

La estética descolonial y el activismo*

Decolonial aesthetics and activism

CARLOS ANDRÉS GARZÓN-RODRÍGUEZ¹

Resumen

A partir del concepto de colonialidad se explica la noción de descolonialidad en relación con la estética entendida como reflexión epistemológica, crítica y política. Esta relación permitirá dilucidar los propósitos de una estética descolonial, que en este artículo tendrá al arte como foco de análisis. Se mostrará cómo esta aproximación estética le permite al arte transitar hacia el *activismo descolonial*, esto es, hacia formas expresivas de configuración de sentido que den lugar a acciones de resistencia y creación contra los sistemas coloniales de representación patriarcales y opresivos. Luego de proponer que la estética puede enriquecer y, a la vez, ser enriquecida por expresiones propias del activismo descolonial, se muestra cómo algunas obras de Ana Mendieta (Cuba), Shirin Neshat (Irán) y Andrés Sierra (Colombia) nos invitan a pensar en aquel enriquecimiento mutuo. Finalmente, se alude al ejercicio de creación colectiva denominado “cartografías digitales colaborativas” y se muestra cómo este ejercicio potencia formas

de activismo descolonial, incluso entre quienes no somos artistas.

Palabras clave • activismo, cartografías digitales colaborativas, colonialidad, estética descolonial, Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Abstract

Based on the concept of coloniality, the notion of decoloniality is explained in relation to aesthetics understood as epistemological, critical, and political reflection. This relationship will allow us to elucidate the purposes of a decolonial aesthetics, which in this article will have art as the focus of analysis. It will be shown how this aesthetic approach allows art to move towards *decolonial activism*, that is, towards expressive forms of meaning configuration that give rise to actions of resistance and creation against colonial systems of patriarchal and oppressive representation. After pro-

¹ **CARLOS ANDRÉS GARZÓN-RODRÍGUEZ** | Filósofo, magister en Filosofía y Doctor en Filosofía (Universidad Nacional de Colombia). Especialista en Epistemologías del Sur (CLACSO) • Docente e investigador del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia • <https://orcid.org/0000-0003-3382-6186> • carlosa.garzon@udea.edu.co

FECHA DE RECEPCIÓN: 3 de junio de 2022 • FECHA DE ACEPTACIÓN: 1 de septiembre de 2022

* Este trabajo fue realizado en el marco del proyecto de investigación “Injusticia epistémica y el giro decolonial de la epistemología” (código 2021-41430), adscrito al Centro de Investigación del Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquia. Agradezco los comentarios de quienes evaluaron ciegamente este texto para la revista *Nodo*. También quiero agradecer a María del Rosario Acosta López y a Carlos Mario Vanegas por su lectura atenta y crítica (¡muy crítica!). Con ambos debo excusarme, pues no tuve el tiempo suficiente para incluir todos los comentarios con los que, sin duda, este texto habría sido sustancialmente distinto. Desde luego, todas las debilidades de este escrito son únicamente responsabilidad mía.

Por otro lado, en este trabajo se hace un uso decidido del término ‘descolonial’ en lugar de ‘decolonial’, pues se considera, pese al debate que hay al respecto acerca de cuál ha de ser el término usado en español, que la supresión de la ‘s’ representa la adopción de un anglicismo (véase GESCO, 2012: 10, n. 3). Las apariciones del término ‘decolonial’ en el presente escrito sólo hace justicia a la manera como es mencionado por los autores citados.

Citar este artículo como: GARZÓN-RODRÍGUEZ, C. A. (2022). La estética descolonial y el activismo. *Revista Nodo*, 33(17), julio-diciembre, pp. 21-30. doi: 10.54104/nodo.v17n33.1443

posing that aesthetics can enrich and, at the same time, be enriched by expressions of decolonial activism, it is shown how some works by Ana Mendieta (Cuba), Shirin Neshat (Iran) and Andrés Sierra (Colombia) invite us to think about that mutual enrichment. Finally, we refer to the exercise of collective creation called “collaborative digital cartographies” and show how this exercise enhances forms of decolonial activism, even among those of us who are not artists.

Keywords • activism, collaborative digital cartographies, coloniality, decolonial aesthetic, Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Colonialidad, estética y artivismo descoloniales

El término *colonial* refiere a un concepto usado para calificar cualquier tipo de práctica que reproduzca y aliente procesos de colonización. Siguiendo a Aníbal Quijano (1992), estos procesos son formalmente entendidos como estructuras de dominación política, económica, social y cultural que unos pueblos ejercen sobre otros; procesos que operan bajo dinámicas sociales reproducidas en formas de explotación, discriminación, opresión y subordinación sobre los dominados. Como orden y suceso histórico-político explícito, la colonización correspondiente al periodo colonial termina hacia finales del siglo XIX en las Américas y después de la segunda guerra mundial en algunos países de África y Asia. Sin embargo, la desaparición histórica del colonialismo no hizo mella en la estructura de dominación subyacente a la colonización, una estructura que, en términos de Quijano, se denomina *matriz de poder colonial*. De aquí que, como lo resume el grupo GESCO (2012: 11), el colonialismo en tanto fenómeno histórico precedió y originó la colonialidad en tanto matriz de poder, pero la colonialidad sobrevivió al colonialismo. Es justamente aquella matriz colonial la vértebra constitutiva del concepto *colonialidad*.¹ La colonialidad refiere a un cuerpo sistemático de relaciones asimétricas de conflicto, dominación y explotación a escala global entre los poderosos y los subyugados, el cual tiene impacto sobre distintos planos o

¹ Valga decir que el término usado por Quijano fue el de “patrón de poder colonial”. El término *patrón* fue luego traducido al inglés como *matrix*, el cual, al ser retraducido al castellano resultó en *matriz*. Para un análisis de las implicaciones semánticas de ambos términos véase Mignolo, 2019.

