XVIII, Max Horkheimer y Teodoro Adorno mostraron como el occidente europeo expulsó el mito de la vida de los sujetos, creando un nuevo mito: el de la racionalidad.

Esta perspectiva del pensamiento crítico me permiten plantear que el sujeto moderno se emancipó de sus dioses y en este desencanto creó la sensación de certeza, que a su vez generó lo que denomino como **la trampa de la emancipación** en la medida que, paradójicamente, se instauraron los miedos como co-relato de ese proceso en el que no cabía ni la duda ni la incertidumbre.

La pretensión de seguridad afincada en el poder de la razón como fundamento de toda explicación del mundo colonizó la cotidianidad del sujeto al punto de anclarlo en la imperiosa necesidad de alcanzar un nivel de estabilidad en diversos órdenes de la existencia: laboral, afectivo, económico, social y

⁷ Este apartado se publicó como prólogo al libro *Cuentan las culturas, los objetos dicen...* (2008)

emocional. La noción de éxito estaba determinada por el mantenimiento a toda costa de esa estabilidad y su ruptura implicaba necesariamente el fracaso y en consecuencia quedar fuera de los beneficios de esta condición.

La narrativa de nuestro sistema educativo transita por construir subjetividades que se acomoden a estos preceptos de la modernidad, en ese sentido la estabilidad como principio se aprende a la par que las letras del alfabeto. Nos educaron para alcanzar el éxito y en consecuencia garantizarnos un futuro próspero distante de cualquier atisbo de inseguridad que colocara en riesgo la única posibilidad de vida. Sin embargo, paralelo a este discurso de la estabilidad el asecho de su contrario fue inoculando en nosotros los temores a perderla, así quedamos atrapados entre el deseo de seguridad laboral y el miedo al desempleo, la necesidad de tener una pareja permanente y el miedo a la soledad, el sueño de una vida determinada por obtener buenos ingresos y el miedo a la precariedad económica, el prestigio social alcanzado por la vía de ser un profesional y el miedo a no lograr las metas impuestas o auto-impuestas y, la apuesta por una vida emocionalmente equilibrada y el miedo a perder la razón.

La colonialidad de nuestras existencias nos entrapa en la confrontación entre llevar una vida sin sobresaltos y una realidad sobresaltada por las contingencias que merodean nuestras sociedades nunca estables y sin garantías. La narrativa se impone a fuerza de dispositivos familiares, escolares y sociales presionándonos a cumplir con preceptos que dibujan el horizonte de posibilidad de realización plena, creando la ilusión de un mundo feliz exento de contradicciones o en el mejor de los casos, despojado de lo incierto y en ese sentido extraordinariamente previsible.

Ser estables es la premisa obligante para estar bien en un mundo que presiona y descalifica si la ruta se desvía por los senderos de lo imprevisible, lo inexacto, lo supuesto, lo paradójico. Mantener el equilibrio es la norma con la cual se establece el rasero que acepta o rechaza, legitima o intimida, reconoce o discrimina.

Hemos sido colonizados por las narrativas de la exactitud, por la linealidad de la existencia que se va desarrollando por etapas que deben ser superadas a toda costa para poder llegar a ser. En esta medida, el error es un sacrilegio que se paga a costos sociales elevados, bajo la mirada ampliada por la lupa de la censura y el estigma que no escatiman nada para adjetivar a quien falta a la norma.

Los miedos nos rondan a cada instante, desenvainando sin recato su daga de lo prohibido, es decir, de la imposibilidad de faltarle a la certeza y a la estabilidad, de cumplirle a lo previsible en desmedro de lo misterioso, de lo fantástico, de lo irremediabilmente desconocido.

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, propongo entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites pre-establecidos, la imaginería nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a formas otras de existir. Emanciparnos de lo hegemónicamente racional es un ejercicio que se debe realizar a partir de considerar los miedos como contra-narrativas de lo cierto, de tal manera que nos guíe con la conciencia de comprender que los miedos no son otra cosa que la contra-cara de la racionalidad occidental. ¿Cómo enfrentar desde el acto creador como pedagogía emancipatoria la colonialidad del ser? He ahí una tarea a realizar en todos los espacios de la vida que nos invita a re-conocernos y auto-afirmarnos en nuestras particularidades socio-culturales.

Llegados a este punto, es preciso abordar la posibilidad de pensar en el arte como pedagogía y estética decolonial que permitan concebir otros sistemas de representación, aspecto este que trato en el siguiente apartado.

El arte y el acto creador como pedagogía y estética decolonial

El acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender asumiendo que “Desaprender no es borrar, es reconocer escenarios que van más allá de donde nos hemos movido hasta el presente y re-considerar las premisas con las que nos hemos asomado a la ventana del

mundo...” (Albán 2006b: 15); se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano, expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma. Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser desde donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades; es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad.

Implica a su vez, desmarcarse de las huellas cuasi indelebles de un proyecto hegemónico de sociedad y colocarse en fuera de lugar para elevar los niveles de conciencia. Lo decolonial de lo estético nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y nos exige apuntar a re-conocer los procesos antes que encasillarnos en los productos. Desde esta perspectiva, asumo lo planteado por Juan Acha al considerar que “Siendo el arte y la sociedad procesos, lo importante estará en su capacidad de innovarse.” (Acha, 1979: 248). Una innovación que precisa *miradas otras* a nuestras realidades para reconocer en las manifestaciones culturales de los afrodescendientes, largas trayectorias creativas que han estado subsumidas por las narrativas de superioridad eurocentradas, a contrapelo de la presencia manifiesta de sus culturas en procesos de transformación que ha hecho posible su pervivencia por más de 5 siglos.

El acto creador es pedagogía de la existencia, en tanto y en cuanto debe desatar los nudos que la narrativa occidental afincó en cada uno y cada una de nosotros y quizá reproducimos con la inconciencia de no saber que cuando en la escuela, el hogar o cualesquiera otro espacio socio-cultural abogamos por la certeza, no estamos más que construyendo miedos que nos atrapan en la maravillosa jaula de sus propias imágenes fantasmales. Enfrentar los miedos es trabajar en el lado oculto de la presunción de estabilidad y equilibrio, es adentrarnos en las aguas tormentosas de la auto-negación que impuso el discurso de la lógica que nos privó de la experiencia de vida.

La colonialidad del ser, o sea, la imposición de la imagen que otros construyeron de nosotros adjetivando nuestras emociones, divinidades, creencias y prácticas hizo que nos negáramos para podernos re-conocer, desarraigándonos para cumplir con el humanista propósito de la civilización. Esa colonialidad que ha caminado a lo largo del tiempo ajustándose camaleónicamente de acuerdo a las contingencias de las transformaciones socio-culturales nos persigue desde el pasado hasta nuestros días, haciéndonos depositarios de la hegemonía de otros que hicieron de nosotros su “otredad”.

El anterior panorama nos devela una ruta problemática, en tanto y en cuanto pensar en el arte actual de los pueblos originarios y también en los pueblos de la diáspora africana supone necesariamente lecturas que permitan pensar en la posibilidad de asumir el arte y la estética como una pedagogía decolonial, es decir una pedagogía que nos aliente a reflexionar en torno a la manera como estos pueblos han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental, sin que esto implique que en la actualidad no estén permeadas e involucradas en los circuitos de producción, distribución y consumo de un tiempo que cada vez se globaliza culturalmente con mayores niveles de aceleración, pero que en muchas situaciones están planteando rutas diferentes o quizá divergentes a la narrativa de la posmodernidad artística en lo que tiene que ver con lo histórico, la memoria y las cosmovisiones, en ese lugar de disputas y de luchas de poder que constituyen el mundo de lo cultural contemporáneo.

En esta medida cabe preguntarse ¿qué significa la producción artística de estas comunidades y/o sujetos étnicos en la actualidad atendiendo al hecho que históricamente han sido estigmatizados, folklorizados y exotizados?

Las estéticas decoloniales deben asumir la tarea de auscultar en la profundidad de las culturas marginalizadas, de esas culturas a las cuales pertenecen los *Damnés* fanonianos para pensarnos una sociedad diferente, en la cual la diversidad estética sea una 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”⁸ o un alabao⁹ como expresión estética de la espiritualidad afrodescendiente, habida cuenta que “... el misterio de la creación cultural se le seguirá escapando a la razón.” (Acha, 1979: 35), sobre todo a la razón occidental que desatendió otras racionalidades existentes en sus territorios conquistados y colonizados.

Quizá podamos pensar que en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo el arte se este constituyendo en las comunidades y sujetos étnicos en una acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. Otro interrogante nos asalta ¿qué nos están diciendo estas producciones y actos creadores en una contemporaneidad preñada de opciones *coll*, *Light*, *kicht* y efímeras? Si las luchas de estos pueblos caminan la senda de la auto-afirmación identitaria, del auto-reconocimiento, del posicionamiento político, la visibilización étnico-cultural y la autonomía ¿qué lugar podrán ocupar en el escenario del arte contemporáneo dispuesto –en muchos casos- a optar por expresiones no comprometidas, livianas, auto-referenciadas y de altos niveles de especulación teórica?

