



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

AIESTHESIS:
UNA DESCOLONIZACIÓN INTELECTUAL/VISUAL.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
JESSICA RAE RAPP

DIRECTORA DE TESIS
DRA. BLANCA GUITÉRREZ GALINDO

(Facultad de Artes y Diseño)

SINODALES

MTRO. JAVIER ANZURES

MTRA. ANA MAYORAL MARÍN

DR. ESTANISLAO ORTIZ

DRA. NAESHELI JIMÉNEZ
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

Ciudad de México, septiembre, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Agradezco a la UNAM y la Facultad de Artes y Diseño para la oportunidad de estudiar en su gran escuela y formar parte de su tradición. Quiero agradecer a mis profesores: a la Dra. Ileana Ortega (cine), al Dr. Estanislau Ortiz (foto), a la Mtra. Ana Mayoral (collage) y en especial mi tutora Dra. Blanca Gutiérrez Galindo con quien también disfruté varios semestres de clases en adición a sus tutorías.

Quiero agradecer a mis amigos y compañeros Alberto Soto, Aaron Einecave, Carmen Gutiérrez Cornejo, Carlos Ortega Contreras, Karina Schwartzman, Salvador Sánchez, Filiberto Nambo, Iván Cervantes, y Edgar Hernández por su amistad, apoyo, y por formar parte del paisaje emocional de este proyecto.

Aprovecho para dar un gran agradecimiento a mis padres David y Elsie Rapp quienes sin su apoyo este proyecto no hubiera sido posible.

Por último, un gran agradecimiento al Mtro. Javier Anzures quien me apoyó y me guio en este proyecto subjetivo, lo cual realmente es un proyecto de vida: ser artista y ser yo. Gracias a él tengo unas herramientas indispensables para mi proceso creativo y el desarrollo de mi lenguaje visual personal y sin duda herramientas indispensables para la vida.

Yo tuve el placer de tomar todas mis materias dentro de la Antigua Academia de San Carlos, la cual para mí fue una muy bella experiencia. Cada vez que salía del metro, sin importar la prisa que tenía para llegar puntual a mis clases siempre me sentía asombrada por el Zócalo. Por la catedral, por el Palacio Nacional, por las ruinas del Templo Mayor, por el desorden y cacofonía de los ambulantes, por la caótica riqueza de olores, sonidos, e impresiones; un recorrido que contiene siglos de historia, un presente vibrante y todo en tan solo tres cuerdas las que forman el camino a la Antigua Academia de San Carlos. Cada vez que recorro ese camino pienso: “Qué buena decisión hice estudiar en México”.

Índice

- 1. Colonialidad.**
 - 1.1. ¿Qué es el colonialismo?**
 - 1.1.1. Centro vs Periferia/Otredad**
 - 1.1.2. “Occidentosis.”**
 - 1.1.3. Las 4 fases del colonialismo.**
 - 1.1.3.1. Fase 1: La conquista o misión cristianizadora de las Américas.**
 - 1.1.3.2. Fase 2: El imperialismo civilizador.**
 - 1.1.3.2.1. ¿Modernidad?**
 - 1.1.3.3. Fase 3: Desarrollismo y neo-colonialismo.**
 - 1.1.3.4. Fase 4: Globalización.**
 - 1.1.3.4.1. El tercer mundo.**
 - 1.1.3.4.2. Identidad y el consumo.**
 - 1.2. El colonizado: Frantz Fanon y sociogenesis.**
- 1.3. Resistencia: ¿Poscolonialismo vs. De(s)colonialismo?**
 - 1.3.1. Introducción.**
 - 1.3.2. Poscolonialismo.**
 - 1.3.3. De(s)colonialismo. La opción decolonial.**

Í

- 1.4. Colonialidad.**
- 1.4.1. Colonialidad/modernidad.**
- 1.4.2. La colonialidad del poder/saber.**
- 1.4.3. El problema fundamental de resistencia “de” y “pos” colonial:
¿Cómo de-construimos la casa del amo, si solo tenemos sus herramientas?**
- 1.5. Reflexiones finales: Capítulo 1.**
- 2. La problemática de la colonialidad del poder en la cultura visual.**
- 2.1. La colonialidad del ver.**
- 2.1.1. Introducción.**
- 2.1.2. Imagen archivo y el estereotipo.**
- 2.1.3. La imagen colonizadora.**
- 2.1.3.1. La imagen en movimiento y su poder sobre la psique.**
- 2.1.3.2. Encarnación/apropiación y la imagen en movimiento.**
- 2.1.3.2.1. El “moon walk”.**
- 2.1.3.3. Encarnación y apropiación: retos de resistencia en la obra de Cindy Sherman y Hito Steryl.**

Í

- 2.2. **Resumen: La problemática artística de la colonialidad del ver.**
- 2.3. **AiestheSis decolonial.**
 - ¿Si solo tengo las herramientas del amo, cómo borro su imagen?
 - ¿Habrá una descolonización intelectual/visual artística?
- 2.3.1. **Filosofía de la liberación y el método decolonial: Anadialéctica y aiestheSis.**
- 2.3.2. **AiestheSis vs aestheTica.**
- 2.3.3. **Liberar la aiestheSis de la aestheTica.**
- 2.3.4. **El anti-sublime decolonial.**
- 2.3.5. **Arte decolonial y la aestheTica.**
- 2.3.6. **Resistencia a re-existencia.**
- 2.4. **Jan Svankmajer: La creación artística y la liberación. Para ver, cierra los ojos.**
- 3. **Praxis decolonial artística.**
 - Acercar el arte como otro, en cuanto uno es otro es libre.
- 3.1. **Descolonizar el taller.**
- 3.2. **Auto-representación decolonial: la investigación de producción.**
 - 3.2.1. **AiestheSis (parte I.): Memoria y vista.**

Í

- 3.2.1.1. Memoria y dibujo decolonial.**
- 3.2.1.1.1. Fanon y violencia: catarsis.**
- 3.2.1.2. Pintura y dibujo a ciegas.**
- 3.2.1.2.1. Disolviendo la figura humana**
- 3.2.1.2.2. Sensación y el acto de pintar.**
- 3.2.1.3. Quitar la máscara:
Auto representación fotográfica decolonial.**
- 3.2.1.4. Re-encuentro con la figura humana: pintura y dibujo.**
- 3.2.2. AiestheSis (parte 2.): El espacio y el juego.**
- 3.2.2.1. Instalación.**
- 3.2.2.2. Collage y el juego: técnicas mixtas.**
- 3.2.3. AiestheSis (parte 3): Pintar lo lúdico y llevar el juego a la pintura.**
- Últimas reflexiones: Percepción, sanación y resistencia.**
- i. Anekantivada.**
- ii. Sanar.**
- iii. Resistencia a Re-existencia.**



Introducción.

La siguiente es una historia e investigación subjetiva sobre un proceso de transformación personal.

Yo soy otra. En México soy extranjera, pero también lo era en Estados Unidos, mi país de origen, en donde las costumbres y tradiciones no encajan con mis propias creencias. Mi madre, nacida en los Estados Unidos, pero con padres mexicanos, no es considerada estadounidense a pesar de que ella y su familia llevan varias generaciones en el país. Las raíces de mi padre son escocesas y alemanas, su familia emigró a los Estados Unidos aproximadamente al mismo tiempo que mis antepasados maternos. A diferencia de mi madre, él sí es considerado estadounidense. Yo, de esta manera, pertenezco al grupo étnico chicano. Sin embargo, no soy chicana. Mi país está conformado por extranjeros, no obstante, es un país con una cultura de supremacía blanca obsesionada con la identidad étnica. La mayoría de los formatos burocráticos pide que uno elija una etnicidad con la cual se identifica. La típica lista es algo así: caucásico, asiático, latino, africano americano u otro. Mi posición como mestiza no me dejaba otra respuesta más que marcar otro. Desde mi niñez, era evidente que caucásico masculino era la única respuesta correcta y que todas las demás eran incorrectas y formaban lo que es otro. La ambigüedad de esta respuesta siempre me ha causado incomodidad porque pareciera que es un sinónimo de, “sin identidad”. Resulta clara mi propia posición como otra por ser mujer y mestiza.

Sin embargo, como México es un país formado a partir de un pensamiento colonial y de mestizaje, encajo a la perfección, debido a que soy extranjera y por lo tanto soy otra entre otros, en un mundo de diversidad, construido con diferentes raíces y costumbres. Por este motivo, es un lugar ideal para exponer mis inquietudes, porque la discusión sobre la otredad tiene una historia extensiva de quinientos años. En cambio, en los Estados Unidos han logrado mantener a sus otros fragmentados, excluidos de la realidad, no los han integrado como parte de una formación cultural.

A pesar de esto, se puede decir que mi país está en un momento de despertar, la gente está dejando de lado la apatía, debido a que, actualmente, están viviendo una pesadilla con el gobierno. Ahora, la ignorancia, violencia, el racismo y el clasismo tienen un líder representativo. Es un momento de crisis sin precedente, pero esta no es propia de los Estados Unidos, es solo un reflejo de una crisis multifacética mundial. Por ejemplo, nos damos cuenta que existe una crisis económica perenne, donde pocos son adinerados, y son muchos más los que padecen hambre. Lo cual se enfatiza con nuestra cultura de consumismo al servicio del sistema capitalista neoliberal, que cuenta con dos tipos de esclavos: consumidor y obrero. Crisis social, racismo, sexismo, heterosexismo, clasismo y prejuicio religioso aunado a una economía no sustentable que se aprovecha de guerras, genocidas, y amenazas nucleares. Crisis ambiental, cambio climático, la extinción de

plantas y animales, la disolución de los glaciares, y hasta la comida se ha convertido en un sistema venenoso. Envenenando a la tierra tanto como a nuestros propios cuerpos, sin olvidar la gran industria de los farmacéuticos. Es evidente una crisis cultural, principalmente una cultura occidental homogeneizada. A través de la visualidad, y al mismo tiempo nuestros programas de arte y humanidades están desapareciendo, dejando una cultura visual sin suficiente crítica.

La cuestión es saber si existe algo que unifique las diferentes facetas de la crisis. Al parecer, esto está comprendido en un sistema de pensamiento denominado, la colonialidad. Este argumento se base en que el tema colonial no es únicamente un referente histórico a la conquista española de América , sino un tema con un panorama de quinientos años que aún persiste. Entre los siglos, lo colonial se ha ido transformando y ha surgido un concepto amplio de colonialidad. Ahora, vemos que este tipo de pensamiento existe tanto en las colonias, como en los imperios. Con el capitalismo-neoliberal-global, el resultado es, que todo está inmerso en el sistema colonial.

El lugar de nacimiento de la colonialidad no se encuentra en el pensamiento o en una supuesta naturaleza de inferioridades y superioridades, sino que nace de las diferencias visuales . Joaquin Barriendos en su ensayo La colonialidad del ver, argumenta que el sistema de pensamiento, la colonialidad del saber, es inseparable de un sistema visual, la colonialidad del ver , un sistema basado en la diferencia . Este sistema intelectual/visual se ha ido transformando a través de los siglos llegando a una cúspide con la estética Kantiana . Más aún Hans Belting propone otro nivel a la colonialidad del ver, con su argumento de que las imágenes tienen un poder colonizador por sí mismas. Además, nos encontramos en un momento novedoso dentro de este sistema. Nos ha llevado a una cultura de imágenes fomentada por los grandes medios y a una visualidad obsesivamente instantánea que se encuentra al servicio del consumismo y en última instancia al capital. Por lo tanto, este programa nos tiene saturados de imágenes, en particular, de fotografías. No es sorprendente, que estas mismas sean parte de nuestra formación visual. La cual esculpe nuestra identidad como consumidores colonizados y nos deja con un pensamiento limitado a binarismos, con el idioma hablado y visual del amo. A pesar del extenso panorama colonial, persisten soluciones en los lugares de conflicto y persiste la resistencia en los lugares de opresión. Además, existen acciones personales que generan cambios internos tanto como externos.

Mi interés en el tema nace de esta identidad esculpida por el sistema de poder y por mi experiencia vivida dentro de la otredad. No queda duda que mi arte está afectado por este entorno.



Ilustración 1: "Hello" (2009).
Óleo sobre tela, 365cm x 182cm.

Mi obra siempre ha reflejado mis inquietudes en torno a mi propia identidad. Al entrar a la Maestría en Artes Visuales mi propuesta de investigación giraba en torno al feminismo porque estaba tratando de entender mi identidad contrapuesta a una construcción social del objeto sexual y buscaba expresarlo de manera pictórica. Al salir de la licenciatura, estaba pintando desnudos femeninos pornográficos. Luché mucho con la respuesta de la obra debido a que soy mujer. En lugar de despertar un diálogo de inquietud sobre el objeto sexual fui acosada verbalmente en numerosas ocasiones, incluso por mujeres ofendidas, pero sobre todo por hombres, quienes me vieron aún más como un objeto sexual. Decidí dedicarme a una investigación de análisis visual feminista para entender cómo y por qué mi obra había provocado estas violencias verbales. Pasé cuatro años entre la licenciatura y maestría en una búsqueda feminista visual y teórica. Aquí comparto al lector una muestra de las pinturas de esta época:



Ilustración 2: "Looks" (2009).
Óleo sobre tela, 122cm x 91cm.



Ilustración 3: "Fem" (2010).
Óleo sobre tela, 155cm x 122cm.



Ilustración 4: "No name" (2010).
Óleo sobre tela, 213cm x 122cm.



Ilustración 5: "Blue" (2010).
Óleo sobre tela, 122cm x 91cm



Ilustración 6: Aguas (2012). Óleo sobre tela, díptico, lado derecho 105cm x 50cm, lado izquierdo 90cm x 37cm.

Durante mi investigación dejé de enfocarme únicamente en el feminismo desde el punto de vista de la “resistencia”, decidí estudiarlo desde un lado más complejo, pero sobre todo más completo. En consecuencia, el feminismo, dentro de esta investigación, es una herramienta complementaria en el camino hacia la descolonización.

Al llegar a la maestría en Artes Visuales, quería liberar mi manera de pintar porque sentía que había agotado mi proceso creativo. Era muy dependiente en recursos visuales, como fotografías, para inspirar mis composiciones. Crear algo que nacía totalmente de mi imaginación era algo imposible para mí. Me sentía estancada creativamente y limitada visualmente. Tenía una inquietud creativa y al mismo tiempo, una inquietud relacionada con mi propia identidad. Dentro de mí había una necesidad artística de renacer creativamente, y a lo largo de la investigación me di cuenta de que no podía separar este proceso de renovación intelectual/visual. Me di cuenta que mi frustración creativa era también una frustración política. La cuestión subjetiva dentro de mi proceso poético resultaba ser una respuesta más grande a mi entorno político. Estaba frustrada con mi lenguaje visual con una certeza que existía una voz en mi interior sin idioma para expresarse. Al preguntar, ¿Por qué me siento así?, fue cuando me di cuenta de que mi búsqueda poética era una resistencia política dentro de la colonialidad del ver.

1.- Como veremos más adelante en el segundo capítulo, mi dependencia en el idioma visual fotográfico no resulta sorprendente y será un dato muy interesante dentro de la discusión de la colonialidad del ver.

La colonialidad del ver que nace desde la diferencia visual y se vuelve el punto de partida para categorizar las cosas y las personas. Por un lado, estas categorías nos ayudan de alguna forma entender nuestro mundo, sin embargo tiendan a encajonar ésta categoría en límites difícil de salir. Para situar la subjetividad de mi investigación y sus posibles implicaciones sociales referiré al ensayo de Suely Rolnik, Furor de archivo, en donde explora el tema de categorizar dentro del arte, cuya discusión gira alrededor de temas micro y lo macropolíticos dentro de la poética del arte. Rolnik enfatiza la problemática de la política dentro de la subjetividad en Latinoamérica porque comúnmente es rechazado como “no arte”. En referencia a la tradición colonial Rolnik escribe:

En otras palabras, estos críticos e historiadores se valen del equívoco de la Historia institucional del Arte para alimentar una especie de sordera defensiva ante las discusiones que se entablan en escala internacional, especialmente ante la nueva alianza que se está tramando entre lo poético y lo político (particularmente en el terreno del arte). El efecto de ello es la omisión de la responsabilidad de su trabajo intelectual en la construcción del presente. Mas preocupante aun es la inhibición que el poder de tal postura provoca en la producción artística y discursiva de las nuevas generaciones.

Esta influencia de los historiadores y los críticos ha dejado una escisión entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos desde el siglo XX. Resulta ahora útil aclarar la diferencia entre lo micro y lo macropolítico. Para Rolnik ambos comienzan con una necesidad de enfrentar “las tensiones de la vida humana en los puntos donde su dinámica se encuentra interrumpida o de mínima flaquea”. Sin embargo lo macropolítico enfoca en “la cartografía dominante en un determinado contexto social (conflictos de clase, de raza, de religión, de etnia, de género, etc.)”. Entonces, la acción macropolítica busca combatir estos conflictos con el fin de “lograr una configuración social más justa”. En cambio, lo micropolítico está insertado en:

la tensión de la dinámica paradójica ubicada entre la cartografía dominante, con su relativa estabilidad, de un lado, y la realidad sensible en permanente cambio del otro lado... En este proceso, la cartografía vigente se vuelve demasiado estrecha o inadecuada, cosa que tarde o temprano termina por provocar colapsos de sentido. Éstos se manifiestan en crisis de la subjetividad que nos fuerzan a crear, de manera tal de dar expresividad a la realidad sensible que pide paso, expandiendo la percepción y dibujando nuevamente nuestros contornos. La acción micropolítica se inscribe en el plano performativo, no solamente artístico (visual, musical, literario u otro), sino también en el conceptual y/o existencial.

La acción micropolítica gira alrededor de lo subjetivo de la política y la poética en donde la producción es “tanto de conceptos como formas de existencia (ya sean individuales o colectivas) como actos de creación, tal como los que se efectúan en el arte”. El proyecto de maestría que presento se enfoca en esta noción donde el acto de creación es tanto una producción artística como una producción existencial. Rolnik expresa el potencial de la acción micropolítica y escribe, “en cualquiera de estas acciones micropolíticas tiendan a producirse cambios irreversibles de la cartografía vigente. Sucede que al cobrar cuerpo en creaciones artísticas, teóricas y/o existenciales, la pulsación de estos nuevos diagramas sensibles las vuelvan portadoras de un poder de contagio potencial en su entorno... El arte puede efectivamente lanzar el virus de lo poético en el aire”. La acción micropolítica tiene un poder vivo y contagioso. Este poder se vuelve emocionante dentro de la cartografía. Su sensibilidad es particular. Rolnik afirma, “del lado de la micropolítica, estamos ante las tensiones existentes entre este plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible”. Dentro de la colonialidad de la cartografía, son justo estos planos que están negados y despreciados como fue definido como “no arte”. Lo invisible e indecible son nociones muy abstractas en particular porque son despreciados y no existe el espacio para desarrollar este tipo de pensamiento y expresión. La falacia de este desprecio se defiende con el argumento de que es obra sin sustento académico cuando es precisamente lo opuesto. Rolnik escribe:

No es obvio encontrar un término que designe al tipo de relación que se establece en propuestas artísticas cuya realización depende de su efecto en la subjetividad de quienes participan en ella. Nociones tales como las de receptor, espectador, participador, participante, usuario, etc. son inadecuadas para este tipo de propuesta, pues tienen por efecto dejar por alto su contundencia poético-política. Esto no quiere decir que, en este caso, la investigación formal se vuelve secundaria o incluso dispensable. Al contrario, el rigor formal de la obra en su performativización es más esencial y sutil que nunca, ya que es indisociable de su rigor como actualización de la sensación que tensa. Y cuanto más preciso es su lenguaje, más pulsante es su calidad intensiva y mayor poder de interferencia en el medio en que circula -el poder de liberar a las imágenes de su uso perverso. Se activan otros modos de relación con las imágenes, otras formas de percepción y de recepción, pero también y sobre todo de invención y de expresión. Éstas pueden implicar en nuevas políticas de la subjetividad y de su relación con el mundo -es decir, nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social que rediseñan su cartografía.

El trabajo micropolítico de la subjetividad es un trabajo intenso y raras veces hay una guía para aclarar el camino. Por lo tanto, es un trabajo que contiene una potencia de cambios profundos existenciales y cartográficos. El trabajo realizado durante la maestría forma parte de la acción micropolítica de la subjetividad interpretado después de que descubrí a la política en mi poética, en el ámbito decolonial en donde vi que mi búsqueda era una de liberación de pensamiento, vista, y finalmente mis propias imágenes.

Como la micro y macropolítica, en esta tesis comienzo con las tensiones de la vida humana y en este caso es la otredad la que forma el punto de partida dentro de la colonialidad. Para dar inicio a esta cuestión, en el primer capítulo de este trabajo despliego qué es el colonialismo y cómo sigue siendo relevante. Se tienen que desglosar los siguientes temas: la otredad, la historia del colonialismo y sus cuatro fases, el colonizado, el concepto de la colonialidad, el poscolonialismo y el decolonialismo.

Desde esta base, en el capítulo dos indago en el de tema de la colonialidad del ver y en la resistencia artística. Primero, reviso cómo el colonialismo se relaciona con lo visual y como las imágenes, en particular las de los medios de masa, son claves para el proyecto colonial en nuestra cultura occidental ocular centrada. Con este entorno de visualidad colonial reviso unos ejemplos de resistencia artística y los retos de resistencia en la obra de Cindy Sherman e Hito Steryl. A partir de este constructo presento el tema de la descolonización artística, desmenuzando el concepto de aiestheSis decolonial. Descubrí, durante mi investigación teórica que lo que estaba practicando en el taller tiene un nombre dentro del decolonialismo: aiestheSis. AiestheSis, es un término que trata de la experiencia del arte y busca transformar nuestra concepción del proceso creativo, la obra de arte, y la vista como sentido dominante. Es un proceso artístico con el potencial de transformación social a través del individuo, por medio de su acción, visión, y pensamiento. Por lo tanto, es una revolución intelectual, visual, y social. AiestheSis busca llevar la resistencia a una re-existencia. Como primer punto quiero explorar la relación y las diferencias entre Exploro primero la relación y la distinción entre aiestheSis y aestheTica (estética). En segundo lugar despliego el tema de liberar la aiestheSis de la aestheTica. Continuo con el tema de arte decolonial así como sus objetivos. Finalmente, en el capítulo tres expongo los descubrimientos de la investigación pictórica desde mi propia panorámica subjetiva interpretada como aiestheSis decolonial. Mi investigación de producción pictórica fue un trabajo dedicado a lo oculto que hay dentro de mí, con la intención de dar voz a un yo silencioso. Me sometí a un proceso profundo de confrontación personal comenzando con mi inconsciente, dibujando por meses mis memorias. Después, cerré los ojos por ocho meses pintando a ciegas lo que percibía de mi cuerpo y mente. Mientras estaba ciega en este proceso pictórico, volteé una mirada intensa a la auto-representación fotográfica en donde a través del cuerpo desnudo busqué desnudar mi interior en un proceso que llamo “quitar la máscara”. Estas exploraciones despertaron en mí nuevos caminos visuales dando luz a una capacidad pictórica inesperada. Instalación, collage, y una nueva expresión en mi dibujo nacieron. El collage, resultó extremadamente inspirador y decidí dedicar la última etapa de mi investigación pictórica a la traducción del mismo. Aquí una muestra de mi camino visual:



Ilustración 7: De la serie: figura a ciegas, "Beso" (2014).
Carbón y acrílico sobre papel, 110cmx60.5cm.



Ilustración 8: De la serie: figura disuelta a ciegas, "Mordida" (2014).
Carbón y acrílico sobre papel, 110cmx60.5cm.



Ilustración 9: De la serie de auto retrato: "quitar la máscara" (2015). Foto digital.



Ilustración 10: De la serie: vuelta a la figura (2015).
Carbón y acrílico sobre papel, 60.5cmx45.5cm.

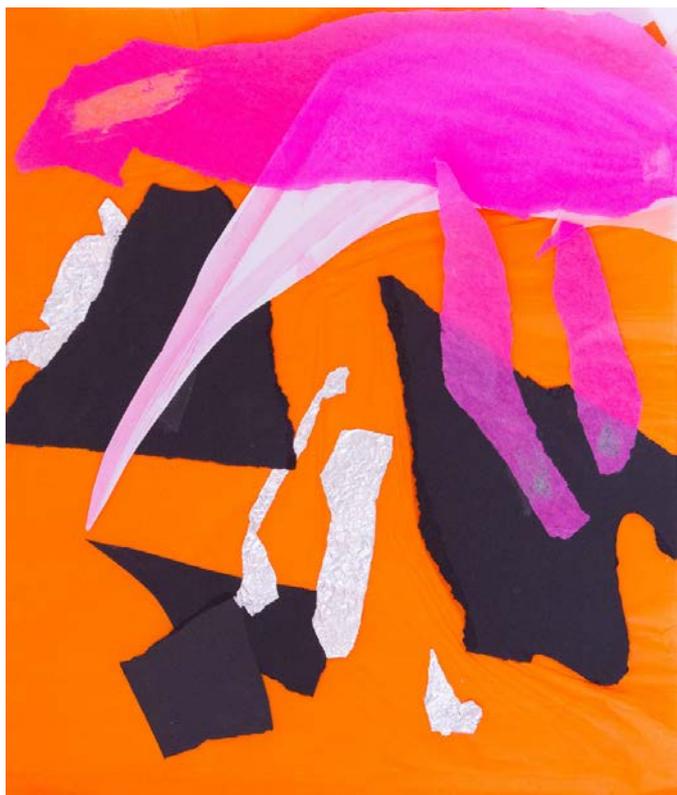


Ilustración 11: Collage (2015).
41.5 cm x 35.5 cm.



Ilustración 12: Detalle: Instalación "la
Cueva" (2014).
Foto, dibujo, pintura, y texto.

