

REPENSAR BABEL. DECOLONIALIDAD VS ALTERMODERNIDAD

DOLORES GALINDO

dolores.galindo.art@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-50547-0461>

Antecedentes

Hasta décadas recientes, el arte contemporáneo no occidental, el denominado *arte periférico* estaba destinado a los museos históricos o etnográficos, como si el proyecto posmoderno se hubiera limitado a un campo restringido y excluyente para todo aquello que le era ajeno. En su afán clasificatorio, las etiquetas de “primitivismo” e “ingenuidad” colocadas por Occidente a las estéticas ajenas al progreso modernizador, parecía condenar al olvido a los países considerados como *Tercer Mundo*, subestimando sus creaciones culturales contemporáneas y sus creadores, con la excepción de muy pocos nombres, generalmente formado en los cánones europeos¹ y que volvían a sus países de origen a desarrollar su obra.

¹ Roberto Matta, Rufino Tamayo, Diego Rivera, Mario Carreño, Frida Kahlo, Alfredo Ramos Martínez o Lucio Fontana entre otros.

Así, los grandes arquetipos de la posmodernidad parecían excluir la representatividad de las sociedades que, según los preceptos continentales, perdieron el tren de la modernidad, manteniéndose todavía ocupadas en reconstruir su identidad. Una identidad ignorada por las imposiciones coloniales continuadas, ya que, a pesar de la independencia alcanzada por las ex-colonias, las prácticas hegemónicas parecían continuar.

A la vista de los parámetros estéticos de Occidente, lo *étnico* no era digno de ser contabilizado dentro del discurso de la contemporaneidad. Sin embargo, la animosidad hacia las antípodas de las nuevas propuestas, parece haber cambiado. El mercado de la estética internacional pasó de ser restrictivo, a ser receptor de las propuestas artísticas más lejanas a sus temáticas. En muy poco tiempo, el *mainstream* ampliará su limitado territorio a lo lejano y lo diverso. Lo que Said (1978) llamó *el Otro*, pronto suscitará el interés de los museos de arte, las galerías y las ferias y bienales de arte contemporáneo. ¿Qué había ocurrido? ¿Qué habría impulsado este cambio de consideración en favor de la periferia?

La aparición de las estéticas del extrarradio en el nuevo orden artístico, coincidirá en el tiempo con el llamado *periodo poscolonial*, donde distintas escuelas teóricas debatirán la forma en que articulan sus identidades nacionales con el legado de la colonización occidental. Sin embargo, para los estudiosos de la subalteridad, la incorporación de la periferia a la cultura contemporánea global, está aún lejos de ser una verdadera reconquista para sus identidades. Homi Bhabha (1984), expone en su concepto de *mimicry* que el colonialismo impuso una máscara ajena al subalterno para permitirle negociar su resistencia, sin

permitirles expresarse abiertamente. Por su parte, César Mosquera señala que en Latinoamérica había sido ampliamente debatida ampliamente la metáfora de la *antropofagia*, cuyo paradigma ya fue enunciado en 1928 por el escritor brasileño Oswald de Andrade. La estrategia consistiría en *engullir* voluntariamente la cultura dominante, asumiendo el discurso de la modernidad occidental, en aras de conseguir el beneplácito de construir un discurso propio. En otras palabras, tras la apropiación de la cultura dominante, se iniciaría una estrategia de resistencia y afirmación de los sujetos subalternos, de donde podrán surgir nuevas teorías.

Para algunos teóricos la modernidad resulto ser un proyecto fundamentalmente estético que inaugura diversas formas de colonialidad. Tal es el caso de la denominada *Modernidad Latinoamericana*, donde se han dado variados movimientos para construir su esencia, elaborando distintas formas de liberación. Desde la *pedagogía crítica* de Paulo Freire, pasando por la *ética de la liberación* de Enrique Dussel, hasta el pensamiento de *lo propio* de Aimé Césaire, Franz Fanon o Manuel Zapata entre otros. Sin embargo, la teoría de la *colonialidad del poder*, formulada originalmente por Aníbal Quijano y ampliada posteriormente por el grupo de intelectuales Modernidad/Colonialidad², es una de las propuestas epistémicas más debatidas en el escenario intelectual contemporáneo latinoamericano. En su celebrado artículo *Colonialidad y Modernidad-racionalidad*, Quijano (1992) sostendría que la manipulación de la modernidad estaba basada tanto en el control del conocimiento, como en la regulación de la lógica de la colonialidad y afirmará que la alternativa sería la destrucción de la

² Conformado por teóricos como Enrique Dussel, Walter Dignolo, Edgardo Lander, Santiago Castro-Gómez, Catherine Walsh, Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar y Nelson Maldonado-Torres, entre otros.

colonialidad del poder mundial para dar paso a una nueva comunicación intercultural, a un intercambio de experiencias y significaciones, la cual sería la única que podría pretender - legítimamente - alguna universalidad.