Entiendo la decolonialidad como el proceso por medio del cual re-conocemos otras historias, trayectorias y formas de ser y estar en el mundo distintas a la lógica racional del capitalismo contemporáneo como expresión cultural (Jamesón 1995, Zizec 1998) humanizando la existencia en el sentido de devolver la dignidad a quienes por fuerza del proyecto hegemónico moderno/colonial fueron considerados inferiores o no-humanos, es , como argumenta Catherine Walsh “...visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no solo desde su paradigma, sino desde la gente y su prácticas sociales...” (Walsh, 2005: 24). Vale la pena recordar que los indígenas en Colombia, por ejemplo, fueron considerados como infantes hasta 1991 cuando

⁸ 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.

⁹ Los alabaos son los cantos fúnebres a las personas mayores, se cantan en el novenario y en el entierro.

se produjo la reforma constitucional y adquirieron el estatuto de la mayoría de edad.

En consecuencia si el arte precisa de la creatividad, esta puede

...convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio. (Albán, 2008: 6)

En esta medida el arte actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías visibiliza, pone en evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contemporaneidad y le permita a indígenas y afrodescendientes ser coetáneos y de esta forma asumir que

El arte como acto de reflexión permanente –y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos- debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario –y quizá sea válido también- el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan. (Albán, 2008: 6)

En consecuencia, el arte no solamente será la creación y construcción de artefactos, sino, que conformará un escenario de complejidad en el cual, como lo plantea el maestro Luís Camnitzer, "...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: 109). Estas experiencias están mediadas por la memoria, en tanto y en cuanto permiten reconstruir los procesos de relacionamiento, tal como lo veremos a continuación.

De las memorias y las cosmovisiones: lo político de lo artístico

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

Desde otra perspectiva Gilles Lipovestky (2002) señala que esta época se caracteriza por un fuerte proceso de individualización que hace que los sujetos desarrollen un narcisismo signado por el consumo de productos y de símbolos que vacían de contenidos la existencia desmovilizando los discursos de masas evitando con ello correr riesgos políticos. En su presentación afirma que esta nos época invita a "...un retorno prudente a nuestros orígenes, a una perspectiva histórica de nuestro tiempo, a una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta." Lipovestky, 2002: 79). Sin embargo, considera que "...es pues por el culto lúdico al pasado que lo retro resulta lo más adecuado al funcionamiento del presente" (Ibid: 152), evidenciando que esta época debe entenderse como "crítica de la obsesión de la innovación y de la revolución a cualquier precio, y por otra como una rehabilitación de lo rechazado por el modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación (Ibid: 121). Para el caso del arte considera que el escándalo de las vanguardia ha llegado a su fin, y lo que se evidencia es "la diseminación y multiplicación de centros y voluntades artísticas" (Ibid: 125) en "una fase de expresión libre abierta a todos" (Ibid: 125).

Por otro lado, plantea que el humor ha permeado la vida cotidiana y con su lúdica está produciendo una colonización cultural que se constituye como "la nueva cara del etnocidio: la exterminación de las culturas y poblaciones exóticas ha sido substituida por un neocolonialismo humorístico." (Lipovestky,

2002: 153) que recicla los rituales, las tradiciones y las expresiones de las culturas haciéndoles perder su peso y facilitando el consumo de imágenes de esos “otros” llamados ahora a ser los protagonistas de la moda, la publicidad, la espectacularización y convertidos en objetos de presentación del arte.

No obstante lo anterior, cabe preguntarnos ¿nuestras sociedades que no alcanzaron ese modelo eurocéntrico de modernidad y se encuentran distantes de la ruta de las sociedades posmodernas llamadas también posindustriales cómo están asumiendo el tiempo histórico y las memorias desde el lugar de enunciación de los pueblos indígenas y afrodescendientes?, ¿en esta explosión de las diversidades reconocidas por nuestras constituciones políticas se estará de nuevo exotizando y folklorizando las tradiciones a favor de la narrativa del “todo vale” en el arte?, ¿la concepción pluriétnica y multicultural que hoy pregonan nuestros gobiernos por la vía legislativa no será una forma de reconocimiento para el control de esa diversidad que reconoce?, ¿el mundo del arte con sus circuitos de salones nacionales, galerías y del mercado estará cooptando por la vía del reconocimiento lo que para indígenas y afrodescendientes se constituye como una opción política de re-existencia?¹⁰, ¿si la historia, la memoria, las tradiciones orales son fundamentales en los procesos de reafirmación identitaria, como enfrentan estos procesos la “moda retro”, el “revival” y la “nostalgia del pasado” tan en boga en esta contemporaneidad?

Quizá en este punto de tensión es procedente tener en cuenta que los procesos de re-vitalización de la memoria colectiva de muchos de nuestros pueblos originarios y afrodescendientes caminan por una senda distinta a asumir el pasado como un mero acto de recordación para re-significarlo a favor

¹⁰ Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas -en este caso indígenas y afrodescendientes- las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose. La re-existencia apunta a lo que el líder comunitario, cooperativo y sindical Héctor Daniel Useche Berón “Pájaro”, asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca – Colombia alguna vez planteó “¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo?”

de construir narrativas que se correspondan con los discursos *light* de ciertas corrientes de pensamiento. Tal vez, valga la pena considerar, como lo afirma el sociólogo afrocolombiano José Antonio Caicedo que "...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: 6 – 7) y desde allí proponer formas de arte que contribuyan al fortalecimiento de las identidades, puesto que trabajar sobre las memorias y las tradiciones de estos pueblos

...como practica 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: 5)

En este orden de ideas, muchas producciones artísticas de indígenas y afrodescendientes en Colombia, diseminadas por toda la geografía nacional, aún no reconocidas por la oficialidad de la institucionalidad artística se encuentran trabajando re-vitalizando memorias, cosmovisiones y tradiciones orales por cuanto

...representa 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: 5)

Otras visones que dan cuenta de maneras de estar, ser, pensar, actuar y enunciar, de formas de hacer, significar, valorar e interpretar que nos hacen pensar en escenarios otros del arte contemporáneo en esta "América Nuestra".

Dos ejemplos para compartir

La necesidad de visibilización y ya no solamente de reconocimiento para las comunidades étnicas requiere de sociedades verdaderamente democráticas en donde, desde un perspectiva de derechos, las leyes emitidas se cumplan a cabalidad, quizá hemos llegado a un tiempo de desgaste, a pesar de que las reformas constitucionales en América del sur no alcanzan todavía los 20 años, en donde la euforia del reconocimiento a la diversidad ya no es suficiente cuando esa diversidad y diferencia en general y en especial la étnica esta sumida en el abandono estatal, en el olvido nacional y con las necesidades básicas aún no resueltas. En un país como Colombia signado por una confrontación armada de vieja data las comunidades indígenas y afrocolombianas registran los mayores índices de desplazamiento forzado, en este sentido podemos decir que la guerra tiene color en tanto y en cuanto son comunidades asentadas en territorios en los cuales están proyectados macroproyectos y la presencia de estos grupos se vuelve incómoda y problemática.

Con respecto a la educación el panorama no es menos complejo. A pesar de la normatividad constitucional por la defensa y reconocimiento de las particularidades socio-culturales de los grupos étnicos la aplicación de estas normas esta lejos de garantizar tanto el acceso como la permanencia al sistema educativo y en especial al de la educación superior. Al respecto Elizabeth Castillo y José Antonio Caicedo sostienen que

Vistos históricamente como minorías, y culturalmente subordinados al proyecto de nación, el reconocimiento de los grupos étnicos ha significado un logro importante en materia de derechos. Sin embargo en el plano de las políticas educativas, este mismo reconocimiento ha hecho más evidente los graves problemas de inequidad, exclusión y discriminación que contiene nuestro sistema escolar desde sus orígenes. (Castillo y Caicedo, 2008: 63)

Las estructuras administrativas y académicas de nuestras universidades ancladas en la colonialidad del saber que privilegia el conocimiento científico y deja por fuera otras lógicas de producción de conocimiento nos permiten “...entender las limitaciones de la educación superior colombiana para garantizar los derechos étnicos a su interior...” (Castillo y Caicedo, 2008: 66), denotando con esto el desencuentro entre lo reconocido legalmente y lo

practicado realmente. Este no cumplimiento de los derechos produce en consecuencia la suplantación de las obligaciones del Estado por la sociedad civil que se ve presionada a construir alternativas para suplir las necesidades. Castillo y Caicedo son enfáticos al afirmar que “Consagrado en la constitución colombiana, el derecho a la educación superior para los grupos étnicos deja de ser en la práctica, una tarea del estado. Las universidades resienten la carencia de herramientas para enfrentar este reto, y termina delegándose en la sociedad la responsabilidad de garantizar los derechos fundamentales de estos grupos.” (Castillo y Caicedo, 2008: 68)

Las estadísticas de accesibilidad para los grupos étnicos a la educación superior muestran un panorama sombrío, por ejemplo “...de cada 1.000 jóvenes indígenas, 72 acceden a instituciones de formación superior. De los 82 pueblos indígenas existentes en el país, acceden a la educación superior miembros de 12 pueblos.” (Castillo y Caicedo, 2008: 72 - 73) y en cuanto a la formación se evidencia que las artes ocupan el último lugar de preferencia del estudiantado que ingresa; de esta forma se tiene que “...la concentración de los estudiantes indígenas por áreas de conocimiento es de un 23% en el campo de la educación, un 1,9% en agronomía, veterinaria y áreas afines. El nivel más bajo de participación es en bellas artes con un 0,3%.” (Castillo y Caicedo, 2008: 73). En cuanto a la población afrocolombiana el acceso ha estado determinado por las acciones afirmativas y los cupos especiales pero igualmente la posibilidad de acceso no está garantizando la permanencia por diferentes factores entre otros por las difíciles condiciones económicas de los estudiantes. La presencia de estudiantes afrocolombianos en las facultades y escuelas de bellas artes aún es muy precario, aunque, como sostiene el artista y docente Raúl Cristancho “En años recientes la presencia de estudiantes afrodescendientes en las escuelas de arte en el ámbito universitario en pregrado y posgrado se ha incrementado.” (Cristancho, 2007: 3)

