

---

## V. ESTÉTICAS DESCOLONIALES



---

## 18. Anecdótico V

«Aesthesis descolonial», publicado en Bogotá en marzo del 2010, fue una invitación de Pablo Pedro Gómez, editor de *Calle 14. Revista de Investigación en el campo del arte* (n.º 4). La invitación surgió en una de las clases del doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, creado y dirigido por Catherine Walsh en la Universidad Andina Simón Bolívar, en Quito. El concepto de estética descolonial ya había estado circulando en ese seminario, aunque aun sin tanto fervor, quizás por el 2003; ahí estaba Adolfo Albán Achinte, profesor en el doctorado, quien había comenzado a hablar de descolonizar la estética y construir estéticas descoloniales en sus años de estudiante del doctorado. Pero en el seminario del verano de 2010 eran ya seis estudiantes, al menos, los que estaban reflexionando sobre el tema. Uno de ellos era Pedro Pablo Gómez; y fue ahí donde me invitó a contribuir con un artículo en la revista que él editaba. Después de publicar el artículo, o quizás en el proceso de publicación, Pedro Pablo Gómez sugirió organizar un acto, conferencia y exhibición, en torno a «Estéticas descoloniales». Y lo hicimos, como cocuradores (o cocomisarios). La exposición y las ideas expuestas en los talleres generaron una considerable polémica publicada en [*esferapública*]<sup>1</sup>.

Personalmente, mi interés por la cuestión estética en el horizonte colonial de la modernidad comenzó en 2004, cuando Manuel Borja-Villel, en-

---

1. Véase: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=18027>. El portal [*esferapública*] fue fundado en el 2000 por el artista Jaime Iregui.

tonces director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), me invitó a dar una de las ponencias principales en la conferencia anual del Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno (CI-MAM) en São Paulo, en noviembre de 2005. La ponencia se tituló «Los museos en el horizonte colonial de la modernidad». Fue publicada en la página web de la asociación; luego se reeditó con modificaciones en el libro editado por Jonathan Harris, *Globalization and Contemporary Art* (2011)<sup>2</sup>; y volvió a reeditarse con un subtítulo agregado: «Fred Wilson's Mining the Museum» en la colección de artículos dedicados a la obra de *Fred Wilson. A Critical Reader*, editada por Doro Globus (2011)<sup>3</sup>.

Sobre «Activar los archivos, descentralizar a las musas: el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur», presentamos la traducción realizada por el MACBA, un texto relacionado con un seminario que realicé en el marco del Programa de Estudios Independientes (PEI), en junio de 2014, dirigido por Beatriz Preciado. Originalmente, el artículo fue publicado en *IBRAAZ: Contemporary Visual Culture in North Africa and the Middle East* en noviembre de 2013. Finalmente, el intercambio con Francisco Carballo sobre estéticas descoloniales es parte de un trabajo que llevó varios meses y que llegó a las 40.000 palabras. Fue publicado como una larga conversación descolonial por *Ediciones del signo* de Buenos Aires (Carballo y Mignolo, 2014).

---

2. Este libro se puede consultar en internet: <http://www.amazon.co.uk/Globalization-Contemporary-Art-Jonathan-Harris/dp/1405179503>

3. El libro editado por Doro Globus puede consultarse en: <http://ridinghouse.co.uk/publications/53>

---

## 19. *Aesthesis* descolonial

«Como teórica y artista, puedo sugerir una incondicional y clara repolitización de una posición apropiada. Posicionarme significa tomar una postura clara sobre las condiciones apropiadas para trabajar, vivir, actuar... Vivimos en un tiempo en el que no solo es importante hacer una obra de arte, sino que también es esencial cuestionar la(s) condición(es) de nuestras vidas, la forma en que nuestras vidas son producidas (...). Después de la caída del Muro de Berlín, uno podía detectar en el Este (de Europa) un proceso muy rápido de borrado de nuestra historia particular, nos encontramos en un espacio sin memoria, sin identidad. Tenemos que tomar esto como una especie de posición cero. Mantenerme como si estuviera unida solo a una identidad particular y ser ciudadana solo de la pequeña República de Eslovenia no es suficiente. Yo propongo ensanchar esta situación pensándome también como ciudadana del mundo»<sup>4</sup>.

(Marina Gržinić, 2004).

### I. El problema

El siguiente relato está basado en tres experiencias personales. Son tres instalaciones museográficas. No soy especialista en la historia ni en la crí-

---

4. N. de Ed.: Esta cita y las siguientes son traducciones libres del original en inglés.

tica del arte. Mis observaciones, por lo tanto, son las de un ciudadano que –como tantas otras y tantos otros– visita museos y se interesa por el arte. Es también el relato de un turista en los museos, cuya mirada está basada en la creencia de que la modernidad es un relato de salvación que necesita de la colonialidad, es decir, de la explotación, la represión, la deshumanización y el control de la población para poder llevar adelante los procesos de salvación. Vimos esta doble cara en el siglo xvi, y la seguimos viendo en el siglo xxi. Una vez que la máscara de la modernidad es puesta al descubierto, y la lógica de la colonialidad aparece detrás de ella, surgen también proyectos descoloniales, esto es, proyectos que forjan futuros en los cuales la modernidad/colonialidad será un mal momento en la historia de la humanidad de los últimos 500 años. La tarea es gigantesca, y no consiste en tomar al Estado o a los museos o a las universidades sin proyectos descoloniales que sostengan revoluciones «materiales». Lo que vi en estas instalaciones, la primera en 1992 y las dos últimas en 2008, son las formas en las que la estética –sobre todo en el arte, pero no solo– contribuye a los procesos descoloniales.