dimensiones (sexual, política, económica, cultural, intersubjetiva, epistémica, entre otras) de la heterogénea vida histórico-social de las personas y comunidades involucradas en tales relaciones.²

Lo anterior significa que, a diferencia de lo logrado con los procesos independentistas de la colonización histórica, aún estamos lejos de superar la colonialidad como una matriz de poder concebida en el sistema de producción capitalista de la modernidad.³ Actualmente, esta matriz no sólo articula nuestras relaciones de poder; en la medida en que el ejercicio del poder permea todas las áreas de nuestras relaciones sociales, la colonialidad soporta nuestras formas de comprensión del mundo y de nosotros mismos. De ahí que dé forma a, y se relacione con, nuestras formas de saber y ser. Es justamente esta relación la que da lugar a los conceptos de *colonialidad del saber* y *colonialidad del ser*. La colonialidad del saber refiere a las formas de control epistémico que, al estar determinadas por la imposición de los criterios de validación que definen qué es o no conocimiento dentro de la cultura de la modernidad europea, se asocian a formas de dominación de la matriz de poder colonial moderno.⁴ A su vez, la colonialidad epistémica conduce a una colonialidad ontológica: la colonialidad del ser.⁵ En efecto, la descalificación o inhibición de la agencia epistémica de quien no se ajusta a la normatividad moderna para el ejercicio del conocimiento, acarrea la desaparición o negación ontológica de tal agente en cuanto conocedor válido. Negar agencia epistémica a un agente se traduce, en otros términos, en negación de una parte significativa de su ser agencial, a saber, aquella relacionada con su capacidad para aportar conocimiento, de modo que convierte a este agente en una mera cosa o, a lo sumo, en fuerza de trabajo disponible para la dominación y la explotación.

Los estudios descoloniales motivan entonces la idea de que la colonialidad del poder/saber/ser está integrada a todas las formas de nuestra constitución social y, en consecuencia, determina, entre otras cosas, nuestros criterios de validación y aceptabilidad de lo permitido, lo decible, lo pensable, lo imaginable, lo representable, lo expresable y lo existente.⁶ En otros términos, la colonialidad ha configu-

² Quijano, 1992; Assis, 2022.

³ Quijano, 1992.

⁴ Lander, 2000.

⁵ Maldonado-Torres, 2007.

⁶ Véase Quijano, 2000. Valga decir que, aunado a estas tres formas de colonialidad, encontramos en la literatura descolonial otras formas o categorías complementarias que no tenemos oportunidad de exponer aquí, como la colonialidad del género (Lugones, 2008) y la colonialidad de la naturaleza (Escobar, 2011).

rado e impuesto los modelos éticos, epistémicos, estéticos, ontológicos y semánticos, que usamos para dar sentido a nuestra experiencia con la naturaleza, con los otros y con nosotros mismos. La determinación de aquellos criterios de validación perpetúa, y es impulsada por, el control social por parte de quienes están en el tope de la jerarquía de la pirámide de la matriz colonial. De ahí que tales patrones del poder/saber/ser sean la base de las injusticias sociales.

Desde diferentes enfoques de la teoría descolonial,⁷ la *descolonialidad* se plantea entonces como forma de desprendimiento, reconstitución, crítica, ruptura, pero también como sentimiento de horror y desencanto ante la colonialidad; es un proyecto concebido para aquellas esferas sociales en donde se identifican formas múltiples de poder colonial, y en la que se hace imperativa la necesidad —más bien la urgencia— de un *giro descolonial* con respecto a esas formas.⁸

Dados los objetivos del presente escrito, me concentraré aquí en el giro descolonial de la estética. Walter Mignolo (2019) ha pensado este giro en términos de una *reconstitución* de la filosofía estética y de los fenómenos estéticos canonizados. Si a este proyecto de reconstitución aunamos la idea de María del Rosario Acosta López (2022: 135) según la cual la estética es “el ámbito en el que el sentido (a través de nuestros sentidos, percepciones y deseos) se (re)enmarca, (re)distribuye y se hace (o no) inteligible o se presenta (o no) como perceptible ((in)visible, (in)audible, (in)tocable)”, no podemos desconocer que la estética comporta, cuando menos, la yuxtaposición de tres dimensiones de nuestra constitución agencial: epistémica, crítica y política. En efecto, así pensado, el ámbito del sentir entraña unos criterios para la comprensión, caracterización y valoración de la experiencia estética (o *aesthética*⁹), mientras que permite

⁷ Quijano, 1992; Mignolo, 2007; Maldonado-Torres, 2006; Maldonado-Torres, 2008; Sylvia Wynter, 1987; Pitts, 2017.

⁸ De acuerdo con Maldonado-Torres (2008: 66), “el concepto de giro decolonial en su expresión más básica busca poner en el centro del debate la cuestión de la [...] descolonización como un sinnúmero indefinido de estrategias y formas contestatarias que plantean un cambio radical en las formas hegemónicas actuales de poder, ser y conocer”.

⁹ Mignolo entiende este ámbito del sentir en términos de una *aesthesis decolonial*. Con este concepto apunta a reemplazar los términos de la conversación de la matriz de poder colonial y, así, pasar de la reflexión descolonial a la descolonialidad *en acto*. El filósofo argentino es crítico del uso de los términos “estética” (como sustantivo) y “estético” (como adjetivo) cuando se trata de realizar una reflexión sobre el sentir desde el punto de vista descolonial. En su lugar, propone usar los términos “aesthesis” y “aesthético” porque, a su parecer, reflejan de manera más coherente el hacer de la praxis descolonial, es decir, reflejan “el pensamiento descolonial en el hacerse y constituirse en sí mismo” (2019: 20). A juicio de Mignolo, no basta con una modificación de los contenidos, sino

y orienta de manera crítica la apertura y dinamicidad de esos criterios en relación con el sistema de dominación que reproducen. La estética entiende los criterios no sólo en relación con la situabilidad histórica, política y cultural de los agentes en sus prácticas y experiencias sociales; también los concibe y fomenta como principios que han de promover una experiencia de dignificación y autoafirmación.