No obstante, la formación que están teniendo los sujetos étnicos en el campo de las artes, sus producciones y actos creativos aún no alcanzan el reconocimiento suficiente, a pesar que, como lo señala la artista afrocolombiana Mercedes Angola “Actualmente, el país cuenta con varias

generaciones de artistas afro que se han formado en centros académicos de Bogotá, Cali, Medellín, Popayán, Cartagena y Barranquilla, que si bien cuestionan y proponen otras visiones alrededor de lo afrocolombiano como representación, no cuentan con la legitimación suficiente por el circuito institucionalizado del arte...” (Angola, s, f.: 4)

Este paisaje de la formación de artistas de grupos étnicos en cuanto a la educación superior, no da cuenta de las experiencias individuales y colectivas que se están adelantando en diversas regiones del país en dónde indígenas y afrocolombianos está haciendo propuestas para la re-significación de sus presencias, el fortalecimiento de sus identidades y la concepción del arte como herramienta pedagógica para la visibilización y la dignificación como sujetos sociales de nuestra historia. Tres ejemplos nos ayudarán a visualizar este horizonte de posibilidades para que los artistas étnicos continúen sus trayectorias y nuestras sociedades valoren sus propuestas en sus lugares de origen y en los circuitos institucionalizados del arte.

Afrocolombianos rastreando las memorias para su visibilización



Fuente: Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Aportes para maestros.

En la historia del arte Colombia especialmente en lo que se refiere a las artes visuales es muy escasa por no decir casi nula la presencia de artistas afrocolombianos como también de las representaciones que de lo afro se han realizado. Esta situación es sintomática habida cuenta de la historia de exclusión y marginación a que ha sido sometidos históricamente por un sistema que desde la colonia los confinó al olvido y los visibilizó negativamente.

Las manifestaciones de esta cultura han sido, en la mayoría de los casos, folklorizadas, reduciéndolas a expresiones locales ancladas en espacios rurales y utilizadas como telones de fondo de programaciones diversas, entre otras, como los actos politiqueros en dónde la música y las danzas particularmente se ejecutan para el deleite de foráneos y/o para el disfrute de turistas. En los libros de textos utilizados en las Instituciones educativas del nivel medio las imágenes que circulan representan a los afrocolombianos aún en estado de esclavización, en la servidumbre o en actividades que demandan más músculo que cerebro, construyendo con esto estereotipos que los reducen y los minimizan.

En este sentido lo folclorizado es reconocido y aceptado en la medida que se constituye en diversión, más otras producciones continúan sin aparecer en el escenario nacional, es por esto que el maestro Raúl Cristancho plantea que “...mientras las expresiones de la cultura popular de base afrocolombiana están incluidas dentro de los imaginarios nacionales, las de las artes plásticas permanecen excluidas.” (Cristancho, 2007: 2) y todo parece indicar que esto obedece en gran medida a la pertenencia del desarrollo de las artes a un proyecto hegemónico eurocentrista que en su pretensión de universalidad ha negado la producción material y/o simbólica de las comunidades étnicas de nuestro país, reduciéndolas a manifestaciones animistas y sin ningún valor estético, así muchos museos se precien de exhibir objetos descontextualizados de comunidades que parecen continuar aún en un pasado del cual es imposible liberarse. De esta manera, se puede comprender por que “...la aproximación al arte desde un punto de vista étnico es inédito en el país y el ámbito de difusión, circulación y consumo de las artes visuales han sido controlados por grupos hegemónicos.” (Cristancho, 2007: 3)

Una aproximación que adquiere relevancia especialmente como consecuencia de la reforma constitucional de 1991 que puso a pensar el país en términos reales de existencias étnicas desconocidas a fuerza de imponer un discurso de identidad nacional que intento a toda costa borrar las diferencias en aras de la narrativa de una nación mestiza. Es aquí en donde los artistas étnicos empiezan a tener relevancia por cuanto “En su búsqueda de identidad, el artista plástico está en capacidad de socavar los tabúes, los clichés, los prejuicios y la estigmatización social.” (Cristancho, 2007: 5), a pesar de ser la sociedad colombiana racista, excluyente y discriminadora, pero que justamente por eso los artistas tiene la capacidad y/o la posibilidad de increpar e interpelar el orden establecido en la medida que “En el contexto del arte contemporáneo, ante el fraccionamiento del paisaje cultural posmoderno, la reclamación y definición de aquellos territorios culturales no definidos, están hoy en el orden del día.” (Cristancho, 2007: 1)

Por otra lado, “Es claro que en el arte colombiano, así como en muchos países latinoamericanos –con excepción de México, Cuba y Brasil–, se presenta una cierta insensibilidad hacia los problemas de raza y hacia los componentes étnicos y socioculturales que derivan de ello.” (Cristancho, 2007: 3) denotando con esto las dificultades que existen a pesar de la tan celebrada condición pluriétnica y multicultural, que esta cruzada por las miradas que se tiene de esos “otros” diferentes que han sido re-presentados y observados con las lentes del blanqueamiento, pues como lo sostiene Mercedes Angola “...la representación de lo “negro” y de lo “afro” ha sido objeto de miradas exógenas...” (Angola, s, f: 7)

Lo anterior permite nuevamente pensar en el arte como una pedagogía decolonial que evidencie las condiciones reales de nuestras sociedades agazapadas en discursos de la diversidad y la diferencia, pero que en ultimas no hacen más que mantener el *statu quo* de las desigualdades, en esta medida es oportuno considerar que el campo de las prácticas artísticas y visuales se erige como “...un territorio propicio para dar paso a la configuración de nuevas

representaciones que dinamicen y activen procesos y políticas en los campos de la vida social y de la institución del arte.” (Angola, s, f: 8)

En este contexto de tensiones y posibilidades, inquietos por esas ausencias y silencios de los afrocolombianos en las artes especialmente en las visuales los artistas Raúl Cristancho y Mercedes Angola afrocolombiana inician un proceso de investigación hacia el año 2004 que va a dar como resultado la exposición denominada *viaje sin mapa* presentada en el 2006 volviéndose itinerante en el 2007 – 2008. Esta propuesta le apostó a la visibilización de artistas afrocolombianos y no afros que trabajaban el tema étnico, en su mayoría de formación académica universitaria y con disímiles planteamientos. En este sentido se puede considerar que además de una puesta en escena de la producción de estos artistas, este espacio se convirtió en un proyecto político de visibilización de lo afro en el mundo del arte, rompiendo con esto el velo de oscuridad existente en este aspecto.

El rastreo de la memoria, las auto-representaciones, la denuncia del racismo y todas las formas de discriminación, el reconocimiento del territorio, aspectos de orden cosmogónico y prácticas culturales de la vida cotidiana se reunieron en esta muestra construyendo con ello un referente importante en la medida que emergieron artistas y artefactos para decirle al país que éste está pintado de múltiples colores y que la diversidad también es estética.

El Valle del Patía: una experiencia de re-vitalización socio-cultural y étnica

El Valle geográfico del río Patía está ubicado al sur del Departamento del Cauca en la República de Colombia, el proceso de poblamiento por parte de africanos esclavizados como peones de las haciendas ganaderas de la región; los libertos que deambulaban por la zona y los cimarrones asentados en el Palenque del Castigo en la cordillera occidental, hicieron de este valle en el siglo XVIII un lugar *sui generis* que dio como resultado una cultura plagada de leyendas e historias de personajes históricos, de danzas y bailes que dan cuenta de la vida de estos lugareños y de la música, especialmente del bambuco viejo desde el siglo XIX que, como baile, se expresa en variadas

formas coreográficas como el bambuco pasiao, el bambuco voltiao, la recula y el torito. Una característica de esta música es la presencia de violines que le dan una sonoridad especial a este ritmo.

Entrado el siglo XX, esta cultura sufrió procesos de transformación significativos por varias razones, entre ellas por el cambio en la tenencia de la tierra que pasó a manos de “foráneos” especialmente llegados de Popayán, Cali y Antioquia, esta situación llevó a la pérdida de las tierras por parte de los afrodescendientes. Por otro lado, la construcción de la carretera Panamericana hacia 1930 como parte del proyecto modernizador del Estado colombiano significó la conexión de este Valle con otras zonas de la región sur-occidental y con ello el desarrollo de procesos migratorios de patianos y patianas a diversos lugares de la geografía nacional.

