

Archipiélago Tristan da Cunha
REINO UNIDO

ARGENTINA

CHILE

URUGUAY

Isla Robinson
Crusoe
Isla Abogadro
Sollark
Archipiélago
Juan Fernández
CHILE

PARAGUAY

Isla San Félix
Isla San Ambrosio
CHILE

Isla de Pascua CHILE
Isla Sala y Gómez CHILE

Isla Pitcairn
Isla Henderson
REINO UNIDO

Islas de Trinidad y Martín Vaz
BRASIL

BOLIVIA

Isla de Santa Helena
REINO UNIDO

B R A S I L P E R Ú

Polinesia Francesa
FRANCIA

Isla Ascensión
REINO UNIDO

Islas Fernando de Noronha
BRASIL

GUINEA ECUATORIAL

ECUADOR

SANTO TOMÉ
Y PRÍNCIPE

Archipiélago de
San Pedro y San Pablo
BRASIL

Mas Galápagos ECUADOR

LIBERIA

Guyana
Francesa
FRANCIA

SURINAM

GUYANA

COLOMBIA

VENEZUELA

PANAMÁ

Isla Clipperton
FRANCIA

GHANA
TOGO

COSTA
DE MARFIL

SIERRA LEONA

TRINIDAD
Y TOBAGO

COSTA
RICA

BENÍN

GUINEA

ESTÉTICAS

DECOLONIALES

Pedro Pablo Gómez / Walter D. Mignolo

BURKINA
FASO

DOMINICA
FRANCIA

SAN CRISTOBAL
Y NIEVES

Puerto Rico
ESTADOS UNIDOS

GUATEMALA

BELICE

M A L Í

CABO VERDE

ANTIGUA Y BARBUDA

Isla de Anguila REINO UNIDO

Islas Vírgenes ESTADOS UNIDOS

Islas Vírgenes REINO UNIDO

REPÚBLICA
DOMINICANA

HAITI

JAMAICA

ISLAS CARMÁN
REINO UNIDO

CUBA

MAURITANIA

Islas Turcos y Caicos
REINO UNIDO

BAHAMAS

M É X I C O

Islas Hawái
ESTADOS UNIDOS

Bermudas
REINO UNIDO

E S T A D O S U N I D O S

ISLAS CANARIAS
ESPAÑA

MARRUECOS

ISLAS
MADEIRA
PORTUGAL

ISLAS AZORES
PORTUGAL

PORTUGAL

ESPAÑA

Archipiélago de
San Pedro y Miguelón
FRANCIA

FRANCIA

GUINEA

EMBUROGO

BÉLGICA

HOLANDA

IRLANDA

REINO
UNIDO

C A N A D Á

ESTÉTICAS DECOLONIALES

Pedro Pablo Gómez / Walter D. Mignolo

Gómez Moreno, Pedro Pablo, 1964-

Estéticas decoloniales [recurso electrónico] / Pedro Pablo Gómez, Walter Mignolo.- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012.

92 p. ; cm.

ISBN 978-958-8723-85-3

1. Arte - Historia - Libros electrónicos 2. Obras de arte - Historia - Libros electrónicos 3. Estética - Libros electrónicos 4. Modernidad - Libros electrónicos 5. Colonialismo - Libros electrónicos I. Mignolo, Walter II. Tít.

709 cd 21 ed.

A1337992

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB

Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Cra. 19 No. 33-39. Tel. (571) 323 9300 ext. 6206

[Estéticas Decoloniales](#)

Pedro Pablo Gómez y Walter Mignolo

ISBN 978-958-8723-85-3

Primera Edición. Bogotá abril de 2012

[Corrección de Estilo](#)

Álvaro José Moreno Gutierrez

[Diseño y diagramación](#)

tangrama ↴

[Fotografía](#)

Sandra Rengifo (Sala de exposiciones ASAB y Museo de Arte Moderno de Bogotá)
Pablo Adarme (El Parqueadero - Banco de la República y Fundación Gilberto Alzate Avendaño)

Imagen en portada: *Cartografía Textual*, 2009. Nicolás Consuegra



Reconocimiento-No comercial-
Sin obras derivadas 2.5 Colombia



Usted es libre de:

copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra.



Bajo las condiciones siguientes:

Reconocimiento: Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el autor o el licenciador (pero no de una manera que sugiera que tiene su apoyo o apoyan el uso que hace de su obra).



No comercial: No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas: No se puede alterar, transformar o generar una obra a partir de esta obra.

Las exposiciones de este proyecto fueron realizadas con el apoyo de las siguientes entidades:

MAMBO

Museo de Arte Moderno de Bogotá

EL PARQUEADERO



**BOGOTÁ
HUMANANA**

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Esta publicación es el resultado de un encuentro académico en el año 2009, entre el estudiante Pedro Pablo Gómez y el profesor Walter Mignolo, en las aulas de la Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, Ecuador). Allí empezamos a esbozar la idea de realizar una exposición en Bogotá, alrededor del problema de la colonialidad/decolonialidad de la estética, como interpelación a las dimensiones constitutivas y constituyentes de la modernidad/colonialidad. En 2010, esta iniciativa contó con la “complicidad” y las ideas del curador e historiador del arte, Santiago Rueda, del gerente de Artes Plásticas de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Jorge Jaramillo, y de la curadora del Museo de Arte Moderno de Bogotá, María Elvira Ardila. De la misma manera, contamos con el decidido apoyo institucional, de la decana de la Facultad de Artes ASAB, Marta Bustos y del vicerrector académico de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Ricardo Lambuley, para que lo que hasta entonces era solo una idea se convirtiera en el Evento institucional: *Estéticas decoloniales*, el cual se realizó en noviembre del mismo año. A cada uno de ellos nuestra gratitud.

Además, queremos hacer una mención especial de agradecimiento a la artista Sandra Rengifo, quien realizó la producción y el registro fotográfico del evento, a Fabián Esteban Álvarez quien realizó la compilación de una buena parte de la información contenida en este libro. Dedicamos este libro a cada uno de los participantes en *Estéticas Decoloniales* y a todos aquellos que, por este y otros medios, se unan al propósito de establecer los términos de una nueva conversación de carácter decolonial.

Pedro Pablo Gómez / Walter D. Mignolo

CONTENIDO

ESTÉTICAS DECOLONIALES. SENTIR, PENSAR,
HACER EN ABYA YALA Y LA GRAN COMARCA

- 7 I. De la decolonialidad
- 9 II. El contexto global de la muestra Estéticas Decoloniales
- 12 III. Geopolítica del sentir y del pensar: el pensamiento decolonial no se originó en Europa, sino en las memorias, historias y sentires coloniales
- 15 IV. Lugares de las estéticas decoloniales
- 17 V. La muestra Estéticas decoloniales en Bogotá
- 19 VI. Estéticas decoloniales en la antigua Europa del Este y en Abyala/la Gran Comarca
- 22 VI. Cierre
- 24 SALA DE EXPOSICIONES ASAB
Benjamín Jacanamijoy Tisoy
Manuel Barón
Mercedes Angola
QUADRA V.2. HISTORIAS PORTÁTILES
((((Sonoridades Colonialidad / Decolonialidad))))
4 artistas / 4 direcciones / 4 canales /
4 orientaciones; violencia / desgarramiento /
tránsito / curación
Carlos Bonil (Mugre)
Freddy Jiménez
Fabiano Kueva
Mayra Estévez Trujillo
Rolando Vásquez
Tanja Ostojić
- 40 SALA DE EXPOSICIONES MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ
Martín Alonso Roa
Eulalia de Valdenebro
Pedro Lasch y Miguel Rojas-Sotelo
Liliana Angulo
Germán Toloza
Alex Sastoque
Miguel Ángel Rojas
Nadín Ospina
- 62 ESPACIO DE PROYECTOS EL PARQUEADERO
Alex Schlenker
Javier Romero
Dalida Benfield
José Alejandro Restrepo
SOBRE EL PROGRAMA DE VIDEO CON VARIOS ARTISTAS
MARINA GRZINIC
Zvonka T. Simčič
Adela Jušić
Lana Čmajčanin
Leila Čmajčanin
Petja Dimitrova
Tanja Ostojić en colaboración con David Rych
Ana Hoffner
Marina Grzinic y Aina Smid
- 90 SOBRE LOS AUTORES

**ESTÉTICAS
DECOLONIALES,
SENTIR, PENSAR,
HACER EN ADYA YALA
Y LA GRAN COMARCA**

**PEDRO PABLO GÓMEZ /
WALTER D. MIGNOLO**

1, DE LA DECOLONIALIDAD

“Descolonización” fue una palabra clave en los primeros 25 años de la Guerra Fría, junto a otras que le fueron correlativas, tales como “Tercer Mundo”, “países no–alineados” o “Conferencia de Bandung”. Sin embargo, descolonización fue un concepto que sobrepasó el terreno de la guerra por la liberación de los países sometidos a Inglaterra y Francia principalmente, y alteró las tranquilas aguas de la teoría política y de la epistemología al introducir el racismo en la esfera del conocimiento, hasta ese entonces todavía controlada por la teología cristiana y la filosofía secular, de derecha y de izquierda. La teología de la liberación, en América Latina, promulgó el encuentro de la teología cristiana con la filosofía secular de izquierda. Aimé Césaire, Frantz Fanon, Kwame Nkrumah, respondieron con fuertes propuestas teórico–conceptuales. En América, el concepto de descolonización no le fue desconocido al renacer de las insurgencias indígenas. Ni tampoco fue un término extraño al Caribe afro. En Estados Unidos, en el momento álgido de los reclamos por los derechos civiles (finales de los sesentas), la palabra apareció en organizaciones políticas afros y chicanas. Por la misma época, el concepto de colonización ingresó también a la teoría y organizaciones político–sociales de los norteamericanos nativos. Pero también el concepto comenzó a circular en las ciencias sociales. A mediados de los setentas, Orlando Fals–Borda argumentó por la descolonización de las ciencias sociales.

Inequívocamente, el concepto de descolonización no se originó en Europa (como una novedad moderna o posmoderna; en

verdad, precede al concepto de posmodernidad y poscolonialidad), sino en el Tercer Mundo. La versión actual, decolonialidad, bebe en esas fuentes y continúa su trayectoria en el ex Tercer Mundo y en el interior del ex Primer Mundo. Pueblos originarios en Estados Unidos e inmigrantes del Tercer Mundo en Europa y en Estados Unidos encuentran en los proyectos descolonizadores una opción que al declararse como tal convierte a proyectos supuestamente universales como el cristianismo, el islamismo, el liberalismo y el marxismo en una opción más entre otras. Entre los conceptos de la epistemología moderna y posmoderna y los conceptos decoloniales se agazapa un diferencial de poder que cuestiona por su misma existencia todo intento de apropiación del proyecto decolonial y su trasvasamiento a un pensamiento imperial de derecha o de izquierda.

En 1978, una nueva palabra ingresó en el vocabulario de los debates intelectuales: posmodernidad/posmodernismo. A mediados de los ochentas, una palabra prima hermana de aquella se hizo presente: poscolonialidad/poscolonialismo. “Descolonización” pasó a un segundo plano, “superada” por el pos de la modernidad. Juntas, posmodernidad y poscolonialidad tuvieron un impacto notable en Estados Unidos principalmente, luego en Inglaterra y muy recientemente en otros países de Europa como Alemania y Holanda.

Sin embargo, el concepto de “descolonización” no pasó al archivo ni fue encajonado y lacrado. Renació a finales de los ochentas bajo una nueva indumentaria. El concepto que faltó en los usos anteriores de descolonización y poscolonialidad fue el concepto de colonialidad, el cual, naturalmente, invocó al de des–colonialidad (o de–colonialidad). En ese momento, la descolonización, transformada en decolonialidad, introdujo un universo de sentido paralelo a los existentes. La decolonialidad se entendió a partir de ahí en términos de descolonización epistémica y la colonialidad se empezó a construir,

primero, como un patrón o una matriz para el manejo y el control de las poblaciones no-europeas, y luego como una matriz que, construida en las relaciones entre Europa y Estados Unidos y el mundo no-euroamericano, fue con-formando las propias historias de los países imperiales. Así, si la colonialidad es una estructura para la organización y el manejo de las poblaciones y de los recursos de la tierra, del mar y del cielo, la decolonialidad refiere a los procesos mediante los cuales quienes no aceptan ser dominados y controlados no solo trabajan para desprenderse de la colonialidad, sino también para construir organizaciones sociales, locales y planetarias no manejables y controlables por esa matriz. Las culturas artísticas (y con ello nos referimos a todo el complejo que suscita y convoca la creación de una obra) forman parte de la matriz colonial de poder en los procesos de manejar y manipular subjetividades. Por otro lado, las culturas artísticas fueron también los espacios de la subversión y no solamente de la novedad. La subversión y la novedad (y la subversión como novedad) fueron ambos conceptos claves para marcar la singularidad del arte. Esto, claro está, en la concepción Europea del arte y de la historia del arte, que también se expandió a las colonias y excolonias ocupando lugares destacados en el ámbito de las élites gobernantes, cuyos planes consistían en civilizar la nación.

La idea misma de “estéticas decoloniales” instala la pregunta en el concepto mismo de “estética” que es el concepto bajo el cual se cobijaron las artes, especialmente a partir del siglo XVIII. La definición que nos brinda Wikipedia es importante, no necesariamente por su “rigor científico”, sino por todo lo contrario, por su sentido común:

Art is the product or process of deliberately arranging items (often with symbolic significance) in a way that influences and affects one or more of the senses, emotions, and intellect. It encompasses a diverse range of human activities, creations, and modes of expression, including music, literature, film, photography, sculpture, and paintings. The meaning of art is explored in a branch of philosophy known as aesthetics, and even disciplines

such as history and psychology analyze its relationship with humans and generations, (Wikipedia 2010)¹.

Pues bien, en este cuadro no hay mucho lugar para las estéticas decoloniales, tanto en los productos y los procesos artísticos como en el ámbito de las investigaciones estéticas. Habría entonces tres opciones: dejar las cosas tal como están, pedir permiso de ingreso y encontrar la forma de integración y, tercero, desengancharse. Este último es el camino de las estéticas decoloniales.

Hace falta concebir de manera decolonial no solo los procesos y productos que el sentido común acepta como arte, sino también explorar el sentido de aquellos procesos y productos que el sentido común llama estética. Lo cual implica que la definición anterior es una definición que implica colonialidad. E implica colonialidad por estas simples razones:

Supone una definición universal del arte y la estética. Por lo tanto, se establece como el punto de referencia para legitimar qué es el arte y qué es la estética. Además, para clasificar y descalificar todo aquello que pretenda ser arte o estética y que no se ajuste o cumpla con la universalidad de la definición.

La subversión y la novedad se miden en el marco de tal definición de arte y estética.

1 “El arte es el producto del proceso de deliberada organización de elementos simbólicos de una manera que inflencie y afecte los sentidos, las emociones el intelecto. Comprende un amplio rango de actividades humanas, creaciones, y modos de expresión, incluyendo música, literatura, cine fotografía, escultura y pintura. El sentido del arte lo explora una rama de la filosofía conocida como estética, y también disciplinas tales como la historia y el psicoanálisis, que analizan las relaciones del arte con el ser humano a través de las generaciones.”

Las estéticas decoloniales desobedecen a este juego (desobediencia estética y desobediencia epistémica). Esto es, desobediencia a las reglas del hacer artístico y a las reglas de la búsqueda de sentido en el mismo universo en el que tanto las obras como la filosofía responden a los mismos principios.

Las estéticas decoloniales buscan descolonizar los conceptos cómplices de arte y estética para liberar la subjetividad. Si una de las funciones explícitas del arte es influenciar y afectar los sentidos, las emociones y el intelecto, y de la filosofía estética entender el sentido del arte, entonces las estéticas decoloniales, en los procesos del hacer y en sus productos tanto como en su entendimiento, comienzan por aquello que el arte y las estéticas occidentales implícitamente ocultan: *la herida colonial*.

La herida colonial influencia los sentidos, las emociones y el intelecto. En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte. Así, *Estéticas decoloniales* es una muestra de “operaciones con elementos simbólicos” que buscan, por un lado, desmontar el mito occidental del arte y de la estética (descolonizar el arte y la estética) para liberar las subjetividades que, o bien deben orientar sus haceres para satisfacer los criterios del arte y de la estética, o bien quedar fuera del juego por no haber cumplido con las reglas. Por otro lado, es una muestra que, mediante talleres, mesas redondas y debates públicos se propone avanzar en la conceptualización de la descolonización de la estética y la liberación de la *aisthesis* (el sentir). En ambas esferas, la de la operación con elementos simbólicos

(instalaciones, sonidos, cuerpos, colores, líneas, diseños, etc.) y la de la conceptualización decolonial, intentamos expandir tanto el análisis de la matriz colonial como los procesos de descolonización, trabajando en el plano de la descolonización del conocer, del sentir, del pensar y del ser.