De acuerdo con lo anterior, entenderemos aquí que la *estética descolonial* emerge como epistemología, crítica y política de resistencia a la opresión, como fuerza reflexiva de oposición a —si no subversión de— los criterios de sentido que configuran la experiencia social anidada en la sensibilidad colonial, y que han sido una recreación o reproducción de la estructura de dominación de la colonialidad.

Me concentraré aquí en una de esas múltiples formas de expresión de la experiencia humana enmarcada en el ámbito del sentir: el arte. Si las ideas con las que valoramos y hacemos inteligible la creación, la re-presentación y la apertura de sentido expresada en las obras de arte se transfigurara en un performance de la matriz colonial, entonces el arte (como práctica social de la expresividad) no sería más que la perpetuación de la colonialidad. Como señala Griselda Pollock (2013), la perturbación de los modelos dominantes implica pensar el arte como algo más que una abstracción; entraña pensarlo como “una práctica histórica condicionada por las instituciones en las que se produce dicha práctica, la posición de clase, raza y género de sus productores” (p. 46). Desde este punto de vista, considero que la práctica artística y sus resultados concretos pueden entenderse como manifestaciones concretas de *artivismo*, esto es, como práctica expresiva que mezcla arte y activismo, y que está orientada hacia la subversión de las estructuras de poder que implican formas de dominación.¹⁰ Este

de los términos mismos para la praxis descolonial. Sin embargo, en este artículo se considera, de un lado, que el asunto del uso de los términos es correlativo a los contenidos con los cuales se definen los términos usados. De otro lado, aquí se considera que la apropiación y reconceptualización descolonial de los términos tradicionales es parte de las luchas del hacer descolonial, de modo que el uso renovado de los términos tradicionales no constituye una barrera para el *hacer* descolonial. Por esta razón, no se aplicará en este artículo la terminología por propuesta por Mignolo.

¹⁰ Los orígenes de esta palabra pueden remontarse a Lippard L. (1984). Aladro-Vico *et al.* (2018) hacen una interesante reconstrucción del término a partir de sus bases conceptuales y sus antecedentes históricos. Según estos autores, el artivismo es “un nuevo lenguaje que surge del desborde de la creación artística académica y museística, hacia los espacios y lugares sociales. El artivismo —hibridación del arte y del activismo— tiene un mecanismo semántico en el que se utiliza el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación” (p. 9).

carácter subversivo no sólo posibilita el tránsito hacia novedosas formas de configuración y emergencia de sentidos correspondientes a propósitos y modelos sociales alternativos al hegemónico y opresor; también logra parasitar la configuración y emergencia de sentidos hegemónicos a través de, por ejemplo, el performance, la parodia, la simulación, la puesta en escena.¹¹ Son estas formas novedosas y/o parasitantes que nacen de las luchas encarnadas en el artivismo resistente, subversivo y transgresor de lo hegemónico-opresor y colonial, las que finalmente tienen un alcance e injerencia sobre las prácticas coloniales opresivas. La subversión de las formas de significación colonial, cuando no implica eliminar o negar estas formas, toma posición de resistencia frente ellas e induce a formas alternativas de experiencia y sentido.

Si entendemos con Rancière (2013: 9) que la estética denota a las formas de inteligibilidad de lo que llamamos arte, así como a la comprensión de sus efectos en distintas esferas sociales, y por otro lado comprendemos que esas formas de inteligibilidad no reproducen la estructura de la colonialidad, veremos que una estética descolonial apunta a la comprensión y construcción de la realidad social a partir de la integración entre lo teórico-crítico y lo performativo. En otras palabras, la estética descolonial tiene en la mira la unión de análisis/crítica/historia del arte, así como la misma práctica y teoría artística. Siguiendo a Pollock (2013), bajo esta integración se despliegan nuevos modelos o paradigmas que, de un lado, intervienen y subvierten los modelos estéticos hegemónicos coloniales, e involucran, de otro lado, los procedimientos, las técnicas, los conceptos, las categorías de análisis y representación descoloniales (es decir, en general, la *episteme descolonial*) sobre, pero también *a partir de y con* las mismas expresiones artísticas descoloniales.

Ahora bien, es cierto que las prácticas artísticas no son monolíticas; por el contrario, son plurales y diversas, pues responden a objetivos y necesidades políticas heterogéneas. Por esta razón, cabe preguntarse si pueden tales prác-

¹¹ “Parasitar” explota metafóricamente, a través de la verbalización de un sustantivo, el término “parásito”. Así, con ello se hace referencia al acto de “hacer parásito” o “convertir en parásito” a algo. En este sentido, el término refleja la idea de que las prácticas artísticas que reproducen la colonialidad deben ser convertidas en parásitos dentro del organismo del sistema social cuando las condiciones de opresión impiden de facto el tránsito hacia novedosas formas de configuración de la sensibilidad y el sentido. Una práctica parásita, pese a alimentarse del sistema, es susceptible de ser sometida a condiciones de control. Agradezco a Carlos Mario Vanegas hacerme notar este punto.

ticas artísticas encarnar categorías coloniales y neoliberales y, en ese sentido, alentar y estar alentadas por una estética colonial-neoliberal. Sea o no posible, la pregunta permite reflexionar en que, antes que apuntar a una generalizada y abstracta visión estética descolonial, es importante precisar un horizonte de propósitos sociales (por ejemplo, condicionados a preguntas como: ¿qué tipo de sociedad deseamos ser?). Si este horizonte dibuja un modelo de realidad social descolonial, nuestro objetivo será no sólo la *articulación* de una estética descolonial, sino también la *intervención* artística descolonial de la estética.