La palabra *aesthesis*, que se origina en el griego antiguo, es aceptada sin modificaciones en las lenguas modernas europeas. Los significados de la palabra giran en torno a vocablos como «sensación», «proceso de percepción», «sensación visual», «sensación gustativa» o «sensación auditiva». De ahí que el vocablo *synaesthesia* se refiera al entrecruzamiento de sentidos y sensaciones, y fuera aprovechado como figura retórica en el modernismo poético/literario. A partir del siglo xvii, el concepto *aesthesis* 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. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la *aesthesis* y su transformación en *estética*. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, encontrándose sus orígenes no solo en Grecia, sino también en la prehistoria.

Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y *belleza*. Esta fue una ocurrencia del siglo xviii europeo; y en buena hora que así lo fuera. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa se traslada a una teoría que

*descubrió* la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable. Lo anterior no significa que civilizaciones no europeas desconocieran aquello que en Europa fue definido como «lo bello». Basta observar cualquier civilización del planeta de la cual se guarden documentos para comprobar que en el Antiguo Egipto y en la Antigua China, así como en Tawantinsuyu y en Anáhuac, la satisfacción de las sensaciones y el gusto por la creatividad en el lenguaje, en las imágenes, en los edificios, en las decoraciones, entre otros, no eran ajenos a nadie. Tanto en la Europa moderna, como en las civilizaciones antiguas, tales experiencias humanas existieron. Por razones complejas, que tienen relación con la construcción de Europa a partir de 1492, la teorización particular de la experiencia europea se universalizó. Sin duda, Kant hizo una fiesta en torno a estas especulaciones, y teorizó el juicio con la belleza y, por lo tanto, con el marco de categorías que la explica, la estética.

Así, la mutación de la *aesthesis* en *estética* sentó las bases tanto para la construcción de una historia propia, como para la devaluación de toda experiencia *aesthética* que no hubiera sido conceptualizada en los términos en los que Europa había conceptualizado su propia y regional experiencia sensorial. En la línea de la propia historia de las ideas y de las teorías europeas, si bien la *aesthesis* tiene su origen en la lengua griega, esta categoría no fue una preocupación para Aristóteles. Sobre lo que Aristóteles teorizó en el discurso de la *Poética* fue acerca de la *poiesis*; y en la poética, *mimesis* y *catarsis*. Sabemos que la primera es equivalente a representación, y que la representación tiene varias caras: pertenece, por un lado, a la familia de la denotación, un problema que Platón trató en su filosofía del lenguaje. En este universo del discurso, representación significa tanto «estar en lugar de» (yo represento a Pedro en esta reunión) como «fingir que soy» (en esta representación teatral yo finjo que soy Pedro). En este sentido, la representación pertenece al universo de la ficción y del fingimiento. De ahí que *mimesis* se traduzca como representación o como imitación. Por su parte, *catarsis* significa purgar emociones, deshacerse de tensiones emocionales. Tal experiencia se logra por variados caminos; y el arte es uno de ellos, puesto que el psicoanálisis no era pensable todavía en la Antigua Grecia.

## II. Minar el Museo

En 1992, momento de celebraciones e impugnaciones, por los 500 años del descubrimiento de América –desde la perspectiva europea–, por el último año de libertad para las civilizaciones de Anáhuac y Tawantinsuyu, o por la invención de América –para europeos descendientes y disidentes como el filósofo de la historia mexicano, Edmundo O’Gorman–, o por el preludio de años de comercio de esclavos africanos, Fred Wilson inauguró la instalación que sin duda lo situó en el mundo del arte y en la historia del museo como institución.

### *Mining the Museum*

La instalación se inauguró en el Maryland Historical Society Museum de Baltimore, en el tercer piso. Al salir del ascensor, quien llegaba se encontraba con tres pedestales de mármol a la derecha, y en frente, otros tres a la izquierda<sup>5</sup>. A la derecha, en pedestales más bajos, se veían los bustos, reconocidos, de insignes prohombres de la civilización occidental. A la izquierda, en los pedestales más altos, no había bustos, pero al acercarnos pudimos leer nombres de personas inscritos en placas de plata; uno de ellos era el del esclavo negro, y luego liberto, Frederick Douglas; los otros dos nombres eran también de esclavos negros. Una buena introducción a lo que iba a venir.

Al recorrer la exposición, nos encontramos con salas e instalaciones que seguían la misma lógica. Por ejemplo, en una vitrina titulada «Metal Work» (Trabajo del metal) vimos, desde la distancia, una formidable colección de platería. Nos acercamos curiosos, como nos acercaríamos a todo objeto expuesto en un museo, y al llegar, observamos que en el medio de la vitrina habían sido colocadas las esposas que se usaban para sujetar a los esclavos. En la sala siguiente se anunciaba «Modes of Transport, 1770-1910» (Medios de transporte). De nuevo desde la distancia, vimos pequeñas carrozas que nos llevaban a imaginar el modo de vida de la élite de Baltimore a finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX; divisamos también

---

5. Véase: <http://vimeo.com/11838838>

un *cochecito* para transportar a los niños antes de que comiencen a caminar, y al aproximarnos, en lugar de un bebé, nos encontramos con una capucha del Ku Klux Klan. En otra sala, que llevaba el nombre de «Cabinetmaking», dimos con otro ejemplo más: había una serie de sillas antiguas que apuntaban en la misma dirección; quien supuestamente se sentase en ellas tendría su mirada dirigida hacia el frente, hacia un objeto de madera en exhibición. Evidentemente, las sillas pertenecían a las antiguas familias de la élite de Baltimore; y la *escultura* era el poste en el que los esclavos eran sujetados para azotarlos en la espalda. Entonces, ¿qué estaba en juego en estas y otras tantas instalaciones de Fred Wilson?