Estos aspectos condujeron a una crisis de la cultura patiana que en materia musical tradicional se vio afectada por la electrificación de estas comunidades finalizando la década de los 60's, lo que permitió el ingreso de equipos de sonido y discos de larga duración, que la tradición oral denomina “Pasta”, con nuevas sonoridades y ritmos de variada procedencia. Al respecto el maestro Roberto Carlos Obando (q.e.p.d) en su momento argumentaba que

Quando llegó la energía aquí al Patía eso la gente se puso como loca y se encerraban en las piezas a ver alumbrar los bombillos y se amanecían...Con el tiempo, fueron comparando equipos de sonido y grabadoras y llegó la 'pasta', esos discos negros que sonaban durísimo. Entonces la gente ya no quería sino escuchar y bailar con esa 'pasta' y fueron dejando a los músicos de cuerda, por eso es que hoy en día ya no se escucha la música propia de nosotros, los violinistas ya casi no existen y fue llegando otra música que se le pegó a la gente. (Albán, 1999: 43)

Con estas nuevas tecnologías la música que se ejecutaba con guitarras, cunos, tambora, charrasca, brujo y violines se fue silenciando ante la estridencia de los amplificadores y el cambio de gusto de la gente por la música que hacia su ingreso para alegrar las festividades como la del 15 de agosto en honor a nuestra señora del Tránsito patrona del Valle. La influencia de la música antillana y afrocubana no se hizo esperar y poco a poco le fue ganando el espacio socio-cultural al bambuco hacia 1970, época en la que la juventud

encontró una oferta cultural que, hegemonizada especialmente por la radio, incidió de manera notable para el distanciamiento de la música tradicional. Esta experiencia es narrada por Larry Villafañe quien al respecto recuerda que “De esa música nos llamó la atención que había más instrumentos y era un ritmo como más alegre para uno escuchar y bailarla, con grandes artistas y orquestas. Nosotros aprendimos a bailarla teniendo en cuenta que el ritmo era más acelerado...” (Albán, 1999: 44)

El relevo generacional produjo además la ruptura en la transmisión de los conocimientos tradicionales por parte de los mayores y las mayores quienes no encontraron en la juventud de la década de los 70's del siglo XX, la interlocución necesaria para que la cultura se mantuviera fortalecida y nuevas influencias afectaron las dinámicas socio-culturales de estas comunidades. Vitelina Delgado, una eximia tamborera decía enfáticamente “Yo no le enseñé a nadie a tocá tambó, porque a mi nadie me enseñó. Yo aprendí viendo y después me iba con unos palitos a tocá en una puerta. El que quiera aprendé que me vea, que me ponga cuidado porque yo no le voy a enseñá a nadie. El que quiere aprendé ve, si no se jode.” (Albán, 1999: 102)

Factores de esta naturaleza, sumado a la muerte de quienes poseían la memoria cultural del Valle del Patía, condujeron a la estructuración de un proyecto que pretendió, mediante tres estrategias como 1) recuperar, 2) preservar y 3) difundir la cultura patiana, impedir el paso acelerado de la negación de las expresiones socio-culturales de estas comunidades.

Hacia el año de 1988, como producto de los cuestionamientos de un grupo de mujeres mayores especialmente vinculadas con la educación, quienes planteaban que la cultura del Patía, con una población mayoritariamente afrodescendiente estaba desapareciendo, se estructuró el proyecto denominado “Recuperación de Tradiciones Culturales del Valle del Patía” que fue acompañado por Alexandra Rodríguez Ibarra (Trabajadora Social), Victoria Eugenia López Paz (Médico), Yaneth Vélez (Folklorista) y Adolfo Albán Achinte (Artista Plástico), enfocando sus esfuerzos a trabajar con la memoria colectiva especialmente de las comunidades del corregimiento de Patía y la vereda de El

Tuno¹¹, en el municipio de Patía, en cuanto a cantos fúnebres (Arrullos de angelitos, alabaos, salves), danzas tradicionales (Recula, dos por dos, bambuco patiano) y música (bambuco patiano).



Fuente: Cd Son Patianos. Son, Bambuco y tradición en el Patía. Abril Records Ltada

Es por esto, que el desarrollo de este proyecto le permite a la maestra y cantaora Ana Amelia Caicedo, una ilustre mujer de este Valle, afirmar contundentemente que

Nosotros venimos trabajando alrededor de la cultura. Esa es como otra arma que hemos utilizado para que, valiéndonos de eso, las personas nos agrupemos, nos organicemos (...) hemos llevado nuestro mensaje a todas partes de Colombia en universidades, plazas públicas, en numerosos eventos e inclusive hemos incursionado en los espacios de la política para participar en los órganos decisorios del poder. (Albán, 1999: 80)

Este proceso que ya cuenta con 21 años de existencia hizo posible en sus inicios la conformación y a lo largo del tiempo la consolidación de dos colectivos culturales: las “Cantaoras del Patía” que en el año 2009 ganaron el primer puesto en uno de los Festivales de música afrocolombiana más importantes del país que se celebra en la Ciudad de Cali-Valle del Cauca, el festival “Petronio Álvarez” en la modalidad “violines caucanos” de reciente creación en este evento; y el “Grupo de Músicos de la vereda de El Tuno” que

¹¹ El la organización político administrativa del territorio colombiano las veredas son la unidades territoriales más pequeñas, seguidas por los corregimientos. Estas dos unidades con forman los municipios y estos a su vez están agrupados en Departamentos (Provincias en otros países).

actualmente se denominan “Son del Tunó” cuya música se ha difundido local, regional y nacionalmente.

Mediante la influencia de las teorías de la Investigación Acción Participativa difundidas por el Maestro Orlando Fals Borda, nos dimos a la tarea de consultar la memoria colectiva especialmente en lo relacionado con rituales y cantos fúnebres que fueron asumidos por las cantaoras y el bambuco tradicional cuyo trabajo lo desarrolló el grupo de músicos de El Tunó. En lo que se llamaron las “Jornadas comunitarias de recuperación cultural” realizadas en espacios abiertos y con amplia convocatoria a las comunidades, se iban recordando rituales y cantos fúnebres como los alabaos, las salves y los arrullos de angelitos, mientras que por otro lado las letras tradicionales de los bambucos y las distintas expresiones dancísticas de este ritmo, convocaban a las y los ancianos a enseñarle a las nuevas generaciones los fundamentos de la cultura patiana.¹² Estos espacios permitían la confluencia entre distintas generaciones en un proceso de enseñanza - aprendizaje comunitario, un ejercicio educativo que años más tarde -hacia 1994- el Estado colombiano, como política pública, denominó etnoeducación.

En este largo recorrido, un hecho fundamental va a contribuir con el fortalecimiento de este proceso de visibilización, auto-reconocimiento étnico – identitario: la grabación de CD’s con la música tradicional del Valle del Patía. Luego de 14 años de estar participando en eventos locales, regionales y nacionales las “Cantaoras del Patía” y el “Son del Tunó”, con la participación del trío “Sindagua” graban a finales de la década de los 90’s el primer CD que permitió, mediante esas mismas tecnologías que habían desplazado a los “músicos de cuerda” como se les ha denominado en la tradición oral de la región, el resurgimiento del bambuco y con ello de unas identidades que se han visto enaltecidas por los reconocimientos que estos dos grupos culturales le han prodigado a estas comunidades.

¹² En ese momento se logró reactivar la memoria musical del gran violinista patiano Gentil Rodríguez (q.e.p.d.) quien nos acompañó en los primeros años de este proceso.



Fuente: <http://www.programaacua.org/Admon/userfiles/File/son%20del%20tuno.pdf>

La estrategia de difusión planteada en el proyecto de recuperación de tradiciones culturales, implicaba primero dar a conocer a nivel local el valor de la música tradicional para ir proyectando cada vez más, en espacios de mayor reconocimiento. Con las grabaciones de los CD's el bambuco volvió a sonar en las festividades de las comunidades y la difusión por las emisoras regionales ha permitido que en muchas partes estas músicas se estén conociendo y reconociendo en su justo valor. Por su parte, la estrategia de preservación ha dado como resultado el grupo de "Cantaoritas", niñas que vienen aprendiendo los cantos con las mayores cantaoras y una nueva generación de músicos de El Tuno hacen parte hoy en día del "Son del Tuno", algunos de ellos hijos de los iniciadores de esta agrupación.¹³

Esta música se caracteriza por narrar acontecimientos de la vida cotidiana y de todas aquellas contingencias por las que las gentes pasan en medio de sus

¹³ Vale la pena señalar que estos cantos rituales y la música se hacían en la vida cotidiana de las comunidades; es decir, que hasta antes de 1988 no existían "grupos artísticos": Las manifestaciones culturales se desarrollaban reuniéndose las personas para una ocasión especial, como por ejemplo, las festividades y/o los entierros de los muertos. Para desarrollar el proyecto, se conformaron estos dos grupos que denominamos *colectivos culturales de recuperación* y con los cuales fue posible investigar y presentarle de nuevo a la sociedad y la cultura afropatiana todo el legado cultural que estaba desapareciendo. Este proceso permitió la visibilización de grupos de larga trayectoria en la región como "Pepe y su combo" y el surgimiento de nuevas agrupaciones que se fueron conformando por el auge alcanzado por las "Cantaoras del Patía" y el "Son del Tuno", como el "Son de Capellanías" y el "Son de Patanguejo" que están interpretando "música tradicional" -como lo refiere la tradición oral- y creando nuevas canciones con la base musical del bambuco viejo.

ilusiones y anhelos, de sus frustraciones y nostalgias, de sus esperanzas y desilusiones. Un ejemplo de los mensajes de estos bambucos hace referencia a la ciudad de Popayán (hoy capital del Departamento del Cauca al sur de Colombia) que fuera en la Colonia (siglo XVIII) cuna de esclavistas en las haciendas del Patía y en las minas de la Costa Pacífica, en ella se consigna el rechazo a un lugar que rememora una época de infortunios para los hijos de la diáspora africana y de los rechazos y descalificaciones que las comunidades asentadas en el Valle del Patía han tenido históricamente hasta nuestros días. En la primera estrofa se increpa desde el nombre un lugar poco grato para el ser patiano, dice

Quien te puso Popayán
no supo ponerte nombre
Más antes te fuera puesto
matadero de los hombres

El mensaje da cuenta de la crudeza de una vida en donde la solidaridad, las relaciones de amistad, de familiaridad y compadrazgo tan fuertes en el Patía no se avizoran en el contexto urbano. Para Ana Amelia Caicedo

Popayán es una ciudad muy cerrada, muy rancia, de mucho abolengo y de mucha cosa y hay discriminación racial hacia el negro. El patiano es un poco resentido con Popayán y vive un poco prevenido con la sociedad payanesa, porque la historia registra casos muy tristes de esclavitud (Albán 1999: 54)

Por otra parte, la ciudad le representa al patiano el confinamiento al anonimato, la soledad, el desarraigo y la racialización, como también el enfrentamiento con quienes los estigmatizan como “diferentes”, es por eso que el bambuco canta con profunda ironía

Popayán, Popayán,
Popayán es tierra grande
el que tiene plata come
y el que no se muere de hambre.