En lo que sigue quisiera mostrar algunas obras de Ana Mendieta, Shirin Neshat y Andrés Sierra que, desde mi punto de vista, pueden interpretarse como instancias que se mueven en el vaivén de la intervención artista para la estética descolonial y viceversa, es decir, obras artísticas abiertas a la intervención interpretativa de la estética descolonial. Luego, me interesará analizar cómo unas herramientas digitales de construcción colectiva, que aquí denominaremos *cartografías digitales colaborativas*, pueden propiciar formas de *artivismo descolonial* realizado a múltiples manos por, incluso, quienes no somos artistas. De esta manera, apunto a mostrar que no sólo la intervención artista descolonial ha de recaer en los artistas, sino que puede pensarse como el producto de acciones colectivas en donde se suma cualquier integrante del cuerpo social comprometido con la lucha descolonial. Así, espero que mi análisis de las obras de los artistas mencionados y de la cartografía digital no sólo sea mi ejercicio de comprensión del arte en clave estética-descolonial; también espero sea mi *aporte performativo* al ejercicio requerido de intervención descolonial de la estética. Con ello quizá pueda convercerles de que este ejercicio trasciende el ámbito de la reflexión descolonial, para ser un ejemplo de una “praxis descolonial haciéndose” (Mignolo, 2019: 20).

Artivismo descolonial: Ana Mendieta, Shirin Neshat, Andrés Sierra

Obras como las de Ana Mendieta, Shirin Neshat y Andrés Sierra presentan una lectura disruptiva, chocante y transgresora de los parámetros con los cuales la lógica de la colonialidad ha interpretado el cuerpo. Como lo han indicado Karina Bidaseca y Marta Sierra (2020), en las obras con tinte descolonial puede reconocerse una subversión semiótica de la mirada occidental; pero también, podríamos agregar, invitan a generar ciertas fricciones epistémicas¹²

¹² Medina, 2013: 29.

con nuestras occidentales formas de registrar el cuerpo femenino. En efecto, los cuerpos representados en las obras de lxs artistas mencionadxs incitan a una plétora de significaciones, testimonios, memorias y formas de vida encarnados en los cuerpos mismos. Gracias al carácter disruptivo de sus obras entendemos que el cuerpo es más que un objeto de encuentro; es más bien un libro en el que se escriben con su propia lengua formas de existencia y de vida, y cuyo lenguaje mina desde el interior los significados anidados en la estructura colonial, a través de nuevas percepciones y significaciones.

La serie *Silueta* (1973-1980)¹³ de la artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) puede leerse como la recreación en performance —entre fotografía y filme— de objetos temporales refractantes. El efecto plasmante y desaparecido del cuerpo de la artista sobre una diversidad de paisajes alude a unas *huellas* que retrotraen múltiples significados de una acción en el pasado.¹⁴ A partir del rastro que deja la fusión friccional entre las raíces de la tierra y el cuerpo, Mendieta nos invita a dar un *vuelco atrás*, a repensar las *huellas* como metáfora de nuestros antepasados, y a entenderlas como marcas resistentes a la pérdida del sentido, marcas que tienen el efecto de mantenerlas vivas en el presente. El movimiento de respiración latente que emerge de la tierra en una de sus obras¹⁵ nos incita a ser parte de la dinámica de resistencia de un ayer, un pasado que llama nuestra atención como experiencia recalcitrante, inesperada, como choque reavivante de la continuidad entre nuestro pasado y nuestro presente. La serie *Silueta* evoca así el intersticio que nos topamos cuando volcamos la mirada atrás en el presente, para generar significancia en el futuro. Mendieta realza ese intersticio con el palpitar de la tierra y lo extiende a esas marcas oblicuas que emulan un ondular parcial; como una onda solitaria dejada por un cuerpo y que contrasta con la quietud que la circunda. Esa quietud representa el espacio donde se difracta el tiempo propagador de nuestras *huellas* de africanidad, huellas que afloran en significación y están permeadas por el tiempo lineal y progresivo que permanece mientras el agente las observa (figuras 1 y 2).

¹³ Puede verse parte de esta obra en el siguiente enlace del canal de youtube de Karina Bidaseca: https://www.youtube.com/watch?v=Zpd4zFGB1bo&ab_channel=Karinabidaseca (consultado 31 de agosto de 2022).

¹⁴ Para un examen de esta serie en el contexto de la vida de Mendieta, y su relación con las formas operativas de la historicidad del cuerpo femenino en lo político, véase Faba-Zuleta (2020).

¹⁵ Véase el video compartido en el canal de youtube de Karina Bidaseca: https://www.youtube.com/watch?v=ajw9kdk0K1g&ab_channel=Karinabidaseca (consultado el 31 de agosto de 2022).



Figura 1 | Ana Mendieta, Sin título, de la serie *Silueta*, México, 1973-1977, por rocor, licencia CC BY-NC 2.0, <https://www.flickr.com/photos/rocor/37970655744/in/photostream/>



Figura 2 | Ana Mendieta, Sin título, de la serie *Silueta*, 1973-1977, <https://www.wikiart.org/es/ana-mendieta/untitled-from-the-silueta-series-1976>

Ese vaivén pendular pasado-presente-futuro de la obra de Mendieta se erige como posibilidad latente de sentidos revivificantes, pues los tránsitos dinámicos que se generan de un constante mirar atrás y adelante renuevan el acervo hermenéutico, dador de sentido, de nuestras experiencias sociales. Esa emergencia de sentidos nuevos a través de la intervención del cuerpo en la tierra constituye una de las bases de la liberación descolonial. Ese ir y venir dialéctico, del pasado al futuro y del futuro al pasado, a través de la irrupción del cuerpo femenino que deja huella en el territorio, no se mantiene dentro de las mismas coordenadas: emula el movimiento de un péndulo cuya base está también en movimiento, haciendo que cada ir y venir sea diferente. Cada desplazamiento alimenta nuevas interpretaciones en el presente, mientras proyecta posibilidades en el marco de un futuro imaginado y libre. Así, estas intercepciones van generando progresivamente subversiones o, por lo menos, efectos parasitantes que debilitan con persistencia y continuidad la rigidez de las hegemonías hermenéuticas patriarcales del pasado.