II, EL CONTEXTO GLOBAL DE LA MUESTRA ESTÉTICAS DECOLONIALES

En marzo del 2009, la Trienal del Tate Britain en Londres inauguró la muestra *Altermodern* curada por Nicolas Bourriaud. Llama la atención que Bourriaud, siendo francés, usara el término que la izquierda francesa usa para referirse al Foro Social Mundial y a eventos semejantes. El término, popularizado por *Le Monde Diplomatique*, es *altermondisme*. Bourriaud abre el catálogo con estas palabras:

A collective exhibition, when based around a theoretical hypothesis, needs to establish a balance between the artworks and the narrative that acts as a form of subtitling. This hybrid arrangement is best compared with the production of a film, and cinematographic metaphors provide the clearest introduction to an event like *Altermodern*. According to Wim Wenders, analyzing the relationship between image and narrative in the cinema, “the narrative resembles a vampire attempting to drain the image of its blood.” His observation could belong in any manual of the curator’s ethics. It seems to me that that the fundamental question that exhibitions ought to be repeatedly asking concerns the interpretations of forms: what is the message they convey today. What is the narrative that drives them. We have an ethical duty not to let signs and images vanish into the abyss of indifference or commercial oblivion, to find words to animate them as something

other than products destined for financial speculation or mere amusement (Bourriaud, 2009)².

En su historia local (la de Europa Occidental), el pronunciamiento de Bourriaud tiene sentido. Comenzar con una cita de Wim Wenders y no, por ejemplo, de Octavio Getino, Fernando Solanas o Jorge Sanjinés, para solo mencionar unos nombres. Con ello no se quiere decir que Wim Wenders no debería ser aludido en Colombia o en América del Sur porque es alemán. Se quiere decir que los europeos tienen la confianza de afirmarse en sus propios valores, mientras que en América del Sur, Central y el Caribe (como en otras regiones del mundo no-europeo), se suele no tener las agallas para afirmarse en sus (o en nuestras) propias tradiciones, y estar más seguros si nos apoyamos (como si camináramos con bastón) en algún nombre europeo (y actualmente en algunos nombres, bien sean norteamericanos o que laboran en Norteamérica), que nos asegure que pisamos terreno firme. El comentario no es fobia a lo extranjero, sino que se refiere a la falta de seguridad que nos incapacita para crear nuestras propias genealogías de pensar y de ser. Si las tuviéramos, la incorporación de lo extranjero no sería problema, puesto que sería *fagocitado* en lo propio, enriqueciéndose del alimento extranjero pero sin sujetarse a lo extranjero para negar y reprimir lo propio.

2 Una exposición colectiva, cuando está basada en una hipótesis teórica, necesita establecer un balance entre las obras y la narrativa que actúa como una forma de subtítulo. Este arreglo híbrido se compara mejor con la producción de una película, y las metáforas cinematográficas proveen la introducción más clara a un evento como Altermodern. Siguiendo a Wim Wenders, cuando analiza la relación entre imagen y narrativa en el cine, “la narrativa se asemeja a un vampiro que busca chuparle la sangre a la imagen”. Su observación podría hallar lugar en cualquier manual de ética para curadores. Me parece que la pregunta fundamental que las exposiciones deberían hacerse repetidamente concierne a las interpretaciones de las formas: cuál es el mensaje que transmiten hoy. Cuál es la narrativa que las conduce. Tenemos un deber ético de evitar que los signos y las imágenes desaparezcan en el abismo de la indiferencia o el olvido comercial, en encontrar las palabras para animarlos como otra cosa que productos destinados a la especulación financiera o la simple entretención (Bourriaud, 2009).

Lo propio no es una esencia, sino una construcción: si Europa construyó su “propio” y tuvo éxito hasta cierto punto en devaluar lo “propio otro” como tradición, atraso u oposición al progreso, lo que debemos imitar de Europa es precisamente esa capacidad para crear su *propio-propio*, pero sin devaluar e impedir, como lo hace Europa, que otros propios-propios surjan como aguas de manantial.

En cuanto a la ética, es encomiable que el compromiso sea con las formas, evitando la comercialización del arte o su uso por mero entretenimiento. Una exhibición que en vez de focalizar en el tema *altermoderno* se enfoca en *Estéticas decoloniales* y se realiza en Bogotá, requiere otra ética del comisariado (curador). En qué medida, sería la pregunta, las formas despliegan la retórica³ de la modernidad, maquilladas ahora de altermoderno en vez de posmoderno, y ocultan la lógica de la colonialidad. Puesto que altermoderno, según Bourriaud, supera el momento posmoderno en la medida en que se abre al mundo no Europeo. Al ver la Exposición uno se da cuenta que el mundo no Europeo consiste en menos de media docena de artistas de India, Australia, Camerún, Islas Mauricio y Jerusalén oriental. Esto es, un poco de “Tercer Mundo” en una exhibición determinada en exceso por la estética y la ética modernas y posmodernas. Es decir, europeas. El toque de gracia del catálogo, no de la exhibición, es el artículo de Okwui Enwezor (curador de *Documenta 11*).

El objetivo fundamental de *Estéticas decoloniales*, por su parte, es el de contribuir a la creciente tarea de construir lo propio. Construir lo propio en medio de una colonialidad que tiende constantemente a impedirlo es un paso fuerte en el proceso de descolonización de la estética y generación de estéticas decoloniales.

3 Sobre la retórica de la modernidad, la lógica de la colonialidad y la gramática de la decolonialidad, ver Mignolo (2010).

Desde Noviembre de 2009 hasta enero de 2010, el Museo de Arte Moderno de Barcelona (MACBA) ofreció al público una exhibición titulada *Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo*. La curadora fue Sabine Breitwieser, de la Academia de Bellas Artes de Viena, quien nos dice en la introducción al catálogo:

A través de determinadas propuestas artísticas, este proyecto analiza la modernidad en tanto que prometedor movimiento sociopolítico que aspiraba a la creación de un lenguaje universal. Para ello se basaba en la industrialización y la tecnología, en los principios de los derechos humanos y de la democracia, en el derecho a la autodeterminación, en el principio de la educación democrática, en la secularización y la ilustración, así como en las intenciones que subyacen a la idea de progreso y desarrollo continuo. *El arte se liberó de la atadura directa y funcional que mantenía con quien hasta entonces realizaba los encargos —la iglesia y la aristocracia— y se consagró a la ideología de la autonomía [...]*

Frente a semejantes promesas de un mundo mejor y más bello están las reflexiones que problematizan la modernidad como concepto y categoría al tiempo que critican su retórica y sus condiciones de posibilidad. Los proyectos imperialistas de Occidente, en particular el colonialismo, no han condicionado la modernidad sino que le eran constitutivos y formaban, en palabras de Walter D. Mignolo, “el lado más oscuro, oculto [...] del relato europeo.” Jacques Rancière reclama un régimen estético de las artes” cuya “in-diferencia” descansa en el principio democrático de una demanda de igualdad radical. A ello cabe añadir las afirmaciones de Bruno Latour, según el cual “jamás habríamos sido modernos”, porque nunca se superó la dicotomía estricta entre naturaleza y sociedad. Como es sabido, Jürgen Habermas sostiene que la modernidad es un proceso inconcluso (Breitwieser, 2009).

En suma, al preguntarse por qué los artistas contemporáneos (europeos) investigan la modernidad y el modernismo,

Breitwieser abre al mismo tiempo las puertas para poner cara a cara dos trayectorias críticas a la modernidad o de la modernidad:

- a) la crítica interna, sea esta postmoderna o altermoderna
- b) la crítica decolonial de la modernidad que se generó —no podía ser de otro modo— en las áreas del mundo con legados coloniales.

Ahora bien, ni la exhibición Tate Britain (altermoderno) ni la del MACBA (modernologías), salen del cascarón, aunque lo abren para que entre un poco de aire. La responsabilidad de la crítica decolonial nos corresponde a nosotros, y por nosotros me refiero a quienes no habitamos la casa europea del ser. Aunque se nos impuso el eurocentrismo (Europa y su continuidad en Estados Unidos, apoyado en la sucursal de Israel) a pesar nuestro, asfixiándonos hasta hoy, es posible que surja algún proyecto europeo o estadounidense de descolonización y como tal se proyecte “universalmente”. Si así fuera, no habría diferencia entre las Naciones Unidas apropiándose de “interculturalidad” para reorientar la retórica de la administración de empresas, e insertar en su página web una entrada “*Business and Interculturality*.”

La exhibición *Estéticas decoloniales* es una intervención desde las historias de las excolonias europeas y también de la Europa del Este (cuyas historias tienen más en común con el ex Tercer Mundo que con la Europa Occidental); una exhibición que apunta a develar la colonialidad de la estética moderna, eurocentrada, y contribuir a la construcción de estéticas decoloniales.

III, GEOPOLÍTICA DEL SENTIR Y DEL PENSAR: EL PENSAMIENTO DECOLONIAL NO SE ORIGINÓ EN EUROPA, SINO EN LAS MEMORIAS, HISTORIAS Y SENTI- RES COLONIALES

El punto de origen del concepto de “descolonización” está ligado a la Conferencia de Bandung (1955), a la Organización de los Países No Alineados y a los procesos de descolonización en Asia y África. La descolonización ofreció una tercera opción a las dos existentes enfrentadas durante la Guerra Fría. En última instancia, la tercera opción en este caso era en teoría una manera de deslindarse, de desengancharse tanto del capitalismo como del comunismo. Mientras que tanto el capitalismo como el comunismo eran hermanos gemelos surgidos de la Ilustración, la descolonización introdujo todo aquello que tanto el capitalismo como el comunismo habían convertido e intentaban convertir en colonias de dos formas imperiales con distintos contenidos y la misma lógica. En un caso se trataba de la libertad individual y de empresas y en el otro de un Estado fuerte que asegurara que la libertad

de empresa no explotara a los individuos y coartara la libertad individual. En el caso de la descolonización se trataba de desligarse del mismo monstruo imperial con dos caras, para iniciar el camino hacia la liberación de las historias locales subyugadas por ambos diseños globales.

Los procesos de descolonización en África y Asia tuvieron fortunas disimilares. En el caso de India, después de un tormentoso período de alrededor de 50 años, el Estado ingresó en un proceso de asimilación económica de diseños económicos globales, tratando de conjugar memoria y cultura milenaria con los objetivos de políticas liberales enmarcadas en la memoria de Occidente. Es en verdad el dilema de todas aquellas historias locales que de una manera u otra fueron invadidas, a partir de 1500, por los proyectos de expansión occidental. El Norte de África siguió un derrotero distinto: terminó en manos de agentes locales que instauraron formas totalitarias de gobierno, continuando las políticas imperiales. La descolonización en el Norte de África se efectuó frente a y contra Inglaterra y Francia. Estados Unidos apoyó en aquel momento a las fuerzas de liberación. Las fuerzas de liberación culminaron en regímenes totalitarios, que Estados Unidos continuó apoyando hasta principios del 2011, cuando la “revolución de las manos” comenzó a destronar a los regímenes surgidos de los procesos iniciales de descolonización. El hecho de que los primeros procesos de descolonización culminaran en realineamientos económicos (como en India) o en regímenes totalitarios (como en el Norte de África) no significa que la idea misma de decolonialidad y los procesos que ella alimenta se hayan estancado. De la misma manera que el fracaso del comunismo no significó el fin de la idea de socialismo, el resultado de los procesos de descolonización no significó el fin de la idea de decolonialidad. La decolonialidad es, como se ha dicho antes, una opción no reducible ni al proyecto liberal que alimenta la idea de un capitalismo con rostro humano, ni al socialismo que supone formas fuertes de gobierno que aseguren la equidad entre los ciudadanos. La decolonialidad difiere del liberalismo en el horizonte mismo de

vida que propone. Para el primero, la mejor opción es la libertad individual para el crecimiento económico y la libertad de empresa para el crecimiento de la economía estatal y global (y en este sentido el liberalismo se propone como un control de los excesos del neoliberalismo que en Estados Unidos se manifiestan en el Partido Demócrata y el Partido Republicano). Para el segundo, se trata de lograr una economía que permita el manejo gubernamental y la seguridad alimentaria, educativa y la salud de los ciudadanos. Para la opción decolonial, los objetivos básicos coinciden con los del socialismo pero la manera de lograrlos difiere. La decolonialidad comienza por la liberación de los sujetos reprimidos y marginados por el racismo y el patriarcado, así como por los valores imperiales sustentados por la teología cristiana, el liberalismo y el socialismo cuando estos proyectos no se presentan a sí mismos como una opción, sino como la única opción.

La decolonialidad como opción surgió hacia finales de la Guerra Fría. Visto ya el derrotero de los países descolonizados, era obvio que los procesos de descolonización no eran viables mientras se mantuvieran los esquemas teóricos económicos y políticos heredados precisamente de los procesos imperiales. Procesos imperiales sostenidos por categorías de pensamiento, de sentimiento y de conducta que se gestaron durante el proceso de formación de la civilización occidental a partir de 1500. La civilización occidental fue la última en aparecer en la vida del planeta y la primera que logró extender sus dominios sobre las civilizaciones ya existentes. De modo que la garantía de salud, educación y alimentación necesita de la afirmación de las subjetividades difamadas y devaluadas por 500 años de instauración de un orden económico y político apoyado por valores culturales y estéticos, por un ideal de humanismo y de ser humano que se autoconstruyó para beneficio de quienes lo construyeron. El arte y la estética fueron instrumentos de colonización de subjetividades y hoy la descolonización de la estética para liberar la *aesthesis* es un aspecto fundamental de los procesos de decolonialidad.

En los órdenes del saber, el vocabulario griego y romano está en los cimientos de la episteme y la estética moderno/colonial. De modo que no podemos rehuir el uso de *estética* y *aesthesis*. Sin duda, estos conceptos no tienen el monopolio del vocabulario relacionado con el sentir y las emociones ni tampoco con la normatividad y dictamen de lo bello, lo sublime, lo feo y lo no-estético. De modo que empecemos por descolonizar los conceptos.

En Word.Reference.com encontramos estas definiciones:

estético, ca

adj. De la estética o relativo a ella.

Artístico, de bello aspecto: *tapicería estética*.

f. Rama de la filosofía que trata de la belleza y de la teoría fundamental y filosófica del arte.

Aspecto exterior de una persona o cosa: *estética desenfadada*. col. *cirugía estética: se hizo la estética en la nariz*.

aesthesis

En castellano el concepto ha recibido menos atención que en inglés. En las páginas web solo se encuentra definido por "sensación" y "sensibilidad".

En inglés la palabra griega se vierte a veces por *aiesthesis* o *aesthesis*. El diccionario *Thesaurus on Line* es más generoso en la definición de *aesthesis*: *aesthesis* – an unelaborated elementary awareness of stimulation; "a sensation of touch" *esthesis, sensation, sense datum, sense experience, sense impression*

perception – the process of perceiving

limen, threshold –the smallest detectable sensation

masking –the blocking of one sensation resulting from the presence of another sensation; "he studied auditory masking by pure tones"

visual sensation, vision –the perceptual experience of seeing; "the runners emerged from the trees into his clear vision"; "he had a visual sensation of intense light"

odour, olfactory perception, olfactory sensation, smell, odor –the sensation that results when olfactory receptors in the nose are stimulated by particular chemicals in gaseous form; "she loved the smell of roses"

gustatory perception, gustatory sensation, taste, taste perception, taste sensation –the sensation that results when taste buds in the tongue and

throat convey information about the chemical composition of a soluble stimulus; “the candy left him with a bad taste”; “the melon had a delicious taste”⁴.

En la Poética de Aristóteles, *aesthesis* no es un concepto central de su argumento. Más bien lo son *mimesis*, *catarsis* y *poiesis*. Son estos tres procedimientos mediante los cuales el hacedor de *mimesis* y productor de *catarsis* intenta orientar la sensibilidad y las sensaciones de la audiencia. Este vocabulario aristotélico fue retomado durante el Renacimiento y guió las teorías del arte y de la poesía hasta el siglo XVIII. En ese siglo, Alexander Gottlieb Baumgarten necesitó de otro concepto y, retomando la palabra griega traducida por *aesthesis*, inventó el concepto filosófico de *estética* y elaboró una normativa sobre el gusto. El discurso filosófico alrededor de la palabra *estética* desplazó la función que tenía la *catarsis*; la admiración por lo bello y lo sublime dejó en segundo plano el discurso sobre los efectos catárticos de la tragedia. El discurso filosófico impuso un canon de principios para definir el quehacer artístico y para definir también una zona en la cual lo artístico se diferencia de lo no artístico (artesanado, pintura y poesía popular, mitos y leyendas y no literatura, canciones populares y no música

4 *aesthesis* –una conciencia elemental, no elaborada, de estimulación; “una sensación táctil” *esthesis*, sensación, dato sensorial, experiencia sensorial, impresión sensorial.
percepción –el proceso de percibir.
límen, umbral –la menor sensación detectable.
enmascaramiento –el bloqueo de una sensación que resulta de la presencia de otra sensación; “estudiaba enmascaramiento auditivo por tonos puros” *sensación visual, visión* –la experiencia perceptual de ver; “los atletas salieron del bosque y entraron en su visión”; “tuvo una sensación visual de luz intensa”
olor, percepción olfativa, sensación olfativa – la sensación resultante cuando los receptores olfativos de la nariz son estimulados por ciertos químicos en estado gaseoso; “le gustaba el olor de las rosas”
percepción gustativa, sensación gustativa, sabor, percepción del sabor, sensación del sabor –la sensación que resulta cuando las papilas gustativas en la lengua y la garganta transmiten información sobre la composición química de un estímulo soluble; “el dulce lo dejó con un mal sabor”; “el melón tenía un sabor delicioso”

propia mente dicha, etc.). En suma, la *estética* colonizó la *aesthesis*. Se trata ahora de descolonizar la *estética* para liberar la *aesthesis*.