Intentemos entender la instalación complementándola con algunas de las entrevistas y artículos sobre el artista. Wilson estuvo a cargo de la instalación de apertura del Museum of World Culture, en Gotemburgo (Suecia), en 2004. El título de la instalación fue «Site Unseen: Dwellings of the Demons» (Lugar invisible: moradas de los demonios). En una conferencia de prensa, la directora del Museo, Jette Sandahl, declaró que cuando invitó a Wilson, le había pedido que sacara a relucir lo que se encontraba bajo la superficie del museo<sup>6</sup>; agregó que le había requerido que sacara los demonios a la superficie, porque «Wilson es muy diestro en mostrar de manera interesante y sutil los pilares del *poder colonial, los presupuestos evolucionistas, el racismo y el sexismo*, aspectos fundamentales que están en el interior de nosotros mismos, pero que han sido olvidados con el correr del tiempo»<sup>7</sup>. Los demonios que Wilson sacó a relucir esta vez no fueron los de la historia de la esclavitud en Estados Unidos, sino la historia del Museo de Gotemburgo, que se había apropiado de objetos de las civilizaciones indígenas, principalmente de los Andes y de América Central. En 1931, por ejemplo, Rubén Pérez Kantule, un indio kuna, había ido a Suecia para observar, en el Museo, ¡una colección de objetos de su propia comunidad!<sup>8</sup>

---

6. Esto es precisamente lo que hizo Wilson en Baltimore: armó la instalación con piezas archivadas en el depósito del museo.

7. Museum of World Culture. «Exhibition “Fred Wilson-Site Unseen: Dwellings of the Demons”». The man who excavates in the museums murky corners», 2004. La documentación ya no está disponible en la página web del museo; quizás debido a la controversia que generó la exhibición.

8. La mayoría de las fotografías de la exhibición de Fred Wilson estaban disponibles en la web del museo: <http://www.varldskulturmuseerna.se/varldskulturmuseet/>. Yo tuve el pri-

La pregunta entonces sería: ¿cuál es el proyecto de Fred Wilson? El 30 de abril de 2004, el crítico de arte Holland Cotter publicó un artículo en el *New York Times* acerca de las instalaciones de Wilson entre 1979 y 2000. El texto se basó en la exhibición «Objects and Installations 1979-2000» en el Studio Museum de Harlem. El título que a Cotter se le ocurrió para este artículo fue sugerente: «Pumping Air Into the Museum, So It's as Big as the World Outside» (Hinchar de aire el Museo, para que sea tan grande como el mundo exterior). Como vemos, el título pone de relieve la frontera que salvaguarda al museo, como institución, del mundo que se supone que el museo nos ayuda a entender. Para convencer a sus lectores de la importancia de la obra creativa de Wilson, Cotter no tiene otra alternativa a la cual recurrir que al *posmodernismo*. Según el autor, la grandeza de Wilson consiste en responder a las premisas del posmodernismo, interpretación que choca con lo que yo había visto en «Mining the Museum». A mi modo de ver, la obra de Wilson no es posmoderna, sino descolonial. Sin embargo, Cotter presiente que algo no encaja exactamente entre la obra de Wilson y los objetivos del pensar, sentir y hacer posmodernos, por lo cual se detiene en una justificación del término:

«Llámenlo una actitud, una fase o una novedad, pero el posmodernismo hizo al menos algo grande y bueno. Llovió a cántaros sobre la fiesta –principalmente blanca, principalmente masculina, solo con invitación– que durante mucho tiempo había sido el arte occidental. Lo hizo cuestionando, con preguntas insistentes y desalentadoras, la belleza, la calidad, la autoridad y la propiedad de cada cosa. Clasificó como corrupta una jerarquía estética formada por una cómoda alianza entre los intereses del mercado y la crítica –léase opiniones personales. (...) Les dijo a los creadores de tendencias: lo siento, pero su idea más brillante es vieja, provinciana, rancia. Forzó a los implicados a mirar fuera de su círculo, de repente sin encanto o pasado de

---

vilegio de ver una experiencia similar, en marzo de 2009, al visitar el museo, invitado por la curadora Adriana Muñoz, para preparar un informe relativo a una colección boliviana particular, la colección Niño Korin. Las figuras centrales del informe eran el médico ay-mara y kallawayaya Walter Quispe y la doctora Carmen Beatriz Losa, ambos de Bolivia. El informe resalta la confrontación de conocimiento: cómo la colección fue interpretada por su *padre* sueco, el doctor Henry Wassen, director del museo alrededor de 1970, cuando se llamaba Museo Etnográfico.

moda. (...) Para mí, el posmodernismo significó principalmente que el arte y el mundo se expandieron y se conectaron. Mis credenciales estadounidenses, de clase media blanca, ya no me ponían en el centro del cuadro, sino allá en algún lugar, entre los muchos otros lugares. Y eso estaba bien, puesto que el Allá resultó ser el nuevo Aquí. Si tal reposicionamiento tuvo sentido para ti, es poco probable que volvieras a ver el arte, o el mundo del arte, o los museos, o a ti mismo, de la misma manera. Esto tuvo sentido para el artista Fred Wilson, quien es ahora sujeto de un informe de viaje en el Studio Museum de Harlem, y quien jugó un papel significativo en la definición de una perspectiva crítica fresca sobre el arte y sus instituciones» (Cotter, 2004).

En este punto, el lector dirá si intuye o no que la obra de Wilson y el posmodernismo van de la mano. Por mi parte, veo en Wilson todos los signos de un pensar y un hacer descoloniales. Los suyos son actos de desobediencia *aesthética* e institucional. La estética es abiertamente política y descolonizadora, como lo es también la inversión del papel que el museo juega en la esfera pública y en la educación. En una entrevista con Leslie King-Hammond (1994), Wilson no deja mucho espacio para maniobras interpretativas y para justificaciones posmodernas. King-Hammond lo invita a hablar sobre su experiencia al sentirse extranjero en Europa, en relación con su sentirse extranjero (como afroamericano) en su propio país. Wilson responde:

«Allá me sentía mal conmigo mismo por la forma en que estaba siendo tratado, y mientras tanto todos actuaban como si no hubiera ningún problema. En el museo, estás en este ambiente al que se supone que entiendes y en el cual se supone que te sientes a gusto. Todos estos *supuestos* –y la obra de arte– están allí, pero también están todas esas cosas de las cuales no se habla porque se refieren al mundo real» (King-Hammond, 1994: 29).