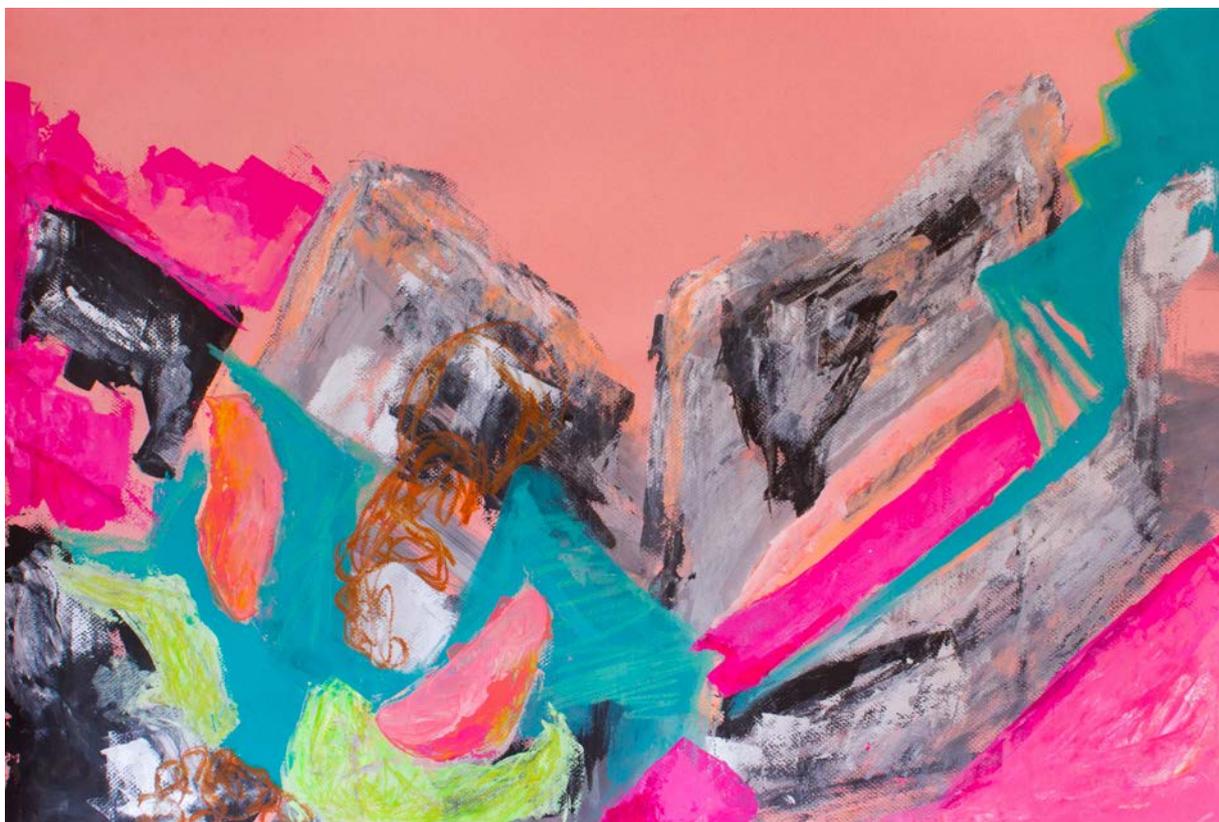


Ilustración 13: Pintura de collage (2016).
Técnicas mixtas sobre papel, 50.5x76cm.

Para comenzar a relacionar el proceso creativo con la colonialidad y ver la importancia de aiestheSis decolonial para el artista, propongo las siguientes preguntas:

- ¿Qué tanta libertad creativa tengo en el momento de crear?
- ¿Hasta qué punto reproduzco la pedagogía de la colonialidad?
- ¿Se puede desarrollar un lenguaje visual propio dentro de la colonialidad del ver?
- ¿Habrá una descolonización intelectual/visual artística?
- ¿Cómo libero mi proceso creativo?

Durante los estudios de la maestría en Artes Visuales dentro de un proyecto de auto reflexión descubrí que estas preguntas eran las que necesitaba confrontar y las he intentado contestar. Este proyecto de investigación es una propuesta y experimentación de descolonización intelectual/visual y está inspirado por el proyecto de la opción decolonial. Es un acercamiento a la liberación y sanación personal y a la liberación y sanación creativa. Es, sobre todo, un proceso de praxis decolonial a través de un proyecto subjetivo de una búsqueda de transformación personal/artístico. Una praxis de transformación será el énfasis de este texto. Después de reflexionar he decidido estructurar esta tesis con base del argumento de la decolonialidad y su importancia para las artes visuales, concluyendo este texto con mi propia experiencia de producción artística y como puede resultar relevante como una pedagogía artística para inspirar una revolución intelectual/visual.

Advierto que los siguientes temas y conceptos son profundos y complejos. Las ideas desarrolladas en estas cuartillas no son suficientes para cubrirlos todos en detalle, sin embargo, espero que las síntesis que enseguida presento sirva para enmarcar la explicación del proceso de producción objeto de esta tesis.

Lista de Referencias

Introducción

- 1.- Joaquin Barriendos. "La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". 2011. p 13-29.
- 2.- Hans Belting. "Antropología de la imagen". 2009. (resumen general). sp.
- 3.- Suely Rolnik. "Furor de archive". 2008. p 122.
- 4.- Loc cit.
- 5.- Ibid., 123.
- 6.- Loc cit.
- 7.- Loc cit.
- 8.- Ibid. 123-124.
- 9.- Ibid., 124.
- 10.- Loc cit.
- 11.- Loc cit.
- 12.- Ibid., 121.

Una descolonización intelectual/visual.





Capítulo 1.

Colonialidad.

El tema colonial tiene una historia con una extensión de cinco siglos, desde la conquista de América, hoy en día, sigue teniendo potencia en el panorama global. Este tema, será desarrollado dentro del panorama del concepto **colonialidad**. Para entender “la colonialidad” y cómo persiste este concepto en la actualidad, hay que empezar entendiendo qué es colonialismo; sus conceptos básicos de, centro/periferia, otredad, el occidente y toda la historia colonial.¹ Del colonialismo, surge el concepto de colonialidad, incluyendo los subtemas de *colonialidad/modernidad*, y la colonialidad del: poder, saber y ver.²

1.1. ¿Qué es el colonialismo?

1.1.1. Centro vs Periferia/Otredad.

Un “yo” contrapuesto a un otro y un centro contrapuesto a una periferia son las bases socio-geográficas del colonialismo. Dentro de estas dualidades yo/otro, centro/periferia está implicada una jerarquía de valor. Las nociones de yo/otro, son ideológicas y sirven para una organización social. Al respecto, el filósofo Enrique Dussel opina lo siguiente:

En cuanto otro incondicionado, exterior, el otro como otro consiste en un no-ser. Más allá del horizonte del ser (Schelling), el otro es bárbaro (que no ser humano para Aristóteles), la mujer en la sociedad machista (que es la castrada de las histerias estudiadas por Freud), o el huérfano que nada sabe y todo lo debe aprender (como el Emilio de Rousseau). Por cuanto no es, en cuanto alteridad de la totalidad, igualmente puede decirse que es nada.¹

El “yo” constituye todo lo que se considera normal y predilecto: hombre, blanco, rico, europeo. El “otro” es todo aquello que no refleja el “yo,” anormal y lo no preferido: mujer, negro/moreno/amarillo, pobre, no europeo. Este conjunto de otredad es lo que Gayatri Spivak llama la “subalterna,” la más otra de todos. Dentro de la relación yo/otro vemos distintas dicotomías: hombre/mujer, blanco vs negro/moreno/amarillo, rico/pobre, y dentro de ellos vemos las complicaciones jerárquicas del sexismo, racismo, y clasismo. La contraposición europea/no europeo nos lleva al siguiente punto, centro/periferia.

1- Utilizaré la propuesta del filósofo y editor principal de Kairós Agustín Pániker, sobre ¿qué es el colonialismo? de su libro, *Indika: Una descolonización intelectual*, para plantear lo básico del colonialismo en las cuartillas siguientes. Es un texto conciso, claro, y completo sobre el tema colonial. Además, es un texto contemporáneo sobre el tema y es uno de los pocos ejemplos que un pensamiento poscolonial y decolonial de manera clara y fluida.

2- El capítulo dos, está dedicado al desarrollo de la colonialidad del ver y la problemática visual contemporáneo colonial. Aquí en el capítulo uno habrá una breve introducción.

El centro, se refiere primero a Europa y luego incluye los países del Primer Mundo: Estados Unidos, Israel, Japón, etc. Su contra puesto, *periferia*, es todo lo que queda afuera del centro e igual que el otro es desvalorado. Sin embargo, el concepto “centro” es desplazado y de esta forma, surgen *sub-centros* en donde se repite la misma situación de centro/periferia (el yo contra el otro). Por ejemplo, Europa es un centro, Paris y Londres son centros, la ciudad de México es centro, y después las delegaciones con dinero son centros, luego las familias de poder y así sucesivamente. La dicotomía centro/periferia es la representación geográfica de la relación jerárquica yo/otro. El centro en términos de estatus primermundista se relaciona con el siguiente tema de occidentalismo. Estos conceptos de centro/periferia/otredad se pueden llamar también occidentalismo o el término del filósofo Agustín Pániker, *occidentosis*.

1.1.2. “*Occidentosis*.”

Occidente es mejor entendido con su contra parte *Oriente*. En el libro “Orientalismo”, Edward Said, señala que el concepto *Oriente* es un invento europeo. Desde esta tesis, Agustín Pániker ha explorado el tema contemporáneamente. Se concluye que, el concepto *Oriente* es un mito escrito por los europeos, por consiguiente, también lo es *occidente*. Agustín Pániker explica las condiciones para el occidentalismo/orientalismo:

Bajo el término ‘Occidente’ confluyen diversas ideas entrelazadas. Por un lado, una noción sociocultural, invariablemente ligada a la modernidad, racionalismo, individualismo, igualitarismo, derechos humanos, laicismo, ciencia, tecnología y progreso (siempre contrapuesta a Oriente o, en el mundo globalizado de hoy, al resto del mundo) ... Por otro lado, un aspecto más político y económico, ligado a la idea de Estado-nación y al mundo capitalista y liberal... es el mundo de las democracias liberales... nadie lo pone en duda. Es precisamente este sólido imaginario de la modernidad, que propongo denominar “occidentalismo” la condición para la construcción del “orientalismo.” ²

Este *occidentalismo* de Pániker me parece esencial. El occidente en el mundo globalizado ya no se define como una dicotomía, sino como, occidente contra el resto del mundo. Aquí la generalización de todo mundo contra occidente abre la posibilidad de entender un sistema de poder amplio, y que se puede usar para entender situaciones distantes y locales. Pero debemos reconocer el peligro de un binarismo tan simplificado. Hay que mantener un ojo crítico para no caer en lo que llama Pániker “*occidentosis*: una visión substancializada y distorsionada de un ‘otro’ occidental, contrapuesta a su civilización, nación o cultura.”³ El autor continúa con un ejemplo, “El occidente es invariablemente materialista, decadente, hedonista, individualista, capitalista, y colonialista. Al contrario, ‘su’ civilización es pura, sana, espiritual, frugal, y ética.”⁴

En este proceso de repensar los mitos estandarizados y estereotipados es fácil ir de la dicotomía *occidente bueno/oriente malo*, a su opuesto *oriente bueno/occidente malo*. Distorsionar al otro a un “otro occidente” no es una solución, sino una continuación del mismo tipo de pensamiento; lo que Dussel llamaría pensamiento opresivo. Idealizar a Oriente como ocurrió en el primitivismo y en el “New Age” son ejemplos de *Occidentosis*, es toda relación binaria jerarquizada. Las grandes críticas de la segunda ola del feminismo en los 70's:

La mujer es buena/ el hombre es malo, y la apropiación del patriarcado en donde la mujer también ejerce el poder patriarcal son ejemplos de *Occidentosis*.

Hay que señalar otro síntoma de esta condición, el pensar que la construcción de estereotipos y dicotomías ha sido un monopolio europeo.⁵ Pániker insiste en que los colonizados han participado en la fabricación de estereotipos, y escribe; “El occidentalismo, lo mismo que el orientalismo, se han nutrido tanto del colonialismo como de los nacionalismos anticoloniales.”⁶ El concepto *Occidentosis* se presenta como una enfermedad del pensamiento.

1.1.3. Las 4 fases del colonialismo.

Antes de seguir hay que introducir un concepto faltante, el de *colonialismo*. Este, está generalmente pensado en términos históricos como una actividad “llevada a cabo *en las periferias*” y en principio “no está preocupado en ninguna transposición de valores sino en la ocupación y explotación.”⁷ Para poder hablar de colonialismo tendremos también que hablar de imperialismo y globalización, porque no son independientes, sino que están interconectados al colonialismo. En el imperialismo, a diferencia del colonialismo “la política se gestiona *desde el centro*... la maquinaria imperialista se sostiene en alguna ideología, normalmente un gran proyecto de evangelización, transculturación o modernización.”⁸ El imperialismo tiene una característica estratégica, en donde, las naciones que tienen el imaginario imperialista se apropian de territorios solo por cuestiones de competencia. Pero a finales del siglo XIX las diferencias entre colonialismo e imperialismo se difuminaron y el colonialismo se convirtió en la práctica del imperio.⁹

El colonialismo se puede dividir en cuatro fases: cristianizadora, imperialismo civilizador, el desarrollismo, y la globalización. Entender cómo el colonialismo se ha transformado entre los siglos nos dará la base para entenderlo conceptualmente más adelante como colonialidad.

A continuación, se muestra el esquema de Agustín Pániker, quien lo plantea de manera clara y concisa.

1.1.3.1. **Fase 1: La conquista o misión cristianizadora de las Américas.**

La primera fase del colonialismo fue con la conquista o descubrimiento de América, se llevó a cabo con el pretexto de saquear las tierras, esto aunado a una misión cristianizadora. Los monarcas españoles decidieron ocultar la conquista bajo una máscara de “descubrimiento” misión religiosa. Gracias al acuerdo de Valladolid los “salvajes” indígenas fueron identificados como seres humanos en necesidad de rescate religioso.¹⁰ La cristianización es un imperialismo ontológico o cultural. Es una forma de anulación a través de la evangelización en lugar de una exterminación total con la espada. Enrique Dussel insiste que el “des-cubrimiento” fue un “en-cubrimiento” del indígena. Se reconoce entre muchos autores decoloniales que algo cambió en la conciencia europea en el siglo XVI en donde el “ego cogito”³ nació junto con un “ego conquiro” y el centro comienza a formarse con una periferia para descubrir.¹¹

En la conquista, se produjo por primera vez la noción de raza.¹² Es el comienzo de un nuevo patrón de dominación social.¹³ Esta, no solo define el estatus de la persona socialmente sino también define su naturaleza y su trabajo natural.¹⁴ El resultado, una distribución racista del trabajo al interior del capitalismo colonial/moderno⁴ que simultáneamente implica el control de un grupo específico de gente dominada.¹⁵ En esta misma distribución racista del trabajo se llevó a cabo el genocidio colonial del indígena en América, sometiéndolos a un trabajo arduo que los llevaba directo a la muerte.¹⁶

La noción de jerarquía racial, es el comienzo no solamente de la subjetividad individual, sino de una *intersubjetividad* colectiva de todos los pueblos que formaran parte del nuevo patrón de poder mundial.¹⁷ A partir de la conquista en América hay un cambio del mundo como tal, y el aspecto “fundante de la nueva subjetividad: la percepción del cambio histórico.”¹⁸ Es ese elemento lo que desencadena una nueva perspectiva sobre el tiempo y la historia y abre la idea del futuro, un territorio abierto al cambio a través de los cálculos del hombre.¹⁹

3- Ojo al lector, hay autores decoloniales como Anibal Quijano, que expresan duda de esta tesis de Dussel y otros como Joaquin Barriendos que lo defienden.

4- Véase a la sección: 1.2.3.

1.1.3.2. Fase 2: El imperialismo civilizador.

La siguiente fase de colonialismo es la misión civilizadora del siglo XIX y se vincula con un nuevo mercantilismo holandés que abrió la puerta a Francia e Inglaterra como nuevas potencias imperiales.²⁰ Igual que en la fase anterior, están los aspectos económicos y religiosos, pero se agrega la tarea de lengua y cultura y, se “camufló en la propagación de la Razón y los Derechos del Hombre.”²¹ La gran diferencia ahora, es cómo está vista la gente de las nuevas tierras. En la fase anterior todavía tenían el aspecto del buen salvaje; eterno candidato de la salvación.²² Después de la Ilustración hay “una ruptura en la concepción del tiempo judeocristiano... En el paradigma modernista... el salvaje todavía no está listo para la civilización.”²³ Pániker, explica que los “británicos habitan un mundo repleto de razas, culturas y tribus –y no almas- esencialmente ineptas para el progreso.”²⁴ La misión civilizadora es una de responsabilidad y deber del hombre blanco.²⁵

Es interesante agregar el contexto local europeo y el nacimiento del *experto*. Hubo una transición en la estructura social, y a mediados del siglo XIX, en plena Revolución Industrial, el mercado capitalista toma el lugar del mercado de agricultura y las ciudades comienzan a crecer. En medio de esta transición, la ciencia surgió como la doctrina que podría justificar la ideología capitalista. La gente de este tiempo quedó fascinada con la figura del científico. Los médicos vieron el poder que tenía el científico y vieron la oportunidad de sacar provecho de ese poder. De repente, hubo expertos en todo, en particular, los expertos en temas referentes a la mujer.²⁶ Fueron estos mismos expertos quienes justificaron la superioridad del hombre blanco como algo natural. La misión civilizadora se llevó a cabo tanto en las periferias como en los centros, con la justificación de los “expertos”.

1.1.3.2.1. ¿Modernidad?

El inicio de la modernidad surge desde un punto de vista dudoso. La modernidad, está generalmente ligada a la revolución industrial europea del siglo XIX, pero, como veremos más adelante, la temporalidad y geografía del nacimiento de ésta se encuentran definidas y surge un desacuerdo entre las resistencias poscoloniales y decoloniales. A pesar de esto, en un plano histórico, existe una época a la que llamamos modernidad industrial, y nace en el siglo XIX en la matriz del eurocentrismo y sus valores del progreso están arraigados al proyecto colonial. La lógica moderna es la del dominio, el dominio europeo. La noción eurocéntrica de la modernidad es esencial en la fase civilizadora del colonialismo y está basada en la idea de que es:

de la naturaleza como punto de partida del curso civilizatorio cuya culminación es la civilización europea u occidental. De ese mito se origina la específicamente eurocéntrica perspectiva evolucionista, de movimiento y de cambio unilineal y unidireccional de la historia humana. Dicho mito fue asociado con la clasificación racial de la población del mundo.²⁷

La noción eurocéntrica de la modernidad aseguró un colonialismo intelectual, siendo así aún más poderosa que la fase anterior que no solo tuvo sus consecuencias en el extranjero, sino que las tuvo en el interior del pueblo europeo.

1.1.3.3. **Fase 3: Desarrollismo y neo-colonialismo.**

La tercera etapa colonial, la misión desarrollista del siglo XX se enfoca más en el progreso y modernización y es en donde los Estados Unidos entran como potencia imperial. Esta situación desarrollista también se conoce bajo el nombre neocolonial, un término de líder ghanés Kwame Nkrumah. El cual describe, en la década de los 60's, una situación en donde la independencia y soberanía nacional es una ilusión debido a que el sistema económico y político se dirigen desde afuera.²⁸ Pániker escribe, "en la fase neocolonialista el capital extranjero se utiliza para la explotación (y no para la mejora) de las áreas 'subdesarrolladas'... La teoría de la dependencia, propuesta por latinoamericanistas... presenta un análisis parejo: el enriquecimiento en el centro se lleva a cabo a expensas del subdesarrollo en las periferias."²⁹ Pániker cuenta al lector la transformación mundial que empezó en los años 1960:

Muchas colonias lograron la independencia durante los sesenta y setenta pero ello no supuso que su sujeción a las potencias del Primer o Segundo Mundos decreciera. Ahora se exigía que las naciones emularan el modelo de crecimiento capitalista o soviético. La retórica de la modernización nos presenta una 'teoría de salvación' basada en la presunta superioridad de una visión del mundo impersonal, descontextualizada y universal pero que en último término, encubre la explotación y la colonialidad. Las formas de conocimiento nativas fueron marginadas y suplantadas por los expertos en programas de desarrollo incrustados en la tradición occidental. Se estableció un baremo estrictamente económico y cuantitativo para determinar qué países estaban en el subdesarrollo y qué países representaban el progreso. Casi la mitad del planeta cayó en la categoría Tercer Mundo. Y no es un mero juego semántico decir que la misión desarrollista ha dado forma, en gran medida, a lo que hoy es el Tercer Mundo.³⁰

El neocolonialismo ha tenido sus repercusiones en los pueblos indígenas y ha provocado reacciones nativistas y fundamentalistas y además "estos mismos remedios han espoleado homólogas reacciones ultraconservadoras y xenófobas en los supuestos países desarrollados."³¹ Lo que da inicio aquí crece velozmente. La situación contemporánea de occidente contra el mundo islámico o las grandes migraciones de gente, resultan poco sorprendentes.

1.1.3.4. Fase 4: Globalización.

Hay una continuación entre cada fase de calidades anteriores. Realmente no se desvanece ninguna, “las nuevas modalidades de dominación nunca desplazan misiones anteriores.”³² El resultado de hoy es un conjunto de colonialismos. Entonces, ¿cómo siguen funcionando las calidades anteriores y cuáles son los aspectos novedosos que vivimos hoy?

La globalización es actualmente nuestra experiencia vivida y, además, es un término usado libremente, que aún no cuenta con una definición teórica.³³ Entonces, es necesario analizar esta última fase del colonialismo para clarificar el término y, sobre todo, para plantear nuestro entorno dentro de un imperio sin salida. Encima de lo que ya revisamos en las fases anteriores del colonialismo hay otros conceptos ligados a la globalización que debemos considerar. La posmodernidad, es un aspecto esencial para entender este término, debido a que una está implicada en la otra. En adición, lo poscolonial y lo decolonial se hacen visibles en la globalización gracias a la posmodernidad y su valorización de la otredad; lo cual, dio voz por primera vez a las colonias ahora supuestamente liberadas.

A continuación, se hará énfasis en los siguientes aspectos del tema, el tercer mundo, la identidad y el consumo.

1.1.3.4.1. El tercer mundo.

El tercer mundo, representa, de manera obvia, la periferia que definimos al inicio de esta exposición. Para entenderlo hay que ver cómo surgió este mundo dividido. La última fase del colonialismo, la misión globalizadora es en donde, “las ideas de progreso y modernización han pasado a ser simplemente condiciones necesarias para la implantación de un capitalismo global.”³⁴ Dussel explica cómo:

El nuevo capitalismo, fruto de la tercera revolución industrial (si la primera fue mecanicista y librecambista, la segunda financiera monopolista e imperialista, la tercera es la de la gestión internacional del capital productivo transnacional que estructuran por dentro sus neocolonias con un capital financiero globalizado y un sistema electrónico), había dividido el mundo en dos partes.³⁵

Hay que dividir al mundo en dos partes, el “primer mundo” y el “tercer mundo.” Su definición, nace por estándares económicos inventados por occidente, a base de la desigualdad. Sin embargo, pareciera ser de otra forma. El neoliberalismo dentro del capitalismo global es ante todo eso: “una teoría de prácticas político-económicas que afirma que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo.”³⁶ El bienestar del ser humano parece estar ligado a su libre movimiento. Dentro de la globalización, pareciera que todo se mueve: el movimiento de información, mercancías, y seres humanos.³⁷ Estas características unen al globo tanto como lo dividen. Al igual que este movimiento libera el espacio para unos, también “se pone en marcha un proceso ‘localizador’, de fijación del espacio” dejando grandes masas inmóviles y atrapadas a su localidad.³⁸ Pániker explica, “es ante la expansión de la globalización económica, la capacidad del Estado nacional en proteger a sus súbditos frente a las fuerzas del mercado decrece. Resultado: una galopante desigualdad entre los países.”³⁹

Homi Bhaba advierte que el globo se hace más pequeño para los que son los dueños de él, pero para los migrantes y refugiados no hay una distancia más enorme que un par de metros cruzando la frontera.⁴⁰ Dos aspectos de las fases anteriores resurgen, el aspecto de ilusión y la manera en que están percibidos los otros. Pániker, cita a Fernando Coronil para ilustrar la situación, “<<Esta nueva estrategia imperialista constituye una modalidad de representación occidentalista particularmente perversa>>, pues su poder yace <<en su capacidad de ocultar la presencia del Occidente y de desdibujar las fronteras que definen a sus otros, definidos ahora menos por su alteridad que por su subalternidad.>>”⁴¹ Esta ilusión resulta ser el velo perfecto para la intervención primermundista, mejor vista a través de los Estados Unidos. En la continuación de su explicación, Pániker escribe, “Es precisamente este cuadro del Tercer Mundo como hábitat pretecnológico, subdesarrollado y oscurantista el que –una vez más–legítima hipócritamente la intervención estadounidense para exportar la democracia, las libertades y el capitalismo”.⁴² Se puede ver que la actitud o creencia en los países, antes vistos como no europeos y ahora llamados subdesarrollados, siguen en necesidad de la mediación del centro europeo/estadounidense pero de forma oculta.

Ha puesto todavía más profunda la ilusión que describe Nkrumah en su neocolonialismo. Un ejemplo hoy del ocultamiento de occidente e ilusión de independencia es el colonialismo inverso. Los imperios ya no emigran a sus colonias. La pobreza tremenda que los imperios han creado en sus antiguas colonias ha puesto en movimiento una inmigración masiva de gente tercer mundista buscando el ‘sueño americano’ en un intento de escapar de la pobreza de sus países. Ahora los países del Primer Mundo están inundados con inmigrantes.⁴³ La relación colonial tiene una apariencia más psicológica.

1.1.3.4.2. **Identidad y el consumo.**

La identidad individual involucra necesariamente la política. El sistema económico actual depende en la construcción de la identidad a base del deseo.⁴⁴ Como señala Enrique Dussel, algo "que nunca había acontecido antes, poseía el imperio una política de producción de los deseos, de las necesidades".⁴⁵ El sistema va creando a sus clientes a través de una necesidad de llenar un vacío inventado con cosas. La llamada sociedad del consumo es una sociedad de esclavos del consumismo, en donde toda felicidad gira sobre el dinero y la capacidad de consumir una infinidad de cosas instantáneamente, pero es una falacia, el consumismo promete felicidad a través de los objetos cuando realmente procura un hueco más grande explotando el apego.⁴⁶ Es una de las maneras en que funciona la colonización económica y es la forma de colonización más personal que vivimos.

Aparte de la infelicidad, hay otros peligros, como advierte Adolfo Vásquez Rocca en su ensayo "El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad", en E.U. hay cada vez menos énfasis en el intelectualismo y sensibilidad artística y "los estudios técnico-profesionales" tienen más auge, para "promover una sociedad de cosas" y este mismo anti intelectualismo procura "grandes masas infantilizadas".⁴⁷ La idiocracia es una amenaza real, no queda duda de que hay una agenda muy específica atrás del consumo: mantener el sujeto ignorante y en un estado de infelicidad. Es a través de la ignorancia e infelicidad que las compañías pueden sostener su poder y control.

El consumismo, obviamente no es completamente malévolo, tenemos necesidades materiales y hasta cierto punto tenemos más libertad de productos para escoger.⁴⁸ Además, el consumo no es necesariamente pasivo y tiene la capacidad crítica, pero esto implica un sujeto/consumidor informado lo cual también ya implica un esfuerzo personal o de haber tenido el acceso a la información adecuada para salir del paradigma.