Por su parte, al despojar a la mujer islámica del velo tradicional y cubrir su rostro con “velos alternativos” a los semiotizados por occidente, la artista Shirin Neshat (Irán, 1957) motiva a la reflexión de nuevas estéticas descoloniales que nos conducen a la invención, creación e interpretación de “nuevas pieles” en su serie *Women of Allah* (1993-1997). Se trata de la apuesta por nuevas texturas hermenéuticas inscritas en los cuerpos, diferentes a las texturas materiales. Invita a la concepción de texturas alternativas que permitan las transformaciones y, a la vez, las representaciones de esos cuerpos en consonancia con —y haciendo justicia a— la visión no-colonial que la mujer no-occidental tiene de lo erótico, lo estético y lo espiritual. En la medida que el arte constituye una de las formas de la expresividad social, es también constitutivo de los *sistemas epistémicos*¹⁶ y los *espacios de experiencia*¹⁷ de los pueblos. Esto quiere de-

¹⁶ Sigo aquí a Kristie Dotson (2014) en su caracterización de un sistema epistémico como un sistema que refiere a “modos de vida epistémicos”, los cuales incluyen “imaginarios sociales operativos e instituidos, hábitos de cognición, actitudes hacia los conocedores y/o cualquier sensibilidad relevante que fomente o dificulte la producción de conocimiento. Un sistema epistemológico es un concepto holístico que se refiere a todas las condiciones para la posibilidad de producción y posesión de conocimiento” (p. 121).

¹⁷ Con la noción de *espacio de experiencia* me refiero a la idea propuesta por Charles Mills, definida como el espacio “en el que un sujeto conduce su vida cognitiva y desarrolla hábitos, actitudes y un carácter epistémico; éste no es un espacio homogéneo, igual para todos, sino distintivamente un espacio social lleno de heterogeneidades y discontinuidades estructuradas” (1998: 27).

cir que las nuevas conceptualizaciones adquiridas a través del discurso artístico-situado de Neshat nos conducen a la aprehensión y reconocimiento de formas alternativas de comprensión del mundo, así como a entablar una relación práctica, pese a la distancia, entre nuestro espacio y su propio espacio de experiencia. La integración a nuestro sistema epistémico y nuestro espacio de experiencia de la obra de Neshat nos conduce entonces en tándem a una reconceptualización de nuestra filosofía estética (figuras 3 y 4, p. 25).

Por otra parte, encontramos en la expresividad de la artista iraní un quehacer consonante con el proyecto enmarcado en lo que Boaventura de Sousa Santos denomina las *sociologías de las ausencias y de las emergencias*:

La sociología de las ausencias es la investigación de las maneras en que el colonialismo, en la forma de colonialismo del poder, saber y ser, opera junto con el capitalismo y el patriarcado para producir exclusiones abismales, esto es, para producir ciertos grupos de personas y formas de vida social como no existentes, invisibles, radicalmente inferiores o peligrosos, en suma, como descartables o amenazantes. [...] La sociología de las emergencias se ocupa de la valorización simbólica, analítica y política de las formas de ser y de saber que se presentan en el otro lado de la línea abismal por la sociología de las ausencias. [...] mientras que la sociología de las ausencias [...] destaca y denuncia la supresión de la realidad social provocada por el tipo de conocimiento validado por las Epistemologías del Norte, la sociología de las emergencias [...] percibe a las víctimas de la exclusión en el proceso de dejar de lado la victimización y convertirse en personas que resisten y que llevan a la práctica maneras de ser y saber en su lucha contra la dominación (Santos, 2018: 307-310).

La obra de Neshat sirve al propósito de ambas sociologías, pues, de un lado, es manifestación de denuncia del colonialismo y, de otro, acoge el propósito político y positivo de la descolonización de la estética. Nos introduce en la dinámica del vaivén que va del reconocimiento y conciencia de la exclusión generada por las hermenéuticas patriarcales, a una forma de artivismo feminista y corporizado, donde los cuerpos excluidos se trasmutan en la voz alzada que amplía el espectro de la diversidad epistémica y ontológica. Por otra parte, el arma escondida entre el rostro y el velo de la figura 4 denota de manera casi silenciosa la forma en que las hermenéuticas no-occidentales han sido tradicionalmente obliteradas y acalladas por la amenaza de epistemologías tradicionales. El arma coacciona de esta manera no sólo a quien participa de la pieza, sino al espectador que la observa, recordando que el solo hecho de percibirla con un



Figura 3 | Shirin Neshat, *Unveiling*, 1993. <https://www.wikiart.org/es/shirin-neshat/unveiling-1993>