Desde sus comienzos, la propuesta decolonial buscará la forma de incorporar el conocimiento subalterno a los procesos de producción dominantes. Para Santiago Castro-Gómez (2007) la idea eurocentrada del *punto cero* obedece a una estrategia de dominio económico, político y cognitivo sobre el mundo. Mientras que, para occidente, los procesos de cambio propiciados por el capitalismo global, conducen a la formación de un nuevo orden, el pensamiento decolonial se presenta como la contrapartida a una modernidad hegemónica e impositiva, creadora de diferencias ignoradas: económicas, racistas y de identidad

El proyecto Modernidad/Colonialidad⁵ nacido y crecido en el interior del grupo latino de investigadores, introduce la categoría *de(s)colonialidad* postulada por Nelson Maldonado-Torres (2008), utilizada en el sentido de *giro decolonial*. Dicho pensamiento parte del supuesto que la transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, no ha transformado la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. Como apunta Maldonado, existen diferencias entre colonialismo y colonialidad. Mientras el colonialismo denota una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación, la colonialidad, en cambio, hace referencia al patrón de poder que es el resultado del colonialismo moderno, un colonialismo perpetuado por estructuras tejidas durante los periodos de dominación y aún no disueltas por conveniencia de los países dominantes.

Esta propuesta ha sido central en el proceso de emergencia de nuevas perspectivas críticas, no solo las disciplinas académicas tradicionales, sino en la proyección estética de sus enunciados. Así, la ruptura de los modelos impuestos y el impulso a las identidades propias, sería la opción decolonial frente a las tendencias homogeneizadoras de la globalización, esta ruptura también será impulsada a través de los cuestionamientos estéticos. Como afirma Pedro Pablo Gómez (2010) la colonialidad de lo sensible se despliega en especial a través de los regímenes del arte y la estética ya que son constitutivos y constituyentes del problema del eurocentrismo, en la medida que forman parte de un sistema/mundo cuya lógica está determinada por el capitalismo y la racionalidad científico-tecnológica. El arte y la estética modernos, expresan la matriz modernidad/colonialidad en sus modos de representación, en sus esquemas discursivos, en instituciones y en sus modos de distinción y producción de sujetos y relaciones.

En suma, el pensamiento decolonial iniciado en Latinoamérica se torna especialmente interesado en su relación con la estética, como un elemento importante usado para los objetivos de la colonialidad.

Estéticas poscoloniales

Los sucesivos intentos expositivos, tanto desde Estados Unidos como desde Europa, para descentrar las estéticas dominantes y favorecer el establecimiento de un diálogo con otras formas expresivas diferentes a las hegemónicas, han tenido escaso o nulo éxito en sus intentos.

La exposición *Magiciens de la Terre* comisariada por el francés Jean-Hubert Martin en 1989 en la Grande Halle de la Villette y en el Georges Pompidou de París, se ha convertido en una polémica recurrente que reaparece cíclicamente en las discusiones artísticas, especialmente

cuando los términos de *colonización*, *alteridad* o *globalización* vuelven sobre la discusión de la aportación del arte denominado como “periférico”. A pesar de que Martin quería dissociarse claramente de la exposición previa de William Rubin, *Primitivismo en el arte del siglo XX. Afinidades de lo Tribal y lo Moderno* organizada en 1984 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, los críticos igualaron su enfoque con la actitud neocolonial de Rubin.

Según Anna María Guasch (2021) el intento de Martin de fomentar un encuentro “no jerarquizado” de artistas occidentales y de artistas desconocidos en los circuitos habituales del arte contemporáneo, resultó ser una operación “etnocéntrica y hegemónica” que dejaba a los *Otros* como primitivos, evidenciando la superioridad de la cultura occidental frente a los países del Sur. Para el comisario africano Simon Njami (2010) la exposición de París más que la alteridad, tenía por objeto la universalidad. Sin embargo, por primera vez, una muestra de alto presupuesto y de máxima visibilidad invitaba a participar en la escena del arte internacional a una parte del mundo que sistemáticamente era excluida de los debates estéticos y teóricos. El proyecto era novedoso, pero en su trasfondo había errores de planteamiento. En su conceptualización, el comisario de esta exposición trataba de probar que existían otras formas estéticas que merecían sacarse a la luz, aunque no respondiesen a las reglas de la historia del arte occidental (Njami, 2010). El resultado no fue el esperado, las obras de los artistas no europeos estarían entremezcladas con producciones occidentales y la función de la muestra parecía limitarse a realizar una interpretación histórica que evitaba la trampa de la visión hegemónica.