El sujeto/consumidor/colonizado representa el conjunto de colonialismos en que vivimos. Así que tal vez es un poco obvio porque el sistema de consumo no promueve las humanidades y el intelectualismo, porque la educación y la creatividad son peligrosas para la proliferación del capitalismo global y la cultura del consumo. El primer peligro es la crítica. Una vez educado en literatura, filosofía, arte, etc. se despierta la capacidad de reflexionar, cuestionar y argumentar para generar un cambio. Pero es la creatividad la que se presenta como la clave sumamente peligrosa. La creatividad facilita nuevas posibilidades y el poder intelectual a construir un nuevo camino. Pero nos encontramos en la situación planteada por Vásquez Rocca y Pániker; estamos infantilizados y colonizados. Salir de esta situación intelectual es un gran reto. Estamos en crisis.

1.2. El colonizado: Frantz Fanon y sociogénesis.

El colonizado es la consecuencia de la colonización. Este surge junto con la otredad, pero tal vez, el comienzo del concepto “ser colonizado” viene desde la conciencia de otredad o, mejor dicho, surge en el momento que uno se da cuenta de su otredad. El reconocimiento de tal situación es una herida en la conciencia del individuo, y el camino para sanar se encuentra en el ámbito de descolonización.

El concepto de colonización ha mutado desde su forma originaria. Por lo tanto, es natural pensar que el colonizado también ha cambiado. Vimos un previsto a la condición del colonizado contemporáneo, pero es muy valioso hacer una revisión del significado de colonizado. Para iniciar una revisión de, ¿qué significa estar colonizado? hay que empezar con Frantz Fanon el pensador, activista y psicoterapeuta considerado como el primero en dar a la luz las consecuencias psicológicas de colonización en su texto seminal *Piel negra máscaras blancas* publicado en Francia en 1952. Utilizaré a Fanon como base de referencia porque él no solo comienza la discusión sobre las consecuencias del colonialismo en los colonizados, sino también debido a que una gran parte de su trabajo está dirigida a sanar a cualquier persona afectada como víctima del colonialismo incluyendo al colonizador. Lo cual implica una praxis de descolonización intelectual.

Fanon escribe desde su experiencia personal y desde sus conflictos locales. En esta breve revisión de su aporte, es importante tener en mente la advertencia de Pániker en el sentido de que no se puede generalizar el colonialismo porque hay situaciones locales que distinguen a uno y a otro. Sin embargo, se puede ver que hay similitudes entre la mayoría de las situaciones coloniales y por eso podemos hablar de un concepto amplio de colonialismo. Como Fanon inició la discusión crítica del colonialismo hay que tener en mente que cuando se lee a este autor hay que contemporizar algunas de sus ideas y su terminología. Por ejemplo, cada vez que dice “hombre” hay que pensarlo como “hombre y mujer” y cada vez que dice el “negro” hay que pensarlo como el “otro” o el “colonizado.” Por ejemplo, en *Piel negra máscaras blancas* utiliza el término “negro” para expresar una localidad del colonizado y se puede ver que el uso de esta palabra es un sinónimo de la palabra “colonizado” que aparece en su libro *Condenados de la tierra*. Fanon además, compara la posición del hombre de raza negra con la del judío, llamándole su “hermano en miseria.”⁴⁹ Señalo la diferencia porque las comparaciones y vocabulario se leen con el mismo mensaje, lo cual refleja el concepto del colonizado como consecuencia de un sistema de dominación que llamamos colonialismo o como veremos adelante, colonialidad. Sin embargo, mantendremos presente que a pesar de la generalización bajo el concepto amplio del colonizado siempre hay que contemplar los aspectos únicos de su localidad y al mismo tiempo el concepto general. Este señalamiento será importante con Fanon en su ensayo controversial *Sobre Violencia* en su texto *Condenados de la tierra*, un punto al cual retomaré más adelante en la sección titulada *Catarsis*.

En *Piel negra máscaras blancas*, Fanon describe famosamente en que por primera vez sintió la mirada del hombre blanco, un niño en cuanto le vio exclamó a su madre, “¡Mira mamá un negro! ¡Tengo miedo!” Explica cómo en este momento se perdió su identidad autónoma. Quebrado, quiere reconstruirse, pero ahora tiene dos pares de ojos volteando hacia su interior, un par que son de él, y un nuevo par que le ve desde afuera como otro. Pániker, resume a W.E.B. Dubois para describir esta experiencia vivida de una doble consciencia, es “una manera de verse a sí mismo a través de los ojos de los otros. El sujeto colonial no sólo es diferente respecto al blanco, sino que se ve y vive a sí mismo como un ‘otro.’”⁵⁰ Fanon lamenta que él solo quería volver a ser un hombre cualquiera, pero a partir de este momento no podría seguir siendo él mismo, y a partir de este momento él se fragmenta. Describe el momento como una herida física, “Que otra cosa me podría haber ocurrido sino una amputación, una escisión, una hemorragia que me salpicó todo el cuerpo con sangre negra.”⁵¹ Aunque para él, el momento en que le llegó el desprecio hacia su persona fue muy claro, clarifica que no es así para todos, en diferentes casos, no se dan cuenta en qué momento “su inferioridad se manifiesta a través del otro.”⁵² La sanación de la herida colonial comienza con el enfrentamiento con la doble consciencia o doble visión propia de uno mismo, el enfrentamiento ante el **yo** y el **otro** internalizado.

La experiencia de Fanon y lo que él propone como “la experiencia judía” también es muy parecida a lo que muchos autores después cuentan. John Berger, por ejemplo, en su libro *Modos de ver*, argumenta que las mujeres tienen dos pares de ojos, uno que ve desde adentro por afuera y otro (internalizado) que ve a sí misma desde afuera.⁵³ Homi Bahba, en su libro *La Locación de cultura*, describe esta condición en tres maneras: doble visión, visión parcial, y una mirada que desplaza.⁵⁴ Es evidente aquí que la experiencia de Fanon no está aislada a él o la raza negra, sino que hay una condición de otredad con una consecuencia en común. Para Fanon es el comienzo de su conflicto interno de reconocimiento.

Para analizar su experiencia y su percepción de la situación de la gente de raza negra en Francia, Fanon analiza a Hegel y su dialectico del amo y esclavo. Explica que para Hegel el amo y esclavo se basan en reconocimiento mutuo sin conflicto y cuando el amo libera al esclavo ambos toman sus caminos distintos. Sin embargo, para él, la relación es más compleja, el amo no quiere que su esclavo lo reconozca como amo; el amo solo quiere su trabajo. En turno el esclavo, quiere ser el amo; quiere estar reconocido por el amo como amo, como su igual. El reconocimiento en el contexto de “otredad”, viene desde dos fuentes, una que es opresora (externa) y la segunda es la visión internalizada. Una fuente personal y autónoma. Ambas fuentes están encarnadas por el sujeto, es decir, que son parte de su cuerpo como dos pares de ojos. Cuando uno reconoce su situación colonial, su situación de otredad, es el momento de fractura en su identidad que deja al afectado con una sensación de inferioridad y un deseo de ser diferente de lo que es. Es más, cuando el sujeto colonizado se da cuenta de su posición dentro de la jerarquía de la colonialidad, y el sujeto se da cuenta que está quebrado, es el momento en que el sujeto empieza su camino a sanar la herida colonial.⁵⁵

Lo que ha resonado por décadas del trabajo de Fanon se capta cuando narra, “Ese día, completamente deslocalizado, incapaz de convivir con el otro, con el hombre blanco, quien sin piedad me encarceló, llevé a mí mismo lejos de mi propia presencia, muy lejos, e hice de mí mismo un objeto.” Lo que describe y lo que sigue sumamente vigente hoy, es lo que luego llamaré sociogénesis: yo soy quien soy por culpa de la mirada del otro, y es un otro blanco. Sociogénesis, es un concepto decolonial que identifica la herida colonial. El tipo de experiencia que describe Fanon es la experiencia del sujeto racionalizado (también podría ser el sujeto heterosexualizado, de clase económica, etcétera), el sujeto herido, clasificado, jerarquizado, lo cual no es algo que surge de la naturaleza, sino algo inventado por seres humanos.⁵⁶ El sujeto herido no es necesariamente subalterno, pero podría ser cualquier persona.⁵⁷

En una discusión sobre el proceso hacia la liberación durante el periodo *decolonial*⁵, Fanon hace una distinción entre la situación estadounidense y la francesa. En donde, en Estados Unidos había una lucha para la libertad y en Francia de un día a otro, esta libertad fue regalada a los esclavos. Para él, la lucha para la libertad era clave para la liberación del intelecto colonial, y por lo mismo dedicó muchos años de lucha junto con los argelinos. Su trabajo es fundamental porque fue un comienzo encaminado hacia una praxis de liberación. Sin embargo, era muy temprano, aún no se podía llamar filosofía.⁵⁸ Como resultado, la emancipación nacional anticolonial no tuvo el éxito que aparentaba. La consecuencia fue, como se mencionó anteriormente, el neocolonialismo económico que entró a las colonias llevando a cabo la situación de desigualdad en la que vivimos hoy.

5- Vease al siguiente tema: Resistencia.

1.3. Resistencia: ¿Poscolonialismo vs De(s)colonialismo?

1.3.1. Introducción.

El resumen anterior debe de ser visto como una breve introducción a lo que es genéricamente llamado colonialismo y su consecuencia, el colonizado. Sobre todo, es una época histórica que se refleja en las cuatro fases que revisamos. Hay que tener presente que no se trata de un asunto de dicotomías, colonizadores/malvados y colonizados/victimias, sino de una estructura de pensamiento que afecta tanto a los ciudadanos de los países imperialistas como a los países periféricos. Lo que es importante resaltar aquí es, aunque hay complejidad y variedad entre cada situación colonial dentro de las varias fases hay también paralelismos y “estrategias y efectos razonablemente comunes.”⁵⁹ Pániker, dice elocuentemente:

Las ideas de civilización, progreso o desarrollo presuponen todas un mundo unificado e internamente articulado por una jerarquía susceptible de ser medida por índices estadísticos o culturales. Por ello podemos recurrir a un genérico ‘colonialismo’, o aún mejor, ‘colonialidad’, como herramienta heurística que remite –como dice Walter Mignolo- <<a distintos momentos históricos identificados como colonialismo, imperialismo y globalización>>. ⁶⁰

Por consiguiente, hay que preguntar: **¿cuáles son las respuestas al pensamiento colonial?**

Lo poscolonial y lo decolonial pueden estar vistos como ámbitos de resistencia contra el colonialismo, en particular, resistencias pedagógicas que buscan deslocalizar y reconstituir los procesos de producción del conocimiento.⁶¹ Ambas respuestas al colonialismo comparten intereses, los cuales provocan ambigüedad entre los dos y resulta común que los términos estén utilizados equivocadamente como sinónimos sin clarificación. Sus diferencias son más claramente vistas en sus enfoques históricos y geográficos. Es importante tomar en cuenta que hay pocos textos que unen lo poscolonial con lo decolonial en términos claramente definidos, y por lo general se tratan por separado.⁶² Como consecuencia de este entorno académico de lo pos y de colonial me parece que unas breves revisiones de los puntos claves serán útiles para unir, distinguir y dialogar estas resistencias, historias y geografías para esclarecer aún más la problemática colonial.

1.3.2. Poscolonialismo.

Para introducir el último tema, primeramente, hay que poner en claro qué es el poscolonialismo. Las críticas principales de este término comienzan analizando el prefijo “pos”. Como otras teorías con este prefijo persiste la problemática temporal, es decir, que el ‘pos’ implica un “después de”, cuando realmente lo que quiere decir es, en “diálogo con” y en “crítica de”, en este caso, el colonialismo. Otra crítica que acompaña las implicaciones temporales, es el hecho de que el “pos” contrapone la temporalidad de los países colonizados siempre con sus colonizadores, y su historia se convierte en: pre-colonial, colonial, y pos-colonial. Un país como México, por ejemplo, siempre va a estar ligado a la llegada de los europeos y su historia está dividida en antes de los europeos y después de los europeos.⁶³ El poscolonialismo es normalmente considerado en términos históricos de tiempo y se tiende a mantener su enfoque en lo cultural, en su locación y su construcción. Pero para Pániker lo poscolonial es una forma de pensamiento y explica que es “una forma de repensar la situación global atendiendo a la multiplicidad, a la pluralidad, crítica con los estereotipos eurocéntricos o los ingenuamente nativistas.”⁶⁴ Pániker es un ejemplo entre pocos que utiliza el concepto de pensamiento poscolonial junto al pensamiento decolonial.⁶⁵

El poscolonialismo se inclina a enfatizar el periodo del colonialismo británico en Asia en el siglo XIX, lo que ya he revisado como el periodo *civilizador* del colonialismo así que el poscolonialismo utiliza este periodo y geografía como punto de partida. No sorprende entonces, que los pensadores principales de esta vía de resistencia, Homi Bahba, Gayatri Spivak y Edward Said sean de origen asiático.⁶

Unos puntos claves de los pensadores esenciales del poscolonialismo parten del texto fundamental de la resistencia, *Orientalismo*, de Edward Said. Como vimos brevemente al inicio de este capítulo, el concepto orientalismo no solo critica los estudios orientales, sino también identifica cómo Europa (el centro) se define a sí misma con lo oriental como un opuesto binario, el “otro.” Este otro ha sido dejado fuera de la historia, y fuera de la universalidad de la modernidad que efectivamente mantiene y justifica la dominación del occidente sobre los “otros”. Bhabha, en *La locación de la cultura* insiste en la crítica de la modernidad para re-escribir la historia lo cual nos obliga a ser “testigos a otros pasados para dejar de observar pasivamente y hacer un giro de la interrogación del pasado e iniciar nuevos diálogos del pasado que nos revelara historias nuevas y desde estas historias nuevas: nuevos presentes, y nuevos futuros”⁶⁶ para “transformar nuestro sentido de cuál es el significado de vivir.”⁶⁷ Spivak, en cambio, no se enfoca tanto en descodificar la filosofía, sino en desplazar el aparato y la manera de codificar/dar valor. Ella señala el esfuerzo occidental de problematizar el sujeto y en este proceso, cuestiona sobre la representación del sujeto tercer mundista en el discurso occidental.

6- El trabajo de Frantz Fanon es un antecedente de los tres mencionados y ciertamente son clave en la resistencia poscolonial y su interés en el colonialismo francés en Argelia le ubica con los tres mencionados. Sin embargo, Fanon también se reconoce como iniciador de descolonización. *busca una fuente que lo verifique.*

La noción del subalterno está desarrollada en su texto “¿Se puede hablar del subalterno?”, en donde se enfatiza su problemática y define el concepto de “subalterno máximo” como el ser no blanco, pobre y mujer. Explora la complejidad de representación y el privilegio que implica poder auto-representarse y más aún representar a los demás. En adición, critica la teoría pos-estructuralista francesa y su “fracaso en señalar las implicaciones del imperialismo en discusiones de poder y violencia epistémica en general.”⁶⁸

Como se comentó anteriormente, el poscolonialismo, al igual que el decolonialismo, es una vía de resistencia con una sensibilidad crítica para repensar la “situación global atendiendo a la pluralidad, crítica de los estereotipos eurocéntricos o los ingenuamente nativistas.”⁶⁹ Las nociones *poscoloniales* de la construcción del otro a partir del sujeto europeo, la crítica de la universalidad de la modernidad como la justificación de la dominación de otros, el desarrollo del sujeto y del otro por el poder imperialista son temas también de los decoloniales.

1.3.3. **De(s)colonialismo: la opción decolonial.**

Lo decolonial, a diferencia del “pos colonial” tiene otro panorama histórico/geográfico. Su punto de partida comienza en el siglo XVI con la conquista española de las américas en lo que se ha nombrado, en esta investigación, la misión *crislianizadora* del colonialismo. Tampoco es sorprendente que los teóricos decoloniales sean de origen latinoamericano y español y sus pensadores principales incluyen Anibal Quijano, Walter Mignolo, María Lugones, Enrique Dussel, y Agustín Pániker.⁷ Hay que clarificar aún más su panorama histórico. La conversación decolonial tiene dos vías que se diferencia entre la decolonialidad y decolonialismo. El decolonialismo pertenece a la época histórica de decolonización, que ocurrió durante la guerra fría en los continentes de Asia y África.⁷⁰ La decolonialidad y lo decolonial serán los temas centrales de esta tesis, entonces, a continuación, se describirá con detalle de qué se tratan y hacia qué lugar se dirige su enfoque.

El giro decolonial en América Latina, como lo ha señalado Enrique Dussel, comienza poco antes del poscolonialismo de Said, con el libro *Filosofía de la liberación* (1977). En este texto, Dussel identifica al otro como todos aquellos que son oprimidos y excluidos, tales como las mujeres, las razas no-blancas, los ancianos y los niños, los marginales e inmigrantes, los obreros y campesinos, las indígenas y las culturas negadas de los países periféricos del capitalismo trasnacional globalizado, “tantos Otros y Otras silenciados e invisibles, más allá del horizonte del ser occidental, blanco, machista, y burgués.”⁷¹

Es importante mencionar que lo decolonial y lo poscolonial son resistencias feministas. No obstante, el feminismo no siempre ha sido ni “pos”, ni “decolonial”. Sin embargo, ha surgido el feminismo poscolonial, un concepto que pertenece a Spivak, Hooks y Lugones, entre otros y otras. Además, cabe señalar que estos, son diálogos bastante recientes. Lo importante para entender todo el panorama de la problemática de colonialidad y feminismo (pos o decolonial) reside en la unión de las opresiones de, **raza, género, sexualidad y clase económica**.

En contraste al poscolonialismo literario, el decolonialismo tiene su inicio en lo interdisciplinario, juntando las ideas del sociólogo Anibal Quijano, con la filosofía de Dussel. El proyecto decolonial, a diferencia del poscolonial, enfatiza no solo el pensamiento sino la acción, de hacer “en praxis”. Su dicho es, “pensar y hacer decolonial”. Sin embargo, los decoloniales enfatizan que su propuesta es una opción entre muchas otras. El concepto de la opción decolonial ayuda a curarnos de *occidentosis*, a curar una visión binarista jerarquizada del mundo. La propuesta decolonial se centra en el concepto de *colonialidad/modernidad*, el hecho de que la modernidad (y en turno la globalización) nacieran al mismo tiempo que el colonialismo y específicamente con la conquista española de las américas. Lo cual dio inicio a un nuevo orden mundial que quinientos años después, ha llegado a su culminación en un poder global que cubre el planeta.⁷²

1.4. Colonialidad.

La colonialidad puede existir independientemente del colonialismo, es decir, hay colonialidad sin colonialismo y no viceversa. Colonialidad es el concepto que corre por debajo del colonialismo, que, además, existe también dentro de los países imperialistas. Es esencial hacer énfasis que en los países que nunca fueron conquistados existe la colonialidad.⁷³ Por consiguiente, se puede decir que la “colonialidad” es un sistema de pensamiento. Es una forma de pensar que favorece a un sistema jerarquizado de dominación y opresión de los que pertenecen al margen social. El *occidentosis* es uno de los síntomas de la colonialidad. El concepto de colonialidad ayuda a llevar todo lo que está envuelto en el colonialismo histórico, quizás tradicional, a una calidad que puede estar aplicada a una variedad de situaciones en donde hay un opresor y un oprimido. Por ejemplo, los europeos y se puede decir que los estadounidenses también, “fueron colonizados por las categorías y estrategias occidentalistas de la colonialidad,”⁷⁴ esto se ve reflejado en la inequidad de las mujeres, los no blancos y los pobres. La situación de los esclavos africanos es un ejemplo muy claro, pero las inmigraciones de los irlandeses, italianos, chinos, y ahora las enormes inmigraciones de latinoamericanos a Estados Unidos son ejemplos también de colonialidad. El sueño americano convence y funciona para controlar grandes masas dentro del país y atrae muchos de afuera. Por supuesto, el racismo y opresión que estos grupos sufren es solo un síntoma entre muchos otros. No obstante, el mal trato del medio ambiente forma parte de la colonialidad. Hoy la situación global no es una disputa de colonialismo, sino sobre el control de la colonialidad.⁷⁵

Son estas mismas bases las que ponen en camino la modernidad según los autores decoloniales. Anibal Quijano explica, “a partir de América un nuevo espacio/tiempo se constituye, material y subjetivamente: eso es lo que mienta el concepto de modernidad.”⁷⁶ Juntos, el capitalismo global, la modernidad y el eurocentrismo son el punto de partida del colonialismo y lo que desarrolla el concepto de la colonialidad.

1.4.1. Colonialidad/modernidad.

La propuesta de lo decolonial se centra en el concepto de *colonialidad/modernidad*, el hecho de que la modernidad (y en turno la globalización) nacieran junto con el colonialismo y específicamente la conquista española de las Américas. Lo cual inició un nuevo orden mundial, que quinientos años después de la conquista española ha llegado a su culminación en un poder global que cubre el planeta.⁷⁷ Este concepto de los años 90 de Anibal Quijano fue originalmente escrito como *colonialidad/modernidad/racionalidad* que ahora ha sido separado bajo de los conceptos *colonialidad del poder* y *modernidad/racionalidad*. El último argumenta una colonialidad del conocimiento. Generalmente se habla de todo bajo el concepto de colonialidad/modernidad. Desde esta base conceptual Walter D. Mignolo y María Lugones han ido amplificándolo. Mignolo, ha enfocado en una decolonización epistémica, una decolonización de conocimiento. Lugones hace una revisión de la colonialidad/modernidad desde las problemáticas del género y la sexualidad. El trabajo en conjunto deja una consciencia de que la opresión de raza, género, sexualidad y clase necesitan estar vistos dentro del mismo contexto colonial.⁷⁸ De este modo, se puede ver la modernidad/colonialidad como un sistema de supremacía blanca heterosexista capitalista patriarcal.⁸ Marcelle Maese-Cohen explica como “pensar en la intersección requiere que hagamos más claras las categorías de ‘raza,’ género y clase.”⁷⁹ Esto también implica que hagamos más claro como la aislación del estudio de estos temas viene de la totalidad de un poder construido por la incesante reproducción de tales temas.⁸⁰

1.4.2. La colonialidad del poder/saber.

Uno de los ejes principales de la colonialidad del poder es la experiencia básica colonial, la noción de raza. Ya vimos en la primera fase del colonialismo como se instaló el concepto de raza y sus implicaciones en la distribución desigual del trabajo y las fundaciones del capitalismo. Ahora expandiremos la colonialidad del poder a su concepto complementario, la colonialidad del saber. Es el poder de producir y propagar conocimiento incluyendo una racionalidad específica, el eurocentrismo.⁸¹ Anibal Quijano argumenta como el eurocentrismo nació de la matriz del colonialismo, pero ha resultado ser mucho más duradero y eso implica “en consecuencia, un elemento de colonialidad en el patrón de poder hoy mundialmente hegemónico.”⁸²

8- Esta frase está basada en el concepto: supremacía blanca capitalista patriarcal de bell hooks. Agregué heterosexista para seguir el énfasis decolonial de especificar toda la opresión incluida en el concepto colonialidad/modernidad.

Unos de los grandes ejemplos de la colonialidad del saber reflejado en el eurocentrismo es la concepción de la modernidad como un fenómeno únicamente europeo. No obstante, lo que impresiona es como los europeos “fueran capaces de difundir y de establecer esa perspectiva histórica como hegemónica dentro del nuevo universo intersubjetivo del patrón mundial de poder.”⁸³

Pániker ofrece otro punto de vista, “se contemplan los discursos orientalistas de forma histórica, habrá que admitir que muchos esencialismos hunden sus raíces en formas de orientalismo premodernas; como las descripciones que, en el caso de la India, los pensadores brahmánicos ya habían establecido a la hora de sistematizar la desigualdad... yo, por mi parte... adscribo a la inherente colonialidad del poder.”⁸⁴ Inclusive hay argumentos feministas que insisten en la asociación judío/cristiana con la opresión de la mujer y la tierra, cuyos argumentos podrían encajar aquí extendiendo la noción de la colonialidad aún más.⁹ Vuelvo a la frase del autor, *la colonialidad del poder*, es decir, que el poder se inclina a la colonialidad, y se inclina a una situación opresora.

La colonialidad del saber o de la imaginación está fuertemente relacionado con la colonialidad del poder. En este aspecto se relaciona conocimiento con propiedad en que debe de estar visto como la relación entre el individuo y algo más.⁸⁵

1.4.3. El problema fundamental de la resistencia “de” y “pos” colonial: ¿Cómo de-construimos la casa del amo, si solo tenemos sus herramientas?

“España no era occidental”, escribe Agustín Pániker y , en adición, España era “negra”, según los centros de poder euro/estadounidense. La historia Islámica de España no cabía dentro de la identidad europea y se creía que España sufría un atraso por culpa de siete siglos de dominación musulmana.⁸⁶ Por estas mismas circunstancias, se puede pensar que Estados Unidos y Europa han tenido una cierta “amnesia” acerca de la conquista española de las Américas y de las implicaciones en el mundo y la modernidad.⁸⁷ Además, en la victoria de Estados Unidos sobre España en 1898 se justificó “la idea de superioridad de la “raza” anglosajona,” y fue el momento en que América se separó en dos, América-Latina y Anglo-América.⁸⁸ Pániker escribe, “esta subalternización de España y lo hispano la recolocó en una ambigua posición entre las civilizaciones del Oriente y la moderna Europa”, resulta que, “ser blanco-latino es no ser tan blanco como el blanco anglosajón.”⁸⁹ Ahora, ser “occidental” y todas sus implicaciones, en la época de globalización, no es una restricción de raza, geografía o cultura pero sí se cuestiona en cuestión de “calidad”. Un ejemplo es Japón en los años 70 que se convirtió en un país “occidental” con la fuerza de su economía y otra vez, una cierta amnesia recae sobre la historia y los hechos de la Segunda Guerra Mundial.

9- Vease a: **El mito de la diosa evolución de una imagen**, de Anne Baring y Jules Cashford, también al libro **El calice y la espada** de Riane Eisler.

Esta “amnesia” flotante de la historia que en el caso de la conquista española de América sugiere una posible razón por lo cual hubo una distinción entre lo poscolonial y lo decolonial. El tema poscolonial ha tomado un lugar de mayor énfasis y tradición en los centros. En cambio, el tema decolonial parece referenciar la problemática de “la España negra” y por esa razón se le atribuye a Edward Said y no a Enrique Dussel el inicio conceptual del “otro.” Además, la cuestión del acceso a ideas resulta interesante, por ejemplo, el texto fundamental de Quijano no fue traducido al inglés hasta el 2007. Por consiguiente, se puede preguntar porque no hay más énfasis sobre el idioma español dentro de las academias del centro; en dónde no hubiera sido importante la fecha de su traducción al inglés. Estos son asuntos que se puede desmenuzar desde muchos ángulos, y no se hará énfasis en esta cuestión, pero sí es importante la lectura entre líneas para entender a la deconstrucción histórica y geopolítica “pos” y decolonial.

