

HD: HACERES DECOLONIALES: PRÁCTICAS LIBERADORAS DEL ESTAR, EL SENTIR Y EL PENSAR

Pedro Pablo Gómez

PROYECTO DE
DOCTORADO EN
ESTUDIOS
ARTÍSTICOS

LÍNEA DE
INVESTIGACIÓN
EN ESTUDIOS
CULTURALES
DE LAS ARTES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

NO: HACERES

DECOLONIALES:

**PRÁCTICAS LIBERADORAS DEL ESTAR,
EL SENTIR Y EL PENSAR**



Gómez Moreno, Pedro Pablo, 1964–
Haceres decoloniales : prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar / Pedro Pablo Gómez Moreno.
-- Bogotá :
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.
64 páginas ; 24 cm.
ISBN 978-958-8972-74-9
1. Artes escénicas 2. Colonialismo 3. Descolonización
I. Tít.
709 cd 21 ed.
A1556675

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Artes ASAB
© Pedro Pablo Gómez

Dirección Sección de Publicaciones
Ruben Eliecer Carvajalino C.

HD: HACERES DECOLONIALES: prácticas liberadoras del estar,
el sentir y el pensar
Pedro Pablo Gómez

ISBN 978-958-8972-74-9
ISBN edición digital 978-958-8972-75-6
Primera Edición. Bogotá, febrero de 2017

Corrección de Estilo

Johanna Siza

Diseño y diagramación

Tangrama ↴

Fotografía

Fotografía: Eduardo Soriano, Alex Donis, Benvenuto Cavajay,
Daniel B. Chavez, Raúl Moarquench Ferrera Balanquete, Isaac
Carrillo, Dalida Benfield, Robert M. Ochshorn, Lía García
Barreno, Martín Alonso Roa, Diana Ayala y Johan franco.

Impresión

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

Fondo de Publicaciones Universidad Distrital Francisco
José de Caldas
Cra. 24 No. 34-37. Teléfono 3239300 ext. 6202
publicaciones@udistrital.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser
reproducida sin el permiso previo por escrito del Fondo de
Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Impreso y hecho en Colombia
Printed and made in Colombia

Gómez, Pedro Pablo
Haceres decoloniales : prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar / Pedro Pablo Gómez.
-- Bogotá :
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2016.
64 páginas ; 24 cm.
ISBN 978-958-8972-75-6
1. Artes - Historia - Libros electrónicos
2. Colonialismo - Historia - Libros electrónicos
3. Descolonización - Libros electrónicos 4. Cultura
y sociedad - Libros electrónicos I. Tít.
LE709 cd 21 ed.
A1557349

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

CONTENIDO

10 / [Haceres Decoloniales](#)

18 / [Alex Donis](#)

22 / [Benvenuto Chavajay](#)

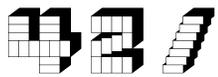
23 / [Daniel B. Chávez](#)

32 / [Dalida María Benfield
y Robert M. Ochshorn](#)

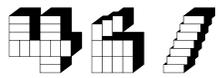
36 / [Isaac Esau Carrillo Can](#)



Jesús Holmes Muñoz Gómez



Lia García (La Novia Sirena)



Marisol Cárdenas
y Colectivo Piel Canela



Martín Alonso Roa



Raul Moarquech
Ferrera-Balanquet



Rosa Tisoy Tandioy





HACERES DECOLONIALES

1. Haceres Decoloniales como respuesta a la máquina colonial de fronterización moderna/colonial

Los haceres decoloniales son respuestas potentes y heterogéneas a la colonialidad del poder, que en su despliegue y encarnación va generando heterarquías en cada una de las dimensiones de la realidad en la que se instala. La jerarquía de la estética (filosófica) como discurso ideológico de fronterización, como instrumento de la colonialidad al servicio del poder (del papado, del Estado y/o del mercado) es sólo una entre otras. Sabemos que la estética hizo posible posicionar la actividad del arte moderno como la forma suprema del hacer sensible y a la subjetividad original del artista como su agencia individual, por encima del hacer y la subjetividad de artesanos y trabajadores industriales. Así, con la estética, como discurso de la *blancura*, se colonizó la *aisthesis*, el mundo —material y de color— de lo sensible, repitiendo la operación dicotomizadora de la razón colonial. Se hizo posible la creación de una “geo-estética” en la que lo humano, la alta cultura, el arte, el artista, el museo, la estética y la historia del arte, etc., serían los medios de la etno-clase blanca para construir un proyecto civilizador (que durante cinco siglos se presentó como la única opción posible) y al mismo tiempo para mantener a raya la amenaza de invasión bárbara de lo no-humano, la artesanía, el utensilio, el mal gusto, la fealdad, lo sucio, lo no original, el mito, etc., pero cuidándose en el acto de mantener la autoridad para *disponer* de sus vidas, subjetividades, recursos y territorios.

Además, la jerarquía estética no es ni completamente distinta ni tampoco un mero reflejo de algún poder originario. Se encuentra atravesada por otras jerarquías que controlan las subjetividades, el trabajo, el conocimiento, la autoridad, el creer, los cuerpos y la naturaleza. En consecuencia, es constituida y cons-

tituyente de la heterarquía, o serie de jerarquías que son el resultado histórico y estructural de la colonialidad del poder de la modernidad. Como resultado de los cruces entre las distintas jerarquías tenemos, por ejemplo, que el arte (que es *poiesis* superior en el discurso de la estética al interior de su propio territorio e instituciones) aparece en la jerarquía del conocimiento como colonizado por el “logos” de la ciencia natural, que subordina a sus hermanas menores (las ciencias sociales y humanas). Pero a su vez la ciencia natural, en otra jerarquía, aparece subordinada o colonizada por la razón instrumental del mercado o por la razón estratégica del Estado y así sucesivamente. Así, entender los modos como se originan y operan cada una de las jerarquías es una tarea del pensamiento crítico decolonial, pero liberarse de ellas es la tarea más amplia y compleja de los haceres decoloniales en general, de los que forman parte los haceres estéticos decoloniales. El campo de acción de estos últimos está en y más allá del campo de las artes, y su propósito es descolonizar el ser, la subjetividad, el hacer y el pensar, pero reconociendo que su punto de partida, de originación, es la dimensión sensible, la *aisthesis*.

Ahora bien, para entender el operar de los haceres decoloniales se hace necesario tener claro en qué consiste la colonialidad, cuya manifestación son las jerarquías a las que nos hemos referido y las violencias y subalternidades que le son correlativas. Una forma de hacerlo es entender la colonialidad como fronterización, como la permanente construcción de fronteras y, en contraste, la decolonialidad como sentir, pensar, hacer y crear fronterizos, como el posicionamiento crítico en y desde la frontera de los clasificados, los vencidos y *víctimas* de la modernidad/colonialidad. Es desde ahí, desde la frontera como lugar estético-epistémico desde donde emergen, y se posicionan éticamente, los haceres

decoloniales, arraigados, localizados, corporizados y sintientes. Y lo hacen desde ahí porque la colonialidad del poder opera estableciendo fronteras (fronterización) no sólo territoriales, sino ante todo modos de clasificación de las personas y divisiones ontológicas, para lo cual inventa y utiliza una diversidad de herramientas, entre ellas el racismo, el sexismo, generismo, el patriarcalismo, y para el mundo de lo sensible la teo-estética (siglos XVI-XVII) y la ego-estética (a partir del siglo XVIII) como discurso ideológico al servicio de la colonialidad del poder.

La fronterización, propia de la colonialidad del poder es un modo de operar que se realiza desde un lugar, (una posición geopolítica, epistémica y estética pero no ética) que en su constitución, como lugar de ubicación del colonizador que clasifica, va configurándose como el adentro que al mismo tiempo marca un afuera, (como lugar asimétrico del colonizado). En este sentido, la frontera es aquel espacio (que en su abstracción se representa como una línea pero que en la práctica es una región que se mueve y diversifica) de separación producido y reproducido por el adentro auto-referencial de la modernidad. Sin embargo, esa operación, al ser efectuada en una realidad viva, nunca se da sin resistencia y en silencio. Es más, el grito del ser escindido, antes que un llamado de auxilio dirigido al colonizador, es el comienzo mismo de la decolonialidad, de las acciones y pensamiento decoloniales que empiezan a enunciarse de otro modo y desde otro lugar, desde las fronteras como lugar de re-existencia, de hacer decolonial. Más concretamente, la decolonialidad emerge en la fundación misma de la matriz colonial del poder de la modernidad/colonialidad. La decolonialidad, el pensamiento decolonial y sus prácticas son entonces coetáneas con la modernidad que se inaugura con América en el siglo XVI. Claro está que, si bien la conceptualización del pensamiento decolonial es reciente, las

prácticas decoloniales como tales inician en América con el pensamiento indígena y afrocaribeño, continúan en África y Asia frente al colonialismo británico y francés, luego con los movimientos de descolonización en Asia y África, extendiéndose hasta hoy, como contrapartida activa, en cualquier lugar donde se instala el patrón colonial del poder (Quijano) o la matriz colonial del poder (Mignolo) como máquina de fronterización.

Así, la colonialidad como fronterización es una operación de desgarramiento que produce una “herida” *en el ser*; acción violenta y a veces seductora que en acto descoyunta territorios, cuerpos, memorias, saberes, geografías, espiritualidades, lenguas, haceres y sentires, en todo lugar donde se instala. Como consecuencia de ese desgarramiento, en la modernidad/colonialidad el adentro que hiende construye su lugar, como un *monotopo*, (que en la historia de la modernidad/colonialidad, paso a paso, se fue convirtiendo en centro: Europa y luego un euro-USA centro, como el corazón del sistema-mundo-moderno-colonial) que en esta operación no se desgarr a sí mismo como desgarr al resto, y por el contrario se posiciona como la mismidad que se diferencia del resto desgarrado como alteridad o diferencia. Como consecuencia, el resto desgarrado, queda localizado en una zona de ambigüedad, de exterioridad no absoluta, que se entiende en relación con el adentro (como exterioridad relativa), en una cierta vinculación o suturación que no sana pues es producida como el segundo momento de la fronterización, el de la vinculación dependiente con respecto de la mismidad hiriente. Ahora bien, el resto desgarrado, hendido, clasificado es siempre *día* o pluritópico, y tiene que, en palabras de Mignolo, concebir el mundo en la intersección de la clasificación impuesta por la colonialidad del poder. En otras palabras, la colonialidad del poder es un modo de fronterización, clasificación y producción de dife-

rencia heterogénea (diferencia imperial y diferencia colonial), que obliga al clasificado a vivir en un doble mundo, del que el colonizado tiene como consecuencia de su situación, una doble conciencia: conciencia de aquel mundo en el que es clasificado y del mundo que era suyo antes de ser clasificado.