En el año 1994 habría otra iniciativa similar en España con la muestra *Cocido y Crudo*, inaugurada en Madrid en el Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, donde el comisario americano Dan Cameron intentaría desmarcarse sin éxito del carácter centralizador de *Magiciens*. A pesar de que la exposición contaba con un fuerte componente latinoamericano, su planteamiento produjo una gran confusión estética y teórica que dejaría escéptico al público español, como confirman las publicaciones de la época. El provocativo título, extraído de un texto de Lévi-Strauss - donde resaltaba la confrontación entre las sociedades avanzadas y las primitivas - no fue suficiente para confirmar la base conceptual que justificaba el proyecto: la doble dificultad de mostrar unas prácticas artísticas muy distintas, más políticas y sociales que las europeas, y a la vez, presentar al público europeo una serie de artistas que hasta entonces le eran totalmente desconocidos.

Aún habría otro intento de maridar el arte de distintas latitudes con la exposición *Inclusion/Exclusion: Problems of Postcolonialism and Global Migration*³, celebrada en Viena en 1996. Ahí la idea central era considerar el hecho de que, después del final del colonialismo y la caída del muro de Berlín, el mundo occidental aún se protegía a sí mismo por medio de los controles fronterizos y la exclusión. La exhibición, centrada en el poscolonialismo y las cuestiones neocoloniales, mostró el trabajo de artistas que originalmente provenían del Tercer Mundo pero que vivían y trabajaban en Occidente. Un artículo publicado por el crítico nigeriano-estadounidense Okwui Enwezor en la revista *Frieze*⁴ con motivo de la muestra, ilustrará la problemática que plantea este

³ *Inclusión/Exclusión: Problemas de Poscolonialismo y Migración Global*

⁴ Consultar en: <https://www.frieze.com/article/inclusionexclusion-art-age-global-migration-and-postcolonialism>

tipo de exposiciones. En primer lugar, el tema no dejaba de ser una conceptualización importada, dado que Austria no era una potencia colonial, su visión del problema sería más bien de cómo Europa interactuaba con los *Otros*. Por otra parte, la exhibición parecía evitar la parte incómoda, ya que los artistas de las grandes potencias coloniales (Alemania, Francia, Gran Bretaña y España) no fueron invitados a participar. Aunque el simposio que lo acompañaba incluía entre otros a teóricos de la talla de Homi Bhabha, Gayatri Spivak, Slavoj Žižek, Ernesto Laclau o Catherine David, en el intento de articular estos temas, los discursos teóricos de alto nivel hicieron muy poco para interactuar con la exposición o porqué los artistas hacían arte sobre los conceptos planteados.

A partir de la exposición de los *Magiciens* en los países periféricos se abriría el debate sobre el futuro de las identidades en un mundo encaminado sin retorno hacia la globalización. El efecto en Occidente sería un replanteamiento de los modos de alteridad y de inclusión de los países menos favorecidos por el desarrollo, para abrir un nuevo capítulo derivado de los cambios en las referencias que caracterizaron el final del siglo XX. Los estudios poscoloniales, iniciados por Saïd, Bhabha, Spivak o Hall, seguidos por las distintas corrientes propiamente latino-americanistas, pasaron a convertirse en una herramienta para los teóricos del nuevo mundo al objeto de confrontar sus estéticas con las europeas.

Decolonialidad vs Altermodernidad

Ya en el siglo XXI, el arte de la modernidad europea se vería representado en dos exposiciones de especial significancia. En 2009 el

Museo de Arte Moderno de Barcelona (MACBA) inauguró la muestra *Modernologias*⁵, en la exposición - comisariada por Sabine Breitwieser - treinta artistas seleccionados exploraban el interés de una nueva generación de creadores contemporáneos en investigar el legado de la modernidad y el modernismo como un gran proyecto utópico relacionado con el bienestar, la igualdad y el progreso, pero también con ciertos procesos de dominio y opresión colonial.

Unos meses antes había tenido lugar en Londres, la Trienal de la Tate Britain comisariada por Nicolas Bourriaud, titulada *Altermodern*⁶, donde proclamará el nacimiento de una nueva era cultural caracterizada por la globalización. Al año siguiente, en 2010, surge a modo de respuesta desde Latinoamérica, la exposición, *Estéticas Decoloniales*⁷, organizada por lxs académicxs colombianxs⁸ Pedro Pablo Gómez y María Elvira Ardila y el semiólogo decolonial argentino Walter Mignolo. La exhibición se realizó simultáneamente en la Sala de Exposiciones de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAMBO) y el espacio de proyectos El Parqueadero del Banco de la República. Los propósitos curatoriales del evento tanto como los debates paralelos, fueron insertados dentro de las estrategias discursivas en la línea de las muestras europeas. La exposición suscitó un encendido debate teórico⁹ con tomas de posición entre el proyecto *Decolonial* y el proyecto *Altermoderno* que iría más

⁵ Consultar en: <http://arte-nuevo.blogspot.com/2009/09/modernologias-en-el-macba.html>

⁶ Consultar en: <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/altermodern/>

⁷ Consultar en: <https://adelajusic.files.wordpress.com/2012/10/decolonial-aesthetics.pdf>

⁸ El uso de la x, cuando aparezca, es a propósito, una forma de escapar del binarismo del lenguaje.