Los procesos de descolonización de la *estética* para liberar la *aesthesis* proceden de dos trayectorias interrelacionadas. Por un lado, el hacer *aestético* y la analítica conceptual que revela lo que la *estética* oculta. Por el otro, tanto el hacer *aestético* como la analítica conceptual, que al revelar la colonialidad del sentir que ha impuesto la colonización de la *estética*, apuntan hacia horizontes no solo de liberación sino fundamentalmente de re-existencia. No de resistencia, sino de re-existencia, en la feliz conceptualización del pensador y hacedor colombiano Adolfo Albán-Achinte. En este sentido, las *estéticas* decoloniales no serán una nueva forma de colonización de la *estética* sino que, al liberar la *aesthesis*, promueven la formación de subjetividades desobedientes a los principios del discurso filosófico-estético. Es así que las *estéticas* decoloniales son un aspecto de los procesos de decolonialidad en todas las esferas del orden social.

¿Cómo entender esta proposición? El teólogo de la liberación, Franz Hinkelammert (radicado en Chile de 1968 hasta 1973 y en Costa Rica desde entonces) definió el capitalismo como una civilización de la muerte (Hinkelammert, 2007). La auto-narrativa que tiene como protagonista a la modernidad es una narrativa que celebra los logros de Occidente. Tal narrativa, construida por quienes controlan el conocimiento y se benefician de él, oculta su cara más oscura, la colonialidad. Mientras que, por un lado, debemos reconocer las contribuciones que la civilización occidental ha hecho a las civilizaciones del planeta, es insostenible pensar que la modernidad es la marcha natural de la historia y no primero un proyecto político-teológico (el fin de la Iglesia no fue ni es la economía de acumulación) y luego político-económico, burgués y secular. La colonialidad, la cara oculta de la modernidad, ha instaurado la prioridad de las instituciones sobre las vidas humanas. Desde el comienzo histórico de la economía que hoy

llamamos capitalista, las vidas humanas fueron dispensables a favor de la economía: la trata de esclavos puso primero el aumento de la producción y las ganancias económicas y en segundo lugar las vidas humanas. Hoy, esa inicial prioridad de la institución sobre la vida, ha crecido hasta alcanzar dimensiones desmesuradas. La tarea fundamental de los proyectos decoloniales es invertir el proceso y poner la vida (de los seres humanos y del planeta) en primer lugar y las instituciones al servicio de ella. En esa tarea en la cual y para la cual no hay un diseño universal, todos estamos involucrados. Las estéticas decoloniales, en su doble trayectoria, tienen una importancia fundamental en los procesos de transformación y formación de subjetividades y sujetos decoloniales. Descolonizar la estética para liberar la *aesthesis* no es ya un hacer que busca la catarsis ni el refinamiento del gusto, sino la liberación de los seres humanos de los diseños imperiales en sus variados rostros. La decolonialidad, recordemos, es una opción que, al presentarse como tal, revela las verdades universales en opciones. Y es una opción que promueve la dignidad y la soberanía de las personas y las comunidades por sobre el simple bienestar económico. “El fin de la pobreza” es un proyecto liberal que puede encontrar apoyo en sectores de izquierda. No obstante, el fin de la pobreza solo puede darse en un mundo en el que no tenga ya cabida el concepto de “pobre”. Y este logro es más que un logro económico en la concepción liberal y socialista de la economía. Es un logro en el que la economía se entiende como administración de la escasez y los proyectos comunales encuentran su lugar al lado de los proyectos socialistas del común y liberales del bien común. Es en ese debate y en esos procesos que las estéticas decoloniales encuentran su lugar y su necesidad.

10. LUGARES DE LAS ESTÉTICAS DECOLONIALES

No debemos olvidar que la modernidad, desde sus inicios hasta hoy, ha estado constituida por una matriz estructural que, en su despliegue, genera diferentes formas de colonialidad, subordinación y exclusión, entre ellas la colonialidad del poder, la colonialidad del ser, la colonialidad de la naturaleza y la colonialidad de la sensibilidad. Esta última, como colonialidad de lo sensible, se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética que hacen parte de la expansión de la matriz colonial de la modernidad, en un abanico de formas mediante las cuales se pretende, más allá del exclusivo espacio del arte, abarcar la totalidad de los ámbitos de la vida.

De acuerdo con lo anterior, se puede decir que la estética y el arte modernos son constituidos y constituyentes del problema de la modernidad y su premisa mayor —el eurocentrismo— en la medida en que forma parte de su sistema/mundo, cuya lógica medular está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. El arte y la estética modernos, en todas sus variantes y con su secreta aspiración a lo Uno (un arte y una estética válidos), expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus cuerpos discursivos, en sus instituciones, y en sus modos de distinción y producción de sujetos y sujeciones.

Ahora bien, la modernidad —en sus más de quinientos años de ejercicio de la colonialidad— antes que una vía civilizadora, ha demostrado ser, sobre todo, una ruta de barbarie,

subordinación, expropiación, exclusión y muerte, que llega incluso a poner en duda la posibilidad misma de la existencia de los seres humanos y de la vida en el planeta. Por otra parte, la pretensión de universalidad moderna —con sus hábiles estrategias e ideologías, entre las que se encuentran la invención del racismo y la “racialización”, la violencia, la seducción y hasta la inclusión formal de los subordinados— no ha podido realizarse en su plenitud. Los vientos huracanados del progreso y la senda de la historia tampoco se han dado sin procesos continuos de resistencia, ruptura, desobediencia y discontinuidad, que son indicios no solo del profundo desacuerdo frente a esa única vía de desarrollo, sino también de la existencia de otras rutas y sendas del saber para la construcción de lo propiamente humano.

Todo esto da lugar a la pregunta que indaga por la posibilidad de construir, no tanto modernidades alternativas, sino alternativas a la modernidad que, recogiendo los legados históricos de resistencia y lucha de individuos y comunidades, puedan convertirse en otra opción civilizadora que decolonice cada una de las dimensiones de la modernidad en las que la acción de la colonialidad se instala y se naturaliza. En nuestro caso, esto es lo que nos permite hablar de estéticas decoloniales, que son modos de interpelación a las lógicas, las retóricas y pragmáticas del arte y la estética modernos. Las estéticas decoloniales *insurgen* en los dominios del arte y la estética, pero no se restringen a estos territorios, puesto que la colonialidad de lo sensible no se agota en estos dos espacios, sino que cumple sus funciones en todas las dimensiones en las que la modernidad instala su matriz reproductora. Así, es posible pensar en estéticas decoloniales más allá del territorio del arte en cada uno de los espacios diferenciados del sistema-mundo moderno.

Es por esta razón que las prácticas estéticas decoloniales no se realizan en una exterioridad absoluta al sistema-mundo moderno colonial, sino en su interior mismo, en sus márgenes e intersticios, en las marcas no cicatrizadas de la herida

causada por la acción colonial, tanto en los mapas del mundo como en los cuerpos de las personas y las formas de vida en las que esos mapas y marcas fueron y siguen siendo inscritos. Y aunque no se restringen al espacio de las operaciones del arte y la estética modernos, las prácticas estéticas decoloniales tienen en esos dos espacios uno de los núcleos más importantes de acción para lograr la decolonización de sus discursos, sus instituciones, sus prácticas, sus agentes y agenciamientos.

Desde una perspectiva amplia, habría que decir que las estéticas decoloniales están relacionadas en menor medida con la inversión de la estructura de la subordinación colonial —inversión que no iría más allá del cambio de las posiciones entre colonizador y colonizado— que con las potencialidades para construir una estructura de relación-diferencia no colonial, que vaya más allá de una apología del vínculo —propia de ciertas estéticas—, de algunas formas de la interculturalidad no crítica, y del multiculturalismo tolerante de la diferencia.

Las *estéticas decoloniales* son entonces —en su pluralidad, dentro y fuera del denominado campo del arte, como conjunto heterogéneo de prácticas capaces de realizar suspensiones a la hegemonía y totalización del capitalismo— formas de hacer visibles, audibles y perceptibles tanto las luchas de resistencia al poder establecido como el compromiso y la aspiración de crear modos de sustitución de la hegemonía en cada una de las dimensiones de la modernidad y su cara oscura, *la colonialidad*. El reto, además, consiste en pensar dicha pluralidad en su articulación alrededor de una opción civilizadora otra.

Hablar de estéticas decoloniales es una propuesta que pretende instalar los términos de una nueva conversación para hablar de nuestras experiencias concretas del estar siendo en el mundo contemporáneo, en la que se escuchen y atiendan otras voces, más allá de las voces y los discursos de los expertos.

U, LA MUESTRA ESTÉTICAS DECOLO- NIALES EN BOGOTÁ

Durante los meses de noviembre y diciembre de 2010, por iniciativa de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, se realizó en Bogotá una exposición curada por Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, que se denominó, precisamente, *Estéticas decoloniales*. Tres reconocidos espacio expositivos nos fueron facilitados para este fin: la Sala de Exposiciones ASAB, el Espacio de Proyectos El Parqueadero y dos salas del Museo de Arte Moderno de Bogotá, MAMBO; en este último espacio, participó la curadora María Elvira Ardila.

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

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

En segundo término, cabe suponer el carácter emergente de las estéticas decoloniales. Estas estéticas, en sus emergencias, pueden ser cultivadas o reprimidas. A lo largo de la historia moderna las prácticas de descolonización se han dado en los espacios intersticiales y, en el caso de las estéticas, en las márgenes de las estéticas dominantes, los estilos, y las vanguardias nuevas y viejas. Sin embargo, esto no tiene por qué ser siempre así, lo cual supondría el carácter fijo, irreversible o irremplazable de la matriz colonial del poder. La emergencia de las estéticas decoloniales, junto a la decolonización del saber, el ser y la misma naturaleza, ha sido y sigue siendo cultivada por comunidades, grupos e individuos que, al ser puestos en condición colonial, han sido subordinados, “racializados”, invisibilizados, y negados de múltiples maneras, en cada una de las dimensiones de la matriz moderno/

colonial del poder. Sin embargo, la experiencia colonial sufrida y acumulada, así como el develamiento del carácter perverso del proyecto civilizador moderno pueden ser el punto de inflexión e impulso necesario para que las prácticas estéticas decoloniales insurjan con la fuerza y amplitud suficientes para llegar a ser partes constitutivas en la construcción de una alternativa a la modernidad y no como hasta ahora, simplemente reconocidas por la modernidad por su carácter alternativo, fundamentalmente periférico y siempre *subalternizado*.

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

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

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

VI, ESTÉTICAS DECOLONIALES EN LA ANTIGUA EUROPA DEL ESTE Y EN ABYALA/ LA GRAN COMARCA

Para finalizar haremos unas observaciones generales a partir de algunos de los trabajos que fueron mostrados en la exposición *Estéticas decoloniales* en cada uno de los tres espacios de exposición. Pero antes, una explicación del subtítulo de la muestra: “Pensar, sentir, hacer en Abya Yala y la Gran Comarca” puso entre paréntesis a “América Latina”. Esto, como un simple recordatorio de cómo América Latina invisibilizó y sigue invisibilizando a la Gran Comarca y a Abya Yala. En el espacio de proyectos, experimentación y encuentros El Parqueadero, del Banco de la República y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, se mostró un grupo de trabajos documentales y de videoarte. Con esta decisión museográfica, se pretendía propiciar la emergencia de un campo de confluencia de imaginarios, historias, cartografías y experiencias para una conversación decolonial entre Europa del Este, Panamá y la Región Andina. Esto se hacía posible con la presencia de los trabajos de Zvonka Simčič, las hermanas Čmajčanin, Lana y Leila, así como el de Adela Jušic, Dimitrova y Ostojić/Rych y de Marina Grzinic, junto al trabajo de José Alejandro Restrepo titulado *Quiasma*, el documental sobre el Carnaval de Oruro, en Bolivia, realizado por Javier Romero, el documental sobre el grupo ecuatoriano de música salsa Los Chihualeros, realizado por Alex Schlenker.

La puesta en diálogo de este heterogéneo grupo de trabajos pretendía propiciar anudamientos, tejidos y cartografías, mediados por una serie de interrogantes, entre los que podemos mencionar los siguientes: convergencia de artistas, curadores y trabajadores de la cultura para una conversación desde, con y sobre las prácticas artísticas arraigadas en los mundos del arte y de la vida. *Estéticas decoloniales* se convertía en un sintagma de provocación, invitación y encuentro en el que se hacían evidentes varias cuestiones cruzadas de la estética y más allá de la estética. Por ejemplo, Marina Grzinic se pregunta qué tiene que ver la definición de Europa del Este y de la mujer como síntomas y la definición de las víctimas como testigos mudos de la historia; o bien, en qué consiste la brecha entre la vida del cuerpo y el cuerpo de la vida. De qué manera los conocimientos y procesos de desdoblamiento y renombramientos del tiempo generan transformaciones en el espacio y en las capas de la historia, como lo expresa Dalida Benfield. Cuáles son las posibilidades políticas de subversión que pueden darse desde la sensibilidad y la vitalidad que constituyen las dinámicas festivas de la ciudad de Oruro en Bolivia, un interrogante que se plantea a partir del trabajo documental de Javier Romero. José Alejandro Restrepo indaga acerca de la complejidad de la *guerra de las imágenes* en la sociedad actual, así como la asimetría, la paradoja, los quiasmas y los cambios estratégicos de perspectiva no solo entre iconoclastas e iconófilos, sino también entre vigilantes y vigilados, acusadores y acusados o entre víctimas y victimarios. Alex Schlenker, además de mostrar la fuerza vinculante de la música que se manifiesta en un grupo de afrodescendientes liderados por don Segundillo Quintero, en Esmeraldas (Ecuador), indaga las relaciones entre imagen, memoria y visualidad, las cuales pueden ser claves para pensar una perspectiva decolonial.

En la Sala de Exposiciones ASAB, se ubicaron los trabajos de los colombianos Benjamín Jacanamijoy y Mercedes Angola, del mejicano Rolando Vásquez, de la serbia Tanja Ostojić, y del grupo Historias Portátiles – Proyecto Quadra V.2, integrado por los ecuatorianos Mayra Estévez, Fabiano Cueva y

los colombianos Carlos Bonil y Fredy Jiménez. En este espacio encontramos variadas respuestas a la colonialidad del ser y del saber. Estas respuestas *aestéticas* son el lugar donde la experiencia y el razonamiento se reúnen, donde el cuerpo dicta y la razón meramente escribe. Todas ellas son respuestas decoloniales y estéticas, esto es, son respuestas estéticas decoloniales.

En las civilizaciones indígenas, el ojo es un órgano que piensa y la visualidad se integra a la racionalidad. Con sus canoas *Los Pensadores de Tierra y Agua* Benjamín Jacanamijoy nos recuerda que el pensar, el sentir y el ver son aristas de un mismo proceso. “La tierra y el agua”, para sus pensadores, no son objetos de consumo, mercadería de propiedad privada. Jacanamijoy nos lleva en dos direcciones: quienes *piensan* la tierra y el agua y quienes son hechos para *pensar por* la tierra y el agua. Además, las canoas son lugares epistémicos de la memoria que reclaman su lugar en la riqueza y la belleza del pensar descalificada por el mito racional de la modernidad. *El cacique Tumerqué* de Manuel Barón, insiste en la presencia de memorias, tradiciones y formas que fueron reemplazadas por versiones peninsulares. El espejismo llega a su fin y el cacique reclama su lugar al lado de los caciques de la civilización occidental, de rostros marmóreos y en general estáticos. *El cacique* muestra su garbo y la tersura de su cuerpo, no estático ni marmóreo, entronizado en los museos y, a su vez, nos convoca a incorporarlo en nuestro presente y a proyectarlo en nuestros futuros.