Y la adversidad queda registrada para aquellos que, caídos en desgracia, les toca que afrontar las penurias de la reclusión, en el imaginario de este bambuco se argumenta que

La cárcel de Popayán
no es cárcel sino presidio
donde se amansan los guapos
y lloran los afligidos.

La inseguridad del mundo urbano y la astucia de quienes lo habitan, queda reflejado en la siguiente estrofa en la cual la actitud desprevenida del ser rural se ve atropellada por una realidad que aturde y embota

Yo conocí cuando joven
un hombre no muy ladrón
se me sacó el interior
sin tocarme el pantalón.

Hacer conciencia de la historia y sus procesos, entender las lógicas de lugares diferentes a las comunidades del Valle del Patía y enfrentarse a las vicisitudes es parte de las connotaciones de las letras de estos bambucos, que se pueden considerar como lo que he denominado estéticas decoloniales y de re-existencia. El proceso del Valle del Patía sigue su marcha, y en ella, hombres y mujeres luchan por dignificar sus existencias y contrarrestar la marginalización y la exclusión a la que han sido sometidos y sometidas a lo largo del tiempo.

Es por esto que en la actualidad las “Cantaoras del Patía” recorren el territorio nacional llevando su mensaje cimarrón y libertario; por su parte, el “Son del Tunó” continúa interpretando las canciones tradicionales y componiendo nuevos bambucos que actualizan este ritmo y lo contextualiza interpretándolo por diferentes regiones de Colombia, en un presente aún lleno de carencias y dificultades.

Así las cosas

La tarea asumida ha consistido en que lo que ha sido silenciado se convierta en significativo para las comunidades, de tal manera que la re-existencia epistémica y cultural no se quede en los procesos de visibilización, sino, que puedan consolidar un proyecto político constructor de poderes locales democráticos y participativos. Las prácticas culturales se han convertido en redes de distribución y afianzamiento de la producción de conocimientos e identidades, en un proceso permanente de reproducción/circulación/(re)invención. (Albán, 2009: 17)

Tres palabras más...

La estética y el arte se constituyeron en el proceso de conquista y colonización del proyecto moderno/colonial occidental patriarcal en un patrón de poder que racializó subjetividades sometiéndolas, las ubicó en la escala social construida de acuerdo a los cánones blanco-europeos y las discriminó para reducirlas y controlarlas. La estereotipación jugó un papel fundamental en el orden estético establecido y las producciones materiales y espirituales de pueblos indígenas y de africanos esclavizados y sus descendientes, fueron excluidas de las posibilidades de ser consideradas como arte.

Esta larga trayectoria de colonialidades (poder, saber, ser, ver y de la naturaleza) que ha perdurado en el tiempo transformándose hasta nuestros días, ha significado a su vez el desarrollo de procesos decolonizadores de larga duración con sus luchas por alcanzar la dignidad y la visibilización de quienes han sido convertidos en los *Damnés de la tierra*. Una de tantas luchas apunta al reconocimiento cultural pretendiendo colocar en evidencia las contribuciones de diverso tipo de los pueblos afrodescendientes - al igual que los indígenas- a nuestras sociedades.

Desde esta perspectiva, es preciso continuar enfrentando todo tipo de racialización estética y artística a partir de pensarnos en estéticas decoloniales que enfrenten la hegemonía de los cánones impuestos de belleza y creación; y con ellas trajar por el sendero de la re-existencia que permita reconocer lo que hemos sido, lo que somos y lo que queremos ser, como también la manera como queremos estar, sentir, hacer, actuar y soñar en un mundo que haga factible la presencia de muchos mundos.

Las estéticas decoloniales y de re-existencia nos invitan a des-aprender para iniciar un recorrido por *aprendizajes otros*, en los cuales, se puedan develar la existencia de formas diferentes de ver el mundo y de pintarlo con diversos colores. Experiencias como las del Valle del Patía en el Departamento del Cauca al sur de Colombia, no son más que la expresión de numerosos procesos que están aconteciendo en diversas partes de esta “América Nuestra” y del mundo, y deben ser inaplazablemente y prioritario mostrarlos para poder acceder a ellos, como fuente de producción de conocimiento.

Bibliografía

Acha, Juan. (1979) *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, México D. F.

Albán Achinte, A. (1999), *Patianos allá y acá. Migraciones y adaptaciones culturales 1950 – 1997*. Ediciones Sol de los Venados, Comité Sembradores Culturales –FUNDECIMA, Fundación Pintap Mawa, Popayán

_____ (2006), *Arte, docencia e investigación*. Ponencia presentada en el IV encuentro “Arte y Educación” organizado por la Institución Educativa la Pamba- Popayán, en prensa.

_____ (2006b) *Epistemes “otras”: ¿epistemes disruptivas?* Ponencia presentada en el seminario “Rupturas epistémicas: narrativas-otras para pensar las identidades negras y de género afro”, realizado por el Grupo Afrocolombiano de la Universidad del Valle-GAUV en la celebración de sus 10 años de existencia durante los días 25, 26 y 27 de octubre, en el auditorio “Germán Colmenares” de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle- Santiago de Cali-Colombia

_____ (2007), *El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial*. Ponencia-performance presentada en el 15º seminario de Formación Artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación, organizado por la Institución Educativa La Pamba, Popayán-Colombia, 10 al 12 de octubre. En prensa.

_____ (2008), *El acto creador como pedagogía crítica decolonial*. Ponencia/performance presentada en el marco de la Cátedra Interdisciplinaria de “Creación en el campo del arte” de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”, Bogotá.

_____ (2009) *Racialización, violencia epistémica, colonialidad lingüística y re-existencia en el proyecto moderno/colonial*. Popayán, en prensa.

Angola, M. (s.f.) "Invisibilidad y representación. El viaje a través de las imágenes". Texto curatorial de la *Exposición Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo*. Artículo en línea disponible en http://www.lablaa.org/calendario/adjuntos/Texto_Angola.doc., consultado el 18 de noviembre de 2008

Caicedo Ortiz, J. A. (2007), *Historia oral como opción política y memoria política como posibilidad histórica para la visibilización étnica por otra escuela*. Popayán, en prensa.

Camnitzer, L. (1995), "Reflexiones sobre pedagogía", en: *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte*. Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, páginas 15 - 34

Castillo, E. y Caicedo, J. A. (2008), *Indigenas y afrodescendientes en la universidad colombiana: nuevos sujetos, viejas estructuras*. Cuadernos Interculturales. Año 6, N° 10. Primer Semestre, paginas 62-90

Cristancho, R. (2007), *Viaje sin mapa*. Artículo en línea disponible en <Http://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/1387>, consultado el 25 de noviembre de 2008

ETNOEDUCACIÓN EN CAUCA y NARIÑO. Programa PROANDES – UNICEF, Componente de Etnoeducación. (2002.), *Informe de sistematización del proceso de adecuación de "La casa del Taita Payán, como una estrategia didáctica y pedagógica para la enseñanza y revitalización del pensamiento guambiano."* Artículo en línea disponible en <http://www.unicef.org.co/pdf/etnoDoc01.pdf>. Popayán, consultado el 27 de noviembre de 2008

Fanon, F. (1974), *Piel negra mascarar blancas*. Schapire Editor S.R.L., Buenos Aires.

Hegel, G. W. F. (1994), *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (I)*. Ediciones Altaza, Barcelona.

Jamesón, F. (1995), *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Ediciones Paidós, Barcelona.

Kant, Emanuel. (1998) *La crítica del juicio*. Editores Mexicanos Unidos S.A., México.

Maldonado Torres, Nelson. (2007) “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Siglo del Hombre Editores, Bogotá.

Quijano, A. (2005), “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”, en: Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, paginas 216 – 271

Walsh, C. (2005), *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito.

Zizek, S. (1998), “Multiculturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo* Editorial Paidós, Barcelona.

Estéticas Decoloniales: una mirada desde Bogotá

Pedro Pablo Gómez¹

I. La Exposición *Estéticas decoloniales* en Bogotá

Durante los meses de noviembre y diciembre de 2010, por iniciativa de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se realizó en Bogotá una exposición curada por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, que se denominó, precisamente, *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, 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 exposición² 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 la primera etapa de configuración participó el curador e historiador del arte Santiago Rueda.