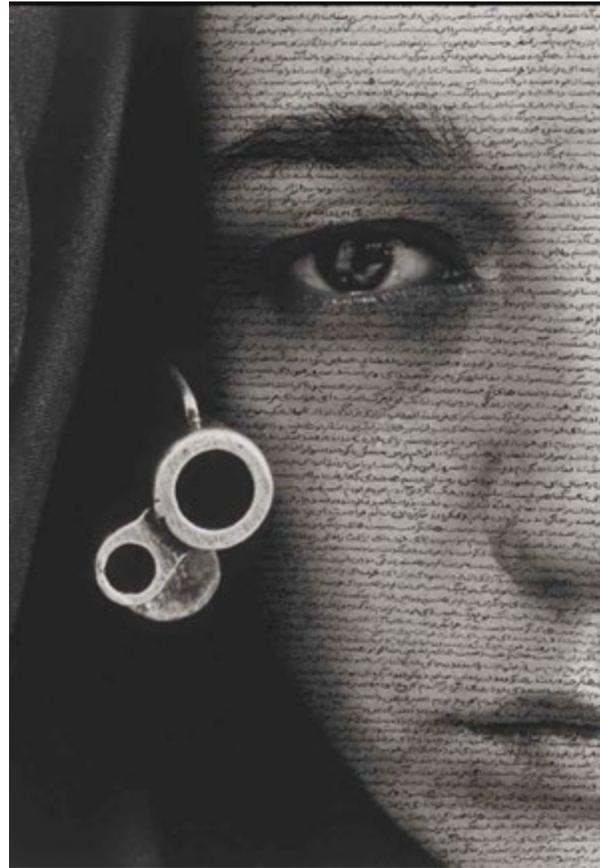


Figura 4 | Shirin Neshat, *Speechless*, 1996, por Cea, licencia CC BY 2.0, <https://www.flickr.com/photos/33255628@N00/5500170531>

lente descolonizado implica una amenaza al sistema colonial oculto, pero latente, y que permite su observación apenas por unos instantes.

Finalmente, en la serie *Refranes colombianos*, la fotografía del artista colombiano Andrés Sierra¹⁸ nos interpela a pensar la experiencia viva y la estética reveladora de aquellos “otrxs cuerpos” puestos al margen por la hegemonía colonial de “lo normal”; una hegemonía que homogeniza y define lo capaz y lo dis-capaz, que determina la estética del cuerpo bello y las proporciones exactas, que discrimina la corporalidad de los “tullidos”, de los “quebrados”. Con imágenes que transgreden la estética de “lo esperable” a la vista del ojo permeado por la matriz colonial, el lente de Sierra nos muestra cómo el “cuerpo raro” se manifiesta en su sombría oscuridad al sistema de representación social-colonial que lo rechaza: un cuerpo extraño, feo, amorfo, deforme, estriado, arrugado, caído, encorvado, pequeño, frágil. Se trasmuta la idea de la corporalidad quebrada a una corporalidad que se expresa con resistencia y realidad. El cuerpo hecho fantasía a los ojos de “los normales” genera ese acto de “voltar la mirada a otra parte” como movimien-

¹⁸ <https://www.lensculture.com/andres-sierra> (consultado el 31 de agosto de 2022).

to simbólico de invisibilización, como forma de confinar los cuerpos raros al espacio experiencial de la no-existencia (para retomar a Mills, e ir un poco más allá de él); un espacio del que estos cuerpos, vistos con los “ojos” de la colonialidad, nunca debieron salir.¹⁹ De ahí que la explicitud de su rareza convierta a esos cuerpos en la expresión artística subversiva, en cuerpos emergentes, al fin y al cabo, cuerpos reales (figuras 5 y 6, p. 26).

Por otra parte, podemos pensar el refrán como el lugar de expresión enunciativa de una cultura, como pieza discursiva donde se refleja parcialmente el sistema epistémico donde se enuncia, y en el que incluso su modo de enunciación (con sus tonalidades y sus ritmos), dan cuenta de la estética subyacente a su expresión. Al poner el refrán junto con la percepción de las imágenes nos embarcamos en un espacio de experiencia fronterizo en donde se hace borrosa la diferencia entre nuestro repudio colonial hacia la imagen y nuestra “voz mental” que, encarnada en las palabras y los ritmos que le dan forma al refrán, nos invita a pensar

¹⁹ No parece fortuito, por ende, que los personajes de la serie que reproducimos aquí sean en su mayoría personas en situación de calle, denominados por el sistema hegemónico colonial como “indigentes”, “desechables”, “gamines”.



Figura 5 | Andrés Sierra, *Hijo de tigre, sale pintado*, de la serie *Refranes colombianos*. © Andrés Sierra.



Figura 6 | Andrés Sierra, *La curiosidad mató al gato*, de la serie *Refranes colombianos*. © Andrés Sierra.

e imaginar desde nuestros propios esquemas epistémicos no sólo lo que la fotografía nos enseña, sino cómo explorar nuevas formas de interpretación de la imagen en la confrontación entre lo sabido y lo extraño a la percepción. Estar ya en esa frontera es un primer paso para trascender el espacio de experiencia colonial y expandir nuestro sistema epistémico a formas alternativas de pensamiento. Emulando este movimiento hermenéutico y epistemológico al

que hacen alusión las *teorías del punto de vista* de la epistemología feminista,²⁰ descolonizamos la mirada tradicional y repensamos la imagen descolonizada, sin que por ello tengamos que renunciar al refrán como espacio de enunciación. Quizá —sea o no lo esperable— la obra nos incite a la creación de nuevos refranes para las nuevas realidades que aparecen al ojo descolonizado.