⁹ Se pueden seguir en la publicación electrónica *Esfera Pública*: <https://esfera publica.org/debate-altermodernidad-decolonialidad/>

allá de las formas del arte, o dicho de otra manera, que apuntaba a un sentido ampliado de la estética como una forma de vida.

Walter D. Mignolo (2010) afirmará que existen dos tipos de crítica enfrentadas al proyecto de la modernidad, uno generado desde la misma Europa: la postmodernidad y la altermodernidad; y otro, que tienen su origen fuera del mundo occidental, por una parte, el poscolonialismo, representado por los intelectuales hindúes, y por otra, la decolonialidad, opción iniciada en Latinoamérica y seguida en general por los países del Tercer Mundo. Ambas posiciones críticas sugieren asimismo un planteamiento estético determinado, y - aunque cada una de ellas sería merecedora de un extenso estudio - centraremos nuestro debate en las confrontaciones y paralelismos de dos opciones: la altermodernidad y la decolonialidad, ya que ambas han coexistido en conflicto.

El discurso altermoderno, postulado desde occidente y teorizado por Bourriaud, está desplegado en sus obras *Estética Relacional* (2006) y *Radicante* (2009), donde describe la coyuntura de las prácticas contemporáneas. El autor propone nuevos términos tales como 'relacional', 'postproducción', 'seminauta' o 'radicante', entre otros, que servirán para dar cuenta de que nuevas realidades requieren nuevos lenguajes. Bourriaud introduce el concepto de *altermoderno* alrededor de una premisa: que el postmodernismo ha llegado a su fin. Según afirma en su *Manifiesto* (2009a), la comunicación, los viajes y la migración están afectando las formas de vida, sosteniendo que el multiculturalismo y la identidad están siendo superados por la

*creolización*¹⁰ ya que lxs artistas ahora parten de un estado de cultura globalizada.

Altermodern propone pues un nuevo término para describir cómo lxs artistas contemporáneos responden al actual mundo globalizado y exploran el paisaje transcultural que les rodea, a la vez que los múltiples formatos de expresión y comunicación que de él se derivan. Bourriaud incorpora a su teoría conceptos que están en el debate de la academia europea, tales como el *universalismo* de Alain Badiou (2003), el cual aclama que el ser humano no está ligado al territorio, sino que está ligado a la universalidad del ciudadano que tiene distintas comunidades como referencia. Bourriaud defiende la concepción altermoderna como una superación de dos cosmovisiones opuestas y enfrentadas que, según él, resultan anticuadas: modernismo y posmodernismo, donde la altermodernidad buscaría una reconstrucción de lo moderno en el presente; en suma, la altermodernidad estaría configurada por la era de la globalización. Aquí parece retomar el concepto de *cosmopolitismo* tal y como lo define Ulrich Beck (2006), quien sostiene que el cosmopolitismo implica una perspectiva y una orientación hacia el mundo que va más allá de las fronteras nacionales y se basa en la idea de una comunidad global de individuos.

Bourriaud (2010) señala como imprescindible la reflexión en torno a la globalización y la altermodernidad como una condición cultural caracterizada por la hibridación, la migración y la interconexión global. En contraste con el modernismo - centrado en la noción de originalidad

¹⁰ Término acuñado por Édouard Glissant. La creolización implica la formación de nuevas identidades y expresiones culturales a través de la mezcla y el intercambio entre diferentes tradiciones culturales. Es un fenómeno que ocurre en contextos de diversidad cultural y encuentro entre grupos étnicos y culturas diversas.

y singularidad - y el posmodernismo - caracterizado por el escepticismo y la fragmentación - la altermodernidad enfatizará la mezcla de culturas, la movilidad y la interacción entre diferentes tradiciones y prácticas, reflejando las realidades y las tensiones de la sociedad globalizada. El autor se basa en la idea de que el mundo es una red de relaciones y flujos, y que las identidades y las culturas están en constante transformación. En este sentido, la altermodernidad rechazará la noción de una identidad fija y cerrada, y en su lugar aboga por una identidad en constante movimiento y negociación. En resumen, Nicolas Bourriaud define la altermodernidad como una condición cultural que surge en la era de la globalización, basada en la hibridación identitaria y en la interconexión global.