Tres reconocidos espacio expositivos nos fueron facilitados para este fin: la Sala de Exposiciones ASAB, el Espacio de Proyectos El Parqueadero y dos salas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO; en este último espacio, participó la curadora María Elvira Ardila.

Para esta serie de exposiciones, los curadores entendimos los espacios expositivos, como lugares de convergencia para una conversación abierta acerca de una pluralidad de

¹ Docente Asociado de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

² 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, 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.

prácticas artísticas alrededor de la pregunta sobre la **opción decolonial**, en general y sobre la decolonialidad estética en particular. La idea de la curaduría no era mostrar una serie de trabajos sugiriendo en ellos lo decolonial como una nueva adjetivación que diera lugar a posteriores mapeos en los que ciertas obras o incluso ciertos artistas y productores culturales puedan ser denominados con el nuevo rótulo de *decolonial*. Esta vía nos llevaría directamente a una especie de “esencialización” que hace posibles y fáciles las generalizaciones, pero a costa de la anulación del carácter dinámico y muchas veces contradictorio de las prácticas artísticas y culturales productoras de “estéticas”. Por el contrario, se trataba de disponer unos espacios —no un dispositivo— dialogales, que nos permitirían desplegar desde diversas perspectivas, las siguientes cuestiones.

En primero término, es posible que existan prácticas estéticas de carácter decolonial, aunque no se denominen como tales. En ese caso, la consistencia de las mismas no depende de su adecuación a una definición categorial elaborada a priori, sino, ante todo, de la *posicionalidad* colectiva o individual frente a la matriz colonial de la modernidad y de sus recorridos, a lo largo de la historia, como formas de interpelación al proyecto moderno. Dicho de otro modo, el grado de conciencia del saberse colonizado y la ubicación en un determinado espacio en la estructura de la modernidad serían elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y en los más variados espacios de su sistema/mundo, en su geografía. Así las cosas, en una exposición como *Estéticas decoloniales* se trataría de indagar por el posible carácter decolonial de las propuestas antes que sobre la denominación dada por los curadores, los artistas o por el público mismo. El carácter decolonial no es inherente a un objeto, una obra, una práctica, una persona o un grupo, sino a un modo ser, sentir, pensar y hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones la matriz colonial del poder.

En segundo término, cabe suponer el carácter emergente de las estéticas decoloniales. Estas estéticas, en sus emergencias, pueden ser cultivadas o reprimidas. A lo largo de la historia moderna las prácticas de descolonización se han dado en los espacios intersticiales y, en el caso de las estéticas, en las márgenes de las estéticas dominantes, los

estilos, y las vanguardias nuevas y viejas. Sin embargo, esto no tiene por qué ser siempre así, lo cual supondría el carácter fijo, irreversible o irremplazable de la matriz colonial del poder. La emergencia de las estéticas decoloniales, junto a la decolonización del saber, el ser y la misma naturaleza, ha sido y sigue siendo cultivada por comunidades, grupos e individuos que, al ser puestos en condición colonial, han sido subordinados, “racializados”, invisibilizados, y negados de múltiples maneras, en cada una de las dimensiones de la matriz moderno/colonial del poder. Sin embargo, la experiencia colonial sufrida y acumulada, así como el develamiento del carácter perverso del proyecto civilizador moderno pueden ser el punto de inflexión e impulso necesario para que las prácticas estéticas decoloniales insurjan con la fuerza y amplitud suficientes para llegar a ser partes constitutivas en la construcción de una alternativa a la modernidad y no como hasta ahora, simplemente reconocidas por la modernidad por su carácter alternativo, fundamentalmente periférico y siempre *subalternizado*.

En tercer término, las estéticas decoloniales son un conjunto de prácticas que no se restringen a los artistas, las obras de arte o las teorías de los expertos. Se dan dentro y fuera de los espacios y las intuiciones del campo del arte; pueden ser consideradas como el abanico de formas que, en determinadas circunstancias propias de un régimen de colonialidad, adquiere el senti-pensar humano en la creación de modos de existencia y de ser en el mundo, que hacen un rancho aparte de la casa del ser logocéntrica, oculocéntrica y “euro-USA” céntrica. En este sentido, una exposición como *Estéticas decoloniales* no será exclusivamente una muestra de arte. El encuentro teórico sobre este tema deberá, además, trascender la reunión de curadores, artistas y expertos.

En cuarto lugar (de secuencia, no de importancia), la opción decolonial en tanto perspectiva construida por quienes, de diversas formas, han sufrido la herida colonial, es un pensar, un sentir y un hacer capaz de poner en tela de juicio el proyecto civilizador de la modernidad en general y el de la estética en particular. En este sentido, las estéticas decoloniales, en tanto prácticas discursivas, proponen unos términos diferentes para la conversación, que hacen posible, como tarea, una especie de lectura decolonial del arte moderno, sus discursos, sus instituciones, sus agentes y sus obras. En otras palabras, las

estéticas decoloniales también implican una relectura decolonial de la modernidad estética. En este sentido, es posible que algunos de los asistentes a la exposición a la que aquí hacemos referencia se hayan encontrado con obras de artistas reconocidos, que han sido premiados en salones de arte o bienales y quienes además son reconocidos nacional e internacionalmente como artistas, docentes de facultades de arte o curadores. Ante esta presencia, podría alguien preguntar, no sin razón, “¿Qué hacen estos artistas o estos trabajos ‘modernos’ en una exposición ‘decolonial’?” Podríamos salir del problema diciendo simplemente que se trata de incluir trabajos modernos para facilitar una lectura de carácter decolonial, para facilitar un horizonte didáctico que permita valorar mejor la presencia decolonial en esta exposición. Aunque lo anterior no carece de cierta validez, se trata, más bien, de reconocer que lo decolonial no aparece de una manera pura y limpia, aislado de lo moderno/colonial, sino todo lo contrario; lo decolonial como un vector, una línea de fuerza con direccionalidad, una rebaba, un desvío, una disonancia, una alerta o un escape que se da en los intersticios y márgenes de la modernidad, en sus espacios de poder y control, en sus instituciones, en sus modos de producción de sujetos y sujeciones. Es decir, las estéticas decoloniales aparecerán como procesos de desenganche, desprendimiento, y desgarramiento tanto de los regímenes de la estética, y sus variaciones modernas, pos y altermodernas, como de los regímenes culturales y culturalistas, exotizantes y folclorizantes de las ciencias humanas y sociales. Sólo después de realizar una analítica de la modernidad, de conocer su lógica misma como colonialidad, y de tener suficientes razones históricas y existenciales para no creer en su retórica, se hace posible pensar en la necesidad de elaboración de una perspectiva decolonial de la estética. La elaboración de dicha perspectiva no es una tarea de los teóricos únicamente sino una construcción colectiva de todos aquellos empeñados en liberar la *aisthesis*, *el mundo de lo sensible y lo sensible del mundo*, de los regímenes del arte y la estética modernos.

II: Conversando alrededor de las estéticas decoloniales

Como parte constitutiva del mencionado Evento Académico: Estéticas Decoloniales organizamos un seminario teórico. En este seminario se generaron varios debates, que se extienden hasta hoy, en la publicación electrónica Esfera Pública. El debate se concentró fundamentalmente en la co-existencia actual entre estéticas decoloniales y altermodernidad. Mientras que los propiciadores y curadores de la muestra hablaron de la co-existencia de ambas —y de otras—, estéticas, los y las defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como antagonismo, o el uno o el otro. Para nosotros, la propuesta decolonial se presenta como una opción y no como una misión que pretende ocupar el lugar del adversario. Todo lo contrario, la propuesta decolonial quiere mostrar que el adversario es siempre una opción, pero 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, de algún modo pone entre paréntesis la idea misma de “América Latina” que es la invención de la élite criollo-mestiza, ilustrada y urbana, que contó con la ayuda de gobiernos extranjeros, para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX. Mas bien, se quiere enfatizar el interés en la “América Profunda”, esa que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser sino por su mero estar-siendo, en su propia estancia y su raigambre. En ese sentido, estéticas decoloniales se trata de una búsqueda, no de un recinto en la casa del ser occidental, sino de una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, 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 entretajan 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 y abordaje se cruzan, y en nuestra opinión y pueden complementarse sin que en ello haya contradicción alguna.

Se buscaba ubicar su problemática amplia de reflexión en el contexto epistémico, ético y político de la modernidad/colonialidad, en general, y de la decolonialidad estética en particular. 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, de 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, hay que 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 verdad de occidente como la verdad de validez universal. La des-occidentalización, como proyecto centrado en Asia, que 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 más en la economía y la competencia económica que en otra cosa. La reorientación de la izquierda europea, que puede seguirse, entre otros, en el pensamiento de 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 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 simultánea a la decolonialidad del saber, el conocimiento, el ser y la naturaleza misma.

LOS ARCHIVOS DEL CUERPO

Multi-media instalación con video, dimensiones variables, y sitio web

<http://losarchivosdelcuerpo.tumblr.com/>

Un proyecto de Dalida María Benfield 2013-2014

Con contribuciones de imágenes, videos, y textos escritos por Joeser Alvarez (Brazil), Maria Magdalena Campos Pons (Cuba/EEUU), Brittany Chavez (EEUU), Pedro Pablo Gomez (Colombia), María C. Lugones (Argentina/EEUU), Naomi Elena Ramirez (EEUU), tammy ko Robinson (Korea), Zvonka Simcic (Slovenia), Filippo Spreafico (Alemania/Italia), y otros.