La toma de conciencia de esta situación y el esfuerzo por re-clasificarse desde la subalternidad es tanto el potencial epistemológico del pensamiento y la epistemología fronteriza como el potencial estético y político de los haceres decoloniales. Y lo es porque la doble conciencia es conocimiento, del colonizado, de la conciencia del colonizador y del colonizado mismo, mientras que la conciencia del colonizador no conoce más que un lugar, el punto desde donde se produce la fronterización. En este sentido, el colonizado debido a su condición, puede ver y distinguir entre la ruta salvacionista que le hace ver el conocimiento colonial —como ruta seductora que conduce hacia la *verdad* de Occidente, y sus promesas de asimilación, civilización, desarrollo o acceso al poder— y una ruta propia en otra dirección hacia un pensamiento otro, que se desata del pensamiento del colonizado y se construye como propio; un pensamiento Otro que hace posible la recuperación de las “memorias robadas” por la colonialidad, e iniciar desde la exterioridad fronteriza la re-construcción ontológica del ser, que no es otra cosa que la sanación de las múltiples heridas producidas, desde hace más de cinco siglos, en los cuerpos, los espíritus y la naturaleza por el accionar desgarrante de la colonialidad del poder.

La posibilidad de rutas distintas a la única verdad de occidente se hacen más claras en la actual re-configuración del orden mundial como una totalidad policéntrica, resultado de la crisis civilizatoria, del capitalismo, del eurocentrismo y de la explotación de la naturaleza. De manera general, asistimos por una parte a la disputa por el control de la matriz colonial del poder, que durante cinco siglos ha estado en las mismas manos, y al mismo tiempo a la construcción de comunidades políticas globales que buscan salir de la matriz colonial del poder, de su máquina de fronterización para trazar mundos de otro modo. Y es allí donde los haceres decoloniales encuentran su horizonte de sentido, para el trabajo estético, ético, epistémico y político.

De acuerdo con lo anterior, los haceres decoloniales son prácticas fronterizas que convergen en el horizonte amplio de la *opción decolonial*. En el espacio de sentido de esta opción se tejen relaciones del

pensar, el sentir, el hacer, el creer, y toda una serie de prácticas que se desmarcan del horizonte “civilizador” colonial de la modernidad, hacia otras rutas y horizontes de sentido. Por lo tanto, visibilizar esas relaciones, antes que un reto académico y teórico, es un asunto práctico, pues querámoslo o no, cada una de nuestras acciones en el mundo de la vida, si las pensamos en el contexto actual de la re-configuración del orden mundial, apuntará hacia alguna de las siguientes direcciones: la de la *re-occidentalización* que en general busca mantener la hegemonía de occidente y su control de la matriz colonial del poder, el euro-USA-centrismo y la economía neo-liberal; la *des-occidentalización* como la disputa con occidente por el control de la matriz colonial del poder en una perspectiva de mundo multipolar no-eurocéntrico pero capitalista; la *reorientación de la izquierda* como crítica al capitalismo pero no tanto al eurocentrismo; o bien la *opción decolonial* como crítica decolonial al eurocentrismo, al capitalismo, al neoliberalismo, al racismo epistémico, y a todos los ismos fundantes de la modernidad/colonialidad, que además se propone el trazado de horizontes posibles de carácter comunal, no-capitalista y modos de reproducción no-coloniales de la vida.

Los trabajos que presentamos en este libro y que fueron exhibidos en la Sala ASAB, son una muestra de los haceres decoloniales que, desde los intersticios del arte y las prácticas *aesthéticas*, trabajan por la construcción de subjetividades, modos de hacer y conocimientos que puedan desgajarse de la matriz colonial del poder.

2. Breve reseña de la originación de la denominación “Estéticas decoloniales”

En 2009, Zulma Palermo se anticipa al concepto de estéticas decoloniales, al conceptualizar la encrucijada decolonial o la “opción decolonial” del arte latinoamericano, atenuado por modelos, escuelas, el mercado y, ante todo por la diferencia colonial” que establece las jerarquías entre lo global y lo local, el arte y la artesanía como una relación entre lo superior, valioso, único y original con lo inferior, menos válido y repetitivo. Esta opción es claramente planteada por Palermo como “las formas por las que se puede concretar la decolonialidad de la ‘narrativa estética’ eurocentrada” (Palermo, 2009, p. 18). Todo ello, en el proceso de resistencia histórica a la modernidad/colonialidad, al los mandatos del mercado global, a la razón estética moderno y, ante todo, en el trabajo de dejar de ser lo que no somos, de adoptar la imagen y el pensamiento extraños como si fueran lo nuestro.



Adolfo Albán Achinte fue quien, como estudiante de la primera promoción del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos de La Universidad Andina Simón Bolívar de Quito, se preocupó por introducir la *colonialidad de la estética* como un problema relacionado con la colonialidad del saber, el ser y el poder, triada que en ese momento conformaba la noción de la matriz colonial del poder. Para el año 2009 Albán, ya como profesor del doctorado, propuso a Catherine Walsh, coordinadora del mencionado programa de doctorado en Estudios Culturales, para la tercera cohorte del programa, (2009–2014), no sólo la creación de espacios académicos para abordar las cuestiones del arte y la estética, sino también la admisión de un grupo de aspirantes interesados en estas problemáticas. En efecto este grupo estuvo conformado por Mayra Estévez Trujillo, Andrés Corredor, Mario Armando Valencia, Clevert Cárdenas, Javier Pabón, Alex Schlenker y Pedro Pablo Gómez. En ciertos momentos, este grupo se reconoció como “El grupo de Estéticas”. Posteriormente cada uno fue configurando su posición particular frente a la categoría *estética*, de acuerdo con sus intereses personales

y la configuración particular de su tesis doctoral. No obstante, de la continuación de la conversación dan cuenta varias de las tesis concluidas del mencionado doctorado que, expresa o tácitamente, abordan problemáticas de decolonialidad estética.¹

1 Véase, por ejemplo, véase las tesis doctorales de Trinidad Pérez, Alex Schlenker, Mario Armando Valencia, Pedro Pablo Gómez, Javier Romero, Mayra Estévez, en el Repositorio digital de tesis de la Universidad Andina Simón Bolívar: http://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/101/simple-search?query=tesis+doctorado+estudios+culturales&sort_by=0&order=DESC&rpp=10&etal=0&start=10

Otras tesis sobre temas afines están siendo realizadas en el mismo programa académico por Mayra Estévez, Andrés Corredor y Javier Pabón. En otras Universidades se han realizado tesis sobre el tema de las estéticas decoloniales, por ejemplo la tesis de maestría de Dolores Galindo, en Goldsmiths University de Londres y la tesis de maestría de Marta Acero en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. Más recientemente, el trabajo posdoctoral de Katarzyna Cytlak, historiadora del arte polaca quien, interesada en la perspectiva decolonial, está investigando los contactos artísticos entre Europa del Este y América Latina a partir de los años setenta.

A finales de 2009 Walter Mignolo aceptó la propuesta del editor de la revista Calle14, de escribir un texto específico sobre decolonialidad estética el cual apareció en el número 4 de esta publicación. En el número siguiente de la revista, que dedicó su sección central al tema “Arte y Decolonialidad” el autor invitado fue Adolfo Albán, quien tituló su contribución: “Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar”.² Además aparecieron sendos artículos de Olver y Quijano, Patricio Guerrero sobre la misma temática, en este mismo número de la revista Calle14.

En noviembre de 2010, se realizó, en la Facultad de Artes ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en la ciudad de Bogotá, el seminario teórico que formó parte del Evento Académico: “Estéticas Decoloniales: sentir, pensar y hacer, Abya Yala/la Gran Comarca”. Este evento, convocado para sentir, pensar y hacer, desde Abya Yala y la Gran Comarca, empezó a gestarse en un encuentro académico, en el año 2009, entre Pedro Pablo Gómez, doctorando, y Walter Mignolo, profesor, en las aulas de la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito Ecuador. Allí surgió la idea de realizar este encuentro de pensamiento además de una exposición³ en la ciudad de Bogotá, alrededor del problema de la colonialidad/decolonialidad de la estética, como interpelación a las dimensiones constitutivas y constituyentes de la modernidad/colonialidad.

En este seminario se generaron varios debates que se pueden seguir en la publicación electrónica *Esfera Pública*. Uno de esos debates se concentró fundamentalmente en la co-existencia actual entre estéticas decoloniales y altermodernidad. Mientras que los propiciadores y curadores de la muestra hablaron de la co-existencia de ambas —y de otras—, estéticas, los y las defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como antagonismo, o el uno o el otro. Para nosotros, la propuesta decolonial se presenta como una opción y no como una misión que pretende

2 Se puede acceder al artículo en: <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/article/view/1200>

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

ocupar el lugar del adversario. Todo lo contrario, la propuesta decolonial quiere mostrar que el adversario es siempre una opción, no la única opción. En la multiplicación de las opciones se juega lo que el biólogo y filósofo chileno, Humberto Maturana, describe como verdad y objetividad entre paréntesis.

Ahora bien, la subtitulación de este ejercicio académico en términos de *sentir, pensar y hacer, Abya Yala/la Gran Comarca*, no es gratuita. El último sintagma, de algún modo pone entre paréntesis la idea misma de “América Latina” que es la invención de la élite criollo-mestiza, ilustrada y urbana, que contó con la ayuda de gobiernos extranjeros, para lograr equilibrios geopolíticos en el siglo XIX. Más bien, se quiere enfatizar el interés en la “América Profunda”, esa que huele mal, de carácter indígena, indigente, campesina y rural, que no se preocupa por asegurar su ser sino por su mero estar-siendo, en su propia estancia y su raigambre. En ese sentido, estéticas decoloniales se trata de una búsqueda, no de un recinto en la casa del ser occidental, sino de una estancia en la casa propia; es una búsqueda de lo propio, en cuyo camino se va desmantelando todo aquello que lo encubre, lo desodoriza, lo silencia y lo deforma.

Por su parte, se afirma el sentir, el pensar y el hacer, como dimensiones de la praxis humana que, en vez de seguir siendo categorías para la clasificación y jerarquización de las personas, se entretujan como potencias para la configuración de, por así decirlo, zonas de abordaje de cuestiones complejas del mundo actual, entre ellas las cuestiones de la estética. Allí, se cruzan elementos de análisis de carácter macroestructural, (como la matriz colonial del poder, sistema-mundo, geopolítica, diseños globales) con cuestiones prácticas singulares de arte y cultura, historias localizadas que se corporizan (corpo-política) también mediante relaciones de poder, en el espacio cultural como campo de batalla ideológico donde se ganan o se pierden las luchas por la decolonialidad. Estas dos formas de análisis se cruzan y pueden complementarse en los espacios textuales que se dibujan en este libro, sin que en ello haya contradicción alguna, debido a que el operar de la colonialidad se puede analizar tanto en los sistemas globales como en las microestructuras y en las diversas heterarquías construidas por la colonialidad del poder, (una de ellas, la de la estética).