Con estos supuestos, Bourriaud extiende su teoría a la universalidad y se pronunciará contrario a las estéticas poscoloniales afirmando (2009b: 25):

Las numerosas teorías estéticas surgidas de la nebulosa del poscolonialismo cultural han fracasado en la elaboración de una crítica de la ideología modernista que no conduce más que a un relativismo absoluto o a una acumulación de esencialismos. En su forma más dogmática, estas teorías llegan incluso a borrar cualquier posibilidad de diálogo entre individuos que no compartan la misma historia o la misma identidad cultural.

En contra de las teorías estéticas poscoloniales, Bourriaud enfrenta la altermodernidad, la cual asegura surge de las negociaciones del planeta, de las conversaciones entre agentes de distintas culturas que traducen

un paisaje cultural saturado de signos, creando nuevas formas de expresión y comunicación que responderían a una percepción globalizada. Para el autor, la multiculturalidad será la característica más significativa de la altermodernidad (Bourriaud, 2009).

Cabe destacar que en la muestra *Altermodern* de la Tate Modern participaron 28 artistas en su mayoría europeos (quince ingleses concretamente) y cuatro norteamericanos. La periferia poscolonial estaría presente de la mano de un artista africano, otro asiático y, paradójicamente, ningún artista procedente de América Latina. Esta escasez de culturalidades pondría en duda la solvencia teórica de sus enunciados, siendo solo los europeos los que parecían ser beneficiarios de las ventajas de lo global. De nuevo otro intento que resultaría ser una operación “etnocéntrica y hegemónica” (Guasch, 2021).

Latinoamérica responde

En respuesta a la altermodernidad europea, tendrán lugar en Colombia distintas exposiciones sobre las tendencias estéticas decoloniales, acompañadas de debates teóricos que analizarían la proclamación universalista de la “nueva era estética” anunciada por Bourriaud. El marco del seminario y de la exposición sería la colonialidad/ decolonialidad del arte y de la estética. Uno de esos debates se concentró fundamentalmente en la coexistencia de las estéticas decoloniales y de la altermodernidad. Mientras que los teóricos y comisarios de la muestra hablaron de la coexistencia de ambas - así como de otras - estéticas, los defensores de la altermodernidad vieron esa coexistencia como un antagonismo, o una u otra. El debate así expuesto puso de manifiesto los límites del pensamiento binario, moderno y posmoderno, frente al pensamiento decolonial que se presentaba como una opción y no como una misión que pretendía

ocupar el lugar del contendiente. La propuesta decolonial quería mostrar que el adversario es siempre una opción, no la única opción.

El discurso curatorial de las exposiciones colombianas buscaba construir una singularidad a partir de lo que fue su declaración principal: frente a los procesos homogeneizantes de la globalización económica, los lenguajes artísticos y los proyectos culturales son difícilmente traducibles para todas las latitudes y lo que provoca es una oposición a la red hegemónica y a la construcción de otro modelo de comunicación que recoja la historia y el imaginario de cada territorio. A este respecto Mignolo afirma que las invasiones moderno/coloniales de Occidente interrumpieron la gran variedad de historias locales y praxis de vida “ajenas a la fundación de saberes y sentires grecolatinos en las que se fundó la civilización occidental” (Mignolo 2021:61).

Derrida (1985) ya advertía la inadecuación de “traducir” de una lengua a otra sin contar con la figuración, los mitos y los tropos de la cultura destinataria, cuestiones a tener muy en cuenta más allá de la literalidad. Para el autor, el mito de Babel no sólo se refiere a la imposibilidad de comunicar por la multiplicidad de lenguas, sino que relata la imposibilidad de completar de totalizar y de saturar cualquier estructura o sistema. Bourriaud, con su declaración altermoderna, tratará de fundar una lengua universal mediante una estética que traduce una única genealogía emanada de la globalización, entendida no como un constructo de imaginarios e identidades diversas que se enriquecen unos con otras, sino mediante una repetición del patrón colonial, universa-lizando un idioma estético que ignora las otras respuestas al mundo global, un imperialismo del lenguaje creativo que queda incompleto al no incorporar otras realidades.

Seis meses después del evento en Bogotá, se organizaría en la Duke University de Durham, en Carolina del Norte, un evento similar en formato: un encuentro teórico y una exposición denominados *+Decolonial Aesthetics*¹¹, donde intelectuales y artistas de todo el mundo firmarían el Manifiesto de las Estéticas Decoloniales¹² (2011). El documento resumiría que una vez más había surgido un mundo “transmoderno”, reconfigurando en los últimos 500 años de colonialidad anunciando la existencia real de una transfiguración creativa desde el mundo no-occidental, el cual proclamaba su independencia de pensamiento y la libertad decolonial, no solo en la estética, sino en todas las esferas de la vida. El manifiesto continúa criticando la afirmación altermoderna de la “universalidad” de las prácticas artísticas, imponiendo su homogeneización. Esta noción castigaría la diversidad del potencial creativo y sus diferentes tradiciones, pretendiendo apropiarse de las diferencias en vez de celebrarlas. El manifiesto decolonial añadirá que la teoría de las estéticas decoloniales defiende la *interculturalidad* frente a la *multiculturalidad* pretendidamente altermoderna, ya que, mientras la interculturalidad promueve la re-creación de identidades silenciadas por el discurso de la modernidad, la multiculturalidad es administrada por los estados que promueven sus propias políticas de identidad imponiendo su imaginario.