Descripción:

La obra es un archivo colectivo de diversos materiales que constituyen “los archivos del cuerpo.” Incluyendo video, sonido, imágenes, dibujos, y textos escritos, hechos por la artista, o contribuido de otros artistas, escritores, y el público, “los archivos del cuerpo” amecen en una forma global, horizontal y descentralizada, en vivo, abierto y en proceso, un vocabulario nuevo de ser y pensar. Nuestros cuerpos son archivos de la memoria, de nuestros ancestros, y las historias del mundo - llenos de conocimientos preciosos y posibilidades del futuro. Los diversos materiales incluido en la obra revelan que el cuerpo es un sitio de lucha entre las fricciones del presente, incluyendo las modernidades multiples, la globalización hegemónica, los movimientos sociales, nacionalismos y indigenismos, la sexualidad, y construcciones de género y raza. Lo que el cuerpo sabe revela estrategias de definir y redefinirse, liberando los sentidos y entendimientos epistémicos. El archivo es abierto, y contribuciones de imágenes, textos, o videos estan bienvenidos todavía a través de un sitio web o directamente mandado a la artista por otra manera. La artista invita inscripciones. Las contribuciones son inscripciones globales de nuestros conocimientos colectivos - los archivos de nuestros cuerpos - ideas, momentos, pausas, acciones - en el que las fricciones íntimas de la historia y la memoria - descolonialidad / modernidad / colonialidad - se evocan, se salieron, recibidas, rechazadas o transformadas. Tal vez la conexión con los conocimientos pasados o futuros, tal vez la conexión con el ahora. El ahora con sus múltiples tiempos y espacios. ¿Cuándo y cómo se siente su cuerpo en la historia? ¿Cuáles son los legados de liberación y opresión realizado en tu cuerpo? ¿Qué puede hacer esta conexión y nos enseñan acerca de la supervivencia y el amor en “los años de la guerra”, como escribe Cherríe Moraga, el tiempo de lucha que es el tiempo de todos los esfuerzos por la paz y el “buen vivir”? ¿Cuáles son las historias y los secretos ocultos que deleitan o aterrorizan a ustedes en este encuentro? ¿Qué hábitos de vida hace que su cuerpo recordar o olvidar? ¿Cuáles son los sedimentos que estan revelados al considerar estas preguntas a través de los tiempos-espacios de Internet, y cuáles son las cartografías de los lugares antiguos y futuros trazados por su / nuestro conocimiento? Las contribuciones pueden ser visual, o de sonidos, videos, textos o enlaces y contribuciones son bienvenidos en cualquier idioma.

Proponiendo las ideas del conocimiento abierto (open knowledge) y combinando las formas sociales de la biblioteca y la instalación artística y un archivo digital, la obra intenta de crear un foro colectivo en que podemos investigar preguntas tal poéticas como políticas.

La primera fase de la obra fue un *tumblr* sitio web, que lanzó durante el mes de Junio 2013 y creó un espacio para presentar y agregar contribuciones. Desde allí, la primera exposición física en Arte Nuevo Interactiva 2013 fue generado - una instalación de imágenes imprimidas de las contribuciones digitales. El proyecto crea un espacio, pues, dentro pero al mismo tiempo mas allá del mundo digital, reconociendo la realidad de que casi la mitad del mundo no tiene acceso al Internet. Los diversos expresiones culturales incluido en el archivo utilizan “nuevos” y “viejos” medios de comunicación. Información digital es importante pero no es la única o forma final del archivo. Este actitud es una reformulación del archivo digital desde una posición de alteridad que plantea la multiplicidad - de los espacios-tiempos globales, formas de ser, y medios de comunicación. El Internet tiene la capacidad de una conversación global con imágenes y ideas, y el proyecto aproveche de esa capacidad. Al mismo tiempo la artista esta en el proceso de formular otras maneras de distribuir la información. Actualmente, una película en blanco y negro de 16 mm, y un folletto/librito, derivados por las contribuciones, están en proceso, y otras muestras de la obra estan tomando nuevas formas para sitios y condiciones sociales diferentes.

Garcia | No Boundaries: The Expanding Work of a Creative Mind

Dr. Miguel Rojas-Sotelo, Duke University

The art produced in the last 25 years has been transformed by the existence of digital techniques, more specifically; digital painting, digital video, and Internet based art, those occupied a curious position between "short-cut, novelty-kitsch generator" and "paradigm-shifting, mode of artistic production." More and more artists from around the world are engaging with the new possibilities expanding the creative pallet endlessly.

The work of Jose Luis Garcia, is located within these 25 years, and it orbits around a solid training in visual arts from one of the most respected schools in the continent, the Escuela Nacional de Artes Plásticas Universidad Nacional Autónoma de México, and his interest in bringing other dimensions to his work. Philosophical concerns, psychology, performance, and ancient knowledge are some of them. That is why his work is flooded with images, produced using several technical approaches, derived from Spanish references - the bull and goat about many- to the cosmos of Maya imaginary. As a matter of fact, that is what best defines Garcia's approach, a "sancocho" of visual referents. Sancocho is a popular soup in the Caribbean, Central and South America; it is based on a Spanish recipe but had its own iterations according to the geographical location it is made. In that way a colonial soup becomes a decolonial statement. And it is that, a reference of cooking one that Garcia likes, the mixture of techniques and imaginary, the tension between a western tradition and one rooted in the aesthetics of the everyday life in the Maya nation of Southern Mexico.

Garcia has worked with indigenous communities for several years; his approach to them has been based on collaboration. That is the only way it can work, since those communities have been repressed for centuries by white Europeans and their descendants in the Americas. For years Garcia has worked with such communities interacting with them in their own terms, learning about their culture and beliefs, their language and desires. Garcia's work has been informed by such stories when developing a Maya visual alphabet for children and Maya adults in their journey to learn their language; or in the developing of short video-animations that document ancient histories in contemporary settings produced in collaboration with children of Maya communities (see the video: "La Huaychiva de Yaxcopoil").

The experience of interacting with indigenous and local communities gives Garcia another of his innovative approaches to art, collective and collaborative projects in which identity and heritage are tackled (see "Identidad Colectiva" 2009). In a multidisciplinary fashion pieces such as "3 Ciudades", a project developed to address issues of migration, displacement, diaspora, and return, Garcia invites multimedia artists, performers, and the community of the cities of Campeche, Mérida and Chetumal (in Yucatan, Mexico) to a public space to share such experiences. In other instances he uses art as a therapy, connecting existential philosophy and psychology in open performances and installations in which the author becomes a sort of "healer." Garcia intends to do research-action, inviting others artists and psychologists to participate in an ongoing and expansive project, on the terrain of how creativity as a dimension of the human make us better

individuals and members of our communities see:

(<http://www.lasilladelpsicologo.blogspot.com/>)

Is this interest in the limits of the artistic practices that had taken creativity out of the realm of the everyday life what Garcia has been addressing lately. Giving subjectivity through art is his preoccupation, because he sees aesthetic production everywhere. One of his latest works the museographic installation titled, “Constelación de la memoria,” presents a group of pieces produced on this same issue, but also invites the visitor to become artists. The installation allows visitors to produce their own works on the walls of the gallery breaking all the rules of the spaces for art; the “do not touch” becomes “you are welcome”!

Such practices are what the past decades had giving us in the art world. Acolytes and detractors aside, because of and despite market pressures and incentives should come as proof enough of what this approaches do, in fact, hold a place in the virtual and actual cultural landscape.

Decolonial Aesthetics: Arte Nuevo Interactiva and A New Generation of Decolonial Thinkers, Makers, and Doers

Daniel B. Coleman



Fig. 1. Image courtesy of the author. Artwork by Alex Donis.

What is Arte Nuevo Interactiva?

From May 30-June 6, 2013, I participated as an invited performance artist in Arte Nuevo Interactiva—a Biennial of Latin American decolonial artists and pedagogues in Mérida, Yucatán, México. This year's theme was *Creative Decolonial Strategies for Mayans, Afro-Latinos, and U.S. Latina/o Transnationals*. The curators of this year's Biennial included: Chief Curator Raul Moarquench Ferrera-Balanquet, Kency Cornjeo (PhD Student, Duke University), Rosalia Romero (PhD Student, Duke University), and

Jose Luis Garcia Pérez (Mérida), with the coordinating *maestra* of the event Veronica García (Mérida). The other invited artists included: Brittany Chávez (US-Afro Latina), Adolfo Albán Achinte (Colombia), Maurico Andrade (Uruguay / México), Dalida María Benfield (US Latina/ Panamá), Isaac Esau Carillo Can (Yucatán, México), Benvenuto Chavajay (Guatemala), Alex Donis (Guatemala / US Latino), Miguel Garrido Capellini (Tabasco, México), Pedro Pablo Gómez (Colombia), Cristina Leirana (Yucatán, México), Pedro Lasch (México / US Latino), Arlan Londoño (Colombia/Canada), Rocio Chaveste (Yucatán, México), María Luisa Papusa Molina (Yucatán, Mexico), Laura de la Mora (México / España), Miguel Rojas-Sotelo (Colombia /US Latino), Rosalía Romero (México / US Latina), and Marco Vera (Mexicali, México). Given the range of artists included in this event, I would like to be explicit by what I mean when I say “new generation” in the title. I in no way mean a generation that refers to a genealogical construction of age and career/life trajectory, and therefore, privileging youth. Nor do I mean artists who are “emerging” by any means. In fact, the urgency with which I write this piece deals with troubling any conception of “emergent” and what art and performance gets to count and who gets to be seen in broader circles. This definition of the “next generation” of decolonial artists/scholars/activists, exceeds the limits of age and linear career or life trajectories. Most importantly, it exceeds false constructions of what lime lights artistic careers happen in. “Generational,” doesn’t even refer to those “coming up through the ranks,” within academic, artistic, and activist realms (each of these realms constantly getting blurred in their distinctions). This is about building community among peers just as invested in decolonial artistic practices. We require spaces like Biennials like Arte Nuevo Interactiva create in order to sustain ourselves by

learning from one another and continuing to build our respective crafts. Local communities and one another are our audiences. The next generation of decolonial thinkers, makers, and doers are those of us who come together in conversation to continue to keep our practices alive, regardless of who is paying attention. We are a part of what has now become a large transnational web of decolonial thinkers, makers, and doers.