Seis meses después del evento de Estéticas Decoloniales de Bogotá, en mayo de 2011, se realizó en la Universidad de Duke un evento similar en su formato, (un encuentro teórico y una exposición,

denominado: “+Decolonial Aesthetics”. En la organización del evento participaron la artista Vietnamita Hong-An Throng, la historiadora Aimee Kwon, el crítico de cine y artista de video Guo-Juin Hong y el crítico colombiano, artista y curador, Miguel Rojas-Sotelo. La exposición fue curada por Walter Mignolo y co-curada por Guo-Juin Hong, Alanna Lockward y Marina Grzanic. Otras cartografías, de prácticas estéticas decoloniales, además de las de Abya Yala La Gran Comarca, empezaban a visibilizarse, desde El Caribe, y el continente asiático. En el texto que sirvió de preámbulo al evento se destaca que la decolonialidad en general y la decolonialidad estética se mueven en la dirección de futuros democráticos más allá del concepto occidental de democracia. Al respecto, se deja claro que la dignidad humana adquiere diferentes formas de identidad e identificación que son incompatibles con las nociones homogenizantes de “Cultura” y “Universalidad” de los discursos y prácticas artísticas propuestos por las teorías modernas, postmodernas y altermodernas. De manera análoga al legado de la Conferencia de Bandung, que se propuso imaginar otros mundos más allá de la alternativa entre el capitalismo y el comunismo, la decolonialidad estética, como una opción distinta, se separa de las rutas de la modernidad y sus reconfiguraciones postmodernas o altermodernas. En esta ocasión, además de varios participantes en el encuentro de Bogotá y los nuevos organizadores y curadores, se unieron al encuentro teórico los filósofos Lewis Gordon y Nelson Maldonado, la directora del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos de la UASB, Catherine Walsh y el curador italiano Luigi Fassi.

La discusión sobre la decolonialidad estética cada vez es más amplia, en espacios académicos, eventos de arte y cultura que van más allá de los espacios académicos. Entre ellos vale destacar, en la 11na. Bienal de la Habana, el panel sobre estéticas decoloniales⁴ realizado, en mayo de 2012, como parte del Evento teórico dedicado al tema Prácticas Artísticas e Imaginarios Sociales. Los textos de los integrantes de este panel configuran el capítulo 2 del libro que recoge los aportes del evento teórico de esta Oncena Bienal de la Habana.⁵

4 En este panel participaron: Dalida Benfield, Pedro Lasch, Alanna Lockward, Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet y Pedro Pablo Gómez. Además estos participantes junto con Miguel Rojas-Sotelo escribieron un texto colectivo sobre las estéticas decoloniales, que se publicó en francés en el número 111 de la Revista Inter Art Actual.

5 Véase, V.A., Prácticas Artísticas e Imaginarios sociales: evento teórico Oncena Bienal de la Habana (2014) La Habana:

Dos versiones de Be.Bop: “Black Europe Body Politics”, (2012, 2013, 2014 y 2016) curadas por Alanna Lockward. En este evento académico y artístico es claro el empeño de conceptualizar, en clave decolonial, las prácticas artísticas de la diáspora africana en la Europa actual. *Be.Bop* pretende además promover diálogos e intercambios entre practicantes del arte, activistas y estudiosos de las leyes de inmigración. En 2014 Alanna y Jeannette Elhers co-curaron el evento que se realizó en Berlín y en Copenhague.⁶

En junio de 2013, en Mérida, Yucatán, México, se realizó la sexta edición de la bienal “Arte Nuevo InteractivA/Laboratorio Cartodigital”, organizada por un equipo conformado por Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet, José Luis García Pérez, Verónica García, acompañado por las curadoras Rosalía Romero y Kency Cornejo. Este proyecto incluyó dos exposiciones, una en el Museo A’ak, Xcunyá y otra en la Galería de la Casa Colón. Una serie de talleres de aprendizaje pensados especialmente para jóvenes de escuelas preparatorias, hizo posible además que los artistas, críticos, curadores y activistas mayas, afrodescendientes, y latinos que viven en Estados Unidos, pudieran compartir una serie de estrategias creativas decoloniales. Las prácticas colaborativas, los diálogos intergeneracionales y el énfasis en la importancia de mantener la tradición oral, así como la relación ancestral propia de nuestras culturas originarias, fueron algunas de las preocupaciones debatidas en el transcurso de este evento.⁷

El más reciente capítulo, del que damos cuenta en este libro, tuvo lugar de nuevo en Bogotá con la exposición y encuentro académico titulado HD: Haceres Decoloniales⁸ organizado por Pedro Pablo Gómez, en el proceso de configuración del proyecto de doctorado en Estudios Artísticos.⁹

Ediciones Cúpulas/ISA Universidad de las Artes/Arte Cubano Ediciones/Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam/Consejo Nacional de Artes Plásticas.

6 <http://www.jeannetteehlers.dk/>. Para cotejar las ideas de Jeannete sobre su arte ver la entrevista publicada en Ibraaz, <http://www.ibraaz.org/platforms/8/responses/171/>

7 Información adicional sobre esta bienal, se puede encontrar en: <http://www.puntomedio.com.mx/merida/2013/05/22/iniciara-la-bienal-de-artenuevo-interactiva-2013/19395/> <http://www.yucatanoday.com/en/events/2013/05/artenuevo-interactiva-2013-interactive-new-art-2013>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=wIAYZKJEDW8>

9 <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/noticias-y-eventos-culturales-facultad-de-artes-asab/haceres-decoloniales>



Por otra parte, entre las más recientes publicaciones se encuentra el amplio dossier que Social Text–Periscope¹⁰ dedicó al tema de las estéticas decoloniales. En este trabajo participaron mujeres y hombres dedicados a la teoría, la crítica, la curaduría, y la creación artística. En sus páginas, el pensamiento

sobre la estética decolonial hace un recorrido desde varios puntos de originación, en el Asia Central, Rusia y Europa del Este, pasando por America Central, América del Sur, deteniéndose en el tema de los inmigrantes en Europa, los latinos–(as) en Estados Unidos así como el arte en Vietnam, Corea, Taiwan o el cine en Hong Kong.

10 <http://www.socialtextjournal.org/periscope/decolonial-aesthesis/>

ALEX DONIS

Alex Donis es un artista visual de Los Ángeles (California, Estados Unidos) cuyo trabajo se propone examinar y re-configurar los límites culturales establecidos por la religión, la política, la raza y la sexualidad. Su empeño consiste en deponer actitudes sociales convencionales, arraigadas en la historia y la experiencia de la colonialidad, mediante un trabajo comprometido en el que se cruzan influencias de las culturas Pop, Latina y Queer.

¡Gol! y Pas de Deux (Paso de dos)

En la serie de pinturas ¡Gol! vemos cómo jugadores internacionales del fútbol pertenecientes a equipos rivales, de países cuya relación geopolítica ha estado marcada durante mucho tiempo por el colonialismo y por los legados descoloniales. Estos jugadores dejan de lado la trayectoria del balón para, en medio de un salto, encontrarse en un erótico beso y abrazo. Así, se abren otras posibilidades de re-significación y despatriarcalización del juego, (*del yogo bonito*), del placer y de la corporeidad, para interrogar las geopolíticas desde las corpo-políticas del pensar y del sentir.



Spain vs Mexico (Iker Casillas & Javier 'Chicharito' Hernández), 2013
Oil and acrylic on un-stretched canvas. 60" x 84". Private collection. © copyright del autor.

Página 18: *Guatemala vs USA* (Carlos (El Pescadito) Ruiz & Carlos Bocanegra), 2014.
Oil and acrylic on un-stretched canvas. 60" x 84". © copyright del autor.



En la serie Pas de Deux (Paso de dos –término francés que viene del mundo de ballet que literalmente significa “paso (o duet) de dos”.) Donis hace probable lo que en apariencia es imposible: poner juntos, como un solo cuerpo en relación y en conocidas poses de ballet clásico y romántico, a parejas de soldados de ejércitos enemigos, de diversos conflictos armados de la historia moderna, entre ellos los de Estados Unidos–Irak, Alemania–Rusia e Israel–Palestina.



Private R. Shalev & Y.A. Najjar (Les Deux Pigeons). Israeli–Palestinian Conflict. 2006. Oil, ink, & acrylic on canvas. 22" x 28". © copyright del autor.

Página 21: *Private SS Heissmeyer & Sgt. O. A. Vasiliev (Dante Sonata). World War II (Germany & Russia). 2006. Oil, ink, & enamel on canvas. 5ft x 5ft. © copyright del autor.*



DOROTEO CHAVAJAY

Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Rafael Rodríguez Padilla, (Ciudad de Guatemala) en donde actualmente enseña. Entre sus exposiciones más destacadas se encuentran las muestras colectivas en el Museum of Latin American Art (MOLAA), en Long Beach, California. Entre sus reconocimientos están el Primer Lugar en la Subasta de Arte Latinoamericano, Juannio (2008); premio Promesa, de Fundación Botrán (2002); finalista HABITART, Arte Contemporáneo Centroamericano (2003), y Premio Único Certamen 15 de Septiembre Centroamericano (2004). Su producción abarca desde el performance hasta la exploración y reconfiguración de elementos cotidianos de la comunidad.

El trabajo de Chavajay se puede entender de manera general como una serie de intervenciones que tienen un claro propósito: sanar las heridas coloniales de la cultura Tz´utujil. En Tz´utujil, lo que hace el pintor o el músico, lo mismo que el médico o la enfermera es lo mismo, *Q´omanel*, es decir, sanar. Para tal fin, las acciones de borrar, inscribir y tatuar se constituyen en operaciones básicas de su hacer, muchas veces dolorosas, como toda sanación. Y en ese accionar el artista sanador interviene tanto los documentos del colonialismo (borrar el texto en español, como lengua imperial y colonial de Biblias bilingües para conservar en ellas sólo la lengua, la memoria y la cultura Tz´utujil) como su propio cuerpo.

Doroteo Guamucho Flores.

Al decidir tatuar en la espalda la cédula en tamaño real del atleta indígena Doroteo Guamucho Flores, el artista interpela la política colonial del nombrar que pretende naturalizar su visión uni-lateral y muchas veces errónea, como la única y verdadera manera de conocer el mundo. El nombre de Doroteo Guamucho Flores, (1922–2011) ganador de la Maratón de Boston (1952), fue cambiado por un fotógrafo gringo incapaz de pronunciar el nombre del campeón, alterándolo por el de "Mateo Flores". Con esta identidad errónea, posteriormente, se homenajeó al atleta, nombrando una estación nacional y un estadio de fútbol. La intervención de Chavajay ha dado lugar a propuestas políticas para corregir el nombre del estadio como Doroteo Guamucho; pero ante todo, se trata del gesto decolonial de una conciencia colectiva que combate los excesos, la violencia, el silenciamiento y el racismo epistémico hacia las comunidades indígenas en Guatemala.



Doroteo Guamuche Flores. Fotografía. 100 x 150 cm.
© copyright del autor. Imagen Cortesía del artista.