Mignolo (2010), en la conferencia inaugural de la muestra de Bogotá sobre Estéticas Decoloniales, destacaría las diferencias con que se

¹¹ Consultar en: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/2013/08/30/center-for-global-studies-and-the-humanities/>

¹² Firmado por comisarixs, pensadorxs y artistas como: Alanna Lockward, Rolando Vásquez, Teresa María Díaz Nerio, Marina Grzinic, Michelle Eistrup, Tanja Ostojic, Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado Torres, Ovidiu Tichindeleanu, Miguel Rojas Sotelo y Walter Mignolo, entre otros.

aborda el discurso estético desde los países del Tercer Mundo. Para el autor, la altermodernidad sería “un proyecto de la familia europea” que mira hacia un mundo afín, donde la modernidad se ha expandido y donde encuentra sus afiliados. Los proyectos estéticos de los países no europeos, reflejarían otras preocupaciones, estarían atentos a “otras problemáticas”. Mignolo puntualiza que ambas opciones hay que verlas desde el punto de vista de la geopolítica del “sentir y del conocer”. La óptica de lxs creadorxs no será la misma desde dentro de la *matriz colonial de poder*¹³ que desde los países colonizados. La matriz colonial, en su dimensión cultural se refiere a cómo la imposición de valores culturales, creencias, lenguajes y formas de vida de las potencias coloniales tuvieron un impacto profundo en las culturas locales, generando procesos de asimilación, pérdida de identidad y perpetuación de estereotipos.

El conjunto de exposiciones de *Estéticas decoloniales* fue, además de una muestra de arte, una declaración teórica. Según Mignolo, a partir del siglo XVII el concepto *aesthesis*¹⁴ se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar «sensación de lo bello». Nace así “la estética como teoría, y el concepto de arte como práctica” (2010b:14). Tal restricción la entiende el autor como una operación cognitiva que supuso la

¹³ La matriz colonial de poder es un sistema complejo y multidimensional que se origina en la época colonial y se extiende hasta el presente. Esta matriz implica la intersección de varias dimensiones, que incluyen lo económico, lo político, lo cultural y lo epistémico (Mignolo 2008).

¹⁴ El término "Aesthesis" (a veces escrito como "Aestesis" o "Aisthesis") es un término que también se refiere a la percepción y la sensación estética, pero en un sentido más amplio y profundo. A menudo se utiliza para referirse a la aprehensión y comprensión estética del mundo y de la realidad en su totalidad, más allá del ámbito del arte y lo bello. Se podría considerar como una estética más inclusiva y contextualizada que abarca no solo la experiencia individual de lo estético, sino también cómo las diferentes culturas perciben y expresan el mundo desde sus propias cosmovisiones y marcos culturales.

colonización de la *aesthesis* por la *estética*, entendiendo por *aesthesis* la sensación y la percepción común a todos los organismos vivos y por *estética* “una teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza” (Ibíd.: 15). Mignolo destaca que la *aesthesis* implica una comprensión más amplia y profunda de cómo se construyen las percepciones y experiencias estéticas en el contexto de las relaciones de poder y las estructuras de conocimiento.

La *estética* sería una disciplina moderna y colonial, generada en Europa y expandida por sus colonias cuya cima sería coronada por Kant en (2008:110):

Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, y afirma que entre los cientos de millares de negros transportados a tierras extrañas, y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno solo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable, mientras entre los blancos se presenta frecuentemente el caso de los que por sus condiciones se levantan de un estado humilde y conquistan una reputación ventajosa. Tan esencial es la diferencia entre estas dos razas humanas, tan grande en las facultades espirituales como en el color.

Sobre estos supuestos kantianos, Mignolo sostiene que la idea de que fuera de Europa el pensamiento era deficiente, había sido instalada desde tres siglos antes del actual y que la discriminación racial implantó sus cánones en la modernidad, imponiendo un sentimiento de

inferioridad a los seres humanos que no encajaban en el “modelo predeterminado por los relatos euroamericanos” (2007:17).

Contra estas distinciones, la opción decolonial postula un alejamiento de los parámetros del saber y del sentir exportados por los centros neurálgicos coloniales, para poder excavar en los cimientos de una cultura y una identidad propia. El fundamento epistémico para decolonizar la estética, según refiere el autor, consistiría en desvincular la herencia estética europea para liberar la *aesthesis* originaria de la limitante *estética* eurocéntrica.