Esta deconstrucción, como hemos visto no es perfecta. Y con esto se regresa a la disputa que hubo dentro de la propuesta de colonialidad/modernidad de Quijano, en donde Lugones señaló que faltaba incluir que la colonialidad no solo divide el mundo en una lógica racista sino también de género y heterosexualidad. Resulta interesante una revisión de estas disciplinas de resistencia para ver lo importante que es abrir un dialogo para identificar en donde las mismas resistencias resultan exclusivas, faltantes, y hasta muestran todavía las semillas colonialistas. Lo que se ve dentro de la discusión

¿Cómo deconstruimos la casa del amo si solo tenemos sus herramientas?

La lógica de la colonialidad del poder está profundamente arraigada al pensamiento colectivo. Dussel lamenta en la primera página de su filosofía de la liberación, “Partía, es evidente, desde la periferia, y usaba todavía el lenguaje del centro. No puede ser de otra manera, como el esclavo que habla la lengua del señor cuando se rebela, o la mujer que se expresa sin saberlo dentro de la ideología machista cuando inicia su liberación.”⁹¹ El colonizado, no tiene otra memoria más que la de su amo. Para él, no hay otra vía para comenzar su camino hacia la liberación o hacia una cierta descolonización. Pániker comenta al respecto, “cierta porque el pensamiento colonial es fastidiosamente inseparable de mi horizonte europeizado”⁹² porque, “la modernidad/colonialidad borra las jurisprudencias, las medicinas, las cosmografías, y las recreaciones del pasado que no se ajustan a un patrón fundamentado en el racionalismo, la utilidad y un elusivo objetivismo.”⁹³ Realmente es muy difícil no recaer en los patrones colonizadores. En un mundo impuro de mestizos y mestizas, colonizados dentro de los países colonizadores y conspiradores dentro de los países colonizados: no hay un afuera del colonialismo; eso es un hecho de la globalización. Necesariamente la opción decolonial tiene que utilizar el vocabulario y los idiomas de los imperios europeos y las herramientas europeas, pero, los utilizan para deconstruirlos e interactuar con ellos de manera decolonial.

El decolonialismo es un proceso de deconstrucción o mejor, praxis de deconstrucción epistémico e identitaria: enteramente praxis de deconstrucción personal intelectual.

Las resistencias de dominación epistemológica ofrecen más que una oposición simple, ofrecen la posibilidad de una nueva geopolítica del conocimiento.

Lo que propone Agustín Pániker es en gran medida lo que se aborda en el presente proyecto:

La historia de la lucha contra el colonialismo no sólo ha cambiado la historia, sino que, como sugiere Homi Bhabha, <<desafía su idea historicista del tiempo como un todo progresivo y ordenado>>. Es decir, el anticolonialismo pone en cuestión nuestros prejuicios acerca del sentido de la historia. De lo que se trata, ahora que la mayoría de países ha alcanzado su independencia política, es de proseguir cierta descolonización mental. Y digo cierta porque el pensamiento colonial es fastidiosamente inseparable de mi horizonte europeizado. Pero, como decía Fanon, <<encaminada a cambiar el orden del mundo, la descolonización es, obviamente un programa de desorden completo>>. De poner patas arriba el edificio de la modernidad. Justo lo que les iba a proponer.⁹⁴

Pániker, nos ofrece una anécdota humorística, pero fuerte. Poner patas arriba al sistema resulta difícil cuando, “el pensamiento colonial es fastidiosamente inseparable” de nuestra persona.

1.5. Reflexiones finales:

Capítulo 1.

La colonialidad está profundamente arraigada a nuestro horizonte europeizado. El colonialismo persiste hoy en la forma de una economía capitalista globalizada que no deja ningún espacio afuera. Una economía que ha tomado nuestra identidad e infelicidad como la materia prima para la ganancia de capital.

¿Pero cuál es su medio?

Como veremos, la visibilidad corporal del otro es el punto de partida colonial, si es sobre la raza o el género el conflicto nace del cuerpo físico en donde para el *otro*, “su peor crimen es su imagen.”⁹⁵ La vista resulta ser el sentido favorecido por la colonialidad.

En el siguiente capítulo se expondrá la colonialidad del ver, cómo afecta a las artes visuales contemporáneas, la problemática de representación y en la producción de arte visual. Por último, se hablará del tema principal de esta tesis, **aiestheSis**, liberación del ocular centrismo en las artes visuales.

Lista de Referencias

Capítulo 1

- 1.- Enrique Dussel, Filosofía de la Liberación. 2011. p 84.
- 2.- Agustín Pániker, Indika una descolonización intelectual. 2005. p 25.
- 3.- Ibid., 33.
- 4.- Loc cit.
- 5.- Ibid., 32.
- 6.- Ibid., 32-33.
- 7.- Ibid., 264.
- 8.- Loc cit.
- 9.- Loc cit.
- 10.- Ibid., 267.
- 11.- (Dussel 2011) p 31. 1.1.8.3.
- 12.- Anibal Quijano, "Colonialidad/Descolonialidad de poder 2010". Youtube.
- 13.- Loc cit.
- 14.- Anibal Quijano, Textos de fundación. 2014. p 114.
- 15.- Ibid., 113-114.
- 16.- Ibid., 115.
- 17.- Ibid., 125.
- 18.- Loc cit.
- 19.- Loc cit.
- 20.- (Pániker 2005) p 264.
- 21.- Loc cit.
- 22.- Ibid., 268.
- 23.- Loc cit.
- 24.- Loc cit.
- 25.- Loc cit.
- 26.- Ehrenreich y English, resumen general "Science and the Ascent of the Expert". For Her Own Good. 2005.
- 27.- (Quijano 2014) p 130.
- 28.- Kwame Nkrumah, Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism. 1965. Resumen general del primer capítulo.
- 29.- (Pániker 2005) p 260-270.
- 30.- Ibid., 269.
- 31.- Ibid., 270.
- 32.- Ibid., 271.
- 33.- Niru Ratnam, "Art and globalization". 2004. p 286
- 34.- Loc cit.
35. (Dussel 2011) p 39.
- 36.- David Harvey, Breve historia del neoliberalismo. 2007. p 8.
- 37.- Zygmunt Bauman, "La globalización" 2001. p 8.
- 38.- (Pániker 2005) p 271.
- 39.- Loc cit.
- 40.- (Ratnam 2004) p 310.
- 41.- (Pániker 2005) p 271.
- 42.- Loc cit.
- 43.- Loc cit.
- 44.- Agustín Pániker. "La religión del consumo". 1 Marzo 2015, <http://agustinpaniker.com/la-religion-del-consumo/> (s/p).
- 45.- (Dussel 2011) p 40.
- 46.- (Pániker 2015) s/p.

- 47.- Adolfo Vásquez Rocca en su ensayo "El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad".
- 48.- (Pániker 2015) s/p.
- 49.- Frantz Fanon, "The Fact of Blackness" Black Skin White Masks, 1986. p 94.
- 50.- Loc cit.
- 51.- Ibid., 85.
- 52.- Ibid., 83.
- 53.- John Berger, Ways of seeing 1972. Resumen general del libro.
- 54.- Homi Bahba, The Location of Culture 1994. p 88-9.
- 55.- Mignolo, "Estéticas decoloniales" (2010) Youtube.
- 56.- R. Gaztambide-Fernandez, "Interview with Walter Mignolo" 2014. p 201.
- 57.- Loc cit.
- 58.- (Dussel 2011) p 39.
- 59.- Loc cit.
- 60.- Loc cit.
- 61.- (R. Gaztambide-Fernandez 2014) p 201.
- 62.- Gurminder K Bhambra. "Postcolonial and Decolonial Dialogues" 2014. p 1.
- 63.- Loc cit.
- 64.- Ibid., 25.
- 65.- Ibid., 24.
- 66.- (Bhambra 2014) p 3.
- "By bearing witness to different pasts one is not a passive observer but is able to turn from interrogating the past to initiating new dialogues about the past and thus bringing into being new histories and from these new histories, new presents, and new futures."
- 67.- (Bhambra 2014) cita a Bhabha: Locación de la cultura, p 256.
- "..transform our sense of what it means to live."
- 68.- Loc cit.
- "failures in addressing the implications of imperialism in discussions of power and epistemic violence more generally."
- 69.- (Pániker 2005), p 25.
- 70.- (R. Gaztambide_Fernandez 2014) p 197.
- 71.- (Dussel 2011), p 15.
- 72.- (Bhambra 2014) p 3.
- 73.- (R. Gaztambide-Fernandez 2014) p 197.
- 74.- (Pániker 2005) p 273.
- 75.- Loc cit.
- 76.- (Quijano 2014) p 125.
- 77.- (Bhambra 2014) p 3.
- 78.- Ibid., 4.
- 79.- Marcelle Maese-Cohen, "Introduction: Toward Planetary Decolonial Feminisms". 2010 p 18.
- 80.- Loc cit.
- 81.- (Quijano 2014) p 109.
- 82.- Loc cit.
- 83.- Ibid., 120.
- 84.- (Pániker 2005) p 33.
- 85.- (Bhambra 2014). p 118.
- 86.- (Pániker 2005). p 27.
- 87.- Loc cit.
- 88.- Ibid., 28.

Una descolonización intelectual/visual.

89.- Loc cit. (Pániker parafrase a Walter Mignolo).

90.- Loc cit.

91.- (Dussel 2011). p 11.

92.- (Pánker 2005) p 273.

93.- Ibid., 453.

94.- Ibid., 273.

95.- Ibid., 333.





Capítulo 2.

La problemática de la colonialidad del poder en la cultura visual.

2.1. La colonialidad del ver.

2.1.1. Introducción.

Al parecer, algo en la consciencia europea dio un giro a partir del siglo XVI en donde el yo se hizo sinónimo con, yo conquisto (el mundo azteca e inca: primer genocidio de la modernidad), yo esclavizo (los negros de África: segundo genocidio) y yo venzo (las guerras realizadas en India y China) y “desde ese yo se despliega el pensar cartesiano del ego cogito (1637).”¹ Estas conceptualizaciones del yo y las bases del ego cogito, tienen su punto de partida en la vista con la diferencia visual. Joaquín Barriendos, en su ensayo, “La colonialidad del ver”, explica, “El ‘yo’ que conquista, esto es, el ego conquiro, constituye –en un amplio sentido de la expresión- el inconsciente óptico de la modernidad colonial.”² La colonialidad del ver es la base de la colonialidad, a través de la vista todo sistema de diferencia ha sido desarrollado. La diferencia visual es lo que guía la colonialidad del poder, un sistema de diferencia jerarquizado para emplear la ideología de la supremacía blanca heterosexista capitalista patriarcado. Otredad y las bases de la modernidad colonial resultan ser de origen visual.

No debe de sorprender entonces que, los medios visuales sean una fuente poderosa para sostener la diferencia visual y mitos como “*White is right*”. Desde las colonias, imágenes del otro han proliferado como herramientas didácticas y hoy sigue claro como los medios visuales siguen como fuentes pedagógicas fuertes, si no, es que son los más fuertes dentro de una cultura que es ocular centrista, dentro de una sociedad de imágenes. Nelly Richard, en su ensayo, “El régimen crítico-estético del arte en tiempos de globalización” (2003), analiza esta crisis visual.

Bien sabemos que uno de los rasgos predominantes de nuestras sociedades llamadas “sociedades de la imagen”, “sociedades del espectáculo” o de las tecnologías de la comunicación”, consiste en que ellas juegan con los retoques de una estetización de lo real que nace de la “superabundancia de imágenes”, del “renovado predominio de lo visual y del gusto visual”. La crisis epocal de temporalidad histórica y de profundidad narrativa que llevó la imagen a exaltar la simultaneidad y la contigüidad como efectos propios de una estética del collage ha

generado un nuevo culto -deshistorizado- de la superficie que, entre otros efectos, celebra la “multiplicación de los estilos” y, también, la mezcla indiscriminada entre los “estilos artísticos” y los “estilos de vida”. De esta mezcla confusa surge la preocupación -compartida por varios críticos latinoamericanos- de saber cómo diferenciar voluntad de estilo y estilización de la imagen-mercancía; deseo singular de una potencia de significación (la obra de arte) e intercambiabilidad neutral de signos (los productos comerciales).³

La saturación de imágenes tiene una consecuencia real en el artista y el arte. La línea borrosa entre creador y consumidor deja mucho para cuestionar. Griselda Pollock, en su libro *Vision and Difference*, argumenta sobre este punto. El arte no solo representa ideología, la crea. El artista entonces no es un creador de imágenes inocente sino un conspirador con la creación de ideologías. Todo tipo de imagen funciona a través de ganar identificación con el espectador, es un proceso constante y sin embargo inestable de la diferencia visual. Nuestra relación identitaria con las imágenes es una de las razones más poderosas de cómo funciona la colonialidad del ver. Para empezar a entender este sistema visual y el lugar que el artista desempeña dentro de él, hay que comenzar con la noción del estereotipo y las imágenes “archivos” y cómo funcionan para mantener la mirada occidental.

2.1.2. Imagen archivo y el estereotipo.

La colonialidad del ver lleva consigo los conceptos de la colonialidad/modernidad y se entiende en fases, una colonial (histórica) y otra de colonialidad del saber ocular (sistema de pensamiento). Las imágenes producidas desde la mirada colonial en el siglo XVI crearon un mito de los indígenas de las américas como caníbales salvajes. Esta creencia europea de los seres del nuevo mundo resultó en la proliferación de cierta representación del indio que se convirtió en una imagen estereotipada en donde su significado se hizo parte de la consciencia popular. La idea de un indio llevaba consigo la carga de las imágenes que supuestamente le representaba. Los estereotipos son representaciones reduccionistas que disminuyen a un grupo de gente a sus características esenciales. Los cuales son representados como la naturaleza fija del grupo.⁵ Así, se desarrolla una imagen *archivo*. A través de la repetición cotidiana, la imagen se vuelve archivo en el imaginario del pueblo. Los estereotipos sirven para mantener el orden simbólico social y se construyen las fronteras ideológicas entre lo normal y lo desviante.⁶ Además, el estereotipo es un ejemplo claro de *occidentosis*, de la tendencia de poner todo en un orden binario jerarquizado. En el caso del estereotipo, se pretende llevar la noción de otredad a sus representaciones multifacéticas, para mantener a los indios, negros, chinos, mujeres, judíos, musulmanes, etcétera, en un lugar natural de inferioridad, de acuerdo con la cultura occidental dominante

3.- Pollock habla específicamente sobre la diferencia visual/sexual. Para los intereses de esta tesis dejé a lado su énfasis en la diferencia sexual de acuerdo con los conceptos que he presentado los cuales muestran que la diferencia sexual está implicada dentro de la diferencia visual.

Así mismo, los estereotipos están envueltos tanto en fantasía como en una supuesta realidad. De esta manera, los estereotipos son el resultado del poder simbólico y son un ejemplo claro de la colonialidad del saber. Recordamos la experiencia de la violenta mirada cargada con el estereotipo colonial que cuenta Frantz Fanon, un niño le vio y exclamó: “¡Mira mamá, un negro! ¡Tengo miedo!” Como resultado, Fanon sintió una herida, o de manera más poética, sintió una hemorragia que salpicó todo su cuerpo en sangre negra. Desde el estereotipo nace la herida colonial visual. Los estereotipos son violencia simbólica.⁷ Entre más tiempo dura la imagen estereotipada, más peso tiene su archivo y más profundo es su mito dentro de la psique popular.

2.1.3. La imagen colonizadora.

La utilización de imágenes en el proceso de colonización y colonialidad fue y continúa siendo fundamental. Sin embargo, hoy la situación es algo distinta, durante la conquista y las expansiones imperiales los primeros cambios que hizo el nuevo poder sobre su conquistado fue la imposición de la religión (a través de la imagen pintada o esculpida) y el idioma, como herramienta de dominación para crear una réplica y una situación de mímica que Homi Bhabha llama el “casi pero faltante” o “casi blanco, pero no lo es.”² El uso de la imagen religiosa para imponer el nuevo orden era común y eficiente. En la actualidad la pintura y escultura no son los medios dominantes de las masas, ahora son la fotografía y la imagen en movimiento los que dominan en varios sentidos. Es sobre este punto que se puntualizará⁸ en lo que sigue.

Lo siguiente, es un acercamiento antropológico a la imagen y su poder, que según Hans Belting se encuentra en el significado dual de la imagen:

es un fenómeno que es al mismo tiempo interno y externo... más de un producto de percepción... que su creación es el resultado de una intención de conocimiento personal o colectivo... vivimos con imágenes, comprendemos el mundo en imágenes. Y este repertorio de nuestras imágenes externas se conectan con la producción física de imágenes externas que nos performamos en el escenario social.⁸

Por lo tanto, la situación colonial se basa en lo visual.

2.- Escrito originalmente en inglés: “Not white, not quite.”

2.1.3.1. La imagen en movimiento y su poder sobre la psique.

El Dr. Pasi Valiaho, arqueólogo de imágenes y profesor en la Universidad de Goldsmiths en Londres, insiste en el tremendo poder de las imágenes. Analiza primero los inicios del cine y su paralelismo con el desarrollo de la psicología. Desde el comienzo, los psicólogos notaron que el cine provoca, en el espectador, un estado similar a la hipnosis, de tal manera que no se podría negar que el público se convierte en un sujeto extremadamente impresionable.

Valiaho, explora esta noción de hipnosis y cine en su ensayo “*Cinema’s Memoropolitics: Hypnotic Images, Contingent Pasts, Forgetting*”, en donde es claro que el cineasta estaba al tanto con el desarrollo de la psicología. Presenta una película de un caso ficticio de una señorita que sufre un trauma por hechos que ocurrieron fuera de su consciencia y no tiene ninguna memoria de lo que sucedió. En fin, el sujeto no puede sanar su trauma sin las memorias. Deciden hipnotizarla y bajo su hipnosis le muestran una recreación cinematográfica de los hechos que sucedieron durante su falta de consciencia. Como resultado, se cura del trauma con las *nuevas* memorias y vive feliz y contenta. Esto puede sonar como una bonita ficción, pero, el Dr. Valiaho lo contrapone con el hecho de que, como ocurre actualmente, los video juegos son una herramienta esencial tanto en el entrenamiento psicológico (sin hipnosis) militar de soldados de guerra como en su recuperación del síndrome de estrés postraumático. En fin, no parece tan lejano a la realidad el caso cinematográfico ficticio.⁹ Claro que se encuentran unas diferencias sutiles aquí, como el hecho de que los soldados no solo vean, sino que jueguen una simulación del evento que les afectó y no están hipnotizados por su terapeuta, sin embargo, creo que el argumento de Valiaho presenta una fuerte conclusión sobre la fuerza de las imágenes en movimiento en relación a nuestra psique.

2.1.3.2. Encarnación/apropiación y la imagen en movimiento.

La imagen penetra y se une con la psique y, como Hans Belting argumenta, no solo absorbemos imágenes, sino que las devolvemos al mundo de manera performativa, las apropiamos y las encarnamos. Hay muchas imágenes y maneras en las que este fenómeno sucede, algunos con mucha sutileza y otros como una explosión de dinamita. Ambos son polos extremos y lo que sucede entre ellos tienen igual de importancia. Voy a comenzar con algunos ejemplos de una apropiación de imágenes (en movimiento y fijas) que muestran el poder de la imagen para colonizar y los retos que resultan para los artistas visuales.

2.1.3.2.1. El “moon walk”.

Un ejemplo de la encarnación de la imagen puede ser visto en el *moon walk* de Michael Jackson. Un fenómeno realizado gracias a los medios de comunicación en masa, en particular, la imagen en movimiento. El *moon walk* se hizo fenómeno por la explosión popular de bailar (o intentar bailar) la caminata icónica de Jackson. Para Belting, este es un ejemplo del cuerpo como medio de la imagen externa, cuando el cuerpo carga y transporta una imagen como si fuera una máscara que el cuerpo lleva puesto.¹⁰ En este aspecto, el cuerpo puede ser comparable al lienzo del artista. Enfatizo el contexto cotidiano, fuera del reino (o espacio) del performance que sea un ejemplo del cuerpo como medio de la imagen interna o más bien, la imaginación personal.⁴ Pero la imagen externa tiene dos aspectos que se pueden tomar cuando está encarnada, uno es de manera superficial como un conocimiento de algo, aquí la encarnación de la caminata de Jackson, y el segundo aspecto es cuando esta imagen externa está internalizada de forma mucho más personal. Belting, escribe, “nuestras imágenes internas no son necesariamente personales por naturaleza, pero a pesar de que cuando son de un origen colectivo, las internalizamos de tal forma que las consideramos propias.”¹¹ De esta forma el *moon walk* toma una vida propia en la imaginación y el cuerpo de la gente. La apropiación de imágenes como el fenómeno cultural de Jackson forma parte de la riqueza cultural que nos han dado los medios de comunicación de masas. Hoy el fenómeno mundial del *selfie* nos recuerda la caminata de Jackson, pero es un caso que no nació de una sola raíz, sino que tomó su forma por una variedad de contextos. En todos estos ejemplos, la repetición y la encarnación cotidiana son claves. Como se puede ver, la encarnación de imágenes no es necesariamente negativa, sin embargo, para el interés de esta tesis me enfocaré en una crítica.

La moda femenina hoy, es otro ejemplo, pero el dato notable dentro de esto es la tecnología utilizada en la creación de las imágenes. Dentro de las imágenes de revista hay mucho uso del programa Photoshop para alterar la imagen, la cual ya no es una idea novedosa, sabemos que las imágenes son alteradas, pero todavía la imagen ‘fotográfica’ contiene una carga de importancia relacionada con la realidad, la fotografía es una representación de lo real.¹² La cuestión tecnológica es un tema muy interesante, pero aquí solo la quiero presentar superficialmente. Belting, en su ensayo, proclama que es el medio y no la imagen con lo que nos identificamos principalmente, así mismo, para poder aceptar una imagen, tenemos que recibirla de una manera familiar.¹³

Una instancia de la encarnación negativa de imágenes puede ser vista en los problemas de la imagen corporal común para las mujeres. No hay una sola que provoque este fenómeno como el *moon walk* de Jackson, o el momento tan impactante de Fanon, pero es un fenómeno que está reforzado por su repetición, no solo en los medios de comunicación, sino por el performance de esta imagen o su encarnación, y de esta

4.- La imaginación personal del artista es para mí un asunto abierto a la duda, lo cual regresaré más adelante en la discusión de descolonización.

manera acerca la noción de la imagen archivo. La encarnación o la intención de encarnar, por ejemplo, tales modas físicas como la figura extremadamente delgada y la implementación de las cirugías cosméticas para encarnar la imagen de moda han tenido una gran influencia en el imaginario femenino y está claramente relacionado con la cultura del consumismo. El invento de un hueco en la identidad por parte de las compañías con motivo de ganancia fiscal tuvo su inicio con la opresión femenina en la época victoriana. Este juego visual y la encarnación de la imagen es una vía clave de circulación de imágenes, resultando en un poder colonizador.

2.1.3.3. Encarnación y apropiación: retos de resistencia en la obra de Cindy Sherman y Hito Steryl.

La serie de fotografías, “Untitled film stills” de Cindy Sherman, es un ejemplo alegórico de este tema. En contraste con el ejemplo de la caminata de Jackson, el trabajo de Sherman es una crítica del efecto negativo de la encarnación de las imágenes populares de mujeres. Ella en su serie recrea escenarios de películas hollywoodenses de los años 1950-60 en donde se disfraza como la actriz emblemática de la cinta. El comentario de su apropiación satírica y fantasmagórica es en respuesta a la identidad sociogenética de Fanon. En esta manera, la vista del otro viene a través de la imagen proyectada. De manera instantánea, la repetición de imágenes parecidas nos deja con el estereotipo procurado por la imagen archivo. Las fotos de Sherman no son una aceptación a pesar de su intención de resistencia, pero forman parte de la proliferación del estereotipo. Así, su mensaje también refuerza el pensamiento en crítica. En referencia al cine aún más es su poder acerca de la memoria. Cuando vemos cine, empatizamos con los personajes, nos identificamos con ellos. No es sorprendente la reflexión que hace en su serie, tampoco es sorprendente que Hollywood sigue en favor de las imágenes archivos de mujeres, de personas de color, de clase económica, etc. dentro de sus historias. Las cuales imponen la narrativa colonial de la supremacía blanca capitalista heterosexista patriarcal. Las implicaciones psicológicas, como ya revisamos, son tremendas.

Hito Steryl, en su película “Noviembre” de 2004, retrata una pequeña reflexión sobre la circulación de imágenes a través de su encarnación y se muestra un proceso sutil y potente. Ella utiliza un ejemplo personal de su primera película, estrenada por finales de los años 80 en donde ella y sus amigas pelean contra un grupo de hombres y los vencen con su fuerza física. En “Noviembre”, se hace uso de la imagen de “la lucha contra el hombre” para, más bien, ejemplificar la lucha en contra de la injusticia en general. La idea para esta película fue inspirada en parte, por una película de “mal gusto” de una pandilla de mujeres con pechos grandes, provocativamente vestidas, que luchan contra hombres y salen victoriosas. A pesar de ser una película de mal gusto, Steryl explica que en aquel momento no había muchos modelos de mujeres fuertes para seguir como referente. La artista explica como la ficción en su película se convierte en un cierto tipo de realidad, en donde unas de sus amigas, Andrea Wolf, sigue la lucha en su vida real y se muere como

criminal de guerra en Kurdistán. Poco después de su muerte, su imagen es utilizada en propaganda anti guerra que viaja por muchos lados y Steryl cuenta haber encontrado unos de los posters de su amiga en un cine ilícito junto a imágenes pornográficas de mujeres. En aquel momento, reflexiona que la implicación de la heroína y el objeto sexual continúan igual que cuando tomaron la película de mal gusto como inspiración. Para ella, la propaganda con la imagen de Andrea es un fenómeno triste que, en lugar de valorar a su amiga, la convierte en una imagen extrañamente sexualizada para consumir, una imagen para utilizar como modelo de heroína, para encarnar como ellas habían hecho con la película de mal gusto.