Ch'ab'aq Jaay

El 1 de mayo de 2014, Chavajay realizó un performance para que le tatuaran en el pecho su verdadero apellido: *Ch'ab'aq Jaay*. Como en otros casos, ante la dificultad de pronunciación en español, este apellido fue simplificado como *Chavajay*. En castellano, dice, el sonido común es Chavajay, pero el verdadero *Ch'ab'aq Jaay* significa casa de lodo, pared mojada, pared de lodo o la gente que empezó a construir las casas de lodo, es decir, mis ancestros. En concordancia con la concepción de las culturas indígenas para las que el pasado que está adelante, el artista muestra su nombre inscripto y encarnado correctamente. Y al hacerlo, afirma el arte como modo de conocimiento propio, capaz de hacer retoñar la memoria ancestral, la lengua y la potencia del pensamiento indígena en los intersticios de las prácticas artísticas contemporáneas.



Ch'ab'aq Jaay. Fotografía. 100 x 150 cm. © copyright del autor. Imagen Cortesía del artista.

Pato poc

El tercer tatuaje de Ch'ab'aq Jaay es una línea, a manera de brazalete, que dibuja de manera ambigua la imagen del pato poc, un ave extinta como especie del lago Atitlán de Guatemala desde el año 2004. Esta hebra viva de la memoria, se entrelaza al mismo tiempo con la imagen de las palomas de barro que los tz'utujiles colocan en el techo de sus casas en memoria de la resistencia de las mujeres indígenas frente al yo-violento y violador colonial, resistencia que el poeta tz'utujil Luis Batz describe magistralmente en su leyenda "Huida de las vírgenes":

*Musas tiernas perseguidas por los invasores/
agotadas y asustadas llegaron al precipicio del
barranco/viéndose a los ojos/el latido de sus
corazones marcaba el momento de lanzarse al abismo/
el viento regocija la partida de las doncellas/al
caerse abrieron sus alas y se convirtieron en blancas
palomas.../Remembrando la hazaña/sus descendientes
colocaron sobre sus ranchitos palomitas de barro/
huidizas, ariscas/que ni mañana ni nunca/seréis del
desconocido.*



Pato poc. Fotografía. 100 x 150 cm. © copyright del autor.
Imagen Cortesía del artista.

Retorno (performance e instalación)

Para esta obra, Benvenuto consigue Biblias en dos versiones, en Castellano (español) y un idioma originarios mayas, Tz'utujil, Kakchiquel, Q'ujeche. La acción consiste en pintar el texto, que aparece en Castellano, con una mezcla de sal, agua y cal, como una forma de borrar. Pero para el autor, borrar es una manera de cubrir y de sanar. Se trata, en concreto, de sanar la herida colonial de y desde los pueblos originarios de esta América profunda y sufrida. Como se sabe, América no fue descubierta sino (en)cubierta; aquí y ahora es tiempo de quitar esa manta.



Fotografía: Pedro Pablo Gómez



Registro del Retorno. Dimensiones variables. 2015. Fotografía Eduardo Soriano.

DANIEL B. CHÁVEZ

Daniel B. Chávez es artista–intelectual–militante–activista–pedagoga residente en San Cristóbal de las Casas, Chiapas (México). Es estudiante doctoral de comunicación (enfocada en performance y estudios decoloniales) en el departamento de estudios de comunicación de la Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill.

Uno de los temas claves del trabajo de Chávez, es el feminicidio, entendido más allá de la política del cuerpo biológico de la mujer. Para Chávez y otras activistas, cualquier persona que se identifica a sí misma como mujer, sin consideración a su cuerpo biológico, apariencia física y/o estatus de transición física, y que muere como producto de cualquier situación violenta, es víctima de feminicidio. En consecuencia, las trans-mujeres, intersex, transexuales y cualquier otro cuerpo disidente pero con identificación femenina propia, pueden ser víctimas de feminicidio. La expansión del concepto de lo femenino para visibilizar violencias de género ocultas y promover acciones sociales en contra de esas violencias es una de las claves del *hacer decolonial* del que Chávez participa activamente.

FOSA: Transfeminicidio. Performance de Daniel B. Chávez. 1 de febrero de 2015

Con esta pieza abordo un tema del que no hablamos ni vemos: el transfeminicidio. En particular me enfoco en identidades transmascullinas con cuerpos biológicamente y/o socialmente femeninos que corren alto riesgo de ser violados y/o asesinados por romper con la binaria inscrita. Quiero nombrar la precariedad que normalmente reside en la ignorancia de vidas *trans*. Tomo un sedante fuerte, pongo un cinturón de castidad, y con los pechos aplastados como usamos muchos los chavos *trans*, quedo en una fosa natural durante varias horas. Las preguntas que indago en esta performance son: ¿Que podría suceder si nuestra apariencia física no coincide con nuestro *aparatus* corporal? ¿Con un cuerpo que no encaja en las binarias, a cuáles violencias estamos sujetos? ¿Somos más que las vísceras de un animal?



Transfeminicidio. Performance. Imágenes por: Moyses Zuñiga Santiago y Magno Morales.
Acompañamiento por La Botica Facb y Arte Acción. Equipo: Compa Gely Pacheco, Magno Morales,
Tuc Tik Pu'n, Sandy Gómez.

Ayotzinapa: Quisieron Enterrarnos...No Sabían Que Éramos Semilla. 2014.

Performance-ritual que se basa en un altar en vivo como práctica simbólica performativa de dialogar con la violencia que estamos viviendo en 2014 en las Américas. La performance empieza con Ayotzinapa. Así como el dolor que penetra la piel y se convierte en calor que irradia por el cuerpo, la violencia de las desapariciones, la violencia policiaca y estatal y la violencia feminicida, irradia y se expande por las Américas. ¿Cómo pueden funcionar el cuerpo/nuestrxs cuerpos como canal del dolor y del duelo para convertirse en acción?



Ayotzinapa: Quisieron Enterrarnos...No Sabían Que Éramos Semilla
Performance y Concepción de Daniel B. Chávez
Videógrafo: Javier Escudero
Perforador-Artista Colaborador José Martínez
Creación del Altar y apoyo moral siempre Doris Difarnecio
18 de noviembre de 2014
El Paliacate Espacio Cultural San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México
Imágenes por Nelly Cubillos y Efraín Ascencio Cedillo
<http://www.danielbchavez.com/quisieronenterrarnos#1>



Descendencia-agencia. Performance. Con el acompañamiento de la artista Andrea Martínez. Sala ASAB. 2015. Fotografías: Diana Ayala y Johan Franco.

DALIDA MARÍA BENFIELD Y ROBERT M. OCHSHORN

Los archivos del cuerpo (body files) V.III

Los Archivos del Cuerpo (Body files). Es una Instalación multicanal de videos en línea, con diversidad de fuentes, en una plataforma de Tumblr y con una instalación técnica mixta, en curso desde 2013. Con contribuciones de Pierre Archambault, Lindsay Benedict, Isaac Carrillo, Benvenuto Chavajay, Daniel Britany Chávez, Teresa María Días Neiro, Raúl Moarquench Ferrera Balanquet, Jane Jin Kaisen, Fabiano Cueva, Choraline Dumesnil, Annie Fukushima, Pedro Pablo Gómez, Tom Jones, Guston Sondin-Kung, Robert M. Ochshorn, María C. Lugones, Naomi Elena Ramírez, Tammy Ko Robinson, Zvonka Simcic, Filippo Spreafico, entre otros.

El trabajo es un archivo colectivo de “los archivos del cuerpo”, que revelan el cuerpo como lugar de lucha y fricción entre los múltiples valores y la globalización hegemónica, los movimientos sociales, los nacionalismos e indigenismos así como la sexualidad y las construcciones de raza y género. Incluyendo video, sonido, imágenes, dibujos, y textos escritos, contribuidos por artistas, escritores, y el público, “los archivos del cuerpo” aparecen en una forma global, horizontal y descentralizada, en vivo, abierto y en proceso, un

vocabulario nuevo de ser y pensar. Nuestros cuerpos son archivos de la memoria, de nuestros ancestros, y las historias del mundo llenos de conocimientos preciosos y posibilidades del futuro. Necesitamos entender dónde estamos para imaginar el futuro. Las obras del archivo revelan estrategias de definir y redefinirnos, liberando sentidos y entendimientos epistémicos.

El archivo es abierto, y contribuciones de imágenes, textos o videos son bienvenidos a través del sitio web o directamente a la artista. Las contribuciones son inscripciones globales de momentos de descolonialidad/modernidad/colonialidad, se evocan formas de ser y pensar recibidas, rechazadas o transformadas. Cada instalación del archivo es diferente, reflejando un proceso continuo de experimentación con las ideas de cómo mostrar sabidurías nuevas y ancianas en formas abiertas y en diálogo. Ha sido mostrado dos veces; en “Arte Nuevo Interactiva 2013,” Mérida, México; Huret & Spector Gallery, Emerson College, Boston, MA, E.E.U.U, 2015; y por ésta edición, en la Sala ASAB, es una colaboración con Robert Ochshorn, para crear una nueva forma interactiva entre imágenes, videos textos escritos, y sonidos.

Dalida María Benfield

Es una artista visual e 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 del edición del Worlds and Knowledges Otherwise dossier "Digital Decolonizations/Decolonizing the Digital" (2009). Ha sido profesora de arte, video, cine y teoría e historia, en la Universidad de Illinois – Champaign-Urbana, la Universidad de Wisconsin-Madison, y la Escuela del Institute de Arte de Chicago. Actualmente es profesora de arte en la *Vermont College of Fine Arts*, y *Faculty Associate* en el *Berkman Center for Internet and Society* at *Harvard University*.

Robert M. Ochshorn

Robert M. Ochshorn es un artista e investigador que trabaja en el Grupo de Diseño de Comunicaciones en San Francisco, donde se está desarrollando interfaces de medios para extender las capacidades perceptivas y expresivas de lo humano. Ochshorn tiene una licenciatura en Ciencias de la Computación de la Universidad de Cornell (Ithaca, Nueva York, EE.UU). Después de su graduación trabajó como asistente de investigación en el *Interrogative Design Group*, en el MIT y Harvard. En 2012, fue investigador de la Jan Van Eyck Academie (Maastricht, Países Bajos), donde desarrolló el software "INTERLACE," entrelazado de código abierto que se utilizó en la colaboración para crear el documental basado en la web "Montage Interdit" (presentada en el Foro Documental Berlín 2, junio de 2012, Berlín, Alemania) y ha completado recientemente una residencia en Akademie Schloss Solitude (Stuttgart, Alemania). Ha realizado conferencias y ha exhibido su trabajo internacionalmente.



Los archivos del cuerpo. Instalación multicanal. 2015. Fotografías Sala ASAB.