Los «supuestos» [*supposed to*] (lo esperable, lo que debería ser) corresponden, como lo argumenté en otros textos, a la retórica de la modernidad, la retórica que crea las expectativas de lo que debe ser. Son estas expectativas naturalizadas las que operan en la colonialidad del ser, del sentir (*aesthesis*) y del saber (epistemología). «Como debería ser» es el horizonte trazado por la fe puesta en la marcha hacia adelante; «como debería ser» es precisamente el horizonte de la colonialidad del ser y del sentir. Wilson apunta la barra –*</>*– que divide y une modernidad/colonialidad. «Negación» (*denial*) es la palabra que usa Wilson para referirse a estos fenómenos:

«De toda esta negación (*denial*), de toda esta historia de América, de toda esta historia de Europa, y de la relación entre las personas no se habla. Los museos simplemente pretenden que lo podamos pasar por alto, que podamos experimentar la *cultura* sin tener esos sentimientos de opresión. Esto compone esos sentimientos. Por eso me gusta trabajar en los museos, porque, para mí, inconscientemente, ellos tienen tanto de América» (King-Hammond, 1994: 29).

Opresión y negación son dos aspectos de la lógica de la colonialidad. El primero opera en la acción de un individuo sobre otro, en relaciones desiguales de poder. El segundo, lo hace sobre los individuos, en la manera en que niegan lo que en el fondo saben. Los procesos descoloniales consisten en sacar a ambos de sus lugares reprimidos, mostrando también las características imperiales de la *negación*. La opresión y la negación no se limitan al sujeto europeo moderno —el trabajador asalariado de Marx o el sujeto moderno europeo que analizaba Freud—, también operan en la opresión racial/colonial y también en la negación de los sujetos imperiales y coloniales: el negro que quiere ser blanco, y el amo que se niega a ver que la opresión y explotación de otro ser humano es éticamente reprochable y humanamente inaceptable. Por estas y otras razones, la obra de Fred Wilson es un constante proceso de descolonización de la *aesthesis*, de las formas de sentir y de saber (teorizar) lo que sentimos.

### III. Desaprender lo aprendido

Al entrar al Nasher Museum de la Duke University en Durham, Carolina del Norte, para ver la instalación *Black Mirror/Espejo Negro* de Pedro Lasch, te encuentras con una escena un tanto sorprendente: todas las estatuillas que al entrar uno presume que son lo que el visitante debe ver están de espaldas a él. Todas se encuentran frente a un espejo negro, como mirándose en él. Como visitante de la instalación observas la escena, la mirada general de la instalación, puesto que merece ser observada antes de recorrerla pieza por pieza. Luego te acercas a una composición; lees el título «Mimesis y transgresión»; te sitúas para observarla y ves el frente de la estatua reflejado en el espejo. En ese momento te das cuenta de que hay otras figuras en el espejo, pero que no están reflejadas. Si lo estuvieran, esos personajes deberían estar parados a tu lado. Pero no lo están. Esas figuras están

mirando la estatua que se mira en el espejo. Quizás te están mirando también a ti, que estás mirando la estatua y las figuras no reflejadas. Alguien a tu lado dice: «Las figuras en el espejo provienen del cuadro de José de Ribera, *La mujer barbuda* (1631), que se guarda en el Hospital de Tavera, en Toledo, y pertenece a la fundación del Duque de Lerma». «¿Y cómo sabe eso?», preguntas. «Oh, —dice la persona a tu lado— soy historiador del arte». La mujer barbuda, piensas tú, a la vez que miras la espalda de la estatua que se refleja en el espejo negro, una figura femenina sin duda. «¿Y la estatuilla?», preguntas. «Ah, eso no lo sé», dice el historiador del arte. «Es una estatuilla de piedra volcánica, una figura femenina erecta. Data de más o menos el año 1000 de la era cristiana, y se guarda en los depósitos del Museo Nasher. Al igual que todas las estatuillas que se muestran aquí, viene del depósito del museo». Nos dispersamos. Caminas hasta la parada siguiente, pensando en la complejidad de la instalación. Pero te das cuenta de que no es una complejidad que pueda explicarse a través de Edgar Morin, o por la pasión geométrica de Edmund Husserl. Lo que parece estar en juego aquí es otra lógica, la lógica del espacio y del tiempo de las civilizaciones mayas y aztecas, enfrentadas a la cosmología hispánica.

Te detienes en la próxima parada. Como haces siempre, miras en primer lugar el título: «Lenguaje y opacidad». Esta vez miras primero el espejo negro, y ves el retrato de Góngora. Lo recuerdas de la escuela secundaria. Tu maestra tenía un doctorado en el Barroco Hispánico. «Caramba», murmuras por lo bajo, aquí Góngora está reducido a sus justas y humanas proporciones. Además, enfrentado con sus silencios. Tanto mirar hacia Grecia, exaltar la tradición grecorromana, y Góngora realmente —recuerdas ahora tus lecciones de secundaria—, realmente no supo qué hacer con grandes e iguales civilizaciones, como la azteca y la maya, que sus compatriotas estaban en proceso de destruir. Claro, el pasado maya y azteca no era el suyo. Pero es el nuestro, de todos los que vivimos en América, seamos descendientes de los habitantes originarios, de africanos forzados a radicarse aquí, o de descendencia europea de variadas procedencias, pero sobre todo de la costa atlántica, desde la Península Ibérica hasta las islas del Reino Unido. «¿Y la estatuilla?», preguntas al historiador del arte que está a tu lado y que había explicado la naturaleza y proveniencia de la figura anterior. «Ah, creo que esta es de la cultura muisca, del la región central de Colombia, fechada también entre 1000 y 1500 de la era cristiana. La figura de la mujer, en la estación anterior, está confeccionada con piedra volcánica. Esta es de cerámica». Miras de nuevo la composición. El brillo naranja de la cerámica, la