Arte Nuevo InteractivA Biennial began in 2001, with additional Biennials in 2003, 2005, 2007, 2009, and then again in 2013 (the gap in years as a result of normal funding woes of artists doing this work). Ferrera-Balanquet explains how the Biennial was born:

Arte Nuevo InteractivA was born as a consequence of the invisibility of many artists in the big biennials of electronic art, to the marginalization experienced by new media artists with limited access to technology and to the need for creating a space for future generations, the new generation of Latin American and “third world” new media artists who are constantly excluded from museums, galleries and festivals only because they do not live in the “metropolis” or because their limited access to technology forces them to produce “rudimentary” work (Ferrera-Balanquet 1).

Following this explanation, the Biennial is for artists who work from what Walter Mignolo might call “las sombras” (the shadows). The types of art included multiple and mixed forms like: performance, sculpture, installation, music, visual art, sound, and writing. We came together for a week as Latin American and “Third World” artists to contest the norms of art making, art praxis, and pedagogy, by sharing our practices, engaging in decolonial dialogues, and teaching workshops to the youth in the community.

Further, the Biennial is also a curatorial process. Ferrera-Balanquet continues:

The curatorial processes underpinning the Art Nuevo InteractivA Biennial are very much inspired by current Latin American neo-conceptualist practices. Employing Internet technologies, the biennale addresses the interconnectedness

of historical and economic positions, conceptual grammars, and the formation of informal social network in relation to global territories. These curatorial aims attempt to showcase the dynamics of economic production of art in many regions of the world, to expose the discursive formation of artistic practices, to address the persistent exclusion of these artists in Western art history, and to focus on the difficulties of curatorial practices outside the museum (1).

The curatorial component is essential before, during, and after the Biennial. The artists are carefully selected for the consistency and rigor of their work and commitments, their emphasis and abiding in decolonial thinking and praxis, and their potential for contributing not only to their community of artists, but to the community in Mérida. We met together during the week for *casa adentro* (discussion groups and panels about art, queerness, feminism, politics, and indigeneity in relation to the decolonial) and *casa afuera* (public roundtables, panels, and community workshops (particularly with Mayan youth)). The week culminated in awards for the youth we worked with for different projects with the respective artists. Prior to meeting together, we each had the opportunity to share work from our archives with the larger web of artists from all previous Biennales and to generate critical conversations.

Each of the aforementioned artists/scholars/activists contest the norms of art making and art exhibiting. We gather in a community saturated by Mayan indigenous knowledge and practices that face their own ongoing struggle to keep them present in Yucatán. We are artists/scholars/activists who are frequently if not always excluded from mainstream academia, the art world, and even the “popular” circles within alternative forms of artistic practice. In order to delink from the way artistic production happens, we make work that goes against expectations normally be required for full acknowledgment and legitimizing forces. We engage with and in decolonial aisthesis.

Decolonial Aesthetics and Reducing Western Art-Making to Size

Decolonial aesthetics, as a term was formed from a collective conceptions and asks how we employ the various uses of our multiple senses in order to think, know, and do art differently in artistic Biennales.

Decolonial aesthetics asks why Western aesthetic categories like 'beauty' or 'representation' have come to dominate all discussion of art and its value, and how those categories organise the way we think of ourselves and others: as white or black, high or low, strong or weak, good or evil. And decolonial art (or literature, architecture, and so on) enacts these critiques, using techniques like juxtaposition, parody, or simple disobedience to the rules of art and polite society, to expose the contradictions of coloniality. Its goal, then, is not to produce feelings of beauty or sublimity, but ones of sadness, indignation, repentance, hope, and determination to change things in the future.ⁱ

Decolonial aesthetics, which became decolonial aesthetics (as a critical intervention in the contemporary art scene) was first introduced into the conversation by Adolfo Achinte Albán. Achinte Albán has taught us about the possibilities of re-existence through everyday aesthetic practices and the senses. “Decolonial aesthetics is a movement that is naming and articulating practices that challenge and subvert the hegemony of modern/colonial aesthetics...decolonial aesthetics, seen as a critical intervention within the world of the contemporary arts. This practice runs parallel to decolonial epistemic critique being made in the realms of philosophy and academic thought. It circulates not so much around the question of the re-existence of practices and forms of sensing that remain present in everyday life, but more around biennales and curatorial projects. It stands as a confrontation with modern aesthetics within its own field.”ⁱⁱ

This project is in parallel trajectory and conversation with the decolonial epistemic critique in academia and philosophy, asking how arts practices are perceived

by the body and institutions, hoping to open up new spaces for experiencing and presenting art.

Decolonial aestheSis are processes of thinking and doing, of sensing and existing, in which the modern distinction between theory and practice has no purchase. Decolonizing the senses means, in the last analysis, decolonizing modern, postmodern, and altermodern knowledge regulating aestheSis, in order to decolonize the subjectivities controlled under the modern imperial aestheTics and their aftermath.ⁱⁱⁱ

With these prerogatives, Arte Nuveo InteractivA makes no distinction between theory, praxis, and pedagogy. Each is engaged as crucial elements of the Biennial practice.



Figure 2. Courtesy of the author. Artwork by José Luis García.

In the week of the Biennial, through panels, including the one I participated in “Decolonizing Female Desire,” public performances, panels, and exhibitions, and internal discussions, we had the change to engage with and in decolonial aesthesis. Decolonial aesthesis for us meant engaging all of our senses in community together and in Mayan communities in Yucatán, and rethinking the way we sense, think and

believe about artistic practice. This gives us a chance to run contrary to mainstream contemporary art practices.



Figure 3. Courtesy of Kency Cornejo. Artist: Brittany Chávez.

Decolonial Practices and Working with Mayan and Yucateco Youth and Teachers



Figure 4. Image courtesy of the author. Action Art workshop with Brittany Chávez. All rights reserved.

For three days of the Biennial, each of the invited artists taught workshops to the youth on painting, performance, installation, poetry, writing, among other courses, offered from the perspective of instigating learning, rather than additive. I taught a workshop on arte acción, or action art, using the space that I had performed in just nights before. I worked with high school aged youth, incorporating exercises from my work with *La Pocha Nostra* and from my own performance practice to get them to engage their bodies in new ways, without the help of text.

We began with simple physical exercises with the body and then proceeded to work with conceptual elements of telling stories using movement, still images, and actions (all without the help of any objects). We then proceeded to using elements, objects, and items found in the space. In just three short days, the students came back with eagerness, a new investment in how their body can be used in space, and with new sources of agency. Their maestro (pictured in Figure 4 at the far left) was just as eager as his students to learn to use his body in new ways.

What the workshops do is expose youth to a range of decolonial arts practices and ways of creating that are accessible to them. Students were selected from each art/performance class to receive a prize and be featured in the International Mayan Festival in Mérida in October of 2013. From October 17-22, 2013, Raul Moarquench Ferrera-Balanquet and myself will be returning to Mérida to give panels and performances, and to present each of the youth in the various categories with their certificates for the art their produced with us in the Biennial. At this time, the students' work will also be showcased for a much larger and international community. The continuity of presence in the community is another goal of decolonial art and

performance. This is also a chance for those of us working in this way to foster these arts practices in youth, who then might also find or come to art and performance in different and new ways.



Figure 5. Image courtesy of the author. Action Art workshop with Brittany Chávez

Arte Nuevo Interactiva is just one example of a group of artists/scholars/activists leading the decolonial turn/gesture in art and performance. Through Biennials of this kind, decolonial thinking and practice are taken into communities that include transnational Latinos/Afros, and Mayans, among other marginalized groups, such as

youth in Mérida. Together we hope to create a new way of approaching arts practices and whose work gets to be seen in the world.

Works Cited

Ferrera-Balanquet, Raul Moarquech. Work-in-Progress. Arte Nuevo Interactiva: International Biennial, Merida_MX. 2013.

Mignolo, Walter and Rolanda Vasquez. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings" *Social Text*. 13 July 2013. Web.

ⁱ - See more at: http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/#sthash.u7vWmVK3.dpuf

ⁱⁱ See more at: http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/#sthash.u7vWmVK3.dpuf

ⁱⁱⁱ For a full description of the distinction between decolonial aestheTics and decolonial aestheSis, see: http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/#sthash.u7vWmVK3.dpuf