A la fotografía de Sierra subyace una estética de denuncia, de reconocimiento de los no-existentes, a través de la explicitación de la imagen como trasgresora de los significados hegemónicos, y pone en confrontación el acervo perteneciente a nuestra hermenéutica popular (representada en el refrán) con el espacio de experiencia perceptual que margina y niega existencia a lo que no deseamos ver. Luego, esa misma dinámica entre imagen y palabra, entre percepción y lenguaje, entre espacio de experiencia y esquema epistémico, nos permite transitar hacia la reconfiguración de otro marco de percepción y significación (Rancière, 2002: 51). La fotografía de Sierra reconceptúa así la estética colonial subyacente a nuestra confrontación inicial con la obra, de modo tal que ese movimiento nos conduce pendularmente hacia una estética descolonizada, una estética ahora transformada en expresión de resistencia ontológica (una re-existencia) en contra de la exclusión colonial. La fotografía de Sierra opera como forma de representación y expresión de las formas de vida de lxs marginadxs a través de sus cuerpos, manifestándose, así, como activismo descolonial. En otras palabras, los cuerpos fotografiados desaparecen como ficción y se imbrican en la realidad como resistencia social no-violenta que expresa, de manera rica y creativa, la identidad cohesionada de quienes se encuentran en el abismo de la no-existencia; una forma de lucha y visibilidad que resulta necesaria para su reconocimiento como co-existentes.

Cartografías digitales colaborativas como activismo descolonial

La experiencia descolonial que se logra a través de la obra de los artistas presentados nos conduce a la pregunta de si este tipo de activismo descolonizado y descolonizante es actividad exclusiva de artistas o si acaso existe la posibilidad de lograr formas de realización artista para personas que no somos artistas. Después de todo, parece que reservar el espacio de expresión descolonial a un grupo delimitado va en contravía de la idea descolonial sobre la apertura de los márgenes y la erradicación de la marginación. Esta pregunta es la que me conduce a pensar en un posible espacio

²⁰ Véase Cockburn (2015) y Harding (2004a y 2004b).

cio de expresión artista para quienes no contamos con las técnicas y habilidades propias de quienes se dedican al arte. Se me ocurre que este espacio es posible si atendemos a las posibilidades que nos brindan hoy las herramientas digitales como formas de interacción novedosa. Este espacio son las cartografías digitales colaborativas.

Una cartografía digital colaborativa es una forma de representación de mapas construida a varias manos y desde diversos lugares del mundo, gracias al uso de herramientas informáticas conocidas como *Sistemas de Información Geográfica*. Estos sistemas codifican una diversidad enorme de datos geolocalizados, los cuales son proporcionados por una amplia base de datos geoespaciales. Basta con que las personas que intervienen en la construcción de estas cartografías digitales estén conectadas a internet y hayan generado un acuerdo sobre los temas que serán representados en el mapa objeto de intervención. De este modo, el mapa se alimenta y construye a manera de *collage* con imágenes, videos y texto. Las cartografías digitales colaborativas son la base de un diseño que se estructura con las narrativas situadas de los agentes que intervienen, generando una constante transformación del diseño al tiempo que es intervenido.²¹

El ejercicio colectivo de la cartografía digital colaborativa no solo nos permite evidenciar la heterogeneidad de perspectivas y narraciones de mundo, *en y desde* nuestros lugares de enunciación, sino que nos invita a un ejercicio de empatía para que, en medio de la limitación propia del espacio de experiencia que se alcanza con la visión en tercera persona, tengamos la oportunidad de acercarnos a esas narrativas no exploradas o no mostradas por nuestros círculos sociales habituales. Justamente lo que permite este tipo de ejercicios es la puesta en escena de los sistemas epistémicos de sus participantes, sistemas que están, desde luego, geopolítica y culturalmente situados. La apertura visual (metáfora de la sensación por excelencia) nos abre a otras formas de sensibilidad (metáfora de la sensación corporal como un todo) donde los oídos, el tacto, el gusto y hasta el olfato se mezclan en ese gran acervo de discursos que permite la multiplicidad de los lenguajes (en sus formas lingüísticas y no lingüísticas). Son experiencias que causan sorpresa, que evocan recuerdos, que generan identificación y extrañeza, y que hacen parte del recorrido “a vuelo de pájaro” que nos permite la exploración de una cartografía di-

gital construida a múltiples manos. Así, por ejemplo, las imágenes, sonidos y representaciones de los cuerpos *enactivos*, es decir, en diferentes acciones o quehaceres, nos interpelan especialmente cuando esas representaciones entran en conflicto con los caracteres habituales de nuestras culturas y entornos.

Las formas de interpretación y conceptualización de los cuerpos en diferentes latitudes —a veces producto de largas tradiciones, a veces como movimientos de resistencia, denuncia, desapego y renuncia a las formas tradicionales y hegemónicas— nos invitan a la exploración de nuevas y originales formas de reconceptualización e interpretación. Ir un poco más allá de la línea de la conceptualización habitual de los sistemas epistémicos con los que enfrentamos el mundo y trascender el espacio de experiencia al que estamos habituados es un ejercicio tan difuso y borroso como la ruptura de los límites “en tierra”. La continuidad topográfica que proporciona la metáfora de la cartografía como ícono de ubicación se interrumpe discretamente con la concreción de los límites que separan los espacios, con los elementos que indican un lugar y un entorno que colinda con otros entornos y otras vecindades, hasta que se desdibuja la precisión en la contaminación producida por la multiplicidad de saberes marcados en la cartografía. El ejercicio realizado a través de las cartografías digitales colaborativas proporciona la apertura necesaria para adelantar es desmantelamiento de la matriz de poder colonial, una matriz fuertemente sostenida por la estructura patriarcal y reforzada por un sistema económico capitalista exacerbado. Las cartografías digitales son, en este sentido, tan sólo una herramienta artista que, como el arte, es susceptible —y también da lugar a— una reconstitución de los fenómenos estéticos canonizados y de una filosofía estética en clave descolonial y también feminista.

A modo de conclusión

Con una convicción cada vez más sólida y justificada, los recientes análisis y cuestiones relacionadas con la situadad de los actores sociales ponen en evidencia cómo los discursos globales inscriben en los cuerpos locales ciertas ideologías políticas coloniales y neoliberales.