luminosidad y la alegría, tanto en la espalda como en su imagen en el espejo, contrasta con el gris triste, opaco, deslucido de la cultura del conquistador, reflejada por la imagen de Góngora. Piensas también que el barroco de Indias fue un silenciamiento de lo «indígena» y la celebración de España en las «Indias». Ahora te das cuenta de por qué la geometría de Husserl y la complejidad de Morin se quedan cortas. Porque se ha invertido el proceso: ya no es Europa construyendo indígenas a partir de grandes civilizaciones, sino la memoria de las civilizaciones que vuelven, afirmándose y reduciendo a su medida la, en aquel momento, emergente civilización europea.

Hay un banco en la sala. Aquel que viste al entrar. Te sientas. Piensas. Abres el catálogo. Lees el texto escrito por Pedro Lasch. Te detienes en el último párrafo:

**«A TRAVÉS DEL “ESPEJO DE CLAUDE” Y ADENTRÁNDONOS A LA ERA DE LA VIGILANCIA** Las obras coloniales que aparecen en esta instalación pueden verse como ejemplos de dos formas clave de la representación moderna que se parecen al espejo negro: la inevitable cámara fotográfica y el “espejo de Claude” del siglo XVIII europeo. Llamado así por el pintor ambientalista Claude Lorrain, el espejo de Claude era un vidrio convexo portable y reflejante que pintores y fotógrafos usaban para crear sus imágenes. Esta herramienta óptica marca de hecho el paso de una época de ritual y magia a otra de ilusionismo científico y expansión colonialista europea. Ya no usamos espejos negros para hablar con los muertos, o para fijar la mirada en objetos que pudieran durar un poco más que nosotros mismos. Sin embargo, pequeños ojos negros flotan en nuestro alrededor en forma de cámaras de vigilancia en todo tipo de espacios interiores y exteriores. Estos pequeños espejos negros todavía actúan como intermediarios entre los presentes y los ausentes, lo visible y lo invisible, los colonizados y los colonizadores». (Lasch, 2009).

Te das cuenta de que no habías prestado atención al espejo de obsidiana ubicado en el mismo centro de la instalación<sup>9</sup>. Lees que se supone que

---

9. «Liquid Abstraction/Abstracción Líquida» de *Black Mirror/Espejo Negro: The Photographic Suites* (2007-2008), impresión Cibachrome. Disponible en: [http://www.espejonegro.com/en/blackmirror.suite5#34\\_08.05.510.501a.4p.luS.jpg](http://www.espejonegro.com/en/blackmirror.suite5#34_08.05.510.501a.4p.luS.jpg)

proviene de la civilización azteca, del tesoro personal de Moctezuma o Moctecuzoma. Pero también hay una historia del espejo de obsidiana en Europa. Su historia recorre la trayectoria de la adivinación a la ciencia. Esto lo habías aprendido en una clase de arte, con un profesor al que los estudiantes llamaban «el loco» porque sabía y hablaba de cosas de las que nadie hablaba. Ahora te das cuenta de que quienes decían que tu profesor era loco serían las figuras grisáceas detrás del espejo, quienes miraban sin darse cuenta de que eran mirados y siguen siendo mirados todo el tiempo, y que son lentamente reducidos al gris. Esto es quizás lo que quiere decir Lasch en el párrafo cuando habla de lo visible y lo invisible, del colonizador y del colonizado. En últimas, el espejo de obsidiana es el lugar donde la geografía de la razón se vuelca, es el lugar del *Pachakuti* estético-epistémico, piensas, un poco aturdido.

«¡Colonizador, colonizado, ah caramba!», te dices. Pues lo que estamos viendo aquí es realmente un acto descolonial, en el mismo museo donde en este mismo momento hay la exhibición, en otras salas, *De El Greco a Velázquez*. Poco a poco te vas dando cuenta de que el arte no tiene mucho que ver con la representación, tal como aprendiste en la escuela secundaria, y en el primer año de universidad. O, mejor aún, que la descolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación, o la unilateral y limitada concepción de la complejidad de Morin. Una complejidad que, como la geometría de Husserl, desconoce la geometría egipcia y la maya, para dar un par de ejemplos y no hacer la cosa más compleja, invocando la geometría de la civilización china. Esto es pues lo que la colonialidad debe significar (recuerdas un taller de hace dos semanas sobre el concepto de colonialidad, del que no habías oído hablar hasta ese momento).

Observando de nuevo la instalación recuerdas a Fred Wilson, *Mining the Museum*. Y también unas entrevistas que habías leído. Caes en la cuenta, poco a poco, de que si Wilson opera desde la morada de los afroamericanos, Lasch lo hace desde aquella de los chicanos o, más general, de los latinos. Observas de nuevo la instalación en su totalidad, desde el banco donde estás sentado. Piensas en la estatuilla de la mujer parada frente a la mujer barbuda, y en la brillante y colorida estatuilla de la cultura muisca frente al grisáceo Góngora, y a la transculturación del espejo de obsidiana. Piensas que todo lo aprendido es de poca utilidad para entender a Wilson y a Lasch. Los datos que tenías son útiles, pero la lógica de la comprensión

en la que te «educaron» ya no lo es. Llegas así a la conclusión de que es necesario desaprender lo aprendido y volver a reaprender. Quizás esto podría ser una lectura descolonial de la estética, a la vez que las instalaciones son ya estéticas descoloniales.