En *Angola: objetos y conexiones*, Mercedes Angola se desdobra en el título y en su propio nombre. Angola reinscribe sentires y pensares que nunca pudieron ser colonizados por los sentires y pensadores de cuerpos que surgieron de otras tierras y otros ríos pero que olvidaron sus raíces y mitologizaron el espíritu despegado de la tierra y de las aguas. *Angola* inscribe y reescribe el espacio que media entre el rostro escultórico y el rostro fotografiado. La fotografía anima las esculturas y las “conecta”, Angola-Colombia, el

trazado de memorias que ya están construyendo el futuro, sobre el futuro negado por la historia oficial.

La civilización occidental privilegió el ver sobre los demás sentidos. Por eso hoy los estudios visuales invaden las universidades, apoyados por significativas sumas de dinero. De modo que la decolonización del ver y de la visualidad ocurre en dos niveles: uno frente a la *aiesthesis* del oído, de la escucha, sin imágenes, del mero sonido de las palabras, y otros frente a sonidos que acompañan a las palabras. Y aquí tenemos a Mayra Estévez y el Grupo Historias Portátiles – Proyecto Quadra V.2, que nos hacen “sentir” que hace falta la imagen, un sentimiento que proviene precisamente de la primacía occidental del ver sobre las demás sensaciones. Las fotografías críticas de Rolando Vázquez rehúyen la imagen esplendorosa del imaginario visual de la modernidad, se niegan a documentar el triunfo de la modernidad y buscan, por el contrario, detectar sus detritus, la colonialidad, el lado más oscuro de la modernidad. Descolonizar la estética para liberar la *aiesthesis* significa para Vázquez liberar el control que la modernidad ejerce sobre la percepción.

Tanja Ostojic, en su instalación *Buscando un marido con pasaporte europeo*, apela a distintos medios y sensaciones para descolonizar el imaginario civilizador de la Unión Europea frente a la inmigración y también el imaginario occidental de la mujer que explota el erotismo feminismo alentado por Dolce e Gabbana, Gucci, Bulgari o Saint-Laurent, en los cuales la visualidad erótica va unida a la capacidad de consumo. Ostojic desmonta ese imaginario al hacer visible, en primer plano, la colonialidad que dicho imaginario oculta. Por su parte, lo que el imaginario muestra en el erotismo consumista es la modernidad. La misma idea de “representación”, consubstancial a las artes visuales, también es desmontada, privilegiando el “proceso y la enunciación” más que la representación. Ostojic nos transporta a otro plano donde “sentimos” la situación de mujeres de Europa del Este frente a la reestructuración de la colonialidad en la Unión Europea.

En el Museo de arte Moderno, MAMBO, se ubicaron, los trabajos del mejicano Pedro Lasch y de los colombianos Miguel Rojas-Sotelo, Martín Roa, Eulalia de Valdenebro, Liliana Angulo, Germán Toloza, Alex Sastoque, Nadín Ospina y Miguel Ángel Rojas.

El trabajo de Pedro y Miguel, *Independencia, revolución y narcochingadazo*, da continuidad a un conjunto de actividades que se denominan “tallerismo político”, que consiste en trabajar con comunidades de indígenas e inmigrantes. Se propone un paralelo entre Méjico y Colombia en lo que respecta a la denominada “guerra contra las drogas”, los mercados de armas y los proceso de corrupción que estos generan. Esta obra se constituye en una visión crítica de las celebraciones de los bicentenarios de las independencias americanas, que han pasado por alto el bicentenario de la revolución haitiana de 1804, por no ser una revolución criollo-mestiza, sino una revolución de afrodescendientes. Además, se plantea la colonización como algo que se fundamenta en un gran error de cartografía por parte de los conquistadores, que ha sido tomado como tal por grupos sociales y poblaciones indígenas en sus prácticas de descolonización. Con su trabajo de tres pendones que corresponden a la wiphala —la nueva bandera del Estado plurinacional boliviano— la bandera afroamericana y un pendón con un alfabeto que a cada letra añade las vocales ZLN, Lasch y Rojas presentan un abanico de lo que significan las diferentes formas de resistencia política. Esto último, sin dejar de referirse al diálogo Sur-Sur con su trabajo denominado *Evo in Istanbul*, y el mapeo riguroso que hace Rojas-Sotelo acerca de la emergencia, en América Latina, Asia y África, en los últimos 25 años, de eventos artísticos y culturales, muchos de ellos de carácter bienal, que plantean otras formas de integración y resistencia a los lineamientos hegemónicos que sobre la política y el arte se dan desde los centros de Europa y estados Unidos.

Martín Roa pone a disposición del público varios fajos de billetes realizados por él mismo, con base en antiguos billetes

colombianos, a nombre de un banco ficticio denominado Ukarib, que recuerda cómo algunos grupos indígenas consideraban como caribes o karib a los hombres blancos que traficaban con esclavizados negros; dado que los deportados nunca regresaban, se creía que habían sido devorados por el hombre blanco. Este trabajo muestra también la estrecha relación entre colonialismo y capitalismo, que da qué pensar en nuestra época neoliberal de neocolonización sin colonias. Se destacan las acciones que Roa realiza en lugares sagrados, como el Cañón del Chicamocha, a manera de ritual, en varios momentos del año, para presentar ofrendas con frutos de la tierra como una forma de reencuentro con la madre naturaleza, con su ser fluido y de agua. Por su parte, Eulalia de Valdenebro, al proponerse un re-conocimiento del bosque andino, muestra cómo lo propio es muchas veces el resultado de la incorporación de elementos ajenos en cuyo proceso se termina volviendo extraño y foráneo lo verdaderamente nativo, como es el caso de ciertas especies de enredaderas que fueron reemplazadas por los urapanes de India y los eucaliptus y acacias de Australia, entre muchos otros. Liliana Angulo nos hace pensar en la colonialidad como una forma de representación del Otro, como espectáculo⁵, como es el caso de las comunidades afrodescendientes, en particular las del Valle y la Costa Pacífica. Es su trabajo confronta diferentes visiones de personajes como José Horacio Martínez, artista bugueño; de Consuelo Lago, caricaturista y creadora de *Nieves*, que se publica en diarios colombianos como el País y El Espectador. El trabajo de Alex Sastoque, a través de la comprensión y participación en rituales de ayahuasca (yagé), indaga sobre el vínculo que existe entre la curación y el arte. *El nadador abandonado*, de Germán Toloza, atraviesa un mapa vacío, ausencia que se hace presente en medio de una bandera que hondea gracias a una brisa proveniente de algún territorio probablemente conocido y desconocido a la vez, y logra entenderse tan solo desde esa periferia que dibuja la oscuridad de un gran océano.

5 Ver Hall (2010)

Durmiente, de Miguel Ángel Rojas, es un ensamble que superpone una pequeña cabeza de la cultura Tumaco en un rosetón del siglo XIX y nos hace pensar en el carácter complejo y desigual de participación de las comunidades indígenas en el proyecto criollo-mestizo de construcción de la nación colombiana. Nadín Ospina, con su trabajo *Ídolo con muñeca y cincel*, sugiere, con ironía, que la colonización se esconde muchas veces en los celebrados procesos de hibridación, mestizaje y transculturación.

VII, CIERRE

La muestra fue acompañada de tres días de seminario con la participación de un numeroso público. Se generaron varios debates durante los seminarios y se continuaron, a veces con intenciones poco intelectuales, en la publicación electrónica *Esfera Pública*. El debate se concentró fundamentalmente en la co-existencia actual entre estéticas decoloniales y altermodernidad. Mientras que los propiciadores y curadores de la muestra hablaron de la co-existencia de ambas —y de otras—, estéticas, los y las defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como antagonismo, o el uno o el otro. La propuesta decolonial se presenta como una opción y no como una misión para ocupar el lugar del adversario. Todo lo contrario, la propuesta decolonial quiere mostrar que el adversario es siempre una opción, no la opción. En la multiplicación de las opciones se juega lo que el biólogo y filósofo chileno, Humberto Maturana, describe como verdad y objetividad entre paréntesis.

REFERENCIAS

[Sabine Breitwieser \(et al.\)](#)

Modernologías: Artistas contemporáneos investigan la modernidad y el modernismo. Barcelona: MACBA, 2009

[Nicolás Borriaud](#)

Altermodern. Londres: Tate Publishing, 2009

[Stuart Hall](#)

Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; Bogotá: Instituto Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, 2010

[Franz Hinkelammert](#)

La armas ideológicas de la muerte. San José: DEI, 1977

[Walter Dignolo](#)

Desobediencia epistémica, retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la decolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010

Referencias en la red

[Wikipedia](#)

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Art&oldid=423363581>, fecha de consulta, octubre de 2010.

[The Free Dictionary](#)

<http://www.thefreedictionary.com/esthesis>, fecha de consulta julio de 2011.

[Esfera Pública](#)

<http://esferapublica.org/nfblog/?p=12247>



Vertical text on the wall, possibly a list or description of the artworks.





SALA DE EXPOSICIONES ASAB



obras

Pensador De Río Azul, 2009. Acrílico sobre canoa de madera, 315 x 50 x 45 cm

Pensador de Danta Amarilla, 2009. Acrílico sobre madera, 70 x 20 x 25 cm

Pensador de Ilusiones, 2009. Acrílico sobre madera, 50 x 30 x 50 cm

Pensador de juegos, 2009. Acrílico sobre madera, 25 x 20 x 25 cm



BENJAMÍN

JACANAMIJOY TISOY

De nombre artístico Uaira Uaua: Hijo del viento en su idioma natal, vive y trabaja en Bogotá. Estudió Diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia. A partir de su trabajo de grado *Chumbe Arte Inga*, en el año 1993, incursiona en el tema de la “recuperación y valoración de la propia historia”. Su actividad se ha concentrado en profundizar en el tema del “arte de tejer la vida” y el “arte de contar historias” con la participación activa de los “mayores” de su comunidad como sus “asesores”. Ha expuesto en Bogotá, Nueva York y recibido varias distinciones entre ellas la Beca de Artista Visitante del Programa de Arte Indígena del National Museum of the American Indian del Instituto Smithsonian de Washington D.C., en el año 2004.

Pensadores de Tierra y Agua

El “pensador de canoa azul” tiene el propósito de “reconocer” la tradición de elaboración de canoas como un fundamento esencial de las culturas indígenas mediante el cual se transmite y “transita” la “propia historia”. Es de “recordar” que en la historia de los Pueblos Indígenas de América, los “pensadores de agua” o canoas son considerados “lugares de intercambio de conocimientos” mediante los cuales se lleva y trae pensamientos y saber de un determinado lugar de vida. Los bancos o “pensadores de tierra”: “pensador de danta amarilla”, un “pensador de danta roja”, un “pensador de ilusiones” y un “pensador de juegos”, en su lugar de origen son considerados “lugares de pensamiento y meditación”, son el augurio de buenos pensamientos hacia el futuro. En este sentido “decolonialidad” sería para mí la búsqueda de la “propia historia” a través del “arte de tejer la vida intercultural”.

MANUEL BARÓN

(Tunja, Colombia 1973) Estudió Artes Plásticas en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia –UPTC– en Tunja. Expone nacional e internacionalmente, desde 2003, cuando obtiene una mención en el X Salón Regional de Artistas Zona 6 Centro Oriente, MinCultura, Bucaramanga. Ha participado, entre otros, en Salones Regionales y Nacionales de artista y en “La Otra” Feria de arte Contemporáneo de Bogotá.

Cacique Turmequé

El Objetivo de esta obra es el de sensibilizar y motivar en la sociedad local, regional y nacional sobre la apropiación de elementos de identidad, sentido de pertenencia y arraigo de nuestra cultura precolombina por medio de la recreación en forma secuencial del lanzamiento del tejo por parte del Cacique Turmequé, evocando y recordando de esta manera un deporte nacional inventado por nuestros ancestros chibchas llamado Tejo o Turmequé.

[obra](#)

*Cacique Turmequé, 2010. Plotter de corte sobre madera (11 piezas en total)
70 x 70 cm c/u*





MERCEDES ANGOLA

Es artista plástica, docente e investigadora. Realizó estudios de pregrado en Artes Plásticas en la Universidad Nacional de Colombia y una maestría en Artes Plásticas y Visuales en la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 1997 está vinculada a la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente está desarrollando una línea de investigación sobre estéticas y representaciones visuales de la gente negra en Colombia.

ANGOLA: Objetos y Conexiones

El hecho de haber nacido y ser educada en la ciudad de Bogotá, siendo mi padre un hombre del pacífico colombiano, que emigró a esta ciudad a comienzos de la década de los 50s, se constituye en un referente fundamental, en el modo particular de asumirme como persona negra, determinada por un contexto urbano. A lo anterior se suma la similitud de mi apellido paterno con la denominación del país de Angola, localizado en la costa austral africana, país que no conozco y al que sitúo en un terreno imaginario. Asumiéndome como sujeto urbano, persona negra y con un apellido "igual" al nombre de este país, me interrogo acerca de cual podría ser mi relación con Angola (tradicional y contemporánea), teniendo en cuenta que mis referencias sobre este particular se concretan en objetos (regalos y/o, préstamos de objetos), fotografías, textos impresos e información por Internet. *ANGOLA: Objetos y Conexiones*, aborda la generación de narrativas visuales, a partir de estos objetos e información, al relacionarlos con mis dinámicas individuales, familiares y sociales, hacia una problematización de discursos que imponen las versiones sobre los orígenes, las representaciones y la construcción identitaria de la gente negra. Para la muestra elegí cuatro fotografías: dos de pequeñas piezas traídas de Angola, (esculturas en madera de cabezas de mujeres) a las cuales contrapongo con

dos fotografías de tres mujeres de mi familia (2 hermanas y yo), vestidas con ropa traída de Angola.

[obra](#)

Angola: Objetos y conexiones. 2009. Impresión digital (4 en total), 78 x 170 cm c/u

CUADRA 0.2 HISTORIAS PORTÁTILES

WISSONORIDADES COLONIALIDAD / DECOLONIALIDAD

↳ ARTISTAS / ↳ DIRECCIONES /
↳ CANALES / ↳ ORIENTACIONES,

VIOLENCIA / DESGARRAMIENTO /
TRÁNSITO / CURACIÓN,

Visto desde la Colonialidad del poder y desde la geopolítica de conocimiento el “Arte” se articula como relato dominante bajo un conjunto de normas y leyes “estéticas” impuestas históricamente mediante un sistema de violencia, clasificación racial y exclusión, otra dimensión desde la cual se ha justifica la explotación del trabajo y el sometimiento. *El arte como la estética resuenan como palabras cargadas por el peso histórico de una civilización, la civilización occidental.* Así la noción “occidental” de arte se va construyendo a lo largo de la historia, desde una perspectiva mental de superioridad. *Historias Portátiles* es un proyecto sonoro cuadrafónico en colectivo que a partir de un dispositivo en cuatro canales intenta establecer una espacialidad con base en cuatro prácticas sonoras de orientación y direccionalidad diversa, generando un entrecruce que ocupa el espacio con cuatro bocinas. Un diálogo sonoro *in situ*, que surge a partir de cuatro puntos cardinales aleatorios (violencia / desgarramiento / tránsito / curación) desde los cuales es posible entretelar un contorno, un momento o un punto de contacto entre la estética y la decolonialidad. Un tejido en varias vías, que se moviliza desde diversas direcciones y situaciones: instalación sonora / emisión radial / transmisión satelital / acción en vivo.



obra (colectiva)

Historias portátiles, Proyecto QUADRA V.2, Fabiano Kueva (Ecuador), Carlos Bonil (Colombia), Mayra Estévez (Ecuador), Fredy Jiménez (Colombia). Con la colaboración de: María Patricia Cihuacóatl Pérez (México), Instalación sonora, transmisión radial. 2010. Para escuchar una muestra de esta obra, visite: <http://www.youtube.com/watch?v=jTarJype4Bo>



CARLOS DONIL IMUGREO

Bogotá – Colombia. Artista Visual. En 2004 culmina sus estudios en Artes plásticas, en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Gestor del proyecto AC y DC. Premios y distinciones: 2006, Ganador del concurso de bandas Socorroll! Bogotá. www.distribuidoraderuido.com

FREDDY JIMÉNEZ

Bogotá – Colombia. Magister en Artes Visuales, Universidad Nacional Autónoma de México. Academia San Carlos, México, D.F., Artes Plásticas, Universidad Nacional de Colombia. Artista y terapeuta director del Centro de Arte y Ciencia para la Salud del Espíritu ITZEKANA ARTE CONSCIENTE. Desarrolla su labor desde las tradiciones indo americanas el arte y el performance. Ha participado en diferentes exposiciones charlas y ceremonias de carácter individual y colectivo en Colombia, Ecuador, Perú, México, España, Argentina y Chile. En la actualidad desarrolla el proyecto *Peregrino Cuatro Caminos*. <http://itzekana.blogspot.com/>

FABIANO KUEVA

Quito – Ecuador. Artista y productor radial/sonoro. En 1992, fundó el colectivo de videoarte Películas La Divina junto a la artista Mayra Estévez. Es parte del Centro Experimental Oído Salvaje, colectivo creado en 1996. Ha desarrollado proyectos de intervención en comunidades y espacios públicos; transmisiones por aire, satélite y web mediante bajas tecnologías de conexión. Junto a las curadoras Ana Rodríguez y María del Carmen Carrión dirige CEROINSPIRACIÓN espacio de arte contemporáneo y residencia de artistas. Bajo el

sello Oído Salvaje Records ha publicado 7 discos compilatorios de edición limitada. Obtuvo el 1er Premio Radiodrama en la Bienal Latinoamericana de Radio México 2000 y el Premio París en la 9na. Bienal Internacional de Cuenca. Ha sido residente de APEXART (New York, USA); recibió una beca de la Fundación Príncipe Claus para su proyecto sonoro “Poesía Mano a Mano”. Ha participado en eventos internacionales de arte contemporáneo, comunicación, arte sonoro, música experimental y radialismo. <http://www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje>.