IBAAAC BBAU CARRILLO CAAM

Poeta, narrador, dramaturgo, traductor e intérprete al maya yucateco, promotor cultural, artista visual y del performance. Nacido en Peto Yucatán, México, Licenciado en Educación Media con especialidad en Educación Artística por la Escuela Normal Superior de Yucatán. Egresado de la Escuela de Creación Literaria Maya del Centro Estatal de Bellas Artes, Ha sido profesor de Gramática maya y Adquisición de la lengua en el nivel Avanzado, en la Academia Municipal de Lengua Maya Itzamná de Mérida Yucatán. Promotor de la lengua Maya desde 2014. Autor de novelas, poemas y obras teatrales entre las que se destacan: *U k'íimil Yuum K'iin*, *La muerte del Sol* (2012), *"U x'íimbal eek'ó'ob: Xux Eek'" "Paseo de los astros: Xux Eek'"* (2012) *"Lluvia nocturna"* (2013). Ha recibido premios y reconocimientos por su trabajo creativo, entre ellos Premio Nezahualcóyotl de Literatura en Lenguas Mexicanas con la novela *Danzas de la noche*, cuyos fragmentos se han traducido al inglés, al francés y alemán. Su pieza pictórica y performance "Uj" que se exhibe en "Fredric Jameson Gallery", de la Universidad de Duke NC, USA en 2014. La pieza pictórica "Naj tun kaan" exhibida en el Museo de Arte Áak en Xcunyá Yucatán, durante la Bienal Internacional de "Arte Nuevo interactiva" 2013. Su performance "Sak metnal" "infra-mundo blanco" exhibida en la Bienal internacional "Arte nuevo interactiva" 2013.

Colección: Leti'

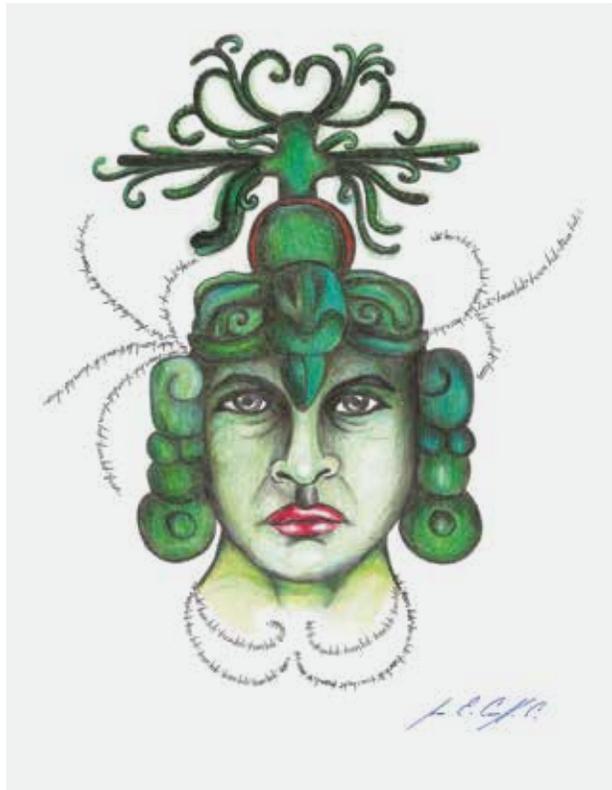
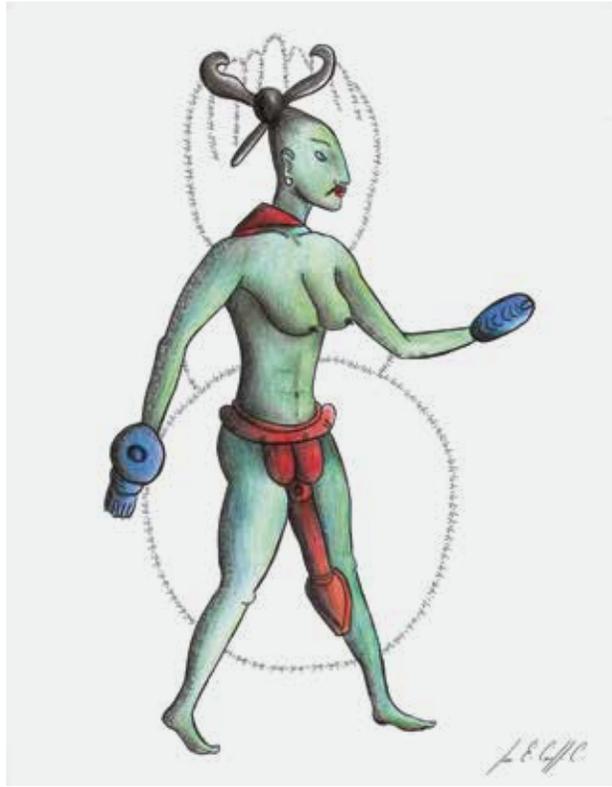
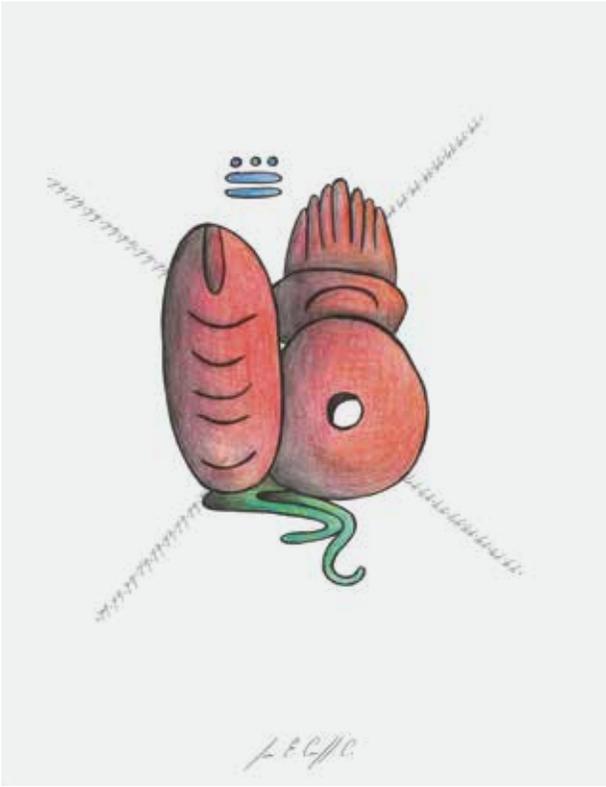
Es un trabajo en técnica mixta (lápices de colores) de 2015. En la lengua maya, la palabra *leti'* se refiere a un él o un ella por igual sin dicotomizar en [hombre] o [mujer]. El uso cotidiano de esa palabra es la manifestación del pulso y movimiento vivo del tiempo no occidental de la cosmovisión maya, es la forma sonora de traer al presente la memoria ancestral de un origen que está en un constante movimiento, es una manera de hacer recordar que las fuerzas y energías creadoras del universo que en maya yucateco nombramos *Yuumtsiles* también tienen características andróginas. La primera imagen muestra un Glifo maya en el que se lee la palabra Leti'. La segunda, *Ix Jun Yej Toon*, "Señora Uno Punta del Pene" y la tercera *Jun Ráakan* "Huracán". En el libro del *Popol Wuuj* dice que su secreto es que no tiene sexo, o lo que es lo mismo: padre y madre al mismo tiempo.

Arriba izquierda: Glifo maya en el que se lee la palabra *Leti'*. Técnica mixta (lápices de colores) de 2015

Arriba derecha: *Ix Jun Yej Toon*, "Señora Uno Punta del Pene". Deidad mencionada en el rezo para curar viruela y fiebre en el libro sagrado *El Ritual de los Bacabes*. Técnica mixta (lápices de colores) de 2015

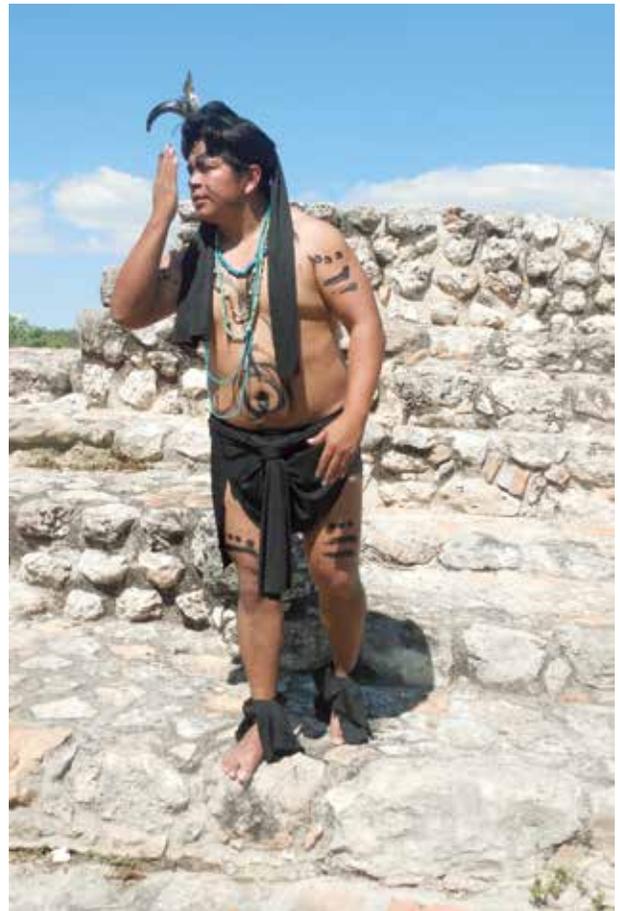
Abajo izquierda: *Jun Ráakan* "Huracán". En el libro del *Popol Wuuj* dice que su secreto es que no tiene sexo, o lo que es lo mismo: padre y madre al mismo tiempo. técnica mixta (lápices de colores) de 2015

Abajo derecha: *Leti' 2*. Técnica mixta (lápices de colores) de 2015.



Performance: Uj

Se trata de una acción realizada en 2014. *Uj*, en Maya tiene dos significados: Luna y Collar o pechera, en el maya antiguo la raíz de la palabra también era usada como adjetivo posesivo de la tercera persona (*Leti'*) la cual es una palabra por naturaleza andrógena y difumina la separación que existe entre el hombre y la mujer. Las imágenes corresponden a la documentación del Performance realizado en la ciudad maya de Chéen Jo'. (Fotos de: Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet).



Registro del performance: Uj. Fotografías Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet



Tich' óolal

Isaac Carrillo.

Xolokbalen tu táan a tsikbe'enil
in ma'ats' le kaab ku chooj tu kaal a wooko',
ts'unu'unen ku júupch'intik u koj
tu bóoxel u chí' a k'aaba'.

Xolokbalen in méek' u chuun a nak'
tu'ux t'uchukbal u xmajannajil náay,
box ko'olel ku je'ik u xiik' tí' áak'ab,
péepenen ku k'a'aytik u k'íink'inal cháakilo'ob k'aay.

Xolokbalen ta táan in p'ult a wíinkilil,
k'am in k'aayi', k'am in tich' óolali',
uk' u áak' sa'il in t'aan,
jaant u k'íink'inal waajil in taankasil.

Xolokbalen ta táan
in ch'a'ant u muul s'ínikil a tuuch,
Chak muul s'ínik, boox muul s'ínik,
saayen kin púutik u xéexet'al yaabilaj ta puksi'ik'al.