La imagen viaja, circula, transforma y muchas veces regresa con la forma del objeto que fue criticado originalmente. La resistencia queda en la superficie y acaba en el servicio del sistema de dominación. Steryl analiza más a fondo este fenómeno de la imagen en su ensayo “Una cosa como tú y yo”. En su ensayo ella discute las problemáticas inherentes de las imágenes más específicamente sobre su aspecto de objetual y su carga de representación e identificación. Steryl escribe:

Las cosas condensan poder y violencia. Las cosas acumulan fuerzas productivas y deseos tanto como destrucción y deterioro. Entonces, ¿Qué pasa con esa cosa específica llamada “imagen”?... Las heridas de las imágenes son sus fallas técnicas, sus glitches, las huellas de sus copiados y transferencias. Las imágenes son violadas, rasgadas, sujetas a interrogatorio y puestas a prueba. Son robadas, recortadas, editadas, y reapropiadas. Son compradas, vendidas, alquiladas. Manipuladas e idolatradas. Agraviadas y veneradas.¹⁵

Finalmente Steryl advierte, “Participar en la imagen significa tomar parte en todo esto.”¹⁶

2.2. Resumen: la problemática artística de la colonialidad del ver.

En resumen, ya se han nombrado las consecuencias del ojo occidental colonizador sobre el sujeto y se ha visto cómo a través de la imagen en movimiento, como la utilización de los videojuegos y el cine, junto con el apoyo de un psicólogo, se pueden tratar pacientes con traumas, y se ha visto esta problemática de representación cuando el artista crea imágenes colonizadoras, aunque sea de una forma inconsciente. Si todos los fenómenos cotidianos que se han estudiado se mostraran válidos, sería posible observar que el fenómeno de la encarnación o el poder colonizador de imágenes es poderoso y multifacético. Por lo tanto, se necesita de la ayuda de más de una crítica para entender este conjunto de complejidades visuales.

Dentro del ocularcentrismo de una sociedad formada a partir de imágenes, es normal que se le otorgue confianza a los medios, es por estos motivos que se hace posible la esclavitud visual y la colonialidad del ver. Las imágenes que se muestran en los grandes medios son nuestra formación visual y por lo mismo, son la enseñanza individual y masiva. Cuando dejemos de estar colonizados por imágenes que influyen de una forma poderosa en la psique, abriremos la posibilidad, no solo a estos fenómenos culturales, sino a la sociogénesis de Fanon y a la **herida colonial visual**.

Ahora bien, el análisis se centrará en el proceso creativo, primero, hay que cuestionarse, **¿Qué significa la herida visual colonial dentro de la producción artística?** Recordamos la propuesta de Belting, que las imágenes en sí colonizan, y momentos como los de Steryl y Sherman en donde la frontera entre colonizador y colonizado se torna borrosa. Es precisamente lo que se quiere esclarecer, la borrosa frontera entre colonizado consumidor de imágenes y colonizador productor de imágenes, esto tiene un resultado inquietante, **el artista es simultáneamente un colonizado y colonizador visual**. La siguiente pregunta es clara, **¿Cuál es o cuáles son las vías de resistencia pedagógica de la descolonización artística que van más allá de la crítica y que ofrecen una sanación viable de la herida colonial visual?**

Para empezar a contestar vamos a regresar a las teorías decoloniales y desmenuzar su propuesta de resistencia visual y ver cómo se puede aplicar a las artes visuales.

2.3. **Aiethesis decolonial.**

¿Si solo tengo las herramientas del amo, cómo borro su imagen?

¿Habrá una descolonización intelectual/visual artística?

La colonialidad del ver resulta una problemática inevitable dentro de la producción artística visual. El ojo occidental deja borrosa la distinción entre el ojo creativo del artista y el ojo colonizador/colonizado. La responsabilidad visual del artista parece girar sobre la consciencia crítica que provocan las preguntas, ¿las imágenes que creo son liberadoras o colonizadoras dentro de mi cultura visual?, y ¿qué tan libre soy en mi proceso creativo dentro de mi contexto colonizado? La consciencia crítica sobre el ojo occidental es un aspecto muy importante para empezar a sanar el ojo, pero no es suficiente para liberar el proceso creativo. Entonces, ¿qué se puede hacer para sanar la producción artística? Lo siguiente es la exposición del tema central de esta investigación, aiethesis decolonial. Plantearé el concepto en tres partes, la filosofía de la liberación y el método decolonial, su relación con la aesthetica, y su posibilidad de sanar el proceso creativo pictórico.

2.3.1. Filosofía de la liberación y el método decolonial: **anadialéctica** y **aiestheSis**.

El proyecto de descolonización y *aiestheSis* es subjetivo. No hay una guía que explica cómo hacerlo, pero es un trabajo de interpretación de conceptos y necesidades personales. Sin embargo, Enrique Dussel ha dedicado su vida a describir en detalle cómo llegar a la liberación epistémica, a la liberación del pueblo. Para esto, se usarán sus conceptos claves, *anadialéctica* y *praxis* extraídos de su libro *Filosofía de la liberación*, para construir una base entorno al concepto de *aiestheSis*. Pero primero, es necesario explicar el concepto filosofía de la liberación.

Como hemos visto, el proyecto decolonial habla de todo un conjunto de problemáticas provocadas por un sistema de poder que es supremacía blanca heterosexista capitalista patriarcal, este conjunto es la colonialidad del poder. Entonces liberarse de este conjunto, de la colonialidad, requiere un proceso que exige un amplio horizonte de cambio. La filosofía de la liberación:

Pretende así situarse en un proceso de exigencia de radicales cambios, en una edad postmetafísica -que critica a la ontología -, que ejerciendo una razón crítica exige una praxis que no puede pasivamente admitir la hegemonía de la pretendida “sociedad abierta”. Por la creatividad metafórica del lenguaje, y la poésis tecnológica diseñante, que pide nuevos sistemas pedagógicos, políticos, democráticos y económicos juntos.¹⁷

Pero ¿De donde vendría este conjunto de cambios radicales? Dussel comienza a contar cómo y de dónde inicia esta filosofía:

Es necesario describir el sentido de la praxis de liberación que solo abstractamente vislumbraron los críticos poshegelianos de izquierda europeos y que la praxis de los actuales pueblos oprimidos de la periferia, los trabajadores asalariados ante el capital, de la mujer violado por el machismo, del hijo y de la juventud pretendidamente educados, y de las generaciones futuras que recibirán un planeta ecológicamente destruido, pueden en realidad revelarnos.¹⁸

Es desde las manos y del conocimiento de los oprimidos de donde vendría la filosofía de la liberación. Se reflexionó sobre el planteamiento sobre la otredad en el inicio del primer capítulo de esta tesis, ser otro es el no ser, el otro es ser nada. Para Dussel, ser nada es ser libre. El filósofo nos indica que desde la anunciación de otredad viene el camino hacia la liberación. En cuanto uno es nada, es libre. Dussel escribe:

El otro es exterioridad de toda totalidad porque es libre. Libertad no es aquí sólo una cierta posibilidad de elegir entre diversas mediaciones que penden del proyecto cotidiano. Libertad es ahora la incondicionalidad del otro con respecto al mundo en el que se es centro. El otro como otro, es decir, como centro de su propio mundo (aunque sea un dominado u oprimido), puede decir lo imposible, lo inesperado, lo inédito en mi mundo, en el sistema. Toda persona, cada persona, en cuanto es otro es libre.¹⁹

El otro representa lo utópico, un nuevo mundo, “‘dis-tinto’ y más justo.”²⁰ Desde la exterioridad del otro, nace el método de la liberación, la *anadialéctica*.⁵ La *anadialéctica* es la crítica real del sistema y no su prolongación, “es ruptura; es destrucción. La bondad, *diffusiva sui*, se expone destotalizando al sistema o aniquilando las fronteras represivas.”²¹

Continuando con el método, el proceso de liberación es, **praxis**. Entonces, “la liberación no es una acción fenoménica, intrasistémica. La liberación, es la praxis que subvierte el orden fenomenológico y lo perfora hacia una trascendencia metafísica que es la crítica a lo establecido, fijado, cristalizado, muerto.”²² Resumido, la *anadialéctica* es la crítica real del sistema, y la praxis es el proceso de la crítica. Pero praxis es aún más para Enrique Dussel. Es, “Acortar distancia... Es un obrar hacia el otro como otro; es una acción o actualidad que se dirige a la proximidad. La praxis es esto y nada más, aproximarse a la proximidad.”²³ La proxemia, “es un dirigirse a las cosas. Pero es muy distinto de tocar o palpar algo que acariciar o besar a alguien. Es muy distinto comprender el ser, neutro, que abrazar en el amor a la realidad deseante de alguien, próxima.”²⁴ Aproximarse es metafísico, filosófico, “y más aún, histórico y político.”²⁵ Visto así, praxis es, acción, movimiento, proceso, confrontar, acariciar, amar; y es una crítica metafísica, filosófica, histórica y política. Antes de aproximarse al otro, hay que aproximarse a uno mismo, a su propia otredad e identificar su propia herida colonial. O en las palabras del filósofo, “La epifanía... es la revelación del oprimido, del pobre, del otro... El que se revela es trascendente al sistema, pone continuamente en cuestión lo dado. La epifanía es el comienzo de la liberación real.”²⁶ Acortar la distancia que uno tiene con uno mismo, una distancia provocada por la sociogénesis de Fanon, sería el inicio de la descolonización intelectual y el inicio de la liberación. *Praxis*, para esta tesis es acercarse a la otredad artística desde la otredad. A través del arte, con la intención de liberar la creatividad, con la posibilidad de liberarse.

Lo que se ha argumentado a lo largo de esta tesis ha sido una cotidianidad de colonialidad y lo que Dussel llama un sistema de ingenuidad. La colonialidad funciona a través de la lejanía, la lejanía de uno consigo mismo y el mundo. Dussel escribe:

deja la proximidad postergada, se vive dentro de actitudes, interpretaciones, cosas-sentidos, productos que no nos llaman la atención, porque estamos juntos a ellos desde siempre, desde que hemos venido a 'la luz del mundo.' Este no llamar la atención es como una prisión inadvertida. Miramos el mundo desde los barrotes de nuestra celda y creemos que son barrotes de la celda donde están encarcelados los otros. Nuestra vida, por 'natural' y obvia, es vivida en una ingenuidad acrítica. Nuestro modo de enfrentarnos a los entes, por ello, está condicionado a esta cotidianidad que es nuestro propio ser, nuestra segunda naturaleza, nuestro ethos, nuestro carácter cultural, histórico.²⁷

Acercarse a uno mismo es enfrentar la cotidianidad en la que hemos sido condicionados para ignorar y devaluar a lo que no nos "llama la atención." Para así, romper con las ataduras que nos impiden despertar.

La anadialéctica aplicada al arte dentro del método decolonial tiene dos partes. Una, es quitar el valor colonial jerarquizado de los conceptos, por ejemplo, arte y mitología, y verlos como conceptos coexistentes sin valorar uno sobre el otro.²⁸ La segunda, parte de la metodología decolonial, es la deconstrucción de la epistemología.²⁹ Entonces, la proximidad a lo negado en la cotidianidad y por supuesto, la cotidianidad del mundo de arte, es dialogar con uno mismo como artista desde la otredad.

2.3.2. AiestheSis vs aestheTica.

Para iniciar el tema de aiestheSis, es importante distinguir entre aiestheSis y aestheTica. AiestheSis, se entiende como, una consciencia elemental de estimulación, el proceso de percepción, en relación a la experiencia de todos los sentidos y a la synaesthesia.³⁰ AestheSis⁶ es el proceso de los sentidos tales como, sentir, pensar, hacer.³¹ Además, aestheSis es un invento de la iluminación europea del siglo XVIII. El concepto se nace como la contra parte de la aestheTica. Walter Mignolo en su ensayo "Puntos originación de las estéticas decoloniales", aclara:

Al leer la poética de Aristóteles es evidente que Aristóteles no usa la palabra aiesthesis, en la poética, usa: mimesis, poiesis y catarsis; así entonces, ¿Cómo es que aiesthesis dio lugar a la estética?, es porque la aiesthesis es una invención del siglo XVIII, que impugna la mimesis, poiesis y catarsis como se ve en Kant y otros autores; en el siglo XVIII se traza y se consolida la aiesthesis, se le ponen reglas al sentir, al pensar, al hacer de cierto tipo, y esa es la estética moderna que luego los posmodernistas critican y que los alter modernistas también critican.³²

6.- El término aiestheSis estará deletreado de formas un poco distintas en las siguientes cuartillas dentro de las citas. Los autores del tema no tienen un acuerdo de cómo se deletrea. Walter Mignolo y Rolando Vásquez mencionan este conflicto de la escritura del término en su ensayo "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings". La forma de deletrear **aiestheSis** en esta tesis es con respeto a Walter Mignolo quien ofrece la ortografía del término como **aiesthesis** o **aestheSis**. Varios autores citados en las siguientes cuartillas utilicen la ortografía **aesthesis**.

Estética o aestheTica, en términos decoloniales se deletrea de manera que enfatiza la conexión con lo moderno/colonial al igual que destaca una distinción del concepto “aiestheSis” la cual está hecha para arraigarla a la opción decolonial.³³ La aestheTica se entiende como una serie de normas que han colonizado los sentidos y que ha despreciado e ignorado la multiplicidad de la expresión creativa de otras sociedades.³⁴ En cambio, se considera a la aiestheSis como la crítica del mundo del arte y la práctica artística, con una meta de “decolonizar los sentidos, o sea, liberarlos de las regulaciones modernas, posmodernas, y alter modernas de la aestheTica.”³⁵ En relación con la filosofía de la estética lo entendemos en consideración o apreciación de la belleza y del buen gusto, de sensibilidad artística, y cómo una serie de principios visuales y se asocia frecuentemente con el texto icónico de Immanuel Kant, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, lo cual será un punto de referencia y de crítica en las siguientes cuartillas.³⁶

Kant en su texto, redacta en detalle una serie de juicios que distinguen entre lo bello, lo sublime y lo desagradable . Su serie de juicios incluyen casi todos los aspectos de la vida cotidiana desde el paisaje al atavío y casi todo el mundo visual. Se pone en juicio las personalidades, la riqueza y la pobreza, ser alto o chaparro, moreno o blanco, mujer o hombre, etc. Sus juicios trazaron en su momento una guía para justificar inequidades y ha sido altamente criticado por su racismo, sexismo, etc. Walter Mignolo y Rolando Vazquez en su ensayo “Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings” escriben, “pues al leer en la actualidad Observaciones sobre lo bello y lo sublime es evidente como esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalificó la aiestheSis de la mayor parte del planeta.”³⁷ Las reglas de las estéticas y del gusto como los trazó Kant siguen presentes. Mignolo y Vazquez insisten:

Las Observaciones sobre lo bello y lo sublime (Kant 1767) es una suerte de *vademécum* de esa regulación. La estética filosófica regula el gusto así como el concepto secular de razón regula el conocimiento. Todo aquello que no se amolde a las reglas del gusto y de la racionalidad -occidentalmente concebida-, pertenece a la barbarie que debe ser civilizado o a la tradición que hay que modernizar. Es de destacar que barbarie y tradición no son entes existentes fuera del imaginario occidental. Son conceptos de ese imaginario que regula todas las conductas humanas y la relación con otra invención de occidente: la naturaleza.³⁸

La idea del buen gusto es clave para entender cómo los sentidos pueden estar oprimidos dentro de la matriz colonial del poder , porque es lo que se convierten en normas sociales. Mignolo en su ensayo “Puntos de originación de las estéticas decoloniales” aclara, “La estética, en el sentido moderno, es otra forma de control, menos visible, pero no menos eficaz : opera descalificando de las normas del gusto hábitos y emociones ajenas a la normatividad olfativa, auditiva, táctil y gustativa”.³⁹

Como ejemplo el uso de desodorante y perfume son mas allá de una práctica higiénica, pero una práctica del buen gusto olfatorio. Mignolo continua, “Al normativizar los olores, los agradables y los desagradables, connotarlos se construye una forma de regulación que luego, se trastornó en principios para justificar mercancías como los perfumes, las cremas, y las aguas con gusto a frutilla o a limón, pues ya el “agua natural no tiene gusto” (Corbin, 1997).”⁴⁰ Esta práctica dicta nuestra relación con los olores naturales del cuerpo y de un ambiente y favorece el consumismo al servicio del capital.⁷

Las reglas de la estética persisten en la vida cotidiana, sin embargo, las críticas hacia ella tienen ya un siglo también de persistencia. Madina Tlostanova en su texto “La aesthesis trans-moderna en la razón fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial”, cuenta que:

Durante cien años, al menos, lo bello, lo moral, y lo sublime han sido empujados fuera del lugar central de la experiencia y teoría estéticas, haciendo lugar a categorías estéticas nuevas, inusuales, chocantes, intensivas, absurdas, feas, obscenas, malvadas y demás. Durante cien años la noción de la comunidad de sentido se ha ido gradualmente liberando de su naturaleza excluyente.⁴¹

Entre las teorías que quiere liberar la estética de su “naturaleza excluyente” es la aiestheSis o más bien hablaremos de cómo liberar la aiestheSis de la aestheTica.

2.3.3. Liberar la aiestheSis de la aestheTica.

Descolonizar la estética para liberar la aiestheSis es dejar la regulación del gusto racista y ocular centrista. Mignolo argumenta para la liberación de la aiestheSis de la aestheTica, de la imposición de los reglamentos del gusto: “Entonces, descolonizar la estética para liberar la aiesthesis, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant.”⁴² Hay que insistir que las reglas de Kant fueron trazadas a través de la visualidad.

La aiestheSis está arraigado a la aestheTica, como un esclavo a su amo, entonces, ¿Cómo se puede liberar la aiestheSis de la estética dentro del ocular centrismo ?

En fin, la ocularidad, el privilegio del ojo como forma de vigilancia, está ligado también a la ocularidad aiestésica y a todos los otros sentidos. Descolonizar la estética para liberar la aiesthesis implica liberar todas las formas de vigilancia incrustadas en el patrón colonial del poder. Este es el proceso que se refiere cuando se habla de descolonizar la estética para liberar la aiesthesis. Ello requiere, para empezar, la descolonización de los saberes sobre los sentidos que se han normalizado en su regulación.⁴³

7.- El capítulo uno se menciona la cultura del consumo y la identidad personal, aquí unimos un panorama más amplio que implica la estética como la teoría que se nutre el mercado y el consumismo.

El ocular centrismo permite que la colonialidad del ver funcione como una vigilancia sobre los otros sentidos. La imposición del gusto sobre los sentidos ha dejado un hueco aiestésico. El proceso de descolonizar la aiestheSis es, en primer lugar, un paso intelectual de: tomar consciencia de ello, desmenuzarlo, criticarlo, y deshacer los saberes sobre los sentidos para comenzar un camino de liberación aiestésica. Descolonizar la aiestheSis es en segundo lugar un proceso de deconstrucción visual para dejar de vigilar e imponer el gusto sobre los sentidos. Entonces, para llegar a la aiestheSis tenemos que recorrer un camino de: **descolonización intelectual/visual**.

Mignolo nos recuerda:

Ser conscientes de que habitamos la colonialidad no es solo un ejercicio analítico sino una cuestión vital al plantear la pregunta: ¿Cómo nos salimos de ella? Una de las ideas interesantes que introdujo José Alejandro Restrepo, fue la del panóptico como forma de control. Traducido al lenguaje de la colonialidad, de la matriz colonial del poder, el panóptico es una consecuencia del privilegio que la civilización occidental atribuyó al ojo. Por eso hablamos de “perspectiva” y hablamos de “cosmovisión” y de “visión de mundo” (world view). No hablamos de cosmosentido o sentido de mundo.⁴⁴

La ausencia de la sinestesia y de los sentidos remonta una vez más el ocular centrismo occidental. Mignolo afirma, “Decolonizar la estética para liberar la aiesthesis es, entonces, desengancharse en el pensar y en el hacer, en el hacer pensando, de la ansiedad por lo nuevo y engancharse en la celebración de formas comunales- no imperiales- de vida.”⁴⁵

2.3.4. El anti-sublime decolonial.

El arte decolonial encuentra su práctica en lo que se llama, el *anti-sublime* decolonial.

El anti-sublime en primer lugar es una respuesta activa del sublime de Kant. Madina Tlostónova explica:

El anti-sublime decolonial no es, como el sublime de Kant, universal, pero una “consciencia pura” -no preparada por la cultura- en este caso sería una consciencia que carece de una sensibilidad decolonial, ciega al lado oscuro de la modernidad, residiendo en una comunidad de sentido diferente, en otro círculo hermenéutico. La “comunidad de sentido decolonial (Ranciere, 2009) requiere un esfuerzo racional y emocional activo, cierto tipo de conocimiento y herramientas de pensamiento crítico, una habilidad analítica de vincular metafóricamente, a través del arte, varias experiencias decoloniales; en verdad, un entendimiento activo versus una sensibilidad pasiva.⁴⁶

El anti-sublime decolonial es un proceso personal que viene de la experiencia vivida de la otredad. Tlostanova dice, “Para que el anti-sublime decolonial funcione, es necesario agregar la propia experiencia de ser otrificados y objetivados a la sensibilidad, educación y conocimiento decoloniales.”⁴⁷ Esa experiencia provoca la inquietud que inspira la acción. Podríamos interpretar el anti-sublime como la praxis artística decolonial; es un proceso activo. Tlostanova escribe que dentro del anti-sublime decolonial:

El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo-política y su corpo-política del conocimiento. Un individuo que se comunica con un arte de ese talento aprende a abarcar la enormidad del anti-sublime decolonial y a identificarlo en su totalidad.⁴⁸

El proceso del anti-sublime decolonial hace posible acercarse a un lenguaje artístico propio, lo cual, ha sido una de mis metas principales de la investigación de producción artística.

2.3.5. Arte decolonial y la aestheTica.

El arte decolonial en muchos casos está interpretado y/o ejecutado dentro de lo macropolítico. Muchos artistas identificados como artistas decoloniales se sitúan su obra dentro de éste mismo contexto. Se busca liberación social a través de su obra. El arte concreto de los sesenta tuvo un auge bastante fuerte en América latina en los años 60. Artistas y críticos como Helio Oiticia, Lygia Pape, Mario Pedrosa y Ferreira Gullar ahora están siendo reevaluados dentro del campo decolonial y marcan un éste giro en el arte. Artistas más recientes como Zorikto Dorzhiev (Rusia), Saule Suleimenova (Kazakhstan), y Luís Guido (Colombia) pertenecen a la crítica macropolítica decolonial. De los parangoles de Helio Oiticia a las pinturas de Zorikto Dorzhiev a las estatuas vivas de Luis Guido, el arte decolonial enmarca una gran variedad de acercamientos, interpretaciones, y críticas. Sirve mejor entonces enfocar en el planteamiento conceptual más amplio de que es el arte decolonial y su relación a la aestheTica.

El planteamiento de arte decolonial presenta varias dudas alrededor de la aestheTica. La decolonialidad y la aestheTica son conceptos que aparentemente coexisten como opuestos; es, después de todo, la decolonialidad la que propone liberar la aestheSis de la aestheTica, pero quizás la estética y la decolonialidad no comparten un espacio binario. Empezamos con la pregunta principal: ¿Cuáles la relación entre la aestheTica y la decolonialidad? Marina Grizinic en su ensayo, “[Estéticas] decoloniales como/en/a la frontera”, plantea la estética decolonial:

La pregunta más importante alrededor de la estética decolonial es la relación entre estética y decolonialidad. ¿Por qué?, porque la estética y decolonialidad están en una relación asimétrica la una con la otra. Primero, la estética es comúnmente vista como un discurso colonial (blanco) de “autonomía del arte” que, además, siempre ha estado retrazando históricamente y, en el presente, su pedigrí blanco y su función incluso más perturbadora. Precisamente por ese pedigrí desarrolla un campo despolitizado que no tiene ninguna relación con el arte y mucho menos con el arte contemporáneo. Como avanza Susette Min (2009), en la actualidad vemos cada vez más una ausencia de relación entre arte y estética, arte y política, y estética y política, causada por un proceso intensificado de mercantilización del arte – a través del mercado de arte capitalista – así como una visión crecientemente cínica acerca del poder del arte como forma de resistencia cultural. La estética es vista actualmente, señala Min, como un campo despolitizado, que es percibido solo en conexión con los cánones de belleza trascendental de Kant y el formalismo de Clement Greenberg. Con ello, el primer paso de esta exploración sería repolitizar las relaciones entre estética y decolonialidad. Traer de vuelta la agenda política que cualquier otra cosa”.⁵⁰

Repolitizar la aestheTica será el inicio, pero en el análisis de que es la aestheTica y como nos influye como individuos y como cultura, hay que considerar: después de liberar la aiestheSis de la aestheTica, ¿Qué hacemos con la estética? ¿Debemos deshacernos de la aestheTica tal como lo conocemos para poder hacer arte decolonial?

Cuando los artistas de la vanguardia quisieron salir de los cánones de arte en búsqueda de lo puro, lo hicieron con la equivocación occidental de voltear a las culturas que consideraban menos desarrolladas, para su inspiración y acabaron con un arte primitivista y racista . En los años 80 con las exhibiciones, ‘Primitivismo’ en el Arte del Siglo 20 (MOMA, Nueva York, 1985) y Magiciens de la terre (Centre Pompidou, Paris, 1989) agravan el racismo de su lente occidental. Cuando conceptualizamos la liberación de la aiestheSis de la aestheTica hay que tener cuidado no recaer en los patrones occidentales del pensar, sentir, y visualizar. Tlostanova aconseja, “Al rechazar la lente occidental, no se está haciendo un llamando al retorno a una identidad pura, esencialista, ni a un arte naif, ni mucho menos a bajar los estándares profesionales para evitar la competencia”. Cuando deconstruimos la casa del amo, no necesariamente significa que al final tiremos sus herramientas a la basura. Tampoco, cuando liberamos la aiestheSis de la aestheTica significa que vamos a deshacernos de todo lo que hemos aprendido de ella . Tlostanova insiste, “Cualquier pensador visual o verbal verdaderamente decolonial sería altamente educado, auto-consciente, diestro en sus variaciones sobre modelos occidentales y no-occidentales, y lejos de todas formas antiguas basadas en la percepción y reflexión/descripción inmediatas del mundo”. El arte decolonial busca usar y aplicar lo que hemos aprendido de la estética de manera distinta y sobre todo abriarnos a otra experiencia. El proyecto de la opción decolonial rechaza la disciplina académica y abraza un concepto abierto a lo interdisciplinario para sanar la herida. Por la misma apertura, los decoloniales solo pueden ofrecer, dentro de aiestheSis, la intención de quitar el privilegio del ojo y devolver la vista a un sentido entre otros.