MAYRA ESTÉVEZ TRUJILLO

Artista sonora, investigadora, escritora, diseñadora y gestora cultural. Magíster en Estudios Culturales por la Universidad Andina Simón Bolívar. Doctoranda en Estudios Culturales Latinoamericanos en el mismo centro de estudios. Miembro del Centro Experimental Oído Salvaje. Sus intereses están enfocados en reflexionar y actuar desde y con las prácticas sonoras, simbólicas, políticas y culturales, bajo la influencia del proyecto epistémico modernidad–colonialidad–decolonialidad. Entre sus trabajos se destaca el libro UIO–BOG: Estudios Sonoros desde La Región Andina. <http://www.myspace.com/centroexperimentaloidosalvaje>

ROLANDO VÁSQUEZ

(Ciudad de México, 1974). Su trabajo visual y conceptual se centra en extender el pensamiento crítico y decolonial con el fin de hacer humilde a la modernidad. Con la 'fotografía crítica' busca invitar a una crítica de la retórica visual de la modernidad y de sus formas de representación. La crítica es pues un paso que acompaña el surgimiento de otras estéticas, de estéticas decoloniales. Esta crítica visual esta acompañada por un esfuerzo paralelo desde el pensamiento social y político que se ve reflejado en ensayos y en la docencia. Su proyecto ha contado con el apoyo del Centro Hasselblad en Suecia y ha sido expuesto en México, Los Países Bajos, Suecia y el Reino Unido. Rolando ha dado charlas sobre la fotografía crítica en La Universidad de Londres, La Universidad de Uppsala y la Universidad de Utrecht. Parte de su trabajo fotográfico ha sido publicado en el libro *(re)searching Gothenburg* y las revistas *Naked Punch* y *Ord und Bild*.

Fotografía crítica

La fotografía crítica busca encontrar un lenguaje visual que no esté gobernado por los grandes dogmas de la modernidad. ¿Cómo ir más allá de la ceguera de los universalismos? ¿Cómo hablar visualmente de la diferencia, de la pluralidad? ¿Cómo cuestionar la idea de individuo, de "autor"? Las fotografías aquí expuestas son fragmentos de los muros de San Cristóbal y del Distrito Federal en los que se puede atestiguar el encuentro de múltiples manos y múltiples tiempos. Éstas imágenes se forman en el encuentro, en la pluralidad. Son pues, fotografías que no buscan apropiarse de un momento único y efímero del presente, ni fijar las geografías perfectas de la arquitectura o de la perspectiva como lo hace mucha de la fotografía moderna. Tampoco son imágenes diseñadas por algún experto de la publicidad o la propaganda. Quieren ser imágenes que hablen del otro, de ellos, de nosotros. La

presencia se revela cómo el velo visible de un pasado que es fuerza viva y tierra de todos.

[obra](#)

Sin Título, de la serie *Chiapas*, 2007. Impresión digital en papel litorealista montada sobre lámina de aluminio (4 en total), 40 cm x 60 cm c/u





TANJA OSTOJIĆ

(1972 en Yugoslavia, hoy Serbia), es una artista interdisciplinaria y del performance independiente, y activista cultural que trabaja desde Berlín y Belgrado. Estudió arte en Belgrado y Nantes. Ostojić se introduce como personaje en performances y usa diversos medios en sus pesquisas artísticas, con los que examina configuraciones sociales y relaciones de poder. Trabaja predominantemente desde la perspectiva y posición política de la mujer migrante; el humor y la participación del destinatario definen el enfoque de su trabajo. Ostojić presentó sus performances en 2009 en la Conferencia Psi en Zagreb, en Re.act.feminism, en Berlín y en Performa NYC; anteriormente en la Bienal de Venecia (2001), ICA Londres (1999), Manifiesta 2 (1998), y en varias exposiciones en grupo en 2009. En 2010 en Arts Homo Erotica en el Museo Nacional y la galería Zaheta en Varsovia, en Gender Check, MUMOK, Viena; The social Critique, Kalmar Konstmuseum, Agents & Provocateurs, HWMKV Dortmund e ICA Dunaujvaros; Transitland Europe, Transmediale Berlín y Museo Ludwig de Budapest. Recientemente publicó el libro *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojić (¿Integración imposible? La política de la migración en la obra de Tanja Ostojić)*, M. Gržinić y T. Ostojić eds., Argobooks, Berlin 2009. <http://www.van.at/see/tanja/> ; <http://misplacedwomen.wordpress.com>

En Agosto de 2000, empecé el proyecto 'Buscando Marido con pasaporte de la Unión Europea'. Después de publicar un anuncio con este título, intercambié más de 500 cartas con numerosos aspirantes de todo el mundo. Tras sostener correspondencia por seis meses con el Alemán, Klemens G., planeé nuestra primera cita como un performance público en frente del Museo de Arte Contemporáneo de Belgrado en 2001. Un mes más tarde nos casamos oficialmente en Nueva Belgrado. Con el certificado internacional de matrimonio y otros documentos requeridos, apliqué para una visa. Después

de dos meses obtuve una visa familiar para Alemania, limitada a 3 meses, entonces me mudé a Düsseldorf, donde viví oficialmente por tres años y medio. En la primavera de 2005, mi permiso de 3 años expiró, y en vez de garantizarme la residencia permanente, se me otorgó sólo una visa de dos años. Después de eso, K. G. y yo nos divorciamos, y para el evento de la apertura de mi instalación *Integration Project Office* en la galería 35 en Berlín, en Julio 1 de 2005, organicé una Fiesta de Divorcio.

[obra](#)

[Buscando marido con pasaporte de la Unión Europea, 2000–2005.](#)

[Impresiones digitales \(dimensiones variables\) y video \(duración: 6:58 min\)](#)

1810

INDEPENDENCIA

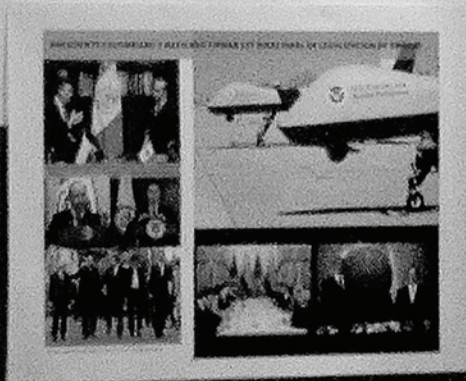
1910

REVOLUCION

2010

NARCOCHINGADAZO





SALA DE EXPOSICIONES
MUSEO DE ARTE MODERNO
DE BOGOTÁ

MARTÍN ALONSO BOA

Es maestro en Artes Plásticas, especialización en pintura de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá D. C.,. Desde 1991 expone individual y colectivamente en los contextos nacional e internacional. En 2004 realiza la exposición *Amarga Yuca* en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, MACCSI. Tiene experiencia en investigación y docencia universitaria. En 2005 publica el texto *Militares extranjeros en la Independencia de Colombia, nuevas perspectivas*, Museo Nacional de Colombia. En 2006 fue Investigador de la Curaduría de Arte e Historia del Museo Nacional de Colombia. Colección Numismática.

Descolonizar la retina con algodón de neblina

Diversidad étnica y geográfica significa que diferentes perspectivas de conocimiento, sensibilidad y percepción frente a la vida están coexistiendo desde hace siglos en nuestro país. Existe una riqueza de palabra, de lenguajes, de estéticas. ¿Cuáles son? ¿Qué nos dicen esa multitud de sentidos? ¿Cómo imaginan el mundo? en síntesis: ¿Qué proponen? La urgencia de respuesta no permite dedicarse a la reminiscencia o la nostalgia porque la globalización, la guerra, el deterioro de los ecosistemas y las necesidades básicas de los diferentes pueblos están acelerando el proceso de transformación social. Por siglos se ha establecido una táctica de incorporación de los seres a las dinámicas económicas y políticas hegemónicas de occidente, se ha pretendido imponer como la única cosmovisión válida, a las demás se les asignó el lugar del pasado, aun cuando estén aquí y ahora. Conocer esa conformación cultural de diferentes fuentes me parece pertinente en este contexto de mestizaje, migración y de interculturalidad, pero ante la banalización e idealización de lo exótico considero fundamental investigar, entender, incorporar y dinamizar las formas estéticas y sus relatos como parte de

mi propia conformación humana y de un conocimiento que a través de mí adquiere una determinada dimensión. Pienso que un excelente mecanismo para erosionar el pensamiento colonial propio es observar nuestro territorio natural: lagunas, ríos, cordilleras, bosques y páramos con su murmullo de neblina, que tienen en sí mismos un lenguaje, una estética y una dinámica. Este es el lugar del cruce y del mestizaje. Es un territorio ávido de interlocutores, que espera una palabra y una presencia menos erosiva, más coherente con su historia y cuidadosa de su memoria.

[obras](#)

Banco de UKarib, 2007. Fotomontaje, 15 x 7.5 cm

Registro en video de las siguientes acciones:

Ofrendas al Agua, 2010. Ofrenda realizada el 21 de Marzo de 2011 en la Laguna del Medio, Fómeque, Cundinamarca y ofrenda realizada el 21 de Junio de 2011 en la Antigua Mina de Palacio, La Calera, Cundinamarca
Árbol de los frutos, 2010. Ofrenda realizada el 19 de Septiembre de 2010 en la Eco-aldea Semillas de Agua, San Francisco, Cundinamarca
Asiento de la lluvia (Emawa ekaeka), 2010. Escultura en roca, Antigua Mina de Palacio, La Calera, Cundinamarca





BOLALIA DE VALDEMEBO

Popayán, Colombia 1978. Es licenciada en Bellas Artes, (2003) de la Universidad del país Vasco en Bilbao, España y magister en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia (2009). Sus exposiciones individuales más recientes son: *Afluencias*, (2011) en la Galería Arte Contemporáneo de Bogotá y *Vegetal/maquínico*, en la Sala Alternativa de la Galería Santafé, Bogotá, (2011). Desde 2006 hasta la fecha, ha realizado actividades docentes en las áreas de Dibujo, Escultura, Arte/Naturaleza y Nuevos Medios en la Pontificia Universidad Javeriana y en la Universidad Nacional de Colombia.

Nativas/Foráneas

[...] Empiezan a colgarse, a apoyarse, a estirarse como ningún otro ser del bosque. Y son veloces, muy veloces.

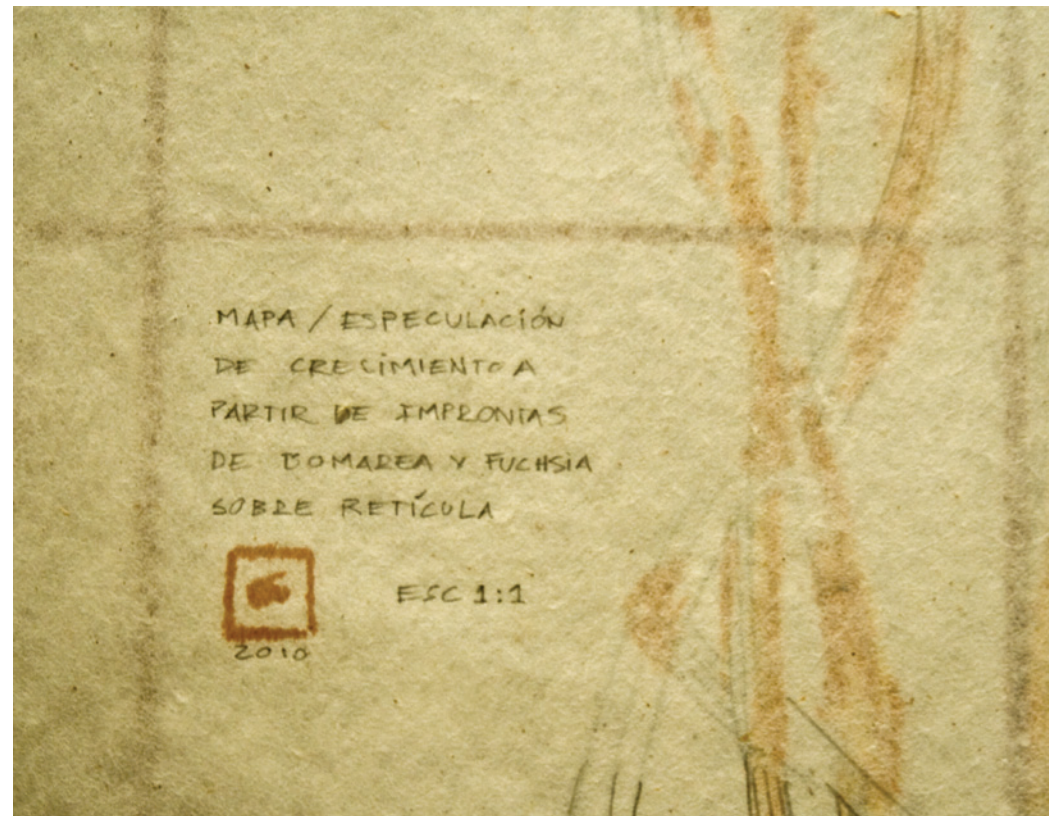
En un intento por pensar qué es “lo nuestro”, *Nativas/Foráneas* nace del extrañamiento mismo que supone intentar definir algo propio en un lugar fundado por la mezcla. Este proyecto revisa la situación de los jardines de Bogotá, en donde la mayoría de las especies vegetales son traídas de otros lugares. Así el extranjero en cuestión es, paradójicamente, el bosque andino. *Nativas/Foráneas* es una propuesta para construir una escultura viva en la ciudad de Bogotá, formada por 11 especies de enredaderas nativas, pretende hacer un reconocimiento a las especies que habitaron la sabana antes que nosotros y nuestros jardines.

[obras](#)

Proyecto para hacer una escultura viva en la ciudad de Bogotá.

Mapa especulación de crecimiento a partir de improntas de las especies

Nativas. Escala 1:1, Grafito y acrílico sobre papel, 2010



1810
INDEPENDENCIA
1910
REVOLUCION
2010
NARCOCHINGADAZO



MIGUEL

ROJAS-SOTELO

Es doctor en arte contemporáneo y teoría crítica cultural de la Universidad de Pittsburgh. Es artista visual, videasta, activista y curador (colaborador), trabajó como director de artes visuales del Ministerio de Cultura de Colombia (1995–2001). Sus aéreas de interés son: el sur global, circuitos visuales contemporáneos, cultura y poder, producción visual Latinoamericana, política cultural y subjetividad. Actualmente esta vinculado al Centro de Estudios Latinoamericanos y del Caribe de Duke University, y es director del Festival de Cine Latinoamericano de Carolina del Norte.

PEDRO LASCH

Es artista plástico, investigador y profesor de arte y teoría del arte en Duke University en EEUU. Fue director de la Iniciativa de Estudios Latinos en esa misma institución en el 2005–06 y desde entonces hasta el presente funge como su enlace comunitario. Trabaja desde 1999 con la colectiva *16Beaver Group* basada en Nueva York y colabora regularmente con organizaciones de inmigrantes, trabajadores internacionales y grupos indígenas. Ha tenido exposiciones en EEUU, México, Perú, Colombia, Alemania, Francia, Corea del Sur, entre otros países.