Ofrenda

Isaac Carrillo.

Postrado estoy ante tu dicha
Para lamer la miel que escurre de tus piernas,
Soy colibrí que incrusta su pico
En los labios de tu nombre.

Postrado estoy para abrazar tu vientre
Donde posa la *presta casas* de los sueños,
Mujer negra que le abre las alas a la noche,
Soy mariposa que anuncia tibias lluvias de canto.

Postrado estoy ante ti para sahumar tu cuerpo,
Acepta mi canto, acepta mi ofrenda,
Bebe el atole nuevo de mi voz,
Come la tortilla caliente de mi arrebato.

Postrado estoy ante ti
Para mirar el hormiguero de tu ombligo,
Hormiguero rojo, hormiguero negro,
Soy hormiga *saay* que acarrea trozos de amor a tu
corazón.

JESÚS HOLMES MUÑOZ GÓMEZ

Es maestro en Artes Visuales de la Universidad de Nariño, Magister en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, integrante activo desde el año 2008 del grupo de investigación Poiesis XXI, editor de contenido desde el año 2007 en *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*. Ha mostrado su trabajo en varias exposiciones colectivas en el país.

“Andada”: entre el centro y la periferia

Este trabajo es un hacer decolonial, del conocimiento, la memoria y el sentir comunal, arraigados en Las Mesas Nariño, pero que resuenan en la vida cotidiana del artista-hacedor en Bogotá. La Andada, como modo de hacer, que no es metodología, es un ejercicio de estéticas otras que realiza una transposición de un ambiente vital. Este gesto, no se entendería sin la presencia de todos esos objetos que son necesarios para preparar, en dos registros complementarios, tanto los alimentos del cuerpo como los alimentos del alma, cada uno con su propio sistema de ornamentos. Este particular “sistema de objetos”, cuidadosamente elaborado y conservado por las manos fértiles de una

mujer y un hombre, durante varias décadas, es capaz de hacer ver y sentir cómo es que se dibujan cartografías de la memoria, trazadas a punta de creencias, tenacidad y esperanzas, sin importar que sea a la luz de una lámpara de petróleo, de una Petromax o del fulgor eneguedor de un aparato de soldadura. Es iluminador ver cómo para esta “andada” cada objeto o imagen fue provisto de un equipaje justo, que no podía dejar que en el camino se desparramara su propia valija llena de sentidos, de magia cotidiana, de tiempos, añejamientos y de olores del Sur. Cada objeto, cumplió con su tarea, trajo en sus entrañas la latencia vital de su propio decir, y todos en conjunto conspiraron para inventarse modos de ser escuchados. Ojalá, en los intersticios de todos aquellos discursos que pretenden explicarlos y homologarlos, estos objetos vivos puedan encontrar una manera, por pequeña que sea, de hacerse sentir por ellos mismos, sin haber sido silenciados en el momento mismo en que se disponían a hacer(nos) entrega de un envío de significación. Sólo así, habrá valido la pena el desarraigo y la *patoneada*, de más de mil kilómetros, de todos aquellos inseparables compañeros de viaje.



Andada. Instalación de dimensiones y materiales variables (madera, vidrio, materiales vegetales, telas, papel fotográfico) 2015.

LIA GARCÍA LA NOVIA SIRENA

Lia García (La Novia Sirena) estudió Pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Actualmente, se encuentra concluyendo la maestría en Artes Visuales en la Academia de San Carlos de la misma universidad, con el proyecto *“Puede besar a la novia...La experiencia del cuerpo transgénero como un encuentro performático-afectivo”*; es co-fundadora de la colectiva RED DE JUVENTUDES TRANS MÉXICO, junto con otros jóvenes activistas transgénero. Ha expuesto su trabajo en el Octubre Trans Barcelona, El Palomar, EXTRA! Festival Internacional de Performance por Pancho López, Universidad de las Artes de Berlín y en Bethanien, Berlín.

Lia la novia, como activista transgénero y artista trabaja y vive la transfeminidad como un hacer decolonial. Desprendiéndose de la *disforia* de género, hace de su transición una euforia, una celebración colectiva que como toda práctica que irrumpe contra los prejuicios de género no está exenta de contrastes y dificultades. El cuerpo, dice, no es un objeto que pertenece a una subjetividad; más bien, para ella, se trata de una *“cuerpa colectiva”* de carne, metáforas, sueños y confusiones.

Desde el ritual de la quinceañera (que trans-pone a sus veinticinco) o de la novia en la boda, Lia celebra su transición de género que, además de ser la mutación de un cuerpo, es ante todo la posibilidad de transformar las construcciones discursivas del género y sus significados colectivos que la sociedad patriarcal pretende fijar como naturalmente determinados. Así, la afectividad, las emociones y el discurso del amor son las herramientas de resistencia de Lia y al mismo tiempo los medios para construir espacios donde sea posible el hacer decolonial de una transi-

sión de género que como *“cuerpa”* en construcción siempre inacabada no puede ser individual sino colectiva; no sólo anatómica, biológica y hormonal sino también, y al mismo tiempo, simbólica, erótica y decolonial, sin jerarquías de raza, de color y género, sin violencia de estado *“porque las queremos vivas”*. Lia llama a sus acciones *“Encuentros Afectivos”* por su gran interés de construir redes afectivas entre ella y las personas que se mueven en su contexto social, realizando intercambios entre el prejuicio y el estereotipo hacia lo *trans* por la caricia, el beso y la mirada como apuestas políticas y pedagógicas que dinamiten las relaciones de poder y establezcan vínculos amorosos y la construcción de una relación. En otro de sus Encuentros Afectivos Lia ex-pone su ser en transición como una Sirena a la que su cola le impide desplazarse en tierra y su voz robada en el cuento, comunicarse. Sin embargo, la suspensión del movimiento de este ser *antropozoo* contemporáneo, que irrumpe en diferentes espacios (una universidad, un edificio de apartamentos en España o un metro) es precisamente el elemento que hace posible la sustitución de un aparente defecto por un afecto. Y esta trans-posición es la puerta de entrada a un nuevo espacio de relación sutilmente agenciado por la artista. Allí, una sonrisa puede ser interpretada claramente como la invitación a abrazar a un cuerpo que ya no es extraño para ser movido por otros y contribuir a la recuperación de la voz. Pero, lo que más profundamente se consigue es activar formas espontáneas y desprejuiciadas de solidaridad, de co-laboración, de contacto horizontal en el que es posible ponerse al frente del otro sin bajar la mirada, hablar y entenderse si usar la voz para abrir las posibilidades de construir los primeros tejidos de esa *cuerpa colectiva* distinta, festiva y en tránsito permanente.



Vista de la obra en la Sala ASAB, donde además de las fotografías se podía ver la video–instalación: *Lia la Novia Sirena*. México D.F. 2015.



Encuentros Afectivos: "El peso de los prejuicios". Diciembre, 2014, México D.F. Fotografía: Daniela Ortiz.



MARISOL CÁRDENAS Y COLECTIVO PIEL CANELA

Abrazando la memoria: Piel Canela y relatos de infancia de mujeres

La siguiente es la descripción que sobre este trabajo realiza la historiadora del arte Marisol Cárdenas. Esculpir en trapo implica aludir al tiempo-espacio lúdico de las sensaciones, recuerdos, emociones. Requiere la atención a la aguja y al hilo, la mirada al detalle, al gesto, la generación de ritmo, pausa, de un respiro. Es, “viéndolo con otros ojos”,¹ una meditación en movimiento, pues implica a cada imaginera² estar en el presente, atenta al aquí y ahora del diseño, los instrumentos, la creación de la puntada precisa, la producción del boceto imaginal de quien le inspira, la otra congénere que es la madre, hermana, abuela, ella misma. Es también un modo de explorar los hilos de colores del género traduciendo en forma plástica el “espesor” y la “textura” de sus memorias. Este proceso las vincula con sus ancestras, tanto como con hijas, comadres, marchantas, *cachineras*³ y otras mujeres en su laburo cotidiano, como el mercadeo informal.

La piel es una cartografía de la vida donde se marcan recuerdos, re-encuentros, surcos, huellas. Es un espacio donde se oculta y visibiliza, viste-desviste, limpia, desecha, hidrata, seca, sana. Adoptamos esta metáfora política del cuerpo que teje perspectivas de género, clase, raza y etnicidad para hilvanar un ejercicio de *cimarronía estética ritual*,⁴ como propo-

neamos llamar a las formas de desplazamiento simbólico en clave decolonial, crítica feminista e intercultural de frontera que encuentran en el intersticio, un *pliegue* que ofrece la posibilidad de una diáspora metafórica insurgente. Así, metodológicamente desde prácticas cotidiano-sagradas, públicas, privadas, *glocales, rurbanas y otras*, se busca la emergencia de diálogos creativos de sentidos críticos a los hegemónicos a través de la sabiduría de los sujetos diversos, comunitarios, con sus propios conocimientos, rituales, estilos, luchas, poéticas y políticas de vida.

Históricamente nuestros pueblos originarios o diaspóricos han resistido nómadamente a los embates de los modos de producción y reproducción colonialista, capitalista y global, desde sus propias lógicas y retóricas, sabiduría “otras”, memorias del ser, hacer, sentir. Es así que este proyecto se asume con una política de representación que pretende conocer e intercambiar modos de vida entre mujeres creativas diversas, explicitar sus normas, funciones y valores, memorias de infancia, prácticas de vida, de trabajo cotidiano, desde el lugar enunciativo corporal, territorio simbólico que presenta varias dermis donde emerge el deseo, la esperanza, la espiritualidad, que aporta energía creativa y economía simbólica al objeto/sujeto. Esta estética relacional del gesto camina hacia el sentido complejo de los signos, lenguajes, visibles e invisibles, de las capacidades diversas, transmitidas en imaginarios de mujeres cimarronas como las afroecuatorianas, caribeñas, afroamericanas, entre otras, co-participando en diversas opciones de paso, con movimiento comunitario y personal, y a su propio ritmo.

1 Los que la semióloga transdisciplinaria Julieta Haidar (1994) alude con las “semióticas de lo invisible”. Ver su artículo en texto “La argumentación”.

2 Preferimos llamarlas así a las creadoras del arte popular por su modo de cognición intuitiva que abreva de la fantasía, la imaginación, la *lógica kisceral*, mágica con que expresan la simplicidad “barroca” en su obra.

3 Nombre como se les denomina a las mujeres que trafican artículos para el comercio, en la frontera con Colombia.

4 “Pensar la estética ritual como una categoría de identidad ritual comunitaria implica preguntarnos cómo se construye y reconstruyen las prácticas identitarias de la cosmovisión a partir de la plástica ritual, qué significado

tiene la estética en el rito, en la vida sociocultural de la comunidad y qué papel desempeña la estética como forma de autorepresentación de sus prácticas socioculturales” (Cárdenas, 2009:2)



Colectivo Piel Canela. *Muñecas de trapo*. Instalación. 2015.