En una revisión posterior, Mignolo (2021) ahondará en los conceptos del lenguaje y la sustitución de significados obrada por la colonización, ya no solo en cuanto a estéticas se refiere, sino que también apunta a que el concepto de epistemología destituiría a la *gnoseología*. El autor sostiene que mientras la epistemología se ocupa de los principios y las reglas del conocer institucionalizado, la gnoseología aborda el estudio del saber, ya que el conocimiento y las formas de saber no se deben entender como entidades universales e imparciales, sino que están siempre influenciadas por la posición de poder y las relaciones culturales de cada contexto. Para Mignolo, la epistemología occidental habría desplazado y subordinado otras formas de conocimiento no occidentales, relegándolas a un estatus inferior y considerándolas como “no válidas” o “no científicas”. Esto habría llevado a la marginación y la negación de la diversidad de otras cosmovisiones y saberes existentes en el mundo.

En su enfoque crítico, Mignolo buscará cuestionar la universalidad y la objetividad del conocimiento y abogar por la valoración de las

gnoseologías y perspectivas culturales diversas. Esto implica reconocer que cada cultura tiene sus propias bases históricas y epistemológicas y que no se pueden evaluar adecuadamente desde una única perspectiva. En resumen, Mignolo argumentará que universalismo altermoderno niega reconocer la diversidad de experiencias estéticas y perspectivas culturales *otras*, y anima a abandonar la noción de que el conocimiento es una entidad objetiva y neutra.

Conclusiones

Como hemos podido apreciar, las dos posturas - altermodernidad y decolonialidad - resultan antagónicas de donde se desprende un punto de mira interesante para el observador, a la hora de contrastar la pertinencia de cada una de ellas sobre el panorama de las prácticas artísticas. Como destaca el crítico colombiano Guillermo Villamizar (2011), resulta evidente que la sombra de las discusiones identitarias de la postmodernidad aún se proyectan sobre las nacientes teorías estéticas. Bourriaud minimiza cualquier discusión que tenga en cuenta el asunto de la identidad. Para él, los puntos de negociación en las prácticas artísticas contemporáneas aparecen mediados por el nomadismo y la creolización de los hábitos culturales, de donde lxs artistas extraen una suerte de esencias que integran en sus componentes todos los sabores del mundo.

Frente a la asimilación altermoderna, la opción decolonial postula la transgresión. Las estéticas decoloniales, según sus principios, son una opción a la sociedad política global. Una respuesta a los parámetros globales, un proceso de liberación del consumo, de la marketización del arte para entronizar la civilización occidental. Frente al concepto altermoderno de construir multiculturalismos no críticos y tolerantes con la diferencia, el discurso decolonial demanda la inversión de la

estructura de la subordinación colonial, reducida por la frontera de la colonialidad. Afirmación ratificada por García Canclini (2010:15) que igualmente defiende el compromiso de los lenguajes artísticos:

Los artistas, que tanto batallaron desde el siglo XIX por su autonomía casi nunca se llevaron bien con las fronteras. Pero lo que se entendía por fronteras ha cambiado. Desde Marcel Duchamp hasta fines del siglo pasado una constante de la práctica artística fue la resistencia. Los medios de practicarla en cierta forma contribuían a reforzar las diferencias.

Para el autor, la historia contemporánea del arte es una combinación paradójica de conductas dedicadas a afianzar la independencia de un campo propio y otras empeñadas en abatir los límites que lo separan. En estas posiciones podríamos situar las dos estéticas objeto de nuestro análisis. Mientras las estéticas decoloniales reclaman el derecho de los países excluidos al reconocimiento de sus códigos y las referencias de su propia cultura, la opción altermoderna proclama el triunfo de una nueva estética de la asimilación, estimulada por un mundo globalizado. Entonces, al hilo de nuestra cuestión inicial, ¿decolonialidad vs altermodernidad?

Más que buscar una respuesta definitiva, habría que añadir una nueva consideración, ¿son estéticas excluyentes o resultan complementarias? Probablemente uno de los puntos más interesantes del debate, resida en la capacidad de problematizar la relación entre centro y periferia. La transmodernidad decolonial se ha desvinculado de todas las conversaciones y creencias del universalismo, histórico o actual, el cual aclama una verdad única dictada por los países económicamente

dominantes. La confrontación entre la decolonialidad y la altermodernidad se centra en la concepción de la cultura y el arte en un mundo globalizado: Mientras que la altermodernidad aboga por una nueva estética homogénea basada en la traducción de la cultura global, la decolonialidad reivindica las identidades locales y diversas.