Primer Acercamiento / Miguel Rojas-Sotelo

En el caso de algunas regiones del mundo, las que entraron a la fuerza en la modernidad/colonialidad y por ende en la teleología de la historia, la lógica de la estética racionalista no es viable. El resultado ha generado tensiones al interior del modelo, aceptación y/o resistencia del mismo; por un lado produciendo mestizajes, hibridaciones, sincretismos y simbiosis (estudiadas y celebradas en profundidad durante el momento posmoderno como la modernidad del sur). Por otro lado, luchas, rebeliones e insurgencias crean mundos bizarros y formas de re-existencia, donde el orden (logos) y el caos (natura) se hacen uno.⁶ Lo bizarro se adjetiva siguiendo el uso no normativo a aquellas prácticas (en este caso de arte, cine, diseño, etc.) que no pueden catalogarse en géneros específicos, rompiendo así los cánones estéticos tradicionales y vanguardistas. En ese sentido lo bizarro es una forma de re-existencia, es decir: realidades ex-céntricas, situadas y contextuales que desde dentro del proyecto moderno/contemporáneo se hacen presentes, en algunos casos como formas directas de resistencia al modelo (con visos anarquistas en algunos casos), en otras, usando la estructura del mismo funcionando como simulacros, incluso constituyéndose en espacios autónomos/alternos al sistema (caso palenques, resguardos autónomos indígenas los cuales viven en múltiples momentos históricos y geográficos paralelos al teleológico de occidente; o la narcoestética como fenómeno económico, social y cultural el cual genera espacios de poder alternos/bizarros y que interactúa y se legitima en el sistema global). La relación entre la abstracción india y la modernidad de los

6 Lo Bizarro como un espacio paralelo, donde una sociedad existe en un plano que no es real y no es ficción. Miguel Rojas-Sotelo (2004). "The Bizarre: constructions in a parallel world" University of Pittsburgh. Manuscrito. Adolfo Albán Achinte habla de formas de re-existencia en su texto "Conocimiento y lugar: más allá de la razón hay un mundo de colores". En *Textiendo textos y saberes. Cinco hijos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, Popayán, Editorial Universidad del Cauca, Colección Estudios (Inter)culturales, 2006.



OCCIDENTAL

INDIA

CENTRAL

INDIA

INDIGENES

MER DES

ORIENTAL

pixeles, por ejemplo, aparecen en la imagen que usamos como nuestro primer estandarte: la nueva bandera Boliviana con sus innumerables cuadros de colores (ver imagen).

Segundo acercamiento / Pedro Lasch

La estética decolonial es ante todo una herramienta de liberación social y producción colectiva. Cuando funciona bien, esta estética se resiste a las apropiaciones que rutinariamente colocan al arte, la cultura y la percepción al servicio de las fuerzas coloniales. La estética decolonial, como la entiendo yo, no se refiere solamente a la producción artística, sino que incluye el campo entero de la percepción física, psicológica y social. Una de las obras visuales que incluimos en esta muestra (ver imagen 2) nos sirve para entender este sentido amplio de la liberación. En el AZLN, BZLN, CZLN, DZLN, EZLN,... de este estandarte, las siglas zapatistas abiertas nos llevan a imaginar innumerables organizaciones y grupos pasados y futuros (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Frente Zapatista de Liberación Nacional, etc.), todos ellos entretejiendo el proyecto conjunto de liberar a las naciones a través de la reinención del lenguaje. Se trata aquí de un alfabetismo y una literatura decolonial generados por el tzeltal, el tzotzil y muchos otros idiomas indígenas del mundo. El proyecto de la estética decolonial – no la distingo aquí de la estesis decolonial –, incluye esta transformación del lenguaje pero es aún más radical. Lo que buscamos es la descolonización misma de los sentidos. Entender el ser decolonial como aquel cuya subjetividad está enraizada en la colectividad de la opresión y la resistencia, un ser que ve, oye, huele, sabe y siente conscientemente desde su realidad colonial para generar un presente y futuro decolonial. En el caso del continente americano, me atrevería incluso a definir este proyecto como el de la indianización de los sentidos y el esparcimiento general del sentir y conocimiento negros. Pero no se asusten mis artistas e historiadores del arte, que no sólo se trata del futuro. También desenterraremos uno que

otro muerto que había sido callado por la Historia y la estética colonial.

[obra](#)

Independencia, revolución y narcochingadazo, 2010. Impresiones digitales



TERRAS A INDIGENAS, MIGRANTES Y DESPLAZADOS



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



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



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



NACIONAL DE LEGALIZACION DE DROGAS



PRESIDENTE COLOMBIANO Y MEXICANO FIRMAN LEY BINACIONAL DE LEGALIZACION DE DROGAS



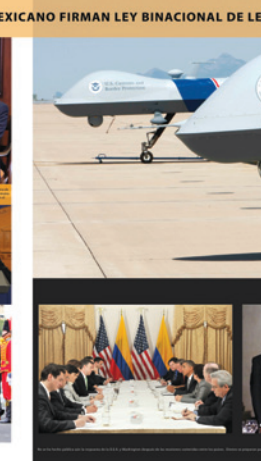
PRESIDENTE COLOMBIANO Y MEXICANO FIRMAN LEY BINACIONAL DE LEGALIZACION DE DROGAS



PRESIDENTE COLOMBIANO Y MEXICANO FIRMAN LEY BINACIONAL DE LEGALIZACION DE DROGAS



PRESIDENTE COLOMBIANO Y MEXICANO FIRMAN LEY BINACIONAL DE LEGALIZACION DE DROGAS





LILIANA ANGULO

Artista plástica de la Universidad Nacional de Colombia, con especialización en escultura. En su trabajo en diferentes medios explora, entre otros temas, la identidad racial, los cruces entre etnicidad y género y la cultura afrocolombiana. Además de exposiciones a nivel nacional como el “41 Salón Nacional de Artistas” o la IX Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá”, ha participado en exposiciones internacionales en Estados Unidos, México, España, Francia y Ecuador. En 2009 fue invitada al Encuentro Hemisférico de Performance. En Colombia ha estado vinculada con el programa “Obra viva” desarrollado por el Área Cultural del Banco de la República de Colombia. Desde 2008 ha sido artista invitada en el proyecto Ex Situ/ In Situ Practicas artísticas en Comunidad, en el Centro de Desarrollo Cultural de Moravia en Medellín. Trabajó como asesora de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales en la ciudad de Bogotá.

Visiones

Este proyecto indaga sobre la imagen y representación de la cultura afrodescendiente colombiana, particularmente la proveniente de Cali, que confronta las diferentes visiones de personajes como José Horacio Martínez, artista bugueño; de Consuelo Lago, caricaturista y autora del personaje la Negra Nieves que ha aparecido en diarios como El País de Cali y El Espectador de Bogotá y la de Liliana Angulo, artista encargada del montaje que evidencia la posición de un observador situado.

obra

Visiones. Video (duración: 33 min)

Realización: Liliana Angulo Cortés, Edición: Nestor Robayo, Rodrigo Lara y Liliana Angulo, Cámara: Nestor Robayo y Liliana Angulo, Video realizado con la colaboración de Consuelo Lago, José Horacio Martínez, Carlos Blanco y el Centro Colombo Americano de Bogotá.



GERMÁN TOLOBA

Nace en Bucaramanga. Estudia Bellas Artes en la Universidad Nacional de Colombia y realiza una maestría en Pintura en Chelsea College of Art and Design, en Londres. Desde los años 90s participa exposiciones colectivas e individuales, como el “Festival Internacional de Arte de Medellín, el Salón Nuevos Valores”, la Séptima Bienal de Arte de Bogotá y en cuatro versiones del Salón Nacional de Artistas. En Londres participa en *Into the nineties art* en Mall Galleries, y *The Swiss Bank Competition, European Art*, en Smith’s Gallery. Entre 2007–2009 realiza algunas exposiciones como “Préstame tus ojos, pinturas”, Galería Senghor, Alianza Francesa de Bucaramanga; “El estado del vacío”, pintura y video en el Museo de Arte de la Universidad Nacional, Bogotá, en el Museo de Arte Moderno y en el Instituto Municipal de Cultura en Bucaramanga. Actualmente es coordinador de la carrera de Bellas Artes de la Universidad Industrial de Santander.

Para no velarse en el olvido

Las imágenes colocadas en el vértigo de la ausencia de un fondo pintado, como tradicionalmente se aborda en planos de color, una perspectiva atmosférica o simplemente acción pictórica, se ven abocadas a su sublimación, a su recuperación y a comunicar en términos de lo abismal y la desaparición. En cierta forma es hacer sonido expandiendo los silencios y contrayendo las notas, como una intención de permitir la elocuencia de lo callado, de lo negado, y de *lo por decir*. Dicho de otra forma, es una recuperación de la mirada. Si me lo preguntaran, en mis trabajos, la intención decolonial está dada por la forma en cómo la construcción del artefacto y el relato se comportan, las contradicciones de escala, de lleno y vacío, y de belleza plástica y horror, se activan mutuamente para vernos en el espejo de lo callado y para detonar la recuperación de la gravedad política que subyace en cada gesto simple de nuestra geografía, del paisaje y los pequeños

relatos que son revestidos de aparente inocencia en nuestros cotidianos, pero en los cuales convive la decantación y el sentido de una realidad política y cultural forzada inútilmente a velarse en el olvido.

[obra](#)

[El nadador abandonado, 2010. Óleo sobre tela y ventilador](#)





ALEX SASTOQUE

Es Maestro en Artes Visuales con énfasis en Expresión Audiovisual, de la Pontificia Universidad Javeriana (2009).

Materialización en pintura y videoarte de las visiones obtenidas a través de Rituales de Ayahuasca (yagé). La obra hace parte de todo un proceso de investigación del vínculo entre el yagé, la curación y el arte, realizada por el artista, quien ha sido testigo y sujeto de la curación de dichos rituales, en los que ha tenido contacto con Mamos y Taitas. De esta manera, *Curación de Ayahuasca*, es el medio a través del cual se transmiten todas las experiencias espirituales, saberes y enseñanzas, adquiridas mediante prácticas de reflexión y experimentación artística.

[obra](#)

Curación de Ayahuasca, 2010. Video (duración: 3:13 min)

imágenes: cortesía del artista





MIGUEL ÁNGEL ROJAS

Bogotá, 1946. Inició sus estudios en arquitectura en los años 70s, pero su verdadero interés estaba en el arte. Por tal razón, se trasladó a la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en donde se encontró con el maestro Bernardo Salcedo con quien se inicia en los caminos conceptuales del arte. Habiendo iniciado como dibujante y grabador, pronto se interesa en la fotografía, técnica que continuará desarrollando a lo largo de su carrera junto a la pintura, el instalacionismo y el video. Ha sido uno de las figuras más representativas de la escena artística nacional. Ha expuesto, entre otras ciudades, en París, Buenos Aires, Nueva York, Zúrich, San Francisco, Miami, Madrid, Monterrey, La Habana, Washington, Australia y Tokio. Su obra forma parte de colecciones como las del Museo de Arte Moderno, MAMBO, de Bogotá, El Banco de la República de Colombia y el Museo de Arte Moderno, MOMA, de Nueva York.

Durmiente

Es un ensamble que superpone una pequeña cabeza de la cultura Tumaco, en un rosetón republicano del siglo XIX. Por medio de esta obra, Miguel Ángel Rojas, quiso significar el momento en el que las comunidades indígenas y campesinas de Colombia, “despertaron” tras el asesinato del líder político Jorge Eliécer Gaitán, en 1948.

[obra](#)

Durmiente, sf. Ensamblaje de figura de la cultura Tumaco y rosetón





NADÍN OSPINA

Bogotá, 1960. Realizó estudios en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha expuesto individual y colectivamente desde 1981 en Colombia, EE.UU., Alemania, Australia, Brasil, Venezuela, Cuba, México, España, Holanda, Noruega y Dinamarca. Ganador del XXXIV Salón Nacional de Artistas (Colombia, 1992) con su obra *In partibus infidelium*; becario de la Fundación Guggenheim (1997). Entre sus exposiciones más recientes se encuentran: *Colombialand*, (2007) en el Instituto Cervantes, París, así como *The Hours: Visual Arts of Contemporary Latin America*, Museo de Arte Contemporáneo, Sydney, en el mismo año, en 2010 participa en la Exposición La Mar de Arte, en el Ayuntamiento de Cartagena, Murcia, España.

Ídolo con muñeca y cincel

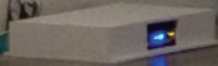
La obra de Nadín Ospina tiene una alta dosis de ironía sobre la imposición cultural, al invertir y subvertir la mirada de las relaciones que se dan en nuestras sociedades, generando una alteración sincrónica por la fusión de elementos ancestrales y de imágenes contemporáneas. En *Ídolo con muñeca y cincel*, la transculturación e hibridación se hace evidente, al generar una pieza constituida por la mezcla entre un famoso personaje de la cultura estadounidense y las características particulares de la estatuaria precolombina.

[obra](#)

Ídolo con muñeca y cincel, 2001. Talla en piedra. 31 x 17 x 14 cm



Small text block on the wall, possibly a title or description of the artwork.





ESPACIO DE PROYECTOS EL PARQUEADERO



ALEX SCHLENKER

Artista visual. Magíster en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, y actualmente candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la misma Universidad. Profesor de la carrera de Artes Visuales de la Universidad Católica del Ecuador y del Instituto Superior de Cine, INCINE.

Chigualeros

La Orquesta “Los Chigualeros”, es una talentosa banda de salsa y música afro compuesta por músico afroecuatorianos que, al ser originarios de las más alejadas regiones de la olvidada provincia de Esmeraldas, se formaron de manera autodidacta en la composición y ejecución musical de sus temas. Por más de treinta años han pisado importantes escenarios dentro y fuera del Ecuador. Este documental cuenta su historia, sus sueños y la realidad de un país que ha olvidado a gran parte de su gente afro. “Los Chigualeros” es una banda que ha compartido escenario con grandes músicos como Oscar de León, Willi Colón, Rubén Blades y Cachaíto López. Su talento musical – amparado en una formación autodidacta y unida a una infinita sensibilidad musical – ha sido reconocido por varios expertos internacionales. Como resultado de dicha aceptación, se produjeron giras internacionales por Escandinavia y los EEUU. Aún así, “Los Chigualeros” sigue siendo una agrupación desconocida en su propio país. Por otro lado, los escasos discos del grupo, grabados en condiciones limitadas, no han permitido una mayor difusión de su trabajo. De esta manera, el largometraje documental Chigualeros busca hacer un sencillo homenaje a la tenacidad de un grupo de hombres humildes que creen en su música, y con un tono ameno y divertido, invitar al público a reflexionar sobre las dificultades y limitaciones que acompañan la utopía de hacer música en una olvidada región como la de Esmeraldas, y tal vez incluso grabar un disco.

obra

Chigualeros, 2004–2008 (duración: 80 min)

Guión, dirección y fotografía: Alex Schlenker

Producción: Andreas Bliemsrieder / Hasgafilms

Sonido directo: Isabel Correa / Alejandro Tobar

JAVIER ROMERO

Actualmente es candidato a Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito-Ecuador. Tiene un Diplomado en Filosofía Política (2006), con Enrique Dussel, en la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA) de La Paz-Bolivia. Ha realizado una especialidad en Museología Etnográfica (2005) en el Museo Nacional de Etnología de Osaka-Japón. Es Maestro en Ciencias Sociales con mención en Antropología (2003), en la Universidad de la Cordillera de La Paz-Bolivia. A nivel de pregrado tiene formación en Antropología (1998) en la Universidad Técnica de Oruro (UTO). Oruro-Bolivia y Arquitectura (1987) en la misma universidad. Desde 1995 hasta el 2006 ha sido docente invitado en la carrera de Antropología de la UTO y en el año 2000 en la UMSA para formación de pregrado. Desde el año 2003 a la fecha ha sido profesor invitado a varios programas de posgrado en diferentes universidades de Bolivia. Es Coautor de: "Ciudadanía Plurinacional Comunitaria". La Paz: FOCAPACI. 2010 y "El Carnaval de Oruro. Imágenes y Narrativa". La Paz: Muela del Diablo. 2003, traducido al inglés y al francés. Tiene artículos publicados en diferentes revistas especializadas de Colombia, Perú y Ecuador.

Carnaval de Oruro

Se muestra las posibilidades políticas de subversión desde la sensibilidad y vitalidad de la fiesta, al interior de la dinámica festiva en la ciudad de Oruro en Bolivia. Se hace énfasis en el color, el movimiento y el relacionamiento con el espacio, como herramientas de lucha por la liberación para la producción y reproducción de la vida en los Andes bolivianos.

[obra](#)

Carnaval de Oruro, 2002. Video (duración: 37 min)





DALIDA DENFIELD

(n. 1964) es una artista visual y investigadora que reflexiona sobre la historia, la tecnología, los medios de comunicación, el colonialismo y el problema de la representación. Sus obras, encuentran sus raíces en el campo del performance y videoarte feminista, el tercer cine y el activismo de comunidades de base, han incluido la realización de grupos independientes y activistas y la creación de plataformas abiertas y flexibles para la producción y distribución del videoarte y otras formas de los medios digitales. Ha participado en festivales de cine y video, museos, y organizaciones comunitarias. Ha escrito sobre el feminismo transnacional, las comunidades Latinas en los Estados Unidos y la educación para los medios de comunicación. Contribuyó al libro "Making Our Media: Global Initiatives Toward a Democratic Public Sphere" (Hampton Press, 2009). Es la editora de la edición de *Worlds and Knowledges Otherwise dossier – Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital* (2009). Profesora de arte, video, cine y cuyos teoría y historia, en la Universidad de Illinois – Champaign–Urbana, la Universidad de Wisconsin–Madison, y la Escuela del Institute de Arte de Chicago.