Tales discursos tienen injerencia en la manera de concebir la orientación sexual, la identidad de género, la diferencia racial o de clase, y la religión de los cuerpos que los encarnan. Los saberes relacionados con la trasgresión de los cuerpos y sus relaciones, su estética y sus expresiones, la heterogeneidad de perspectivas y la deshegemonización de las corporalidades a través del activismo descolonial cuen-

²¹ La mejor forma de entender cómo funciona este ejercicio de diseño es a través de su definición ostensiva. Véase por ejemplo la siguiente “Cartografía de luchas de mujeres en el sur”: <https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1q3ZSiccGTtRityE7uYJ5SS6OKgo&usp=sharing> (consultado el 31 de agosto de 2022).

tan como instrumento político contra la colonialidad; al mismo tiempo, evidencian (de manera a veces reticente para cada uno de nosotros) los elementos que constituyen nuestros propios prejuicios coloniales. La ruptura, la sorpresa, la falta de predictibilidad, no sólo alimentan la creatividad, las nuevas preguntas y la inquietud; también son el trampolín a nuevas formas de interiorización de perspectivas, esto es, a unas estéticas descoloniales, en un proceso gradual que va consumando nuestros viejos prejuicios y nos acercan a nuevas formas de vivenciar el mundo con nuestros cuerpos y lxs cuerpos de lxs demás. ●

Referencias

- Acosta López, M. R. (2022). De la estética como crítica a las gramáticas de la escucha: resistencias estéticas frente a la violencia epistémica, *Estudios de Filosofía*, 66. Versión en inglés: Acosta López, M.R. (2021). From Aesthetics as Critique to Grammars of Listening: On Reconfiguring Sensibility as a Political Project (autobiographical essay). *Journal of World Philosophies*, 6, pp. 139-156.
- Aladro-Vico, E., Jivkova-Semova, D., Nottingham, O. (2018). Artivismo, un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar*, 57, vol. XXVI, pp. 9-18. <https://doi.org/10.3916/C57-2018-01>
- Assis, D. (2022). Colonialidad, en Rufer, M. (coord.), *La colonialidad y sus nombres: conceptos clave*. Siglo Veintiuno, CLACSO, pp. 39-53.
- Bidaseca, K., Sierra, M. (2020). Introducción. En Bidaseca, K. y Sierra, M. *Trazos comunes. Estéticas feministas descoloniales de América Latina y Oriente Medio*. En prensa.
- Cockburn, C. (2015). Standpoint theory, en S. Mojab (ed.), *Marxism and Feminism*. Reino Unido: Zed Books.
- Escobar, A. (2011). Epistemología de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. Variedades de realismo y constructivismo, en *Cultura y Naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*. Bogotá, Centro de Investigación y Desarrollo Científico del Jardín Botánico de Bogotá José Celestino Mutis, pp. 49-72.
- Faba-Zuleta, P. (2020). El cuerpo como acontecimiento. Las formas de operar de lo político en el arte de Ana Mendieta. *Arte, Individuo y Sociedad*, 32(1), pp. 133-154.
- GESCO [Grupo de Estudios sobre Colonialidad] (2012). Estudios descoloniales. Un panorama general, *Kula. Antropólogos del Atlántico Sur*, 6, pp. 8-21.
- Harding, S. (2004a). Introduction: Standpoint theory as a site of Political, Philosophic, and Scientific Debate. En *The feminist standpoint theory reader: Intellectual and political controversies*. Reino Unido: Routledge.
- Harding, S. (ed.) (2004b). *The feminist standpoint theory reader*. Reino Unido: Routledge.
- Kristie, D. (2014). Conceptualizing Epistemic Oppression, *Social Epistemology. A Journal of Knowledge, Culture and Policy*, 28: 2, pp. 115-138, doi: 10.1080/02691728.2013.782585
- Lander, E. (2000). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas Latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO.
- Lippard L. (1984). Trojan horses, activist art and power en Varios autores (1984), *Art after Modernism. Rethinking representation*. Nueva York: New Museum of Contemporary Art.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género, *Tabula rasa*, 9, pp. 73-101.
- Maldonado-Torres, N. (2006). *Against War*. Durham/London: Duke University Press.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto”, en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, pp. 127-167.
- Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro descolonial. *Tabula Rasa*, 9, pp. 61-72.
- Medina, J. (2013). *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations*, Nueva York: Oxford University Press.
- Mignolo, W. (2007). Delinking. *Cultural Studies*, 21 (2), pp. 449-514.
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aethesis decolonial una década después. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 14(25), pp. 14-22
- Mills, Charles W. (1998). *Blackness Visible: Essays on Philosophy and Race*. Nueva York: Cornell University Press.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad, en Bonilla, H. (comp.). *Los conquistados. 1492 y la población indígena de las Américas*. Ecuador: Libri Mundi, Tercer Mundo Eds., pp. 437-448.
- Quijano, A. (2000). Modernidad, colonialidad y América Latina, *Nepantla. Views from South*, 1/3, pp. 533-580.
- Pitts, A. (2017). Decolonial praxis and epistemic injustice, en I. Kidd, J. Medina, G. Pohlhaus, Jr. (eds.). *The Routledge Handbook of Epistemic Injustice*. Londres and Nueva York: Routledge, pp. 149-157.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Trad. de Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo.
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rancière, J. (2013). *Aisthesis*. Trad. de Horacio Pons. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- Santos, B. (2018). Introducción a las epistemologías del sur, en Boaventura de Sousa Santos, Maria Paula Meneses, João Arriscado Nunes, Carlos Lema Añón, Antoni Aguiló Bonet, Nilma Lino Gomes (eds.). *Construyendo las epistemologías del sur*. Buenos Aires: CLACSO.