Para concluir, en relación con repensar el mito de Babel, podemos hacer una reflexión sobre la importancia del diálogo entre diferentes perspectivas culturales y la valoración de la diversidad de los lenguajes estéticos y de conocimientos. El mito de Babel - que hace referencia a la imposibilidad de una comunicación unificada - puede ser visto como una metáfora de la diversidad cultural que existe en el mundo y en la dificultad de traducir sus lenguajes artísticos en todas latitudes. En el contexto del debate entre altermodernidad y decolonialidad, el argumento babeliano implica reconocer que cada cultura posee su propio imaginario y base histórica, y que su lenguaje va más allá de la mera literalidad. Por lo tanto, no se puede evaluar adecuadamente desde una única perspectiva, como la occidental, sin tener en cuenta otras opciones de expresión. En este sentido, para comprender plenamente las expresiones estéticas, es fundamental respetar y valorar la diversidad de perspectivas y experiencias.

En última instancia, repensar Babel implicaría abandonar la idea de una verdad única y abrirse a una multiplicidad de voces y expresiones estéticas que cada cultura aporta al diálogo global. Implicaría igualmente una invitación a trascender las fronteras impuestas por el eurocentrismo y a reconocer la diversidad creadora que existe en el mundo. Al hacerlo, se estaría promoviendo un diálogo intercultural e interepistémico que, sin duda, enriquecería el campo del arte y del conocimiento humano.

Referencias

Andrade, O. d. (1928). Manifiesto antropófago. En *Revista de Antropofagia*, San Paulo. Año 1, N.1, mayo 1928.

Badiou, A. (2003). *Saint Paul: The Foundation of Universalism*. CA: Stanford University Press.

Beck, U. (2006). *The Cosmopolitan Vision*. Translated by Ciaran Cronin. Cambridge, UK: Polity Press.

Bhabha, H, K. (1994). Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse. En *October Magazine*, Nueva York, N.28, pp. 125-133.

Bourriaud, N. (2009a). Altermodern Manifiesto. En: *Exhibitions: Altermodern*. Disponible en: <https://www.e-flux.com/announcements/38261/altermodern-manifesto/> [Consultado el 15 de Julio de 2023].

_____(2009b). *Radicante*. Los sentidos/artes visuales. Adriana Hidalgo editor.

_____(2010). *Altermodern: TateTriennial*. Tate Publishing. Edited by Nicolas Bourriaud. London: Tate.

Castro Gómez, S. (2007). *El Giro Decolonial. Reflexiones para una Diversidad Epistémica más allá del Capitalismo*, pp 10-21. Bogotá: Instituto-Pensar-Siglo del Hombre Editores.

Derrida, J. (1985). Des tours de Babel en *Difference in Translation*. Ithaca and London. Cornell University Press.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y Estética de la Inminencia*. Conocimiento. Buenos Aires: Katz Editores.

Gomez, P.P. (2010). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. En: *Calle 14*. Vol 4. N.4 Universidad Distrital José Caldas.

Guasch, A.M. (2021). *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*. Madrid: Ediciones Akal.

Jakobson, R. (1984). Los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel.

Maldonado-Torres, N. (2008). La descolonización y el giro des-colonial. En *Tabula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 61-72. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca.. Disponible en: <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1502/2036>
[Consultada el 23 de Julio de 2023]

Mignolo, W. (2007). El pensamiento decolonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto. En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

_____(2008). La Opción Decolonial. En *Electronic Journal of Tranatlactics Studies*. N. 1, 4-22.

_____(2010). Estéticas Decoloniales. En: *International Conference: Estéticas Decoloniales: Sentir- Pensar- Hacer. Abya Laya / La Gran Comarca*. Facultad de Artes - ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. 6-10 Nov.

_____(2010b). Aesthesis Decolonial. En: *Calle 14*, vol. 4, #4, enero-junio, Bogotá: Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB).

Mignolo, W. y Gómez Moreno, P.P. (2021). *Reconstitución estética decolonial*. Bogotá: Universidad. Distrital Francisco José de Caldas.

Mosquera, G. (2011). *Contra el arte Latinoamericano*. Conferencia en Galería Metropolitana: Mexico City. Disponible en: https://www.esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Oaxaca/complets/mosquera_oaxaca.pdf . [Consultada el 23 Julio 2023].

Njami, S. (2010). Bienvenidos al Tercer Mundo. En: *El Cultural revista de Arte*. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20100326/bienvenido-tercer-mundo/8499719_0.html. [Consultado el 24 de Julio de 2023].

Quijano, A. (1992). Colonialidad y Modernidad/Racionalidad, En *Perú Indígena* N°13, pp 11-20.

Said, E. (1978). *Orientalismo*. Madrid: Debate.

Villamizar, G. (2011). Debate Altermodernidad - Colonialidad. En *Esfera Pública Magazine*. 30 July. Disponible en: <https://esferapublica.org/debate-altermodernidad-decolonialidad/> [Consultado el 25 de Julio de 2023]