En el corte, de la herida

¿Que podría significar la creación de territorios estéticos decoloniales en los que podemos ser y actuar, pensar y producir, ver y oír? Esto involucra un proceso de despliegue y repensar las trayectorias de tiempos y espacios. Las capas sedimentadas del Canal de Panamá, por encima y por debajo de sus aguas, crean un campo para dicho proceso. "La tierra dividida, el mundo unido:" Esta es la frase que adorna el sello del Canal de Panamá. ¿Cuáles tierras? ¿Cuáles mundos? Los relatos del Canal son polivalentes: Es un sitio de contestación, de la colonialidad y la decolonialidad. La tierra es constantemente dividida, y el mundo unido, a través de múltiples cuerpos, memorias e imágenes. Momentos se condensan:

Edificios del Canal han sido convertido en la Escuela de las Américas, y después en un hotel turístico. Silencios se producen. Las narrativas chocan, co-existen y se dispersan. El toro malo que sigue a mi abuelo en la selva; la inmensidad de los barcos que mi primo escala para conectar el cable para navegar por el canal. Un cine transmoderno es nacido aquí. Junto a sus tecnologías de ingeniería y excavación, el Canal de Panamá es un archivo de la acumulación de las imágenes cinematográficas, una economía visual de apariciones. El aparato cinematográfico produce y es producido por el canal, una parte de su ensamblaje tecnológico, su máquina biopolítica. Pero el objetivo fotográfico, como el canal, recuerda marcos y armazones múltiples. No sólo tiene dos lados, o dos puntos de entrada. Lleva todas las contradicciones de sus límites, infundido con la multiplicidad de sus encuentros. Es un cruce de mundos y pueblos. Podemos usar este lente, esta intersección, por otras máquinas. Múltiples cines, y otros mundos, son posible desde aquí, creando un conjunto transmoderno de historias, perspectivas y trayectorias epistemológicas. Fragmentos conectados para construir otros conocimientos, una simbólica decolonial. Hay otros horizontes. Desde estos sedimentos vemos el ser que es no-ser, un centro que no es central, un marco abierto que no se soluciona. Y entre todos los cuentos, contamos.

[obra](#)

[Hotel/Panamá, 2010. Video instalación \(4 proyecciones. Duración: 17 min c/u\)](#)

En el Hospital Ancón es donde
podríamos encontrar, el mismo
día que Charles Odle muere, el
General William Gorgas, Jefe de
Sanidad de la Comisión del
Istmo.



JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

(Bogotá, 1959) trabaja en video-arte desde 1987. Su campo de acción abarca videos monocanal, video-performance y video-instalación. Expone regularmente en el país y en el extranjero. Su actividad incluye la investigación y la docencia. Junto al historiador Jaime Borja es el curador de la exposición *Habeas Corpus: que tengas [un] cuerpo [para exponer]*. Algunas de sus exposiciones incluyen: Bienal de la Habana (1995 y 2000); 23 Bienal Internacional de Sao Paulo (1996); *The Sense of Place*, Centro de Arte Reina Sofía (1998); *Tempo*, MoMa QNS, Nueva York (2002); *Entrelineas*, La Casa Encendida, Caja Madrid (2002); *Big Sur*, The Project. Los Ángeles (2002); *Botánica Política*, Sala Montcada. Fundación La Caixa, Barcelona (2002); *Memory Lessons*, Musée du Louvre, Paris (2002); *We Come in Peace...*, *Histories of the Americas*. Museo de Arte Contemporáneo de Montreal (2002); 52 Bienal de Venecia (2007); 11ª Bienal de Lyon (2011).

Guerra de imágenes

"Si no cerráramos los ojos no veríamos lo que hay que ver. Así: abrir los ojos para observar, fijarlos para reflexionar y cerrarlos para meditar."
Simón Rodríguez

Muchos ojos han saltado de sus cuencas desde las sangrientas pugnas entre Iconófilos e Iconoclastas en la Bizancio del siglo VIII. El Concilio de Nicea en el año de 787, dirime sutilezas pero no resuelve el problema al declarar que los íconos merecen reverencia y veneración más no adoración. Muchos ojos han saltado de sus cuencas desde las sangrientas pugnas entre Iconófilos e Iconoclastas en la Bizancio del siglo VIII. De ahí en adelante el triunfo de las imágenes (refrendado por el Concilio de Trento y la apoteosis barroca hasta los días de la Sociedad del Espectáculo) ha sido apabullante. Sin embargo, los bandos en cuestión no han bajado la

guardia, antes bien han refinado soportes, tácticas e ideologías. Fácilmente podemos detectar en la sociedad actual enclaves donde la guerra de las imágenes sigue en pleno fragor. Pero también, como lo ha sido desde tiempos remotos, asistimos a un conflicto de rara complejidad, donde el culto a las imágenes no está en relación directamente inversa con el rechazo. Se trata de un terreno ambiguo y paradójico: iconoclastas que defienden la imagen verdadera, imágenes que por su contenido y su poder de acción son iconoclastas, formas de "idolatría" que son iconoclastas a la luz de cierta ideología pero iconófilas desde otra perspectiva, "iluminados" que se conviertan en iconoclastas a fuerza de Ver, iconófilos que buscan desesperadamente la imagen última y los límites de lo visible, transiciones paulatinas o bruscos choques entre una actitud y la otra, sustituciones por toda destrucción...

obra

Quiasma, 1995. Video Instalación (4 monitores blanco y negro y 2 videos (medidas de instalación variables)



Imágenes: cortesía del artista



SOBRE EL PROGRAMA DE VIDEO CON VARIOS ARTISTAS POR MARINA GREINIC

El programa que sugiero cuestiona el muro de separación entre el Este y el Oeste de Europa. Este muro de papel merece hoy en día solo un festejo, ya que no divide más, pero ofusca la “verdad” acerca de la libertad de traspasar fronteras en un mundo supuestamente “sin fronteras”. El programa tiene tres secciones “invisibles”; cada sección es el duro grano para esa “libertad”.

La primera es la sección del arte, por así decirlo; videoarte como el lugar de la imposibilidad, porque ya vista, reservada para el Este como un vulgar lugar de identidad. La obra de Simčič que abre el relato es el cuerpo femenino que no cuestiona la diferencia, como que aquí el cuerpo femenino en sí mismo es la diferencia.

La segunda parte del programa presenta la nueva generación de realizadores de videos —mejor decir artistas— multimedia de Bosnia y Herzegovina. Todos ellos (las hermanas Čmajčanin, Lana y Leila, y Adela Jušić) decidieron retrabajar el pasado para pensar el presente. El pasado es el solo pasado posible, silenciado en Europa en general, y es el de la Guerra de Bosnia y Herzegovina entre 1992 y 1995, y después. En las tres obras la tenebrosa maestría europea con que se presentó/ presenta la guerra en el corazón de Europa como un asunto

perteneciente solo a la antigua Yugoslavia, es expuesta como el punto más traumático de la Europa contemporánea. Como la guerra no fue resuelta y los ejecutores de Srebrenica no fueron llevados a la corte, la matanza monstruosa se repite hoy, de nuevo, así como el capitalismo global es la repetición de un solo evento, esto es, el desenfreno del capital de muchas maneras distintas: Irak, Gaza, Afganistán... Srebrenica, el Holocausto de los años noventa, justo en el momento en que era resguardada por fuerzas europeas y de la ONU, es la parte central de su trabajo, pero a través de diferentes contenidos y la subversión a que la sometieron con el formato del video.

La tercera parte es, de nuevo, sobre la nueva/vieja realidad de Europa. Se puede resumir con precisión con lo que Ángela Mitropoulos avanzó recientemente: “No es difícil discernir la limitación de derechos en sus defensores más encendidos. La distinción entre extranjero y ciudadano permea la cuestión de derechos y su distribución material, justo como lo hace en sus momentos más utópicos. Jean-Jacques Rousseau no puede pensar en derechos sin hacer del accidente de nacimiento y residencia un gesto implícito de consentimiento: un consentimiento presumido que prepara la vía para el tratamiento de los ciudadanos como si fueran extranjeros cuando disputan el reino del soberano. Aquellos que no acceden a la

soberanía mientras se mantienen dentro de su competencia, se convierten, para Rousseau, en ‘extranjeros entre ciudadanos’. Esta es la frontera preventiva del contrato social. Y los problemas de la democracia serán resueltos parcialmente trasladando la frontera.”

Es sobre la frontera. Ahora tenemos frente a nosotros las obras de Dimitrova y Ostojčić/Rych, cuando vemos la delgada línea de deslizamiento entre “adquirir” derechos y no-derechos, no-vida. Esta línea es, como dice Mitropolous, “tierna, legal”, de la misma manera en que es asesina en su frugalidad, de un lado, y judicialmente hegemónica, del otro. De hecho, nada es tierno en lo que concierne a las fronteras, mirando la libertad de enunciar, mirando, como lo dice Hoffner en la penúltima frase de su (de él/de ella) video: “¿Debería continuar? ¿Hasta dónde, hasta que alcance el exceso último? ¿Debería representar el pervertido para cada uno de ustedes? ¿QUIÉN tiene que ser el animal, el migrante, el pervertido, y quiénes serán los maestros, ciudadanos y artistas?” El programa completo fue curado atacando estas líneas de división: el artista, el maestro (la fortaleza Europa) y el ciudadano, todos ellos reformulados, politizados, desmantelados y pateados en el trasero.

ANNA T. SIMČIČ

Maestra en pintura de la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Ljubljana, Eslovenia. Expone con regularidad desde 1998, trabaja con video interactivo, fotografía digital y animación. Simcic adopta a menudo el rol de actriz-performancista en sus trabajos.

Broken H-H-Hea-Egg trata sobre las poderosas técnicas para disciplinar el cuerpo, representando, frente a nosotros, la metodología del placer puro y las restricciones sociales.

Un juego tierno y erótico con una yema que simboliza metafóricamente la creación del universo. La matriz del universo es una matriz femenina, por lo tanto el cuerpo del universo es el cuerpo de una mujer. La piel es presentada aquí como el último lienzo de proyección.

[obra](#)

Huevo roto (Broken H-H-Hea-Egg), 2000. Video (duración: 1 min)

Imagen: cortesía de la artista





ADELA JUŠIĆ

Se graduó de Artes Aplicadas en la Academia de Bellas Artes de Sarajevo en 2007, Departamento de Impresión. Vive y trabaja en Sarajevo. Su trabajo se centra en la impresión y el arte multimedia. Adicionalmente se desempeña como camarógrafa, editora e ingeniera VJ. Ha presentado su trabajo en muchos festivales y exposiciones internacionales.

El Francotirador se origina en un intento de Jusic de enfrentar su niñez rodeada por la guerra en BiH (Bosnia & Herzegovina) y la experiencia de haber perdido a su padre por el tiro fulminante de un francotirador. La campaña agresora de francotiradores dirigida contra la población de la Sarajevo bajo asedio fue una violación inhumana a las reglas y tratados de Guerra. El padre de Jusic, miembro del Ejército Bosnio desde el comienzo de la guerra en 1992 hasta Diciembre 3 del mismo año, recibió la orden de neutralizar a los francotiradores enemigos. Durante su misión se hirió gravemente en un ojo. Poco tiempo antes de su muerte, Jusic encontró su cuaderno de notas personal, donde él continuamente, a lo largo de varios meses, llevo la cuenta de cuántos soldados enemigos había matado durante sus incursiones militares. Tratando de reconstruir el número total de francotiradores muertos, Adela Jusic se confronta a sí misma con el recuerdo difuso, pero traumático, de su padre soldado.

[obra](#)

El Francotirador, 2007. Video (duración: 4:11 min)

Imagen: cortesía de la artista

LANA ŠMAJČANIĆ

Tiene estudios en escultura, pero su trabajo principal se centra en la multimedia, trabaja en el Centro de Arte Contemporáneo de Sarajevo como coordinadora de programa. También es una de las fundadoras y curadoras de la iniciativa ArtAtak de Sarajevo, la cual presenta a los jóvenes artistas bosnios en espacios públicos para de este modo hacer el arte contemporáneo mucho más accesible, estableciendo un espacio público (común y social). Es columnista para la revista INFO (Digital age). Ha presentado su trabajo en numerosos festivales y exhibiciones internacionales.

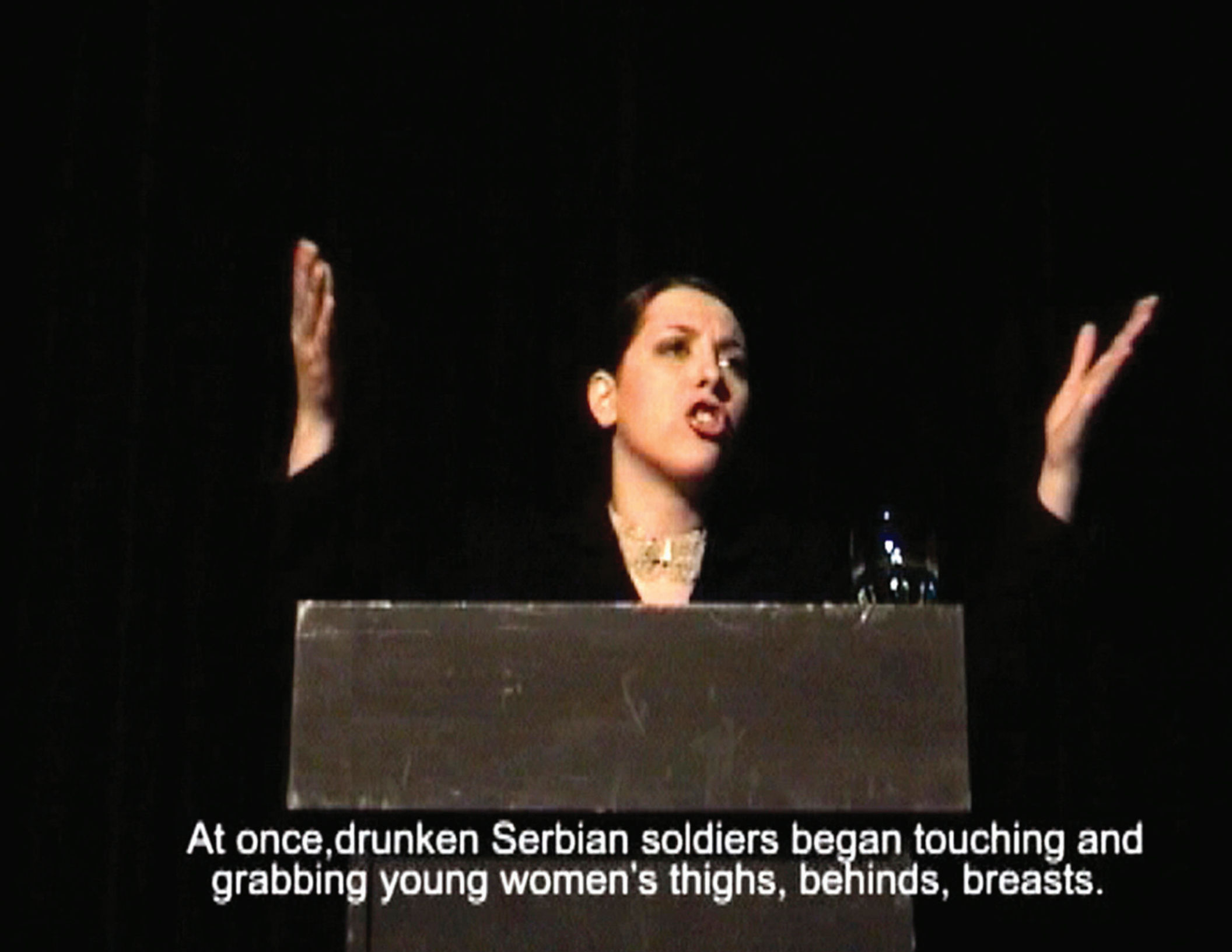
Female President

En este video performance, la autora se para en el estrado y da el horrible testimonio de una joven mujer, violada y torturada durante la guerra de Bosnia y Herzegovina, mientras usa fuertes mímicas faciales, gesticulación corporal típica de los oradores y/o dictadores. El texto del testimonio fue tomado del libro *I Begged Them to Kill Me: Crime against the Women of Bosnia–Herzegovina* (Les rogué que me mataran: Crímenes contra las mujeres de Bosnia– Hergezovina), publicado por el *Centre for Investigation and Documentation of the Association of Former Prison Camp Inmates of B&H*, Sarajevo, 2000.

obra

Mujer Presidenta, 2004–2005. Video Performance (duración: 3:17 min)

Imagen: cortesía de la artista

A woman with dark hair, wearing a dark top and a necklace, stands behind a dark podium. Her hands are raised in the air, palms facing forward. She appears to be speaking or gesturing during a presentation or speech. The background is dark, and the lighting is focused on her.