El arte decolonial se rescata todavía nociones del primitivismo como la de la intuición y busca unir estos aprendizajes con una lente crítica decolonial. Tlostonova continua:

Pero la inspiración y la espontaneidad sigue siendo un elemento importante del arte decolonial, junto con una base conceptual que suele sobrepasar la del arte occidental posmodernista y posvanguardista. Por lo tanto, cualquier interpretación primordialista de la aesthesis decolonial sufriría la herejía de un orientalismo y exotismo inadvertidos. La pregunta es cómo legitimar el conocimiento que se adquiere a través de la experiencia estética, incluyendo la decolonial, frente a un conocimiento tal y como es legitimado en la modernidad occidental, esto es, principalmente, el conocimiento científico; y como el arte decolonial libera la aesthesis, las formas mismas de la sensibilidad y cognición del mundo y al ser humano mismo en el mundo.⁵³

El arte decolonial tiene una consciencia amplia de no solo liberar la aestheSis de la aestheTica pero también unir aspectos de la aestheTica a la aiestheSis de una manera que complementa su liberación y que hace aún más fuerte su crítica. Los artistas que han experimentado aiestheSis no están apegados a la obra de arte como la meta de creación, sino a la creación con la intención de **decolonizar los sentidos y la sensibilidad**, “de transformar colonial aestheTica a decolonial aiestheSis.”⁵⁴

2.3.6. Resistencia a Re-existencia

La resistencia decolonial comienza como un despertar al sistema colonia del poder. Es en primer lugar un proceso intelectual. Sanar la herida colonial no se queda en un paso intelectual sino, en la forma de existir día a día; pasar de una resistencia a una re-existencia. El anti-sublime decolonial tiene unas implicaciones muy fuertes. El proceso personal del anti-sublime no es solo una resistencia política/social/intelectual/emocional, pero se transforma el practicante.

El desvincularse y la transformación se dan, en la actualidad, en un nivel más profundo y llevan al repensar fundamental de la estética y el arte como productos occidentales y al diagnóstico de la crisis de la estética como parte de la crisis de la modernidad; buscan formas trans-modernas -en el sentido de superar la modernidad y sus principios- de arte contemporáneo firmemente conectadas con el conocimiento y la subjetividad. Esto es arte decolonial en el sentido de su impulso central de liberarse de las restricciones de la modernidad/colonialidad. Por lo que, en vez de enfocarse en un arte socialmente comprometido predecible y mercadeable, el arte decolonial se concentra en una sacudía más profunda de los propios cimientos del arte occidental, realizando un desplazamiento paradigmático de resistencia a re-existencia.⁵⁵

Cuando lo pensamos realmente, la resistencia más fuerte que se puede hacer es transformar al individuo, y como consecuencia, nuestra cultura. La re-existencia es la unión de la resistencia decolonial con la sanación de la herida colonial. El arte resulta una práctica ideal para liberar la aiestheSis de la aestheTica y sintetizar toda la propuesta de cambio.

En contextos, fenómenos subjetividades decoloniales emergen otras estéticas, ópticas, sensibilidades y creatividades, conectadas a un entendimiento específico de la naturaleza de la aesthesis, las metas del arte y la creatividad como disidencia (Nawal el Saadawi, 1998) o como viaje a través de mundos ajenos con amor (Lugones, 2003), arte como sanación y reapertura de viejas heridas coloniales, que interpreta lo sublime como placer en el dolor (Anzaldúa, 1999) o arte como re-existencia (Alban Achinte, 2006). Tal creatividad decolonial transmoderna se convierte en una manera de liberar el conocimiento y el ser a través de la subversión, la burla, la resistencia, la re-existencia, la superación de la modernidad y sus mecanismos creativos, normas y limitaciones. ¿Cuál es, entonces, el futuro de la razón y las emociones a través de la gnoseología? La sola razón no es capaz de decolonizar la esfera epistémica y existencial; las emociones solas y la experiencia sensual, tampoco. El arte es lo que se requiere para el efecto mágico de su encarnación en el gesto decolonial.⁵⁶

Dentro del proceso de liberar la aiestheSis de la aestheTica, y dentro del proceso de llegar desde la resistencia a una re-existencia, el arte contiene la síntesis de la gnoseología para facilitararlo .

La herida colonial también es una herida artística. AiestheSis, busca liberar la sensibilidad del sujeto colonial. Mignolo señala que, entre todos los sentidos, la vista es la que tiene el privilegio occidental y a través del ojo funciona el juicio visual, una máquina de la diferencia jerarquizada. Para los artes visuales, aiestheSis es la opción decolonial de la aestheTica. Mignolo y Rolando Vazquez describen que la aiestheSis decolonial “considera la aestheTica como un aspecto de la matriz colonial del poder” lo cual comenzó en el siglo XVI y actualmente continúa.⁵⁷ AiestheSis propone una reevaluación de lo que ha sido invisible y desvalorado por el orden moderno/colonial del arte.⁵⁸ La colonialidad del saber europea ha puesto toda creatividad dentro de dos categorías: arte y mitología, y lo que no califica como el primero no es valorado. Así que, aiestheSis, no es solo un trabajo de deconstruir los conceptos europeos, sino decolonizarlos. Quiere desviar de la herida colonial y promover una sanación. La decolonialidad no solo desvela la herida, pero desvela la posibilidad de sanarla y pone en movimiento el proceso de sanarla.

La subjetividad del proyecto decolonial hace que no haya una manera exacta para poner en práctica aiestheSis, es más bien, poner en práctica una interpretación subjetiva para las necesidades personales. En el presente proyecto “**AiestheSis: una descolonización intelectual/visual**”, doy mi interpretación de aiestheSis y los conceptos decoloniales. Es una reflexión de un proceso propio de experimentación. Mi reflexión se hizo clara, me di cuenta que mi experimentación estaba alineada con las metas de aiestheSis. En el siguiente capítulo, se expone a la *aiestheSis decolonial* dentro de la investigación de producción de pintura.

2.4. Yan Svankmajer: La creación artística y la liberación.

Para ver, **cierra los ojos.**

Por la subjetividad que acompaña a la aiestheSis, me ha resultado difícil encontrar a otros artistas quienes hubieran experimentado procesos parecidos a los que experimenté durante mi investigación de producción. Sin embargo, encontré al artista surrealista Jan Svankmajer, con quien comparto inquietudes, y su obra tanto como sus escritos, me han resultado muy inspiradores. Svankmajer, cineasta y artista plástico originario de Praga, en la República Checa, tras vivir la censura de la ocupación soviética en su país, prefirió dedicar su vida a la liberación creativa. Como Enrique Dussel ha construido *la filosofía de la liberación*, Svankmajer ha construido en arte, cine y textos una guía de la liberación artística. Ha buscado en su obra la autenticidad personal a través de un lenguaje visual que no pertenece al capitalismo occidental. Su cine tanto como su trabajo objetual se centran en la sinestesia. A pesar que no se considera a sí mismo como decolonial, es claro que muchos de sus propuestas están alineados con la liberación de la aiestheSis de la estética. Aquí expongo unas de sus propuestas fundamentales para cerrar la discusión de la colonialidad del ver y transicionar a mi producción. Utilizaré unos puntos de su “Decálogo” (1999) como referencia publicado en su libro *Para ver cierre los ojos*.

Su Decálogo es un resumen de muchos de los puntos que resultaron claves para mí durante mi investigación de producción artística. El texto funciona como una guía punto por punto de como él propone liberar la creatividad. Aquí comparto cuatro de sus diez puntos:

II. Se un completo sumiso a tus obsesiones. Tus obsesiones son, con mucho, lo mejor que posees.

V. Si tienes que decidir a que debes conceder prioridad, si a la mirada o a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. Es más, en el estado actual de la civilización, una civilización audiovisual, el ojo está extremadamente fatigado y <<maltrecho>>. La experiencia corporal es más auténtica y no ha tenido que soportar hasta el momento el peso del estetismo. Pero el punto que no debes perder de la vista es la sinestesia.

VII. La imaginación es subversiva porque proclama lo posible sobre lo real. He aquí el porqué de que hagas uso de la imaginación más desenfundada. La imaginación es lo que ha hecho que el hombre sea más humano, no el trabajo. Imaginación, imaginación, imaginación....

IX. Cultiva la creación como una forma de autoterapia. Esta actitud antiestética es la que efectivamente acerca la creación a la libertad. Si la creación tiene un sentido, ese es únicamente el de liberarnos. Ninguna película (cuadro, poema) puede liberar al espectador si no procura un estado semejante al autor. Todo lo demás no es más que una cuestión de <<subjetividad general>>. Piensa en la creación como en una liberación permanente.

Por otra parte, todo mandamiento está ahí para ser trasgredido (no desviado). Sin embargo, hay otra regla que si se trasgrede (y más aún si se desvía) es destructora para todo creador. Esta regla es la siguiente: no pongas jamás tu creación al servicio de otra cosa que no sea la libertad.

Estos temas de reflexión que propone Svankmajer como una especie de guía describen las inquietudes y los descubrimientos que surgieron durante mi investigación plástica. La imaginación fue el punto de partida que me llevó a estudiar la maestría. Mis obsesiones resultaron después en mi investigación como un reflejo de la liberación. La postura antiestética acompaña la libertad de obsesionar y explorar. La experiencia corporal/sinestesica fue indispensable durante la primera etapa de la investigación lo cual me ayudó a liberar la vista y la cultivación de la creación como “una forma de auoterapia” ha sido esencial. Lo que sigue en el siguiente capítulo es el resumen de mi camino hacia la liberación plástica.

Lista de Referencias

Capítulo 2

- 1.- (Dussel 2011). p 31. (1.1.8.3.)
- 2.- Joaquín Barriandos, "La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". 2011. p 35.
- 3.- Nelly Richard, Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico. 2007. p 85.
4. Griselda Pollock, Vision and Difference. 2010. p 47.
- 5.- Stuart Hall, "Spectacle of the other", Representation: Cultural Representations and signifying practices. 1997 p 258.
- 6.- Ibid., 258.
- 7.- Ibid., 259.
- 8.- (Belting, 2009) p 16.
"And this living repertory of our external images connects with the physical production of external pictures that we stage in the social realm." (Idioma original).
- 9.- Valiäho, resumen general de ensayo.
- 10.- (Belting, 2009) p 22.
- 11.- Ibid., 16.
- 12.- Ibid., 17.
- 13.- Ibid., 20.
- 14.- Deidre English, Barbara Ehrenreich. "The sexual politics of sickness". For Her Own Good Two Centuries of the Experts' Advice to Women. p 111-154.
- 15.- Hito Steryl, "Una cosa como tu y yo". En Los Condenados de la pantalla. 2012. Caja Negra Editora, 2014, 2016. p 56-57.
- 16.- Ibid., 57.
- 17.- (Dussel 2011) p 42-43.
- 18.- Ibid., 43.
- 19.- Ibid., 84.
- 20.- Ibid., 82.
- 21.- Ibid., 114.
- 22.- Ibid., 104.
- 23.- Ibid., 46, (2.1.2.4.).
- 24.- Loc cit.
- 25.- Loc cit.
- 26.- Ibid., 44.27.-
- 27.- Ibid., 66-67, (2.3.4.3.).
- 28.- Loc cit.
- 29.- (Mignolo 2010) s/p.
- 30.- Ibid., 3-4.
- 31.- (Mignolo 2010) s/p.
- 32.- Walter Mignolo, "Puntos de originación de las estéticas decoliniales". En Estéticas y opción decolonial. Ed. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, 2012. P 40.
- 33.- Walter Mignolo y Rolando Vazquez, "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings". (2013), p 2.
- 34.- Loc cit.
- 35.- Ibid., 4.
- 36.- Ibid., 3.
- 37.- Loc cit.
- 38.- Ibid., 38.
- 39.- (Mignolo 2012) p 44.
- 40.- Loc cit.

- 41.- Madina Tlostanova, "La aesthesis trans-moderna en la razón fronteriza eurasiática y el anti-sublime decolonial." En Estéticas y la opción decolonial. Ed. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, 2012. p 61.
- 42.- (Mignolo 2012) p 40.
- 43.- Ibid., 44.
- 44.- Ibid., 43-44.
- 45.- Ibid., 40.
- 46.- (Tlostanova 2012) p 64.
- 47.- Loc cit.
- 48.- Ibid., 63.
- 49.- Julieta González, "Memorias del subdesarrollo". Museo Jumex. #13 2018. p 10.
- 50.- Marina Grizinic, "[Estéticas] decoloniales como/en/a la frontera. En Estéticas y opción decolonial. Ed. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, 2012. p 115.
- 51.- (Tlostanova 2012) p 65-66.
- 52.- Ibid., 66.
- 53.- Loc cit.
- 54.- (R. Gaztambide-Fernandez 2014) p 201.
- 55.- (Tlostanova 2012) p 56.
- 56.- Ibid., 58.
- 57.- (Mignolo y Vazquez 2013) p 1.
- 58.- Ibid., 3.

Una descolonización intelectual/visual.





Capítulo 3.

Praxis descolonial artística.

Acercar al arte como otro, en cuanto uno es otro, es libre.

3.1. Descolonizar el taller.

Entré a la Maestría en Artes Visuales de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM para sanar mi proceso creativo, debido a que se encontraba estancado. Sobre todo, quería liberarme de mi dependencia de referencias fotográficas para construir mis cuadros. Estaba consciente que estaba limitada al momento de crear. Sentía que algo en mí prevenía mi imaginación. Entonces, volteaba a la fotografía para componer. Al analizar mi proceso, no es sorprendente la importancia que en él desempeñó la fotografía. Mi investigación teórica me ayudó a ver que las imágenes fotográficas son mi formación visual. En una cultura ocular centrada inundada de imágenes fotográficas de la cultura del consumo, con la intención de aplastar la identidad y el imaginario del sujeto, se me hizo claro que lo que necesitaba era liberarme de la imposición de la fotografía en mi proceso creativo y ahora en esta reflexión a posteriori lo podemos decir que lo que necesitaba era descolonizarme y confrontar la colonialidad del ver en mi arte.

La propuesta para descolonizar el taller, o el espacio intelectual de producción artística, es trabajar lo negado de la identidad, memoria y cuerpo, y lo que ha sido devaluado en el mundo del arte, la experiencia de los sentidos dentro de la producción artística visual. De esta manera unimos las tres ideas claves de la decolonialidad: (1) a través de la acción; (2) reescribir la historia personal, y (3) quitar el privilegio del ojo occidental. Aplicado al arte lo llamaremos descolonización del taller para una descolonización intelectual/visual, personal/artístico.

Mi camino de investigación pictórica comenzó abajo la dirección de mi maestro de pintura Maestro Javier Anzures y fue desarrollándose paso por paso. En una plática inicial en su taller me vio pintando los retratos de desconocidos lo cual era una continuación de lo que hacía antes de entrar a la Maestría, y me preguntó: “has retratada a ti misma?”, le respondí: “casi no” y él me dejó con una provocativa pregunta: “cómo vas a retratar a los demás si nunca has retratada a ti misma?”. A partir de esta plática él vio mis inquietudes y me dijo, “vamos a conocer la verdadera tu”, y me propuso unas experimentaciones de autorretrato para comenzar tales como, dibujar mis memorias, dibujar mi autorretrato y pintar autorretrato a ciegas. A esta propuesta inicial yo añadí auto representación fotográfica. Experimenté a fondo la propuesta y de ahí me encontré emocionada y conflictuada con mi proceso creativo. Después de un descanso tomé la oportunidad para comenzar la siguiente etapa de mi investigación y pintar nuevamente a la figura humana que fue auto representativa y sin ninguna referencia fotográfica. Durante esta fase paré para hacer instalación utilizando a mi propia obra para transformar el espacio. Después de sumergirme con una instalación decidí seguir el trabajo de unir imágenes pero en el



Ilustración 14: Taller de Mtro. Javier Anzures en la Antigua Academia de San Carlos (2017).
Foto: Antonio Rizo. (Siguiendo foto también.)





Ilustración 15: Taller de Mtro. Javier Anzures en la Antigua Academia de San Carlos (2018).
Foto: Antonio Rizo. (Siguiendo foto 2019.)



collage. Después de una producción extensa de collage el Maestro Anzures me propuso estudiar mi collage a través de la pintura y a pintar cada composición muchas veces y explorar todas sus posibilidades. Esta última etapa es la que concluye mi investigación de producción. Cabe mencionar que mis compañeros también fueron una parte esencial en el desarrollo de mi proyecto de producción. Sus comentarios, su entusiasmo y a veces su apatía también fueron un elemento muy importante en cada paso que tomé durante mi tiempo en el taller.

Al reflexionar los procesos decoloniales y los de aiestheSis con mis inquietudes acerca de mi producción artística, escogí poner las experimentaciones que realicé con nombramiento y contextualización decolonial. Las distintas etapas de producción están en las próximas cuartillas organizadas abajo del tema general de “*Auto-representación decolonial*” y después dividido dentro de tres etapas de “*AiestheSis*” con actividades correspondientes al desarrollo de mi proyecto de producción.

3.2. Auto-representación decolonial: la investigación de producción.

El proceso de descolonización es un camino de auto reflexión y por lo mismo se me hizo apropiado colocar mi investigación de producción dentro de la auto-representación decolonial. Decidí distinguir el trabajo en dos partes siguiendo los señalamientos de los decoloniales y la filosofía de la liberación con los señalamientos de aiestheSis decolonial. Implementé la anadialéctica de la liberación, con la autocrítica de mi autenticidad personal enfocada en la sociogénesis. Después, inicié aiestheSis como parte de la autocrítica, enfocada en el ocular centrismo. El trabajo realizado fue una experimentación que nunca había explorado, y el proceso que se llevó a cabo en mi investigación de producción obtuvo varios resultados fascinantes.

3.2.1. AiestheSis (parte I.): Memoria y vista.

3.2.1.1. Memoria y dibujo decolonial.

Comencé mi proyecto de producción dibujando mis memorias y de esta manera poder rescatar mi autenticidad. La forma de ejecución sugerido por el Maestro Anzures del dibujo fue al estilo de *sketch*, con la más alta velocidad y el mayor detalle posible. Un proceso de abrir mi memoria y dejarla fluir sin juicio. Un proceso que resultó ser más difícil que lo esperado. Algo que después de ponerlo en el contexto de la colonialidad no resulta sorprendente. El colonialismo y la cultura del consumismo aplastan la memoria personal con el fin de oprimir y moldear la identidad al servicio del consumismo y el capital. En particular, me resultó difícil al inicio del proceso de repente no tenía memorias, no se me



Ilustración 16: Ejemplo de cientos de dibujos de memorias. 2013-2015.

ocurría ninguna. Como si no existieran. Poco a poco, se me hizo más fácil soltar mis memorias de manera visual y plasmarlas sobre el papel. Las subsecuentes experiencias fueron impresionantes. El ejercicio me provocó dos episodios catárticos. El primero sucedió después de una hora de dibujo cuando de repente me empezaron a salir lágrimas y comencé a llorar histéricamente. La experiencia fue muy abstracta, pues no había dibujado ni me había acordado de ninguna memoria dolorosa. Simplemente algo en mí se abrió como una fuente y se expresó de esta manera. El segundo episodio fue similar al primero, a excepción de que no logré desahogarme y reprimí el sentimiento. Al poco tiempo sentí un malestar de estómago y al día siguiente desperté con calentura y diarrea. La calentura se acabó después de un día, pero la diarrea me siguió por un total de tres días. Entendería si al lector le surgen dudas sobre la correspondencia de mi sesión emocional de dibujo y tres días de sufrimiento intestinal, pero así pasó.

3.2.1.1.1. Fanon y violencia: catarsis.

Mi experiencia catártica con el ejercicio de dibujo me hace reflexionar en Frantz Fanon y su capítulo “Sobre la violencia” del libro *Los condenados de la tierra*. Frecuentemente, hay una malinterpretación en este texto, acerca de que Fanon estaba promoviendo la violencia entre hombres como un camino necesario para lograr la liberación personal. Un malentendido que se popularizó por la introducción que redactó, después de la muerte de Fanon, Jean Paul Sarte para este libro. En su introducción, enfatiza la violencia física al parecer para inspirar la acción en Francia. Al contrario, Fanon, hablaba de la violencia desde un punto de vista más abierto y enfatizaba la importancia de contexto para decidir si la violencia física es un camino apropiado. Sobre todo, habla sobre la importancia de la confrontación y que de alguna manera la liberación surge de una catarsis violenta. Lo cual se puede interpretar de otra forma. Lo señala cuando habla de cómo los negros en Francia nunca tuvieron una lucha por su libertad. De repente, de un día al otro estaban libres y, por lo mismo, los negros de este país seguían enfermos de su colonización. En mi caso, siento que lo que viví con la insistencia de extraer mis recuerdos fue sumamente violento y fue provocado por la confrontación intencional que hice conmigo misma. La expresión violenta se repite con el experimento de pintar a ciego.

3.2.1.2. Pintura y dibujo a ciegas.

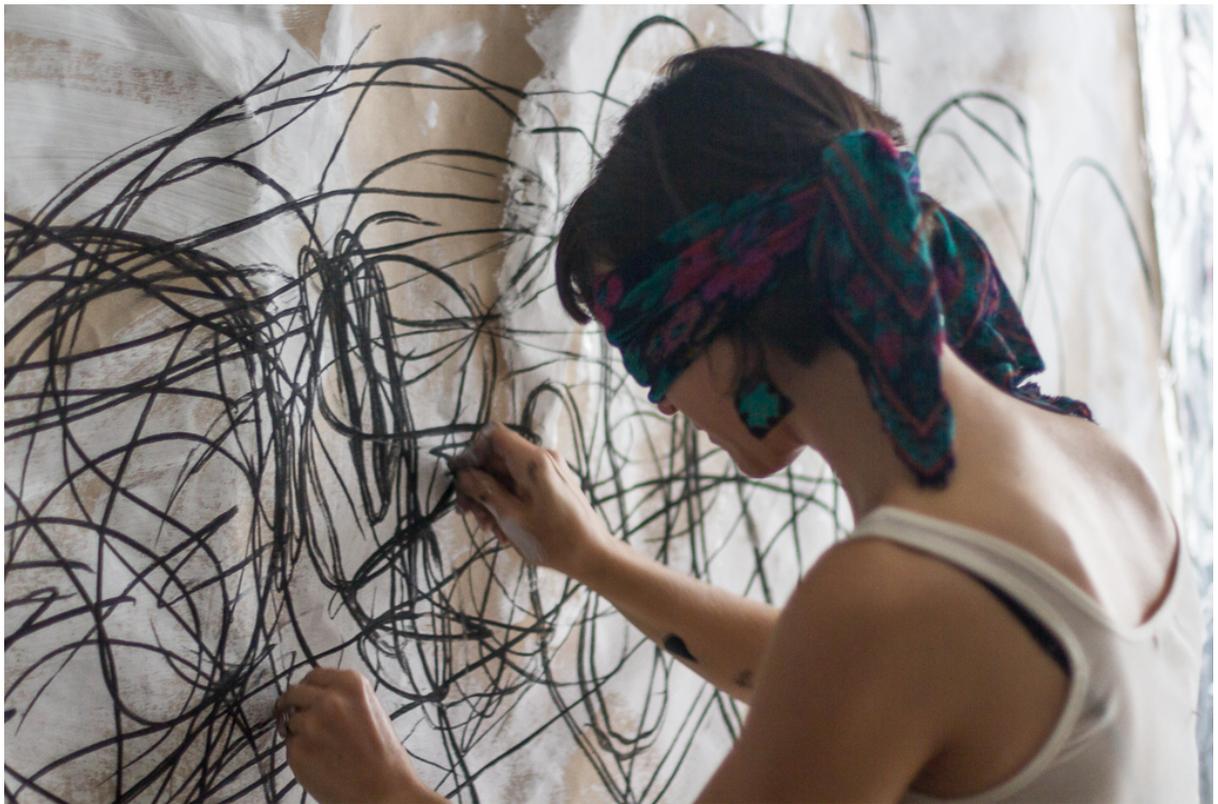


Ilustración 17: Todas las fotos de mi proceso pictórico a ciegas fueron tomadas por Alberto Soto (2014).



Ilustración 18: En el taller. Muestra de pinturas de la serie: aiestheSis 1: figura a ciegas. (2014).

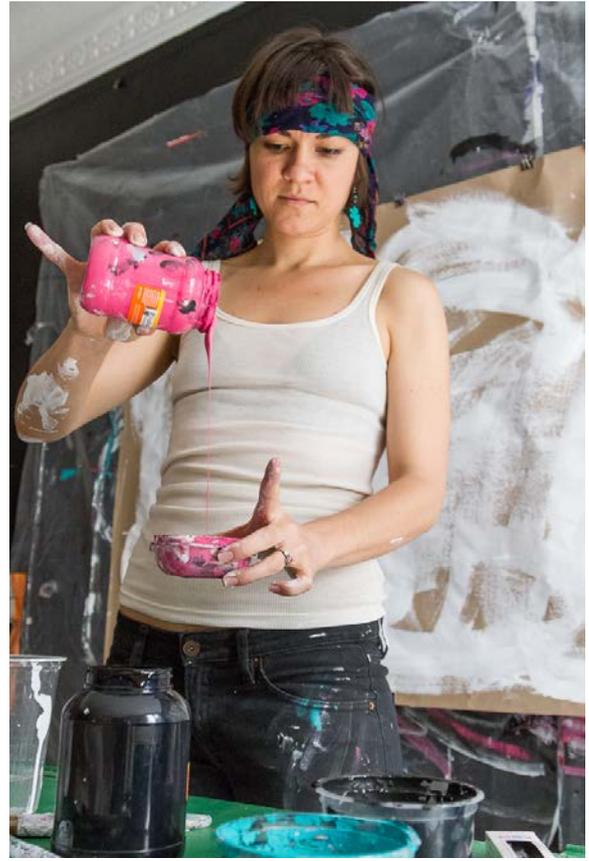


Ilustración 19: Dibujo autorretrato (2014).
Carbón sobre papel, 30.5 cm x 28 cm

Antes de comenzar la siguiente experimentación, inicié ésta etapa de auto representación de manera muy directa, dibujándome delante del espejo. Sentí que antes de cerrar los ojos necesitaba verme. Solo fueron un par de sesiones de dibujo que acabé por dirigir esa mirada a la fotografía.

Cuando comencé la pintura a ciegas escogí materiales con una inmediatez para poder trabajar con rigor. Mis materiales fueron, papel craft, pintura acrílica, carboncillo, y pinceles de varios tamaños. El proceso se llevó a cabo primero con el corte del papel craft a una medida aproximadamente de un metro por medio metro. Quería, que mis trazos fueran grandes, pero al mismo tiempo podría tener los botes de pintura cerca de mí, sobre la mesa porque al principio me incomodaba mucho no ver. Colocaba un pincel con cada bote de pintura. Escogí un pallette de colores muy sencillos, blanco, negro, y rosa y a veces turquesa en lugar de rosa. Sentí que el color rosa expresa una calidad sumamente femenina, y quería que las pinturas fueron reconociblemente femeninas. Cuando sustituía el turquesa por el rosa, era porque sentía en el momento una conexión con el agua, con el frío, con el viento, etc. También utilizaba mucho carboncillo. La experiencia táctil del carbón me agrada mucho, su calidad polvosa dejaba oportunidad para dibujar también con las manos y dedos.