#### IV. ¿Estéticas descoloniales en la Europa del Este?

Estabas en el café del museo cuando se acercó el historiador del arte y te invitó a continuar la conversación. «Por alguna razón», dijo, «la instalación de Lasch me recuerda las instalaciones de Tanja Ostojic». «¿Quién?», preguntaste. «Tanja Ostojic», dijo el historiador del arte extendiendo hacia ti, sobre la mesa, un libro donde aparecía su nombre. «Ah, interesante, nunca oí su nombre», dijiste. «Nació en el Belgrado de la antigua Yugoslavia; es de la generación de Lasch, poco más o poco menos, ya que ambos nacieron en los tempranos setenta». A primera vista resulta extraño relacionar la instalación de un chicano con la de una artista nacida y educada en el Belgrado de la antigua Yugoslavia, que ahora reside en Alemania. «La razón puede ser –comentaste ya reeducado por Wilson y Lasch– que Lasch es mexicano en Estados Unidos, y Ostojic es también del Sur, de los Balcanes de Europa, y está en Alemania». «Ah –dijo el historiador– buena observación. La cuestión de la frontera, el significado de la frontera para quienes moran en su exterioridad». «¿Cómo, la qué?», preguntaste. «Exterioridad –dijo– puesto que ni México ni los Balcanes están fuera de Europa o de los Estados Unidos de América. Están separados por la frontera física, pero existen en el interior del imaginario y de los miedos de los europeos del oeste y de los estadounidenses, principalmente blancos y blancas». «Ah, pues, sí», respondiste. «¿Y quién es Ostojic, cuéntame», dijiste en tono curioso, ojeando el libro que te había extendido, *Integration Impossible? The Politics of Migration in the Artwork of Tanja Ostojic* (Gržinić, 2009). «Fíjate en la portada», dijo el historiador del arte. «Sí, ya me fijé», respondiste. «Aunque ya era conocida por sus *performances* anteriores (particularmente *I'll Be Your Angel* [Venecia, 2001] y una película en video *Be my guest*, también de 2001), el póster, que es ahora la tapa del libro, invadió Europa en el año 2005. La foto de la propia Ostojic es una emulación exacta del cuadro de Gustave Coubert *El origen del mundo* (1866). En el contexto de la inmigración en Europa, una feminista serbia como Ostojic hace patente que las mujeres de la Europa de

servicio (los países excomunistas) son consideradas y aceptadas en la Unión Europea como mujeres de servicio también». «Ah, interesante», comentaste.

«Más interesante en esta misma onda –dijo el historiador del arte– es el proceso (puesto que *performance* e instalación son palabras que ya no expresan lo que Ostojic hizo) que culminó en relato de imágenes de variada procedencia, agrupadas con el título *Looking for a Husband with EU Passport, 2000-2005*. En este entendemos el radicalismo estético, político y filosófico de sus acciones-procesos. Fíjate –dijo, mostrándo la fotografía de la instalación, al final del proceso– ¿Ves, en la pared? Hay una foto de ella desnuda. Pues distribuyó esta foto por Internet y la puso también en la web, en la cual solicitaba a los interesados que enviaran su *dossier* con sus calificaciones para el puesto. Recibió, archivó, al final eligió y se casó con un alemán (razón por la cual pienso que está ahora en Alemania), al cabo de tres años se divorció, celebró el divorcio, y todo ello es parte de la instalación con ese nombre, es decir, el proceso-instalación en el cual no solo se borran los límites entre “el arte y la vida”, como se solía decir, sino que se produce, tal como se nombra de manera más sofisticada, la *sobreidentificación*, que Marina Gržinić ve en los *performances* de Ostojic, a través de Slavoj Žižek». «¿Cómo es eso de la sobreidentificación?», preguntaste. «Pues sí –dijo el historiador del arte– Ostojic estaría haciendo visible, poniéndolo delante de tus propias narices, lo que tú no quieres ver, pero que está ahí. Y lo que tú no quieres ver y que está ahí es lo que te controla. Pues sí, sabemos que las mujeres de las márgenes de Europa juegan sus destinos buscando un hombre con pasaporte europeo, pero que lo hacen jugando el juego de la sensualidad, el amor y el romance; Ostojic derriba todo eso y lo hace abiertamente, distribuyendo una foto desnuda. En vez de jugar al *glamour* y a la sensualidad-sexualidad, lo hace convocando la imagen de una prisionera de guerra, mostrando la imagen de un cuerpo despojado de todo *glamour*. Un cuerpo *desnudo* en el sentido literal de la palabra»<sup>10</sup>.

«Ah, comienzo a entender la relación que viste con Lasch», comentaste; y pensaste, aunque no lo mencionaste, con Wilson también. «Digo, no

---

10. Tanja Ostojic: «Looking for a Husband with EU Passport, 2000-2005» (2000-2001). Más información en: [http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist\\_art\\_base/gallery/tanja\\_ostojic.php?i=1360](http://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/gallery/tanja_ostojic.php?i=1360)

es que en el caso de Lasch la sobreidentificación como la explicación sea tan evidente como en Ostojic. Pero Lasch está también haciendo visible lo invisible. Poniendo frente a tus narices la belleza y creatividad de civilizaciones que fueron destruidas en nombre de la civilización y que no queremos ver, o solo vemos una civilización: la civilización que destruyó a otras y que contó el cuento vendiendo la imagen de procesos civilizatorios». «Sí, en eso tienes razón», dijo el historiador del arte. «Pues, estaba pensando que en el caso de Lasch (y de Wilson, aunque no lo mencionaste) lo que tenemos son procesos de estéticas descoloniales, ¿pero podríamos hablar de estética descolonial en Ostojic? ¿Podríamos ver la Europa del Este como un espacio colonizado, al igual que en las Américas?» «Pienso que sí», dijo el historiador del arte. «En últimas, la inmigración de América del Sur a Estados Unidos no es muy diferente a la inmigración de la Europa del Sur y del Centro a Europa del Norte después de la caída del muro de Berlín. Hay una escuela de pensamiento en América del Sur y en Estados Unidos que distingue entre colonización y colonialidad. En este caso, la colonización se trataría de procesos históricos específicos. En ese sentido, la colonización rusa de Europa Central y los Balcanes es diferente en los detalles, pero no en la lógica, a los procesos anteriores y occidentales de colonización. Por otra parte, la «integración» a la Unión Europea de países bajo el control de la Unión Soviética no es sino otra forma más sutil de colonización y de conversión de estos países en lugares de servicio. Creo que es ante esto que responden Ostojic e intelectuales y activistas como Marina Gržinić.» «¿Marina Gržinić?» «Sí, Gržinić es eslovena, y ha colaborado con Ostojic, además de haber escrito sobre su propia obra»<sup>11</sup>.