At once, drunken Serbian soldiers began touching and grabbing young women's thighs, behinds, breasts.



LEILA ČMAJČANIN

Estudió en la Academia de Bellas Artes de la Universidad de Sarajevo (Departamento Gráfico). Vive y trabaja en Sarajevo. Es una de las fundadoras del grupo artístico *Visionary Society*. Miembro de *Visionary Society* desde 2005 hasta 2007, año en que dejó el grupo debido a diferencias de orden ético, moral de estándares profesionales.

Under/Over the Burqa es el último de una serie de trabajos de Leila Čmajčanin bajo la inspiración del monólogo de Eve Ensler *Under the Burqa* (Bajo la Burqa). En 2007, Leila Čmajčanin participó en el performance *Vagina Monologues* (Monólogos de la vagina) dentro del *PitchWise Festival* de mujeres comprometidas con las artes en Sarajevo, cuando Ensler estaba ejecutando *Under the Burqa*. En 2008 Alma Suljevic la invitó a participar en un performance colectivo en la Galería 10 m² en Sarajevo. Editando la video documentación de este performance y agregando el sonido, Čmajčanin hizo su video *Under the Burqa / Over the Burqa* pocas semanas después.

[obra](#)

[Debajo/sobre la Burka \(Under/Over the Burqa\). Video \(duración: 5:44 min\)](#)

Imagen: cortesía de la artista

PETJA DIMITROVA

Trabaja como artista. Vive en Viena, Austria, desde 1994. Su trabajo está estrechamente conectado con temas socio-políticos. Trabaja en colaboración con grupos de artistas y ONG's (entre las que se cuentan: MigrafonA, dezentrale medien, romani dori, Initiative Minderheiten, MAIZ). Para su trabajo usa diferentes herramientas mediáticas, como el video, el dibujo, el impreso y los nuevos medios. Es presidenta del concejo de 'IG bildende Kunst' en Viena. Actualmente es catedrática en el Departamento de Prácticas Artísticas (Post) Conceptuales, en la Academia de Bellas Artes de Viena.

Neo-ciudadanos

La "Celebración de los nuevos ciudadanos de Viena" es organizada cada año por el concejo de la ciudad de Viena para los inmigrantes recientemente naturalizados. La gente que recién ha obtenido su ciudadanía, celebra con los servidores públicos de Viena, en el ayuntamiento, su integración política y su inclusión en el Estado de bienestar Austriaco. En 2006, una nueva ley de inmigración fue aprobada con condiciones restrictivas con respecto a la permanencia de inmigrantes en Austria. Esta ley además impedía el proceso de adquirir la ciudadanía Austriaca. ¿Qué significa la "nueva nacionalidad" para la gente que recién la ha adquirido? ¿Hasta dónde se extienden los nuevos ciudadanos, si sus derechos sociales y políticos se pueden cambiar en la Austria (post fascista) actual?

[obra](#)

[Neo-ciudadanos, 2006-2008. Video \(duración: 15:05 min\)](#)

Imagen: cortesía de la artista



The Austrian passport.
No, not me. For me it's citizenship.

TANJA OSTOJIĆ EN COLABORACION CON DAVID RYCH

Artista independiente e interdisciplinaria establecida en Berlín y Belgrado. Estudio artes en Belgrado y Nantes. David Rych es un artista y director de cine establecido en Berlín. Estudio en la Universidad de Innsbruck, en la Academia de Bellas Artes de Viena y en Bezalel, Universidad de Jerusalén – actualmente cursa un Magister de la École supérieure des beaux-arts in Marseille (Escuela Superior de Bellas Artes de Marsella).

Sans Papiers retrata a los residentes de una de las mayores prisiones de deportación de Alemania. Berlin-Köpenick. Las entrevistas con los detenidos dan testimonio de las diferencias entre aquellos calificados como Sans Papiers (Sin Documentos) y da una luz sobre las condiciones de vida y trato cuando se está atrapado en los círculos burocráticos de las estructuras de control. Desde 2004 Tanja Ostojić y David Rych han trabajado juntos ocasionalmente en diferentes proyectos. Sus colaboraciones incluyen: Xpona – intercambio en el post-nation group, art& economics group, y proyectos como Sans Papiers y Rudi-Dutschke-Straße.

[obra](#)

Sin documentos (Sans Papiers), 2004. Video (duración: 14:00 min)

Imagen: cortesía de la artista





ANA HOFFNER

Trabaja el performance desde el campo de lo *queer* y las migraciones / política (post) colonial. Su práctica performática apunta a explorar elementos de la reconstrucción y la intervención para articular una forma artística y política para el presente. Actualmente está trabajando en homonormatividad como política de género de la Unión Europea.

En el video performance “Caminando de una manera exagerada en los parámetros de la cuadro” Bruce Nauman explora la relación entre el cuerpo y el espacio. Sus movimientos a través de los perímetros de la cuadro tienen lugar dentro de su estudio y es sólo accesible a la audiencia a través de la grabación de video. Hoffner reintrepreta su trabajo de 1968 en un intento por re-articular la relación del cuerpo y el espacio en el tiempo presente. Usando el ejemplo los movimientos políticos – sexuales que son absorbidos en el capitalismo neoliberal y privados de todo poder, Hoffner hace visible como una normativa heterosexual del capitalismo evita cualquier posibilidad de oposición futura.

[obra](#)

Movimiento. Privatizado, 2009. Video (duración: 11:45 min)

Imagen: cortesía de la artista

MARINA GRZINIC Y AINA SMID

Filósofa, artista y teórica, actualmente reside en Viena, Austria. Aina Smid reside en Ljubljana, Eslovenia. Grzinic es Profesora en la Academia de Bellas Artes de Viena, y en el Instituto de Bellas Artes y Prácticas Post Conceptuales. Es investigadora del Instituto de Filosofía del ZRC SAZU (Centro de investigación científica de la Academia Eslovena de las Ciencias y las Artes) en Ljubljana. Su último libro publicado fue 'Re-Politicizing art, Theory, Representation and New Media Technology' (Repolitizando el arte, Teoría, Representación y Tecnología de los Nuevos Medios) editado por la Academia de Bellas Artes de Viena, y la casa editorial Schöningh en 2008.

La casa oriental es un video que hace una nueva lectura en los nombres y secuencias claves de la historia fílmica: Antonioni (Blow-up), Coppola (Apocalypse now), Don Siegel. Como también re articula el cuerpo y los sucesos conceptuales puestos en escena en el contexto de Europa de Este. El video es un homenaje a los happenings y acciones corporales de Nesa Paripovic de 1970 en Belgrado. El texto es una intervención política en el campo de la teoría en relación a la pregunta por el capitalismo global y la posición radical de la tecnología en el cybermundo con una clara referencia al cyberfeminismo. Con respecto a esto la pregunta por el sexo y la empatía en el cybermundo, es elevada también como un cuestionamiento ético y político de identidades híbridas y clonadas. Uno de los momentos claves en el video es la re-lectura de la guerra de Bush/ Estados Unidos contra Irak, 2003. Marina Grzinic se ha ocupado en el video arte desde 1982. En colaboración con Aina Smid, Marina Grzinic ha realizado más de 40 proyectos de video arte: <http://www.grzinic-smid.si/>

[obra](#)

Casa del Este, 2003. Video (duración: 17:00 min)

El video HI-RES se basa en la danza contemporánea del mismo nombre, de Maja Delak y Male Kline. El video se pregunta y da algunas respuestas inesperadas a lo que debe hacerse en la danza contemporánea de hoy, cuales son los límites de la representación, como el marco que afecta e infecta la danza contemporánea, y que está en la capacidad de generar significado en la danza del cuerpo por sí mismo y los otros. HI-RES desarrolla dos poderosos estados de acción y contemplación: Tédio y exaltación. Ellos son constantemente perpetuados a través de la política y el análisis del sistema del capitalismo global y sus políticas performativas.

[obra](#)

HI-RES, 2006. Video (duración: 20 min)

El vídeo *Obsesión* refleja las políticas emancipadoras y la posibilidad de producir un conocimiento radical en oposición al nuevo y antiguo contexto colonial del capitalismo. El video se basa en el conocimiento y la resistencia desarrolladas en los pensamientos e ideas de Walter Dignolo, Argentino, residente en Estados Unidos, Sefik Tatlic teórico de Sarajevo, Ana Vujanovic, teórica de Belgrado, Alain Badiou, teórico francés y su crítica al antisemitismo en Europa y la posibilidad de pensar sobre el significant "Judío" hacia la nueva política de Europa. El vídeo construye una genealogía conceptual del video arte y su historia experimental en el Este de Europa que debe ser hecha para los cambios en la producción del video digital y para los vocabularios reconstruidos por el campo de la historia del arte crítica. Marina Grzinic se ha ocupado en el video arte desde 1982. En colaboración con Aina Smid, Marina Grzinic ha realizado más de 40 proyectos de video arte: <http://www.grzinic-smid.si/>

[obra](#)

Obsesión, 2008. Video (duración: 17 min)

Imágenes: cortesía de las artistas



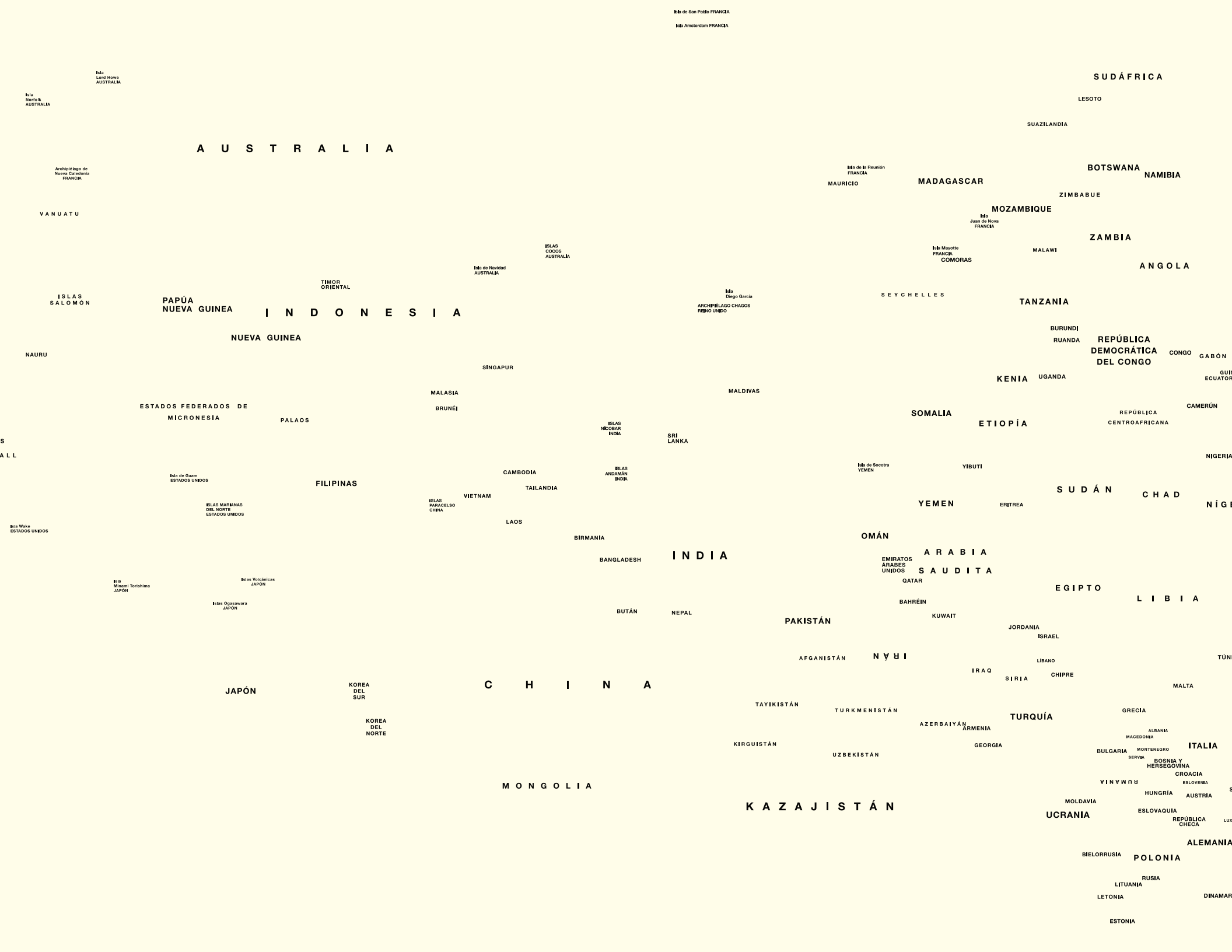
SOBRE LOS AUTORES

WALTER D. MIGNOLO

Doctor en Semiótica y Teoría Literaria de la École des Hautes Études en Sciences Sociales, París. Es profesor en la Universidad de Duke, Estados Unidos, donde además es director de Estudios Internacionales y Humanidades del Centro de Estudios Internacionales e Interdisciplinarios. Entre sus publicaciones se encuentran *Historias Locales, Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*; *The Darker side of the Renaissance: literacy, territoriality and colonization*; *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Así mismo, es editor de *Nepantla: views from South*.

PEDRO PABLO GÓMEZ MORENO

Maestro en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana y candidato a doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos, en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, Ecuador. Es docente asociado de la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Entre sus publicaciones, además de artículos en revistas especializadas, se encuentran los libros: *El surrealismo: pensamiento del objeto y construcción de mundo* y *Avatares de la Investigación-creación 100 trabajos de grado en Artes Plásticas y Visuales*; *Arte y Etnografía*; *La investigación en Arte y el Arte como investigación*. Su actividad artística incluye varias exposiciones individuales y la participación en exposiciones colectivas. Actualmente, es director de Calle14: revista de investigación en el campo del arte y del grupo institucional de investigación *Poesis 21*.



Isla Lord Howe AUSTRALIA
Isla Norfolk AUSTRALIA

A U S T R A L I A

Archipiélago de Nueva Caledonia FRANCIA

VANUATU

ISLAS SALOMÓN

NAURU

PAPÚA NUEVA GUINEA I N D O N E S I A

NUEVA GUINEA

ESTADOS FEDERADOS DE MICRONESIA

PALAU

MALASIA BRUNÉI

SINGAPUR

Isla de Guam ESTADOS UNIDOS

FILIPINAS

VIETNAM ISLAS PARACELSO CHINA

CAMBODIA TAILANDIA

ISLAS NICOBAR INDIA

ISLAS ANDAMÁN INDIA

SRI LANKA

MALDIVAS

Isla Wake ESTADOS UNIDOS

Isla Miyami Torishima JAPÓN

JAPÓN

ISLAS MARIANAS DEL NORTE ESTADOS UNIDOS

Islas Ogasawara JAPÓN

KOREA DEL SUR

KOREA DEL NORTE

Islas Volcánicas JAPÓN

C H I N A

M O N G O L I A

BIRMANIA

BANGLADESH

I N D I A

BUTÁN

NEPAL

PAKISTÁN

AFGANISTÁN

TAYIKISTÁN

KIRGUISTÁN

K A Z A J I S T Á N

OMÁN

EMIRATOS ÁRABES UNIDOS

A R A B I A SAUDITA

QATAR

BAHRÉIN

KUWAIT

IRÁN

TURKMENISTÁN

UZBEKISTÁN

AZERBAIYÁN ARMENIA

GEORGIA

IRAQ

SIRIA

TURQUÍA

JORDANIA ISRAEL

ISRAEL

LIBANO

CHIPRE

EGIPTO

GRECIA

UCRANIA

BIELORRUSIA

LITUANIA

LETONIA

ESTONIA

MACEDONIA

BULGARIA

SERBIA

Y U G O S L A V I A

HUNGRIA

ESLOVAQUIA

REPÚBLICA CHECA

POLONIA

RUSIA

DINAMARCA

ALEMANIA

SUDÁN

CHAD

L I B I A

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN DEL SUR

ETIOPÍA

REPUBLICA DEMOCRÁTICA DEL CONGO

REPUBLICA CENTROAFRICANA

GUINEA ECUATORIAL

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

SUAZILANDIA

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA

YEMEN

ERITREA

LESOTO

BOTSWANA

ZIMBABUE

MALAWI

TANZANIA

BURUNDI RUANDA

KENIA

UGANDA

YEMEN

ERITREA

SUDÁN

CHAD

LIBANO

CHIPRE

ISRAEL

JORDANIA