Para comenzar las pinturas preparaba “fondos” de trazos grandes en pintura blanca con un pincel grueso y desgastado (para un trazo irregular), sin cubrir por completo el papel en pintura. Preparaba varios papeles a la vez para poder hacer una pintura tras otra, para no romper el flujo ciego y también ir calentando el trazo. Cuando ya tenía todo listo, me ponía a bailar con los ojos vendados unos diez a quince minutos. El baile me ayudaba despertar otra creatividad que no nacía de la visualidad. Mover el cuerpo rítmicamente también me ayudaba a entrar en una cierta meditación en movimiento se complementaba con la pintura a ciegas, lo cual, resultó ser un proceso físico y en sí es una cierta meditación en movimiento. Con los ojos vendados, el proceso de pintar fue sentir y responder con trazos y seguir así velozmente plasmando sensación. Pintaba hasta que la saturación del papel hacía que fuera imposible seguir.

En este principio estaba casada con la idea anatómica de un cuerpo humano femenino. Una cabeza con dos ojos, un cuerpo con dos brazos, dos senos, dos piernas, una vagina, etc. Entonces, empezaba de una manera muy literal, usando mis manos en lugar de mis ojos para calcular la forma de la figura. Con una mano pintaba y con la otra palpaba el papel para localizar la anatomía y pintar mi auto representación corporal. Mientras pintaba, meditaba en una parte de mi cuerpo, para enfatizar y tratar de plasmar mi experiencia física con la pintura. Fueron varios días enfocada en mi boca y mis labios. Otros días, me enfocaba en mis manos, después en mis pies, y en mis genitales. En general, se notaba cual era cual, porque estas partes del cuerpo se enfatizaron más que otros miembros.



Ilustración 20: muestras de la serie: aiestheSis 1: figura a ciegas (2014).
Carbón y acrílico sobre papel craft. 110x60.5cm

Estaba muy emocionada con los resultados visuales. Sentí que la calidad de mi trazo era más expresiva. Comencé a intervenir las pinturas con mis los ojos abiertos. No cambiaba mucho de la obra, solo agregaba un pequeño detalle como un ojo, una uña, un pezón etc., que sentía “terminaba” la pintura. Feliz, seguí trabajando así tres meses. Pero, con el tiempo era evidente que no estaba evolucionando realmente, y que mi casamiento con la figura humana como tal, estaba casi igual que antes. Una exploración mayor estaba estancada, necesitaba divorciarme de la figura.

3.2.1.2.1. Disolviendo la figura humana.

Para disolver la figura humana en mi auto representación, decidí, en primer lugar, cambiar el formato de papel. Ahora, la medida era aproximadamente un metro por 5 metros. Escogí un formato grande para que no se pudiera palpar con las manos, para representar la anatomía del cuerpo. En este momento me di cuenta de que necesitaba representar un cuerpo humana literal para transmitir la experiencia vivida. El nuevo formato me obligó a abandonar la idea que tenia de la auto representación y me sumergió en la aiestheSis.

3.2.1.2.2. Sensación y el acto de pintar.



Mi proceso en el nuevo formato seguía parecido al anterior, solo surgieron unos pequeños cambios. En lugar de trabajar sobre una mesa, preferí colgar el papel estirándolo sobre un muro. Solo preparaba dos papeles a la vez con el fondo de trazos blancos. El tamaño hizo que me cansara después de una o dos pinturas. Por lo mismo, era complicado bajar la pintura al piso para secar y subir otra al muro, pues ocupaban mucho espacio. La gran diferencia ahora era que me enfocaba en el trazo, dejando que expresara las sensaciones corporales con la manera en que los ejecutaba. La suavidad o la violencia del trazo, por poner un ejemplo, ocupan el papel en lugar de algunas partes del cuerpo que son más reconocibles. Ahora no necesitaba una mano para averiguar la estructura del cuerpo y podía usar ambas manos para ejecutar trazos. Mi cuerpo se abrió a otro nivel de libertad para sentir y responder. Así, el proceso se hizo más físico aún.



El aspecto de sensación en el acto de pintar se convirtió en el centro de mi actividad. La obra era sentir, sentir mis emociones, el aire que respiraba, el trazo junto con el movimiento de mi cuerpo, sentir los materiales. La pintura escurriendo entre mis dedos, la madera del pincel, cómo marca el pincel cargado de pintura o cómo se arrastraba seco, sentir el carboncillo marcar y el polvo que suelta. Entonces, descubrí que este aspecto, representa la esencia de aiestheSis. Recordamos que aiestheSis se define como: el proceso de percepción, en relación a la experiencia de todos los sentidos y a la synaesthesia. AiestheSis es el proceso de los sentidos tales como sentir, pensar, hacer. Fui sumamente sumergida en el proceso de aiestheSis, **la experiencia del arte y en la creación para liberar la sensibilidad.**

De manera paralela, mi investigación teórica dejó de enfocarse únicamente en el feminismo y voltéé mi atención al decolonialismo. Fui desarrollando el proceso de experimentación visual, al mismo tiempo que fui investigando lo decolonial. Sentía que mi proceso artístico era complementario a la investigación teórica, pero fue hasta el final de la investigación que encontré el concepto de aiestheSis, y fue clarísimo que lo que había experimentado a lo largo de la maestría era este concepto. Es de manera retrospectiva que entiendo y defiendo el trabajo. La experiencia de la producción artística cambió para mí completamente. Me di cuenta de que en el arte visual se puede tener un punto de partida no visual. Pero, sobre todo, me di cuenta de que yo era capaz de hacer un arte así.



Ilustración 21: Sin título, serie: figura disuelta (2014).
Carbón y acrílico sobre papel, 110cm x 220cm.

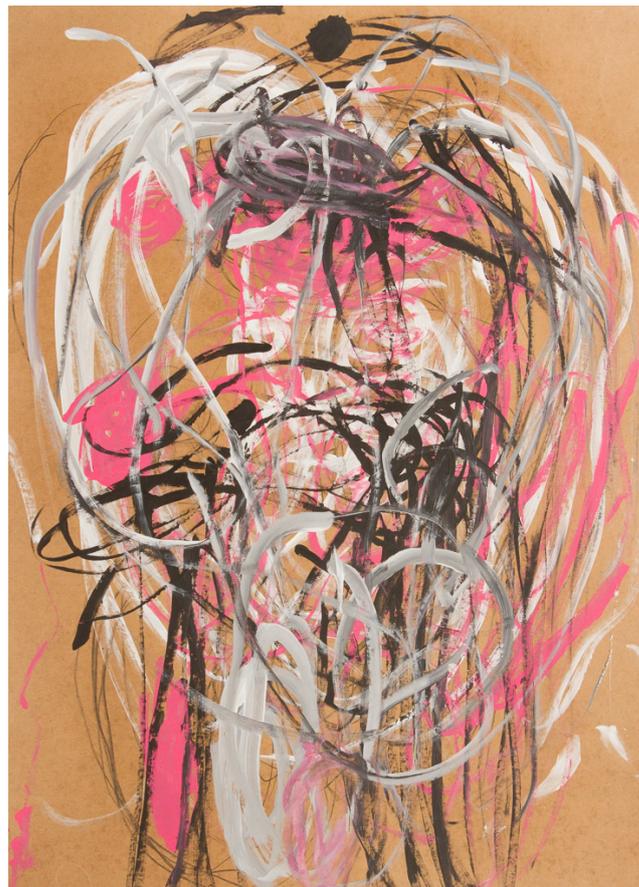
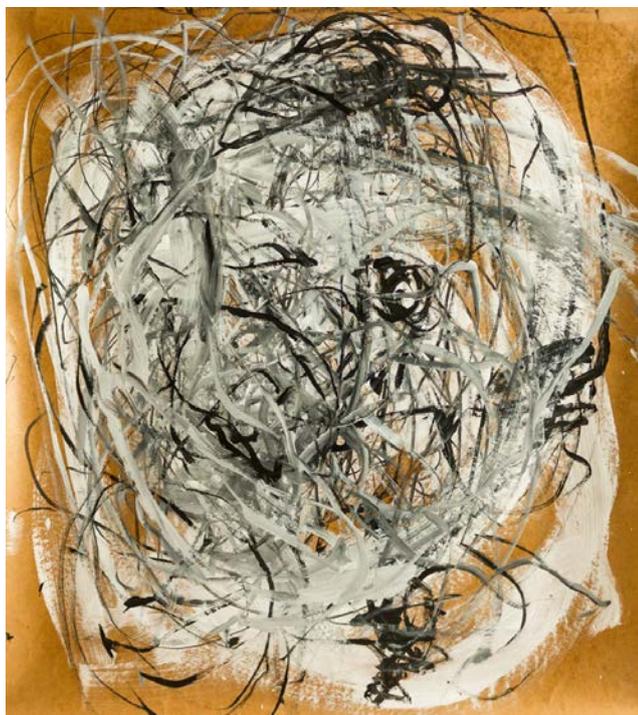


Ilustración 22: De la serie: figura disuelta a ciegas (2014). Carbón y acrílico sobre papel, 100cm x 80cm, 100cm x 70.5cm.



Ilustración 23: De la serie: figura disuelta a ciegas (2014). Carbón y acrílico sobre papel, 110cm x 246cm

3.2.1.3. Quitar la máscara:
Auto representación fotográfica
decolonial.



Ilustración 24: De la serie quitar la máscara (2014). Foto digital.

Un ejercicio que he mantenido constante, junto con el dibujo de mis memorias, ha sido la auto representación fotográfica. La confrontación de auto representación que estaba explorando en dibujo y pintura a ciegas, y el trabajo de las memorias, me provocó una necesidad de reflexionar mi identidad de alguna manera más tangible. La foto me dio otro medio de expresión corporal que era una extensión de mi trabajo en pintura y de dibujo sketch. Al mismo tiempo, la auto representación fotográfica me dio una plataforma para confrontar directamente mi herida colonial visual, como mujer en el medio visual del amo: la fotografía. Esta confrontación consistió simplemente ver mi cuerpo físico desnudo (o semi desnudo) y las nociones de belleza propagadas por la industria, con las cuales no estaba de acuerdo y me provocaban ideas confrontantes tales como pena de mi físico, vergüenza de mi belleza. Un rechazo general de mi imagen que no me dejaba expresarme frente a la lente fotográfica genuinamente. Para ponerlo de otra manera, no podía dejar caer mi máscara. La máscara parece ser una cáscara que nos envuelve, con el motivo de complacer la identidad sociogenética y ahogar la identidad genuina. Sin duda, un panorama de conflicto que me perseguía en otros aspectos de mi vida y mi actividad como artista.

Al principio, solo trabajaba para deshacerme de la máscara. Sin embargo, muchas veces no obtuve éxito, casi seis meses, pero con perseverancia empecé a notar grandes cambios. Imágenes que reflejaban autenticidad. Al mismo tiempo, logré plasmarme a ciegas. Y para esto, la fotografía fue de gran utilidad, gracias a ella logré tener una crítica liberadora. Una vista que me empujaba a seguir tratando de disolver una tras otra capa. Era como si trajera mucha ropa puesta, o como un pajarito que lucha para salir de su huevo; poco a poco alcancé a salir de mi cascara desnuda, renacida. Una vez desnuda y libre, fue clara la conexión que hubo entre mi fotografía y mi pintura, los gestos expresivos captados en las fotos provenían del mismo lugar que mis trazos. Entendí que mi trabajo de auto representación en fotografía y pintura me llevaron a apreciar mi cuerpo como un vehículo de expresión. Para mí, todo nacía de mi vientre y corría desde mi vientre hasta el fin de mi trazo y hasta el fin de cada gesto. Como una meditación en movimiento o como un baile meditativo registrado con trazos de pintura y fotografías digitales.



Ilustración 25: Auto retrato (2014), foto digital.



Ilustración 26: Auto retrato, foto digital. Arriba: (2014) Abajo: (2015)



Ilustración 27: Auto retrato (2015), foto digital.



Ilustración 28: Auto retrato (2016), foto digital. Arriba y abajo.



3.2.1.4. Re-encuentro con la figura humana: pintura y dibujo.

Después de ocho meses de pintura ciega, era momento de volver la vista en la pintura, pero, al abrir mis ojos, me quedé de cierta manera ciega; no sabía cómo usar mi vista al momento de obrar pues la intensidad del ejercicio ciego me había dejado desconfiada de mi vista y no podía hacer la transición inmediatamente. Estaba desprendida de mi vista en la pintura y necesitaba otro medio para desvelar mis ojos y hacer sentido de lo que había aprendido con los ojos vendados.

Después de un descanso de la pintura, congelada, decidí volver a la figura humana. Ahora sin referencias fotográficas y pintando mayormente con mi mano izquierda, algo que nunca había explorado a profundidad. Lo interesante de la exploración con mi mano izquierda es que sentía que la mano me exigía darle voz. Mi mano derecha es la que he ido refinando con los años, como artista, pero nunca ha tenido una inquietud como la izquierda, necesitaba emplearla para crear.



Ilustración 29: De la serie:
Vuelta a la figura (2015).
Carbón, pastel, acrílico sobre
papel, 30.5cm x 28cm.



Ilustración 30: De la serie: vuelta a la figura, "Cien" (2015).
Tinta y acrílico sobre papel, 7cm x 5cm.

Al volver a representar a la figura humana fue evidente que mis ejercicios de experimentación me habían ayudado. Tenía una libertad para componer con la figura humana que nunca había podido lograr antes. Me salió una cascada de pinturas sobre papel de figuras femeninas. Seguí con el tema de auto representación y fui plasmando mis sentimientos en las figuras. Me sentí contenta, pero nuevamente una inquietud me entró guiándome a dejar la pintura para explorar mis imágenes en un espacio tridimensional.



Ilustración 31: De la serie: Vuelta a la figura (2015).
Carbón, pastel, acrílico sobre papel, 60.5cm x 45.5cm (las tres).

3.2.2. AiestheSis (parte 2.): El espacio y el juego.

3.2.2.1. Instalación.

En este punto de mi investigación de producción, había hecho una gran cantidad de obra (cientos de pinturas, dibujos, y fotografías) y quería ver cómo interactuaban las imágenes. Decidí construir una cueva con mis pinturas y fotografías. Estaba cambiando mucho más rápido de lo que alcanzaba a reflexionar e intelectualizar. Este giro a la instalación marca lo que decidí nombrar como la segunda etapa de aiestheSis. Un cambio muy fuerte en mi persona como artista había ocurrido pero el camino de descubrimiento estaba apenas empezando. La construcción de la cueva funcionó como una metáfora para ver mi proceso intelectual en la creación visual. Me provocó muchas complicaciones técnicas de montaje. Pasé casi seis meses dentro de la cueva. Como si despertara de un sueño, desmonté la instalación. Me di cuenta al recoger la obra y ver por primera vez en seis meses mis muros blancos que había estado haciendo un enorme collage.



Ilustración 32: Detalle de la instalación: "La Cueva" (2015).
Foto: Alberto Soto. (Siguiendo foto también.)



Ilustración 33: Detalle de la instalación: "El labarinto" (2016). Foto: Jessi Rapp.



Ilustración 35: Collage (2015). 45cm x 60cm.

Abajo: Collage (2016). 30.5cm x 45.5cm.





Ilustración 36. Collage (2015). 41.5 cm x 23.5 cm.

3.2.3. **AiestheSis (parte 3). Pintar lo lúdico y llevar el juego a la pintura.**

Era evidente que la exploración de collage había sido un giro en mi producción y proceso creativo. El Maestro Anzures sugirió que pintara mi collage. Simplemente reproducir mis experimentos de collage en pintura, pero repitiéndolos varias veces, en tamaños y materiales distintos. Cambiando la manera en que construía la composición; los tamaños de las formas, y por dónde empezar. De una manera, seguí con la mentalidad del collage, moviendo las piezas rápido dejando que la producción fuera semejante a un reflejo gestual. Me fui dando cuenta de las formas y composiciones que me interesaban más y fui explorándolas extensivamente con más paciencia. Desde esta última exploración desarrollé mi serie final de pinturas.



Ilustración 37: Arriba: Collage (2015).
45cm x 60cm.

Pintura (2016). Técnicas mixtas sobre
papel, 21cm x 29.5cm (las tres).







Ilustración 38: Arriba: Collage (2015).
45cm x 60cm.
Pintura (2016). Técnicas mixtas sobre
papel, 21cm x 29.5cm (las tres).



Ilustración 39: Collage (2015). 41cm x 58cm. Pintura (2016).
Técnicas mixtas sobre papel, 21cm x 29.5cm (las tres).



Ilustración 40: Collage
(2015). 45cm x 60cm.
Pintura (2016).
Técnicas mixas sobre
papel, 21cm x 29.5cm.





Ilustración 41: Arriba: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 29cm x 41.5cm, 50.5cm x 76cm.
Medio: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 56.5cm x 98cm, 60cm x 90cm. Abajo: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 60cm x 90cm, 60cm x 90cm.



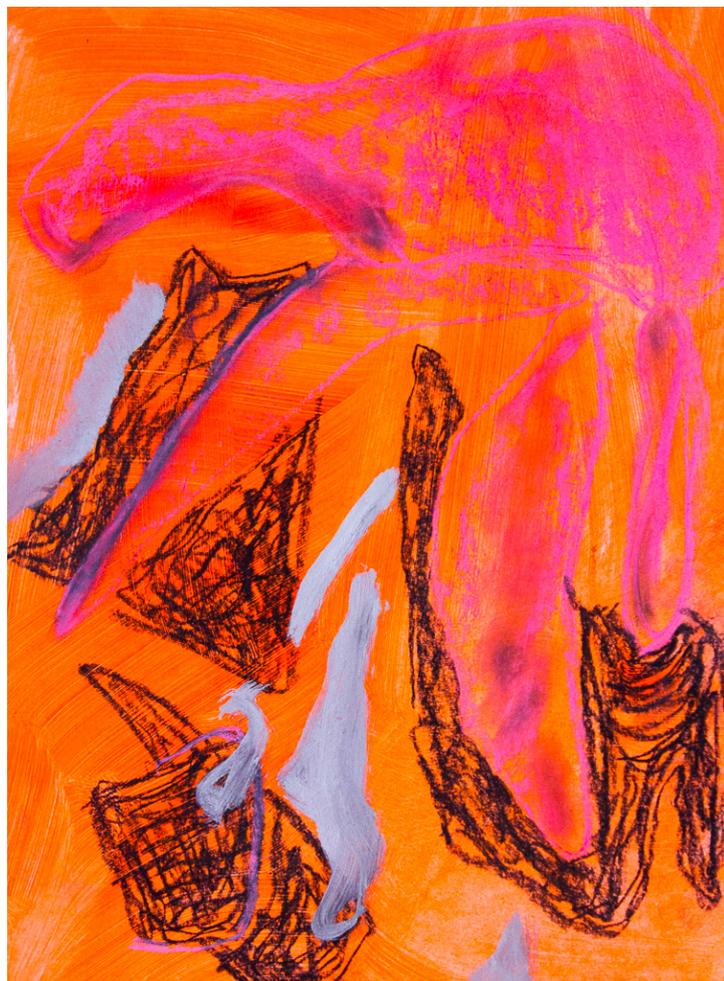
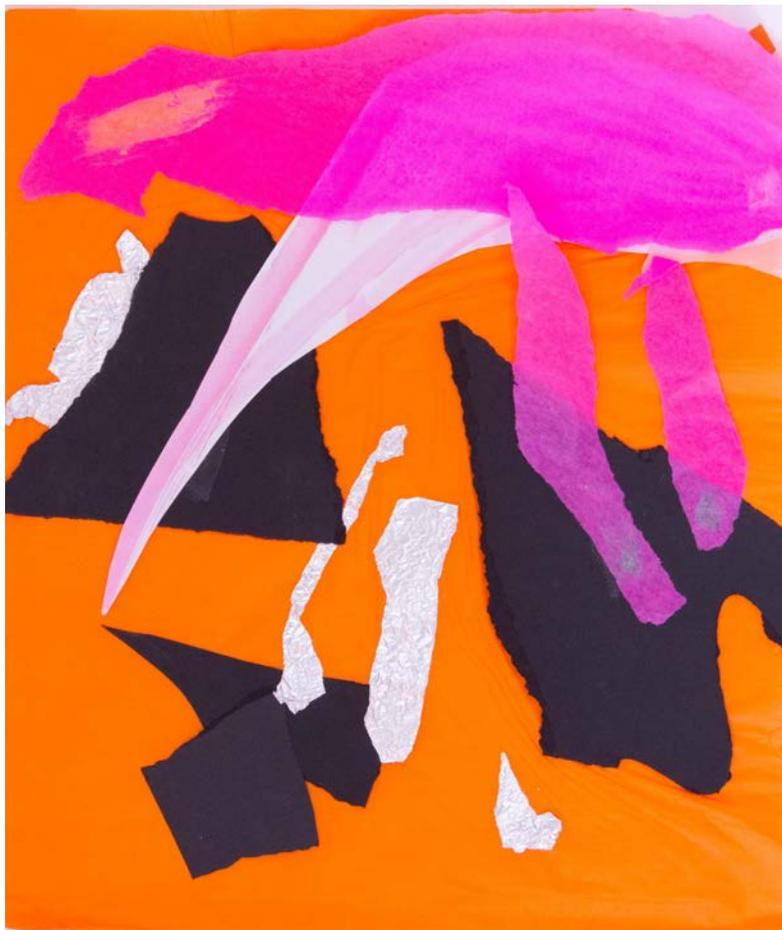


Ilustración 42: Arriba: collage (2015).41.5 cm x 35.5 cm, pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 29.5 cm x 21 cm.

Abajo: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 29.5 cm x 21 cm, 47.5 cm x 43.5 cm.



Ilustración 43: Arriba: pintura (2016). Acrílico sobre papel, 52cm x 94cm, abajo: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 60cm x 90cm.



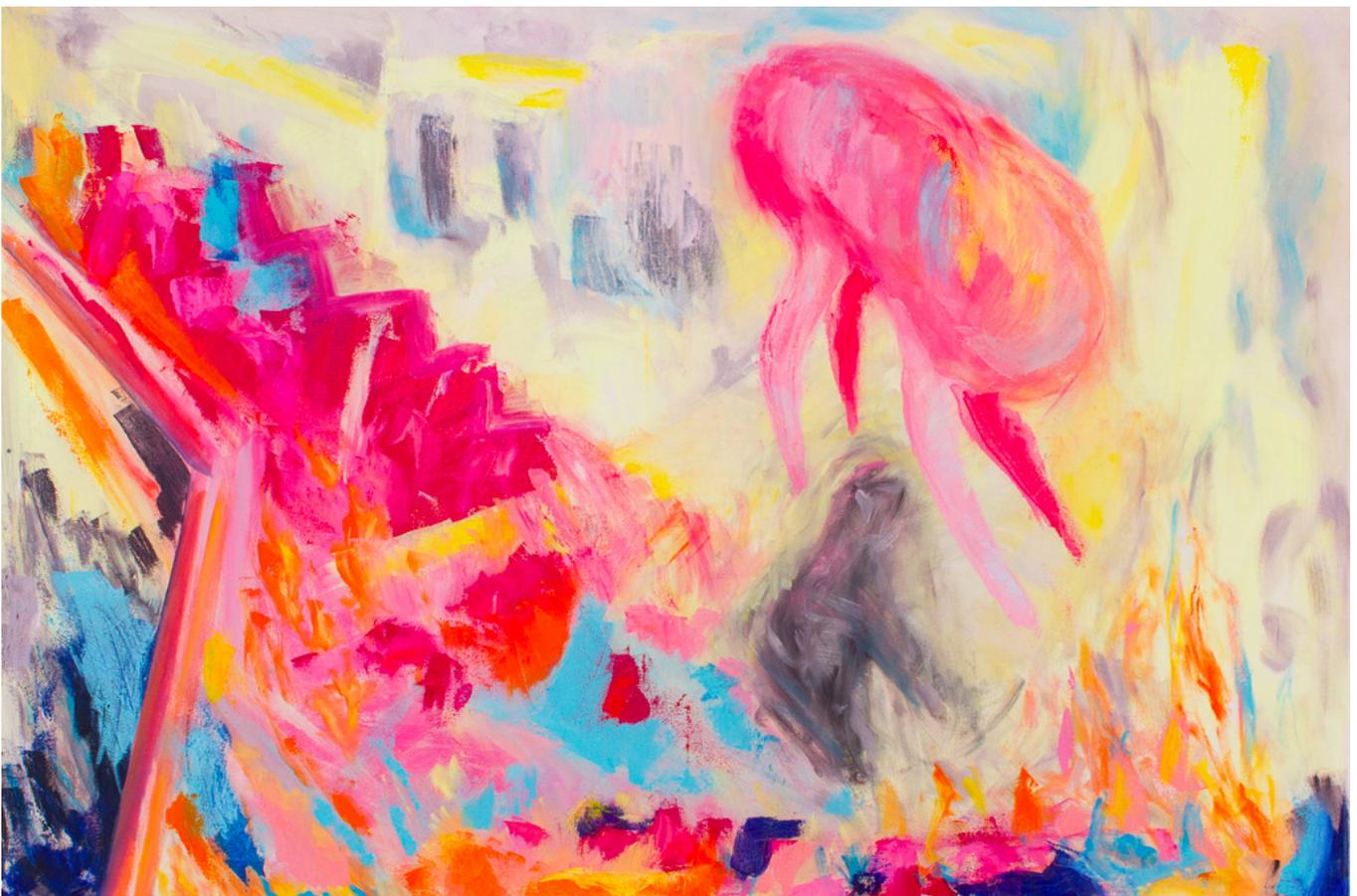


Ilustración 44: Arriba: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 57cm x 77cm.
Abajo: pintura (2016). Técnicas mixtas sobre papel, 56cm x 76cm.





Ilustración 45: Arriba: pintura (2016). Acrílico sobre papel, 74.5cm x 101cm.
Abajo: pintura (2017). Óleo sobre lienzo, 80cm x 120cm.



Siento que fue una exploración libre y lúdica, las formas y colores recuerdan células y remiten a la ciencia ficción. La idea central fue, jugar. La noción del juego abre toda posibilidad y lo hace divertido, y dentro de esto, uno se encuentra libre. La libertad de hacer algo sin sentido, algo feo, bello, chistoso, doloroso, etc. Lo llamo lúdico, porque la obra me provoca risa, no es un insulto. El proceso de descentrar la dominación ocular en este proceso creativo y el énfasis de sensación me ha permitido hacer una obra que aún hoy no entiendo. Sé que me están saliendo imágenes y colores de un espacio más profundo de mi psique. Al emplear el concepto de aiestheSis, valuamos la experiencia del arte y no siempre es transparente como el legado de la iluminación europea y la aestheTica nos deja creer. La experiencia del arte también puede ser oscura u opaca , y sin embargo tener valor. El poeta y filósofo Eduard Glissant argumenta el derecho personal a la opacidad. Para Glissant, la transparencia de la iluminación europea funciona al servicio de la opresión colonial y la homogenización cultural. Tener el derecho a la opacidad significa que, a pesar de no estar entendido el sujeto o el objeto sigue teniendo valor y merece respeto.