«Ah, entonces Ostojic no es el único caso». «No, de ninguna manera, es parte de un proceso que comenzó en la antigua Yugoslavia después de la caída del muro. Gržinić cuenta y analiza este proceso en un librito importante, donde además analiza la primera obra de Ostojic, de 2004. Creo que ahora Gržinić vería en los procesos performativos de Ostojic el aspecto descolonial en la complicada historia de la Europa marginal (esto es, de los

---

11. Aquí se refiere a *Situated Contemporary Art Practices. Art, Theory and Activism from (the East) of Europe* (2004). También colaboró en la edición de *Integration Impossible?* (2009), y escribió un artículo titulado «Decoloniality of Knowledge».

países relevantes en el Renacimiento y en la Ilustración)<sup>12</sup>. Obviamente no hablamos de los países que se desprendieron del Imperio austrohúngaro o del Sultanato otomano (fundamentalmente los Balcanes), que pasaron a depender de la Unión Soviética, y ahora caen bajo el imperialismo del capital de la Unión Europea<sup>13</sup>. No sé cuál será la ciudad, quizás Londres. Pero ¿ves?, Ostojic está vestida con un atuendo de diseño musulmán, pero con tela de uniforme militar, hoy general, pero originalmente de Estados Unidos. Lleva una máscara, como los zapatistas, pero roja. En el *performance*, en el teatro, se quitará el atuendo de diseño musulmán y tela militar, y quedará con un vestido ajustado rojo, zapatos rojos y la capucha estilo zapatista, roja. ¿Ves el mecanismo de todos los proyectos performativos de Ostojic?: te enfrenta con los fantasmas que no quieres ver y te saca de las identificaciones cómodas (mujer musulmana, militar estadounidense, mujer zapatista vestida de alta costura). Fíjate en esta foto»<sup>14</sup>. «Sí, ya veo, y cada vez me convengo más de que el conector entre Lasch –piensas en Wilson, pero no lo mencionas– y Ostojic consiste en acciones descolonizadoras agarrándose, como podría decirse, de la historia del arte y de los museos, y del teatro. Pero mientras que artes, museos y teatros fueron codificados en Occidente, en su formación misma como civilización occidental, y como tales estuvieron involucrados, a sabiendas o no, con los proyectos imperiales-coloniales, la descolonización estética es una de las tantas formas de desarmar ese montaje y construir subjetividades descoloniales. Las estéticas descoloniales desplazan las estéticas imperiales, ahora sometidas al mercado y a los valores corporativos». «Pues sí, así es –dice el historiador– fíjate, lee este párrafo de Ostojic»:

«*Integración imposible* es una recopilación interactiva de *performances*, acciones de arte y documentales que cuestionan las políticas migratorias de

---

12. El historiador del arte se refiere al catálogo *No War but Class War!* (2009), escrito con su colaboradora Aina Smid, así como al artículo «Decoloniality of Knowledge».

13. El historiador quizás no esté al tanto del panel que Gržinić organizó en la conferencia de Transmediale, en Berlín, en febrero de 2009 y que se puede ver en: <http://vimeo.com/3366962>

14. La función del espejo puede verse en esta foto (hay otras que se pueden encontrar buscando en la red «Pedro Lasch, *Espejo Negro/Black Mirror*»): [http://visualpractice.net/pictures/BlackMirror\\_All/Nasher\\_Large/4\\_Nasher.jpg](http://visualpractice.net/pictures/BlackMirror_All/Nasher_Large/4_Nasher.jpg)

la Unión Europea y la noción de terrorismo. Estoy familiarizada con las estrategias populares de cruce de fronteras que los inmigrantes han usado durante décadas, y las reutilizo como parte de mi actuación. Para reclamar mis propios derechos de los que me he visto restringida por las leyes actuales de la Unión Europea, he aplicado estrategias que explícitamente provocan al público con la violación de estas leyes. Ampliamente, la actuación resume mis experiencias e investigaciones relacionadas con la situación de ser una trabajadora inmigrante en Francia y Alemania» (Ostojic y Gržinić, 2009: 106).

## V. Cae el telón

Las instalaciones y procesos performativos que he descrito en las secciones anteriores son ya construcciones de futuros descoloniales. La crítica y la historiografía del arte que acompañan estos procesos se transforman ellas mismas en crítica a historiografía descolonial. Es más, son las instalaciones y procesos performativos descoloniales los que fuerzan la descolonización de la historia y la crítica de arte, y la construcción de *aesthesis* descoloniales. En última instancia, quienes controlan la autoridad (gobiernos, ejércitos, instituciones estatales) y quienes controlan la economía (corporaciones, ejecutivos, creativos de Wall Street) son conscientemente subjetividades imperiales que ya es demasiado tarde para cambiar. Pero es temprano, muy temprano, para construir futuros globales en los cuales ya no existan las condiciones y las posibilidades para la formación de tales sujetos y subjetividades.