Un ejemplo de esta propuesta es "Piel Canela" colectivo de tres mujeres adultas afroecuatorianas, de la cuarta y quinta década de vida, al cual se suman coyunturalmente otras mujeres, adolescentes o ancianas, mismas que asumieron la idea de "abrazar sus memorias", y trenzar palabras de otras mujeres negras, color que es huella de la historia de las culturas diaspóricas, y que ahora deviene en poder estético para subvertir los cánones de belleza impuestos por los modelos hegemónicos, blanco masculino heteronormativos.

Susana Pérez Bolaños, Jobita Lara y Jenny Delgado Espinoza son tres vecinas del Juncal, uno de los tantos pueblos que configuran el Valle del Chota, en la provincia de Imbabura, al norte del Ecuador. Son mujeres madres, que se dedican al trabajo en el hogar y además luchan por mejorar su situación económica

mediante actividades creativas de producción manual, opción que comparten con otras mujeres del pueblo afroecuatoriano. Esta fue una zona hacendaria desde la colonia, donde se trabajó en la minería y en la producción agrícola, ésta última, actividad a la que todavía se dedica su gente, ahora cada vez menos rentable. Por estas condiciones de explotación, marginación y pobreza, el Chota tiene una larga historia de migración al oriente y costa ecuatoriana y también fuera del país. Actualmente, es conocida por ser uno de los lugares donde el fútbol nacional masculino exporta jugadores, generando otro estereotipo a la misma. Por supuesto, ahora los niños y las niñas, buscan una pelota. Sin embargo, aún podemos encontrar el poder de la creatividad insurgente en este tipo de "abayomis" afroecuatorianas que cuentan sus memorias, deseos y sueños de equidad entre agujas, telas y una polifonía de colores.



Marisol Cárdenas y Colectivo Piel Canela. Video–instalación.
Abrazando la memoria. 2015.

MARTÍN ALONSO ROA

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 2000 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. Actualmente, continua su labor como artista y sanador; desde el 2009, se ha vinculado a la gestión ambiental en el contexto de las áreas naturales protegidas y los sitios sagrados.

La decolonialidad de la naturaleza es el eje central de los *haceres decoloniales* de Martín Roa. Su expansión de la concepción de arte y de su función no simplemente estética formal sino ética, política y curativa, le permite relacionarse con la naturaleza como sujeto vivo con el que es posible y urgente un diálogo distinto al de la modernidad/colonialidad destructiva. En el caso de Roa, se trata de acciones que no son solitarias sino solidarias y comunales, entre las que se destacan sus *ofrendas* a la naturaleza, de gratitud por su generosidad, de reconocimiento de su corporeidad sintiente, más allá de las nociones de paisaje o territorio, como memoria viva, cuyos “*lenguajes*” y mensajes es necesario comprender para aprender a vivir juntos.

Ofrenda al Agua

Realizada en junio 21 de 2009 con maíz, tubérculos, semillas y miel (7 x 7 mts. Aprox.), en la Antigua Mina de Palacio, la Calera, Cundinamarca en una zona de restauración ambiental adjunta al PNN Chingaza, en la antigua mina de palacio. Esta región durante décadas se dedicó a la extracción de caliza base para la producción de cemento, ahora es dedicada a la regulación hídrica y el abastecimiento del acueducto de la ciudad y sus alrededores. El elemento gráfico alude a la siembra, en este caso, a la siembra o “crianza del agua” que en el mundo andino prehispánico es vital para la supervivencia de las comunidades. Con la ofrenda se pretende participar en la intención curativa del sector de montaña utilizado en la explotación minera.



Ofrenda al agua. 2009. Imagen cortesía del artista.



A la Señora de Maipures. 2010. Imagen cortesía del artista.

A la señora del Maipures

Realizada en Vichada en 2010 (8 mts. Aprox.), frente al Raudal de Maipures, en el PNN Tuparro. Obra efímera, compuesta por maíz, frijol, hoja de coca, miel, tabaco, concha de caracol y sal marina, frailejón de páramo, otras semillas, achiote y flores, etc. Se utilizaron diferentes elementos del mar y de las montañas (frailejón o sal marina) para equilibrar el calor y el fresco de los ciclos biológicos así como la evocación de la fuerza ancestral. Realizada como agradecimiento a la fuerza oxigenadora y renovadora del raudal, personificada en las mitologías como señoras, jefes o madres del agua, que cuidan o crían en su interior los animales que pueblan los ríos, y dan vitalidad a los grandes árboles que están en los bosques, en una correlación dinámica entre rocas, bosques, cabeceras de ríos y mares que forman el cuerpo del territorio.



Ofrenda a la lluvia. 2012. Imagen cortesía del artista.

Ofrenda a la lluvia

Realizada en 2012 con semillas de maíz y harina de maíz (6x6 mts. Aprox.), frente a la laguna de Chingaza, en el PNN Chingaza, como un agradecimiento a la lluvia.

La lluvia, que es condensada por la dinámica natural de las montañas y la brisa, que viene del Orinoco, es utilizada para el consumo humano del centro del país, y es entendida como un recurso natural con implicaciones económicas. Esta ofrenda compuesta por nueve círculos, evoca el principio del elemento generador de la vida, el agua y sus ciclos, así como la significación simbólica y espiritual que tienen los cuerpos de agua y las montañas en las culturas ancestrales y campesinas.

(Estas tres obras se realizaron con el apoyo de la Dirección Territorial Orinoquia de Parques Nacionales en el contexto de visualización del patrimonio cultural inmaterial presente en las áreas protegidas).

Árbol de los Niños

Se realizó en 2012 en Villavicencio, en el Parque Los Libertadores con carbón, flores, alimentos, aserrín, semillas. Es un homenaje de agradecimiento a los árboles de la ciudad de Villavicencio, alrededor de los cuales se han tejido historias y memorias de los habitantes. En el 2012 se reemplazaron algunos árboles antiguos de la ciudad y se pretendía llamar la atención al respecto de la sensibilidad ambiental a través de esta ofrenda, particularmente en ese contexto del

pedemonte llanero en el que se encuentra la ciudad, que es una zona de alta biodiversidad. Durante la ofrenda, los transeúntes de la Plaza se fueron acercando y se integraron inmediatamente y participaron conscientemente en la intención de la obra, particularmente los niños que llenaron de alegría y fuerza simbólica toda la obra, de ahí el nombre de la ofrenda. Posteriormente, el carbón fue destinado como abono y las plántulas de árboles fueron sembrados en los humedales de la ciudad.



Árbol de los niños. 2012. Imagen cortesía del artista.

Esta obra hace parte de las ofrendas hechas en Bogotá en el mes de agosto en 2013 y 14, como celebración del mes de vientos, de la siembra y la madre tierra. Teniendo en cuenta el contexto de la ciudad donde se ubica la academia de artes, en el centro, frente a las montañas, y junto a al río San Francisco, hoy canalizado como alcantarillado. Se pide conciencia del proceso histórico y nuestra capacidad de cambio individual y social. Es una acción de honra y gratitud al lugar de enseñanza/aprendizaje. La escuela es un vientre. Gracias a lugares como éste podemos formarnos, y pedimos al espíritu que llegue y tome el lugar: un espíritu de comprensión, conciencia y comunicación. Diríamos desde la visión andina ancestral, que la acción que tiene lugar aquí es la labor de la crianza, es la formación recibida con gratitud y afecto. Una crianza de la discusión, de la reflexión, de las ideas y de las propuestas hechas con estética. Esta ofrenda a la enseñanza es una acción de reciprocidad con los maestros que nos acompañan a lo largo de la vida de diversas maneras. La escuela es un vientre.

La imagen recrea el tejido andino y algunos motivos de su iconografía. Alude al vientre, elemento de protección y crianza de nuevas generaciones. A los Apus (espíritus de las montañas) y las estrellas que guiaron por siglos la vida de los sabios y las sociedades andinas. En cada figura podemos hacer una mirada en dos aspectos de la ofrenda, uno concreto y otro más espiritual o arquetípico. A un lado La laguna, símbolo del agua, recurso vital para la supervivencia de la sociedad. Consideradas por muchos pueblos como sitios de origen, la laguna es la madre, es agua. A otro lado el Sol, dínamo y fuente mayor de energía, es el padre, el calor y fuego. Las flores de la papa, como alusión a tantos aspectos de la vida como el trabajo, la siembra, el cuidado, a nuestros vínculos con el territorio y a la alegría de campo florecido. Es la tierra, base material que permite la experiencia física. En el centro Las aves, seres vitales en la polinización y el equilibrio ambiental. Son consideradas como intermediarias entre la tierra y el cielo, encarnan a las deidades y representan la comunicación, la inspiración creativa, su elemento es el aire.



Ofrenda a la enseñanza. Maíz, tubérculos, semillas, miel. 2015.
Fotografías Eduardo Soriano.

RAÚL MOAROUËCH FERRERA-BALANQUET

La Habana, Cuba, 1958. PhD, Universidad de Duke, 2016. MFA, Universidad de Iowa, 1992. Artista Interdisciplinario, escritor, académico Fulbright y Curador Ejecutivo de la bienal Arte Nuevo Interactiva (2001–2013). Su obra plástica ha sido incluida en Los Archivos del Cuerpo [Body Files], Huret and Spector Gallery, Emerson College, Boston, Massachusetts; BE.BOP 2013, Ballhaus Naunynstraße, Berlín, Alemania; DysTorpia Media Project, Museo de Arte Queen, Nueva York; Galería La Cúpula, Córdoba, Argentina; Decolonial Aesthetics, Museo Nasher, Durham, Carolina del Norte; Unbroken Ties: Dialogues in Cuban Art, Museo de Arte Latinoamericano, Long Beach, California; 05982:01, Fundación de Arte Contemporáneo, Montevideo, Uruguay; 33ro Festival Internacional Cervantino, León, México; Cuba: La Isla Posible, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, España; Selected Body Parts: A Physical Examination, LACE, Los Ángeles, California; The Gulf Crisis TV Project, 1993 Bienal del Museo de Arte Americano Whitney, Nueva York. Ha publicado en *Andar Erótico Decolonial*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, Argentina; *Caribbean InTransit*, No 4, Virginia, EEUU; *Social Text Journal/Periscope*, Nueva York, EEUU; *IDEA arts + society*, #39, 2011, Cluj, Rumania; *Artecubano*, Vol.3–4, La Habana, Cuba; *SalonKritik*, Madrid, España; *PublicNo.* 41, Toronto, Canadá; *Escaner Cultural*, Santiago de Chile; *Inter, Art Actuel*, No 102, Québec, Canada; *Bienal de La Habana para leer*, Universitat de València, España; *Integración y Resistencia en la Era Global*, Evento Teórico Décima Bienal de La Habana, Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam, La Habana, Cuba; *Vídeo en Latinoamérica. Una visión crítica*, Editorial Brumaria, Madrid; *La Hija Natural de J.T.G.*, Montevideo, Uruguay; *Félix: A Journal of Media Arts and Communication*, Nueva York, EEUU. Además de un Fulbright Fellowship (1997–98), Ferrera-Balanquet ha sido galardonado con premios y becas de FOECAY–Yucatán (2007), US/México Cultural Fund (2001), Tinker Foundation /Andrew W. Mellon Foundation

Research Grant (2012), The Australian Network of Art and Technology (2000), National Endowment for the Arts (1993, 1995) y The Lyn Blumenthal Video Foundation (1993).