Al reflexionar los cambios en mi proceso creativo, entiendo que he entrado a una etapa opaca y con aiestheSis he podido aceptar mi propia opacidad. Aceptar lo que no entiendo de mí misma me ha dejado con una libertad que no tenía anteriormente. Todo el proceso me ha dejado con más risa en mi vida cotidiana y una diversión en mi proceso creativo que no tenía anteriormente, lo cual ha dado a una producción más satisfactoria. Veo ahora un mundo de posibilidades para componer, un mundo de sensibilidad física y emocional para plasmar en trazos, y un ojo entre abierto y cerrado más capaz de ver sin prejuicios.

No queda duda, que esta investigación de producción ha sido un éxito, sin embargo, es aparente que es apenas un inicio de un trabajo que se puede seguir desarrollando a lo largo de los años.

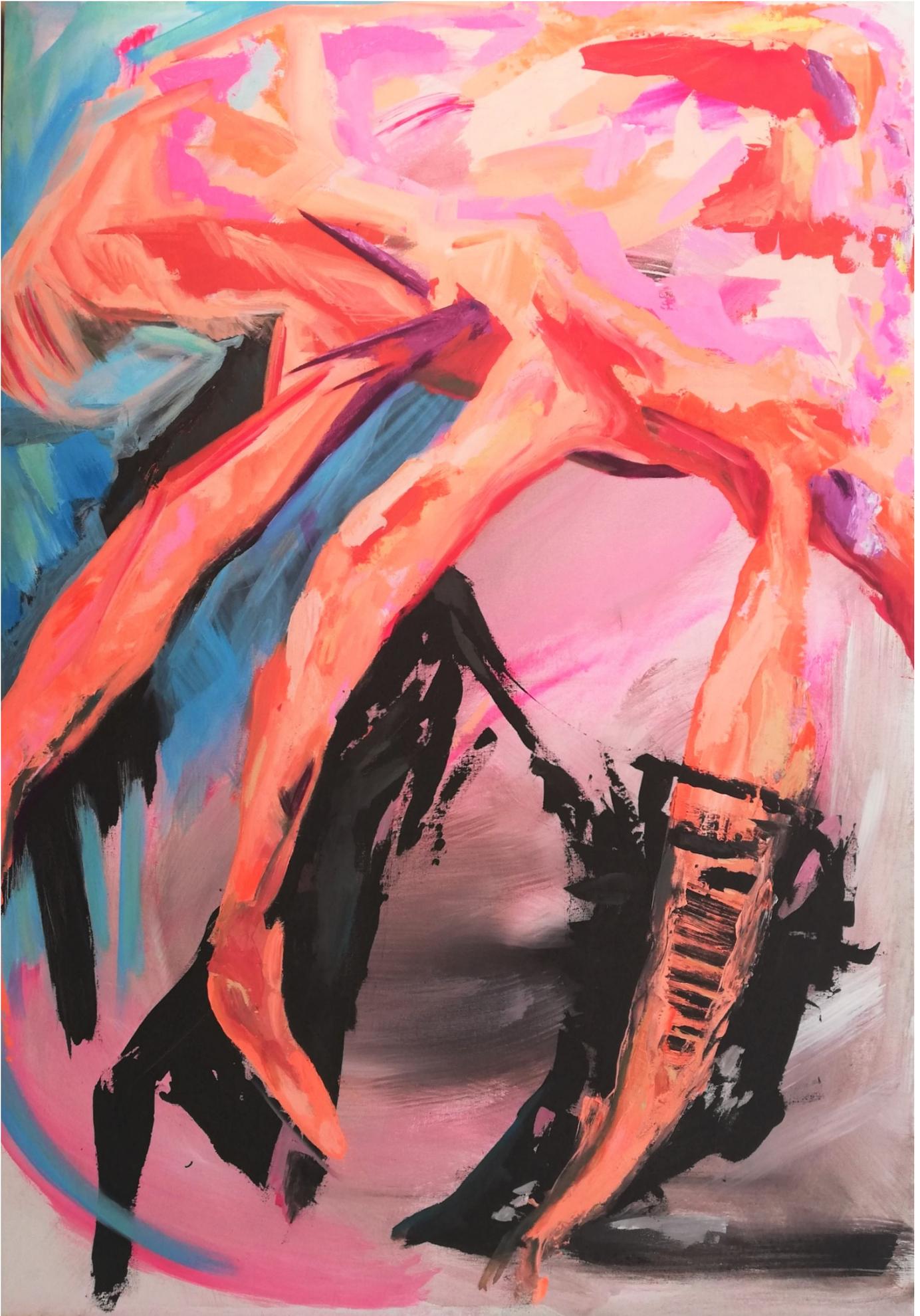


Ilustración 46: Pintura abstracta sin título (2017).
Técnicas mixtas sobre lienzo, 80 cm x 60 cm.

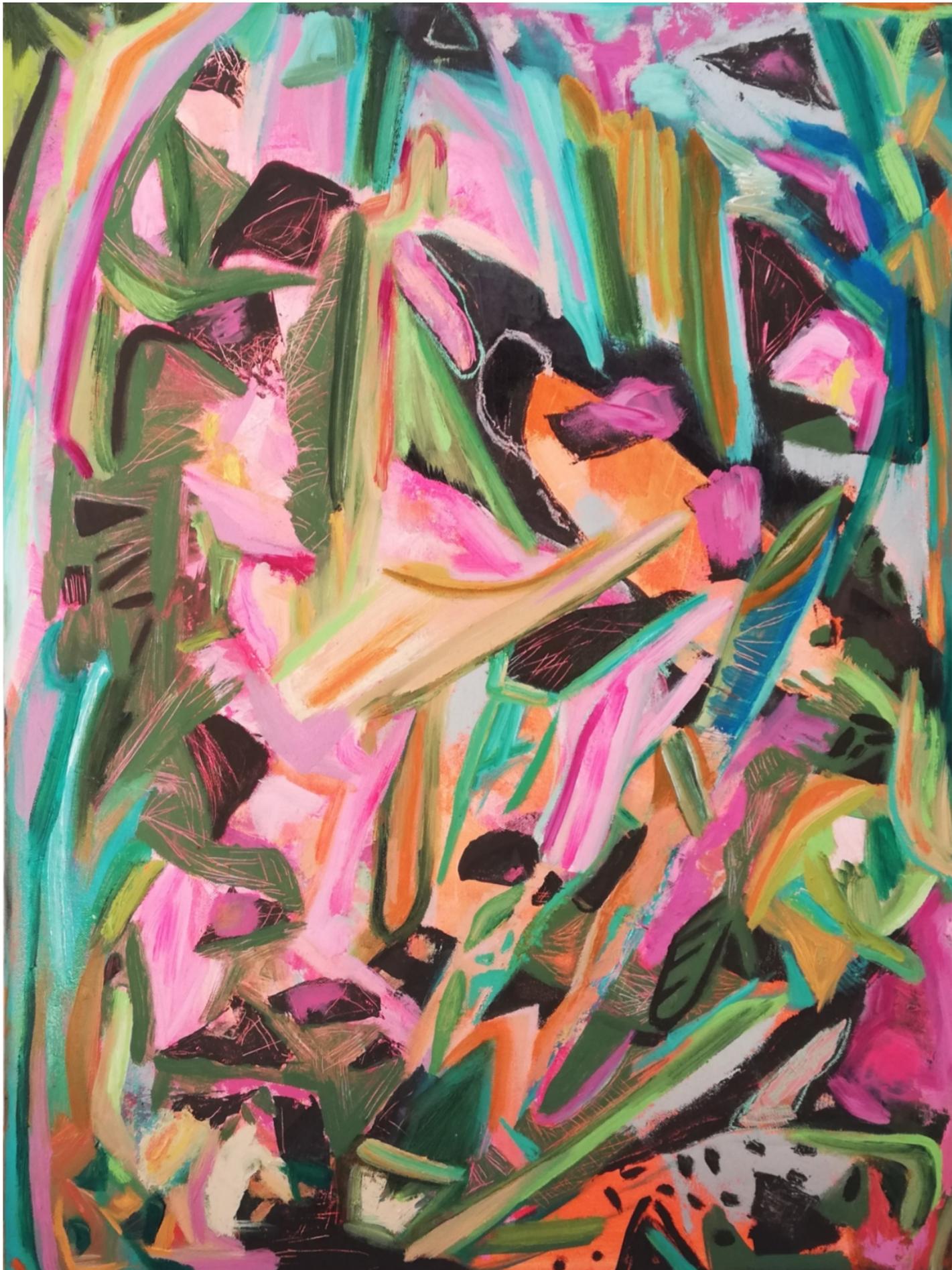


Ilustración 47: "Ave de paraíso" (2017-2018). Técnicas mixtas sobre lienzo, 80 cm x 60 cm. (La resolución final de la pintura anterior).

Últimas reflexiones: **Percepción, sanación y resistencia.**

La opción decolonial es un camino de acción y de praxis. Es sobre todo una praxis de terapia personal. Visto así, la opción decolonial es resistencia a través de la sanación.

i. **Anekantivada.**

Sanar la herida colonial visual es un proceso y un camino de cambio de percepción. La opacidad de Glissant nos abre a una praxis de pensamiento más abstracto. Su alternativa a la transparencia nos pone en camino a dejar las dicotomías y un pensamiento enfermo de occidentosis. El concepto que ofrece Pániker como alternativa al occidentosis y lo cual es el fundamento de su descolonización es el anekantivada. Una palabra del sanscrito que “podría traducirse algo como doctrina del no-absolutismo.” El autor explica:

Resumiendo, postula que cualquier afirmación que hagamos sobre la realidad es parcial; y lo es porque proviene de un punto de vista contingente. El anekantivada recomienda enfocar la realidad, acto seguido, desde otra perspectiva, con lo que llegaremos a una afirmación contradictoria respecto a la primera. Resultado: la realidad es inconcebible e inexpresable. No obstante, cada afirmación, siempre y cuando reconozcamos que es parcial (siempre y cuando no la absoluticemos) puede ser válida. Con ello se está abierto al cambio, a la fecundación, al ósmosis, a dejarse enseñar. El anekantivada... Es el reconocimiento de las limitaciones impuestas por la psique y el lenguaje. Consiste, más bien, en una actitud que hoy llamaríamos pluralismo. Una herramienta útil para trascender la ansiedad cartesiana de bien esto o bien aquello; para desembarazarse de binarismos y oposiciones como Oriente/Occidente... individuo/sociedad, naturaleza/cultura, etcétera.

Para Pániker, el anekantivada es el regreso al “Principio de Incertidumbre” y admite “la compatibilidad de las teorías incompatibles.” Lo que propone el autor, es un pensamiento radicalmente diferente a lo acostumbrado, e implica un cambio igual de radical que en la visión del mundo. Por un lado, Pániker enfatiza el trabajo personal de pensamiento y lo llama una terapia personal, pero admite que lograr el anekantivada es casi inalcanzable por la profundidad del pensamiento colonial. Sin embargo, nos pide, “anekantivada por favor.”

Hay dos opciones, alcanzar anekantivada o no, esto, si se puede comenzar un camino para sanar la herida colonial. Es claro que el camino de praxis decolonial nos puede acercar y nos puede funcionar como terapia personal y social.

ii. Sanar.

La cura decolonial es distinta de la cura psicoanalítica. La psicoanalítica se basa en una relación de poder entre paciente y psicoterapeuta. Además, ayuda al paciente a identificar su herida a través del diálogo con su terapeuta, y para curarla el terapeuta ayuda a su paciente a aceptar su herida para integrarla nuevamente dentro de la sociedad. En cambio, la cura decolonial no busca reintegrar al paciente en las normas de la clase media, sino ayudarlo a sobrevivir su situación marginalizada y colonizada. Viene de la idea de una cura latinoamericana, precolombina o indígena, pero no hay una sola persona como un curador decolonial como el psicoanalítico. Para sanar la comunidad hay que sanarse como individuo.

Acordamos que la decolonialidad es una opción entre muchas. Identificar nuestra herida colonial es el inicio para sanar, pero también, podemos elegir no verla. Lo ideal es tener las herramientas para reconocer y escoger cuál camino tomar. Si el camino es curar la herida colonial, es un trabajo sumamente subjetivo.

Esta tesis ha sido una muestra de una interpretación de praxis decolonial y aiestheSis, con el objetivo de sanar la herida colonial visual en la producción artística. Sin embargo, el camino hacia la sanación decolonial visual no se puede quedar solamente en este ámbito. Como hemos visto, la colonialidad del saber no se puede separar de la colonialidad del ver: toda colonialidad nace de la vista. Hacer un trabajo visual implica un trabajo también de pensamiento y viceversa. En los artes visuales es benéfico considerarnos como sujetos colonizados y es benéfico reflexionar como hacemos arte dentro de nuestro contexto como artistas colonizados dentro de la colonialidad del ver.

iii. Resistencia a Re-existencia.

La resistencia visual, resulta complicada dentro del régimen de la supremacía blanca capitalista heterosexista patriarcal y su ocular centrismo. El sistema distorsiona los actos de resistencia y los absorbe para su propio beneficio. Además, el sujeto colonizado termina siendo cómplice de su amo, aunque sea de una forma inconsciente. Vimos ejemplos de ambas formas. La obra de Cindy Sherman e Hito Steryl fue absorbida por el sistema, perdiendo su intención original y acabando en conspiración con el sistema de poder. Pero el reto va hacia un lado más profundo, porque el conflicto proviene de nuestro interior. Vimos con Fanon la profundidad de lo que significa sentirse colonizado por la identidad sociogenética. Los decoloniales nos enseñaron cómo la colonialidad influye en el pensamiento para enfermarnos a nivel mental. Sin embargo, podemos girar nuestra vista hacia un conflicto propio, podemos resistir. Tenemos herramientas de resistencia. Identificar la herida colonial y nuestra sociogénesis es el punto de partida. Después tenemos la anadialéctica, que propone la crítica real del sistema, aniquilando las fronteras opresivas.

Además, tenemos un proceso de resistencia, la praxis, que empuja hacia la acción, a acercarnos a nosotros mismos, a nuestro entorno y, sobre todo, propone que el proyecto descolonización es un proceso. AiestheSis, tiene el objetivo de liberar la vista y despertar a los demás sentidos, para redefinir el significado de la experiencia artística. Tenemos opacidad y anekantivada para ayudar a abrir nuestro pensamiento a lo desconocido. También, tenemos al arte.

La pintura en nuestro entorno de imágenes rápidas es en sí, resistencia política. La lógica es sencilla, dedicarse a una acción visual que requiere tiempo prolongado va en contra de la corriente visual, de la cultura capitalista de consunción. En este aspecto, la pintura representa tiempo, no solo porque una sola pintura puede requerir tiempo para producir sino porque en cada pintura está implicada una historia de producción que hizo posible la imagen en cuestión. No quiero caer en la dicotomía de occidentosis, por supuesto, hay muchos tonos de gris, entre la pintura y la imagen rápida del capitalismo, pero es evidente que la pintura no tiene lugar en nuestro entorno de imágenes instantáneas. Así, la pintura es resistencia. Tenemos nuestras obsesiones, la creatividad y la sinestesia al servicio de la libertad artística para liberar la aiestheSis de la aestheTica. Pero hay que llevar la resistencia a una re-existencia. El anti-sublime decolonial invita que el sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos o un lenguaje artístico propio. Un cambio paradigmático del día a día en donde el arte contiene la síntesis de la gnoseología con la unión de la razón, los sentimientos, y la experiencia sensual para facilitar una re-existencia. Para facilitar una sanación.

¿Pero hasta cual punto queremos resistir y/o sanar?

Nuestro trabajo como artistas es la creatividad, entre más creativos somos, más capaces somos para realizar nuestro trabajo. Pero no hay creatividad sin libertad, y no hay libertad si seguimos viendo/pensando dentro del régimen de la colonialidad del saber/ver. La descolonización intelectual/visual es una opción de resistencia a través de la transformación y por medio de la sanación. Las herramientas de resistencia solo sirven si uno está dispuesto a arriesgarse a tomar un camino no definido y moverse hacia el misterio de un pensamiento/visión todavía no concebido, abstracto y opaco. Arriesgarse a cerrar los ojos para poder ver. Arriesgarse a desdibujar su imagen para no solo resistir sino re-existir.

Lista de Referencias

Capítulo 3

- 1.- Glissant, Edouard. One World in Relation. Director, Manthia Diawara: 2009. Documental.
- 2.- Loc cit.
- 3.- (Pániker 2005) 51.
- 4.- Loc cit.
- 5.- Loc cit.
- 6.- (R. Gaztambide-Fernandez 2014) p 207.
- 7.- Loc cit.
- 8.- Loc cit.
- 9.- Maestro Javier Anzures. Academia de San Carlos, Ciudad de México. 2016.

Lista de Referencias

Anzures, Maestro Javier. Academia de San Carlos, Ciudad de México. 2016.

Araeen, Rasheed. "From primitivism to ethnic arts." In The Myth of Primitivism Perspectives on art, de Susan Hiller, 158-184. New York, London: Routledge, 1991.

Bauman, Zygmunt. La globalización: Consecuencias humanas. Trad. Daniel Zadunaisky. México: FCE, 2001.

Barriendos, Joaquin. "La colonialidad del Ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". Nómadas [online]. 2011, n.35, p 13-29.

Belting, Hans. Antropología de la imagen. Trad. Gonzalo Marí Vélez Espinosa. Buenos Aires: Katz Editors, 2009.

Berger, John. Ways of Seeing. London: BBC y Penguin Books, 1973.

Berman, Morris. The Twilight of American Culture. New York: Norton, 2006.

Bhabha, Homi. The Location of Culture. London: Routledge, 1991.

Bhambra, Gurminder K. "Postcolonial and Decolonial Dialogues," Postcolonial Studies, Vol. 17, num. 2 2014: p 115-121.

Brabon, Benjamin A, y Stefanie Genz. Postfeminism Cultural Texts and Theories. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

Castillo, Mónica. El taller: Punteo en proceso, continuamente.

- Dussel, Enrique. *Filosofía de la liberación*. (1975) Ciudad de México: FCE, 2011.
- English, Diedre y Ehrenreich, Barbara. *For Her Own Good Two Centuries of the Experts' Advice to Women*. (1978). New York: Anchor Books, 2005.
- Frantz Fanon, *Black Skin White Mask, The Fact of Blackness, The Negro and Recognition* (1952). Traducido del francés al inglés por Charles Lamm Markmann (1967). London: Pluto Press, 1986.
- Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth* (1961). Traducido del francés al inglés por Constance Farrington. New York: Grove Press, 1961.
- Gaztambide-Fernandez, R., "Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter D. Mignolo". *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Vol. 3, Num. 1, 2014. <http://decolonization.org/index.php/des/article/view/21310>
- Glissant, Edouard. *One World in Relation*. Director, Manthia Diawara: 2009. Documental.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal. 2007. Página 8.
- Hall, Stuart. "Spectacle of the Other". *Representation: Cultural Representations and signifying practices.*: London, California, New Delhi: SAGE Publications Ltd, 1997.
- Hoffman, Karen D. "Feminists and Freaks". En *The Philosophy of Spike Lee*, de Mark T Conard, 106-122. Lexington: The University Press of Kentucky, 2011.
- hooks, bell. *Reel to Real Race, Class, and Sex at the Movies*. New York: Routledge, 1996, 2009.
- Howell's, Anna, and Desa Philippi. "Dark continents explored by women." In *The Myth of Primitivism Perspectives on art*, de Susan Hiller, 238-260. London, New York: Routledge, 1991.
- Jhally, S. (Director). (1997). *Cultural Criticism and Transformation*. [Video] bell hooks.
- Maese-Cohen, Marcelle, 'Introduction: Toward Planetary Decolonial Feminisms'. *Qui Parle*, vol. 18, no.2 (primavera/verano): 3-27.
- Mignolo, Walter, "Estéticas decoloniales". Conferencia académica: noviembre 2010. Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ifc8fgMDjzo>
- Mignolo, Walter y Vazquez, Rolando. "Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings". *Social Text Online*. 2013. https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aestheSis-colonial-woundsdecolonial-healings/.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Eds. Leo Braudy and Marshall Cohen. New York: Oxford UP, 1999: 833-44.

Nkrumah, Kwame, *Neo-Colonialism: The Last Stage of Imperialism*. London: Thomas Nelson & sons, Ltd., 1965.

Pániker, Agustín, *Indika: una descolonización intelectual*. Barcelona: Kairos, 2005: 1-352.

“La religión del consumo”. 1 marzo 2015, <http://agustinpaniker.com/la-religion-del-consumo/>.

Pollock, Griselda, *Vision and Difference*. London, New York: Routledge 1988, 2010

Quijano, Anibal, *Textos de fundación*. Compiladores: Zulma Palermo, Pablo Quintero. Buenos Aires: Ediciones del siglo: Colección el desprendimiento. 2014.

“Colonialidad/Descolonialidad de poder 2010”. Conferencia: Assunção, Brazil. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sID-iPiGgmY>.

Ratnam, Niru, “Art and globalization”. Compiladores: Gill, Perry, y Paul Woods. *Themes in Contemporary Art*. New Haven: Yale University Press/The Open University, 2004.

Richard, Nelly, “Fracturas de la memoria: Arte y pensamiento crítico”. En Andrea Guinta (ed), *Arte y pensamiento*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Travers, Peter. "Girl 6." *Rolling Stone*, 1996.

Valiaho, Pasi. *Cinema's Memoro-Politics: Hypnotic Images, Contingent Pasts, Forgetting*. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, 33(3), pp. 322-341. London. 2011

Vásquez Rocca, Adolfo, "El sistema de los objetos, el coleccionismo y la genealogía de la intimidad". *Revista Virtual Escaner*. ISSN: 0719-4757. 2011. <http://revista.escaner.cl/node/5392>

Wolff, Janet. *Feminine Sentences Essays On Women and Culture*. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1990.

Bibliografía de apoyo.

Baring, Anne y Cashford, Jules. *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London: Arkana Penguin Books. 1993.

Belting, Hans. "Contemporary art as Global art", en Hans y Andrea Buddensieg (eds), *The Global Art World Audiences, Markets, Museums*. Cambridge: The MIT Press, ZKF Karlsruhe. 2012: 38-73.

Buchloh, Benjamin, H.D., "Rechazo y refugio", "La escultura de la vida cotidiana", en Birnbaum, Daniel y otros, *Textos sobre Gabriel Orozco*. México, Madrid: Conaculta-Turner. 2005.

"Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo". *Formalismo e historicidad*. Madrid: Akal. 2004.

Caygill, Howard. *On Resistance: A Philosophy of Defiance*. London: Bloomsbury. 2013: 97-135

Coulthard, Glen. *Red Skin, White Masks: Rejecting the Colonial Politics of Recognition*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 2014: 25-73.

Crimp, Douglas. "Imágenes posmodernas", "La apropiación de la apropiación". *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*. Madrid: Akal. 2005.

De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. (1949) Trad. Constance Borde y Sheila Malovany-Chevaller (2009). New York: Vintage Books. 2011.

Debroise, Olivier. "Un posmodernismo en México". México, México en el arte, No. 16, primavera de 1987.

"Posmodernismo: una parodia mexicana". México, La Jornada Semanal, 2 de julio 1998.

"Soñando con la pirámide". *Curare*, No. 17, enero-junio 2001.

"Puertos de entrada", en Debroise, Olivier (ed), *La era de discrepancias*. México: UNAM. 2006.

Dussel, Enrique. *14 Tesis de ética: Hacia la esencia del pensamiento crítico*. Madrid: Trotta, 2016.

Eisler, Riane. *The Chalice and the Blade: Our History, Our Future*. San Francisco: Harper & Row. 1988.

Foster, Hal. "Asunto Post", *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal. 2001.

Foster, Hal (ed). "Introducción", *La posmodernidad*. México: Kairós. 1988.

Gaiger, Jason. "Post-conceptual painting: Gerhard Richter's the extended leave-taking, en Gill, Perry, and Paul Woods (eds), Themes in Contemporary Art. New Haven: Yale University Press/The Open University. 2004.

Gallo, Ruben. New Tendencias in Mexican art: the 1990's. New York: Palgrave Macmillan. 2004.

Gilroy, Paul. The Black Atlantic. London: Verso. 1993: 1-40.

Glissant, Edouard. The Poetics of Relation, trad. Betsy Wing. Ann Arbour: University of Michigan Press. 2010: 181-209.

González, Julieta. "Memorias del subdesarrollo". Museo Jumex. #13 2018. p 10.

Guasch, Ana María. Arte y globalización. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 2004.

Habermas, Jürgen. "La modernidad: un Proyecto inacabado", en Ensayos Políticos. Barcelona: Península. 1988.

Jameson, Fredric. "La lógica cultural del capitalismo tardío", en Teoría de la posmodernidad. Madrid: Trotta. 1999.

Kosuth, Joseph. "Art After Philosophy", en Harrison, Charles y Paul Wood (comps), Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas. Malden, Massachusetts: Blackwell. 2003

Lippard, Lucy. "La coalición de Trabajadores Artísticos", en Battock, Gregory (ed.), La idea como arte. Barcelona: Gustavo Gili. 1984.

Lyotard, Jean-Francois. "La condición posmoderna". México: Rei. 1990.

Mbembe, Achille. "Necropolitics". Public Culture, vol. 15, no 1. 2003: 11-40.

Montero Fayard, Daniel. El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90. México: Jumex. 2012.

Mosquera, Gerardo. "El síndrome de Marco Polo. Algunos problemas alrededor de arte y eurocentrismo", "Islas infinitas. Sobre arte, globalización, y culturas", "Del arte latinoamericano al arte desde América Latina", "Caminando con el diablo. Arte contemporáneo, cultura e internacionalización". Caminar con el diablo: Textos sobre arte, internacionalismo y culturas. Madrid:Exit. 2010.

Richard, Nelly. Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973. Santiago de Chile: Metales Pesados. 2007.

Richter, Gerhard. "Interview with Benjamin Buchloch", en Harrison, Charles y Paul Wood, *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden, Massachusetts: Blackwell. 2003.

Said, Edward. *Orientalismo*. (1978). Barcelona, Debolsillo. 2004.

Sheikh, Sheila. *Postcolonial Theory*, (seminario) Goldsmiths University of London, London. 2015-2016.

Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana, IL: University of Illinois Press. 1988. Pp. 271-313.

Taylor, Charles. "The Politics of Recognition". Princeton: Princeton University Press. 1994: 25-73.