Mariposa Memoria Ancestral (2013–2015)

Es un proyecto interdisciplinario que integra una instalación multimedia, dibujos, performance ceremonia de interactividad social y el resultado de una investigación publicada en dos ensayos (español e inglés). El proyecto originó en el andar desde y hacia la memoria de mi abuelo materno, un inmigrante haitiano que residió en el este Cuba. Este andar se interconecta con la presencia de escrituras africanas en el Caribe (Vevé, Anafourana y Palo Monte–Kongo), la vida sensitiva kairibe y afro caribeña, las cuales, a través de sus relatos de creación, conectan el erótico decolonial con el sentipensar y el crear expresado en los diversos medios y técnicas empleados en el proyecto. Al accionar tiempos simultáneos, la obra conecta la investigación acerca de las escrituras afro caribeñas e indígena kairibe con la inmigración de Latinos a los Estados Unidos, la Trata de Esclavos en el Atlántico, el Éxodo Mariel, el encarcelamiento de Angela Davis, los movimientos de los Black Panthers y los derechos civiles de la comunidad LGBT, la homofobia, el racismo, y el sentir erótico espiritual mayas, kairibes y afro caribeñas junto a la experiencia de vida del artista nacido en Cuba y expulsado al exilio en 1980, a través del éxodo Mariel, hacia los Estados Unidos donde actualmente reside.

Para entender la geometría global de *Mariposa Memoria Ancestral* (2013–2015) es necesario imaginar caminos y locaciones múltiples, tiempos simultáneos y sonoridades polirítmicas afro caribeñas conectados a encrucijadas y flujos de direcciones variables. *Mariposa Memoria Ancestral* (2013–2015) no es una ceremonia, no es un ritual y no es un performance entendido



Raúl Moarquech Ferrera-Balanquet. Mariposa Memoria Ancestral. 2015.
Fotografía Sala ASAB.

desde los referentes del arte occidental. Es la conjugación de estos, pero en ningún momento es un ritual o emplea literalmente las ceremonias de Ifá, aunque se nutre de muchas alegorías e imágenes poéticas de esta cultura y espiritualidad, pero también de los Vevé haitianos, escrituras Kongo, firmas de Palo Monte, escrituras Abakuas y las cosmovisiones Rada y Lukumi. También está inspirado en las obras y pensamiento crítico de muchos afro descendientes a los cuales se les rinde honor en esta obra. El proyecto también es un homenaje a los miles de africanxs esclavizadxs cuyos espíritus se encuentran impregnados en las edificaciones coloniales como el Castillo de la Fuerza en La Habana, a pesar de que su apariencia no hace referencia a la labor de los africanos esclavizados en la construcción de las ciudades coloniales del Caribe.

Los caminos que se toman durante la ceremonia performance son rutas orgánicas que entretujan la experiencia social con sucesos de la vida del artista y con eventos históricos que lo han marcado personalmente como es el caso de la inmigración indocumentada, el racismo cognitivo eurocentrado y la colonización de los sentidos. Existen seis caminos que representan a deidades andróginas de los panteones Yorubas, Lukumi y Rada: Olordumare, Olorum, Olofi, Obatala, Ochumare/

Dambhala Aida Weddo, Yemaya Olokun/La Sirene/Agwe, Inle, and Shango/Ibeyis/Marasa Dosa Dosua. Andar un camino puede ser imaginado como un intervalo donde el creador ejecuta varias acciones como vestirse, desvestirse, pintarse el cuerpo, dibujar un vevé o mezclar audiovisuales en la computadora para ser proyectados en una de las pantallas de la instalación.

Mariposa Memoria Ancestral (2013–2015) hace visible el hostigamiento sistemático del proyecto moderno/colonial racionalista que desplaza a las escrituras africanas hacia el tiempo primitivo ubicado en la periferia de la lógica heteronormativa patriarcal eurocristiana. La obra apunta críticamente a las alianzas pactadas entre los hombres heteronormativos europeos y africanos e indígenas esclavizados durante la colonización que aún excluyen a las mujeres y a las sexualidades diversas de los espacios sagrados espirituales y las luchas de nuestras comunidades en nombre de la “tradición”.

Co-Producción: Miguel Rojas-Sotelo (Colombia), Arlan Londoño (Colombia/Canadá) y Fabiola Faria (Mérida, México); Videografía: Mauricio Andranda (Paraguay-México), Raúl Moarquech Ferrera (Cuba/EEUU/México) y Arlan Londoño (Colombia/Canadá).



Mariposa Memoria Ancestral. Instalación multimedia, dibujos, performance ceremonia de interactividad social. (2013–2015).

ROSA TIBOY TAMBOY

Es una maestra en Artes Plásticas de la Universidad del Cauca, que realiza desprendimientos de las nociones que fundamentan el arte occidental, entre ellas la concepción comunitaria de la creación y la posibilidad de hacer arte sin violentar su materia.

El arte del que se ocupa Rosa no tiene como punto de partida la concepción moderna de arte, entendida como la creación individual del artista que adquiere una forma objetual o no, después de unos procesos de legitimación institucional, adquiere el estatuto de obra de arte. Ella, por el contrario, entiende el arte como un proceso colectivo, y como un com-partir. El arte es un proceso impersonal en el que se hacen visibles los vínculos de la comunidad indígena con la tierra, en particular la comunidad indígena Inga del Putumayo, Colombia, a la que Rosa pertenece. En consecuencia, como ella lo dice “ese significado otro” del arte da cuenta, menos de lo aprendido en la academia de arte, que de lo aprendido de sus padres, abuelos, taitas y chamanes. Se trata de un aprendizaje de las múltiples relaciones que hay entre las cosas, no como cosas muertas, sino como parte del universo vivo. Además, ese aprendizaje de la conexión tiene dos componentes inseparables: la conexión con la tierra y la conexión con la espiritualidad. Es a estas dos formas de conexión a lo que ella denomina la “esencia” de su trabajo.

Es imposible dejar de hablar del lugar donde crecí: Vichoy. Es una vereda que hace parte de la construcción constante de mi vida, donde el conocimiento me impregna y las costumbres, el valor de la palabra así como los recuerdos de mi niñez forman parte de la esencia de la afinidad por el querer hacer. El querer hacer es querer transformar, llevar más allá de los recuerdos, unas miradas, unos rostros, unas sonrisas y unas manos, aboradas de conocimientos y de sabidurías...Porque los conocimientos tienen que ser

compartidos, devorados, degustados, saboreados, dándole un re-conocimiento a lo que nos rodea, simplemente esto.

El hecho de sentir y de hacer abre la posibilidad de los espacios donde es posible actuar de un modo único, sensible, a la hora de hacer y de creer en algo. Es así como abro una investigación teniendo como base los colores de una creación infinita, colores ofrecidos de la tierra que quizá ya están en conocimientos de otros, pero que al final entran a mi vida como alimento en conocimientos. Así, sin medida, me abrazo y me lleno de colores infinitos.

Las diferentes “técnicas” van marcadas quizá con un agarre de pigmentos naturales, que crean ellas mismas su forma sobre un lienzo que permite empapar y absolver la belleza. Así mismo, es el pigmento natural que envuelve mucho más llenándolo de color y quizá de aroma. ¡Solo soy parte del todo que ya está! que a simple vista solo se quiere dejar ver más allá de lo hecho, ya hecho está! quizá de un color que puede cambiar porque la belleza cambia, se transforma en algo efímero; quizá nos dará un espacio y un tiempo para ser visto, para ser devorado como un todo en un solo instante. Pues bien...

Llegan en un espacio las diferentes semillas y hojas que recojo de la tierra haciendo siempre un ritual de permiso, agradecimiento, conexión con mi espíritu, de la vida misma como un todo en el arte. Un árbol de arrayán, una planta nativa del valle de Sibundoy que llega primero a las montañas y que hoy nos acompaña más cerca en nuestros hogares, su semilla que cae con el tiempo en temporadas diferentes del año, cae en abundancia y es recogida por mis manos. Ella es de color oscuro, casi violeta, con aroma indescriptible. Hojas de pacungas, pigmento color verde que con el tiempo se vuelve casi oscuro. El árbol de gallinazo,

aparece con sus semillas, colores oscuros, casi violeta, pero que cambia con el tiempo mostrando su belleza. Pepas de maco caídas en las montañas, venidas hoy con sus pigmentos mostrando la esencia de ella misma, pero que en el lienzo ella hace su transformación.

Así, pasa la recolección de diferentes colores de la chagra (lugar donde hay diversidad de plantas, cerca de la casa) y de los montes.

Es la transformación del tiempo que se encarga de apropiarse y de construir algo más sutil, de cambiar las formas. Los pigmentos en un lienzo, generan su propia vida, adecuándose en él, tejiendo vida y construyendo su propio color, como la vida misma envuelta en un todo, su calidez, su sencillez y su conocimiento.

Los referentes, entonces, hacen parte de mi vida: los rituales, las acciones, los símbolos, las voces y los lugares que son tejidos y que van marcando en mi vida. Y lo hacen como hilos de un arte del crear, vivir, jugar y de experimentar en el momento con nuevas formas que quedarán en un lienzo. Hoy, aprendo mucho más a ser sensible a lo que nos rodea.

Cuando solo se mezcla con lo más puro de los colores naturales, el pintar se hace fuerte, pues nos deja ver la sustancia más perfecta de un todo de hacer y deshacer algo que ya se cree que está. Así, sin medida, se convierte en algo fugaz, pero que a la vez se disfruta con la mirada y sus aromas, así como la vida misma.



Páginas 62 y 63: *Suma kausai, chi sutepa pasarreco, iachii, asnai, winachii, trukai, tiagsamui*—La vida, realidad de ver, sentir, oler, percibir, de ser más sensibles a lo que nos rodea— vivir— crear— transmutar —nacer. Técnica: pigmentos naturales/ chagras vereda Vichoy. Fotografías: Eduardo Soriano.



HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar es el sexto título de la Colección Doctoral de la Facultad de Artes ASAB- de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. En el libro se plantea teóricamente qué es un hacer decolonial y, al mismo tiempo se reflexiona desde y con las prácticas artísticas decoloniales realizadas por artistas, pensadores y activistas en varios lugares del mundo. En esta tarea, el libro recoge las memorias de la exposición denominada HD: Haceres Decoloniales que tuvo lugar en agosto de 2015, en la Sala de Exposiciones ASAB, en Bogotá Colombia. La construcción de memorias propias es clave para la proyección de horizontes que sobrepasan el relato único de la modernidad eurocentrada.