---

## 20. Activar los archivos, descentralizar a las musas: el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur<sup>15</sup>

### I

«El peligro de una sola historia» es el título de una conocida conferencia de la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie en la que habla de historias y el modo en que estas son importantes. La idea central de Adichie es que cuando se lanza al dominio público una historia única, esta se convierte en hegemónica. El poder de una sola historia es que puede hacernos creer que el mundo es como lo cuenta tal historia, sin poner en cuestión a los autores que construyen el relato. Es la clase de historia que trasciende la condición de «relato de ficción» y se convierte en ontología (o, dicho llanamente, en «realidad»). Si comienzo este ensayo, centrado en el Museo de Arte Islámico de Doha y en el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur, con esta referencia a Adichie es porque examinaré el museo como una historia y como un espacio de narración<sup>16</sup>.

Es importante contemplar aquí la historia particular del museo en cuanto que construcción occidental, y señalar cómo modernidad y tradición son conceptos propios de unos relatos europeos. La idea y concepto de

---

15. Este capítulo ha sido publicado en: Mignolo, Walter. «Activar los archivos, descentralizar las musas». *Quaderns portàtils*, n.º 30 (2014). Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Traducción a cargo de Fernando Quincoces. (en línea) <http://www.macba.cat/> qp. Véase también: <http://www.ibraaz.org/essays/77>

16. Mi argumentación aquí es la continuación del artículo publicado en *Ibraaz Platform 005* con ocasión de la 11ª Bienal de Sharjah (2013) y es respuesta a *Ibraaz Platform 006*.

«modernidad» es un buen ejemplo de una historia única que durante mucho tiempo ha tenido la potestad de denigrar y reprobar todo aquello que fuese «no moderno» en opinión de los actores e instituciones que definen qué es o qué debe ser la modernidad. Al mismo tiempo, también debemos tener presente que los relatos europeos de la modernidad se edificaron en oposición a la tradición. «La tradición» no es un momento ontológico de la historia humana. Cuando se piensa en diversos museos del mundo occidental, como el Museo Británico, podría sostenerse que existe, o bien una «tradición» europea (la Antigüedad griega y la Edad Media latina, por ejemplo), o bien muchas «tradiciones» originarias de sociedades no europeas que a menudo son vistas –y descritas– desde perspectivas europeas.

En esos museos la representación occidental de culturas diferentes a la suya ha sido una cuestión controvertida a la hora de pensar la institución. Sin embargo, a finales del siglo xx y en los albores del xxi, el boom económico de Asia Oriental y de Oriente Próximo ha generado confianza y un exuberante desarrollo urbano. Cuando se visita Shanghái o Doha, salta a la vista que, según las narrativas europeas de modernidad, la propia modernidad ha dejado de estar en Europa. Desde Hong Kong, Shanghái y Singapur hasta París, Londres o Berlín es evidente que Europa se ha convertido en la «tradición» de su propio concepto de modernidad y que Doha y Kuala Lumpur son hoy lo que en la segunda mitad del siglo xix fue Mánchester.

Desde esa perspectiva, este ensayo tratará de explorar el surgimiento de un orden mundial multipolar y de desentrañar las múltiples historias desde el período de occidentalización, imperialismo, colonización y hegemonía de Occidente hasta la era de la desoccidentalización y la descolonialidad. Señalaré de qué modo el modelo occidental de museo está siendo apropiado y utilizado para el resurgir y la recuperación de historias de civilización que el mismo modelo ahora empleado había descalificado y anexionado. En mi lectura a través del Museo de Arte Islámico y del Museo de las Civilizaciones Asiáticas seguiré los pasos de Adichie; en este caso, buscando descolonizar la historia única de los museos occidentales y mostrando de qué modo funciona la desoccidentalización<sup>17</sup>. Mi argumento re-

---

17. Véase «How De-westernization Works», en la página web de Walter Mignolo: <http://waltermignolo.com/how-dewesternizing-discourse-works/>

correrá, pues, la historia descolonial de los museos occidentales a través de la apropiación del modelo museístico en el Sur y el Oriente globales.

## II

El vocablo griego *μουσεῖον* (*mouseion*) significa «lugar de estudio» y pasó al latín como *musĕum*, es decir, biblioteca o lugar de estudio. La voz deriva de la palabra griega «musa», que designaba a las nueve hijas de Zeus y de Mnemósine, diosa de la memoria. Esta especie de reverencia hacia el espacio del museo como lugar de saber fue decisiva para construir el perfil y la identidad de la civilización occidental tal como hoy la conocemos. Los museos fueron los lugares donde se implantó, organizó y mostró el archivo occidental: unas casas de conocimiento. Asimismo, los museos occidentales fueron el lugar donde coleccionar y clasificar los artefactos del mundo no europeo. Se coleccionaron artilugios, pero no la memoria de los pueblos, que se les había sustraído mediante pillaje o compra. De ese modo, los museos, a medida que evolucionaban en el mundo modernizador de Occidente, constituyeron el archivo de la civilización occidental; sin embargo, no pudieron dar vida a los archivos del resto del mundo. En ese sentido, el museo solo pudo reunir artefactos representativos de «otras» memorias, pero no activar las memorias culturales de sus dueños y autores, contenidas en esos artilugios arrancados y desplazados de su entorno.

El magnífico edificio del Museo de Arte Islámico de Doha se distingue desde lejos por sus muros, semejantes a una fortaleza, cuyo color se funde con la arena del desierto a la vez que la resalta. Su forma la crean una serie de líneas nítidas y angulares, producidas por un conjunto de cubos que componen la figura de pirámide fragmentada de la construcción. Levantado sobre una península, el edificio está rodeado de agua y, desde el interior del museo, el visitante puede admirar por los enormes ventanales acristalados la deslumbrante arquitectura de Doha y el cúmulo de rascacielos del centro urbano. Vistos desde allí, los barcos parecen juguetes de niños y los helicópteros mosquitos.

Llegados a este punto, una mente crítica e inquisitiva podría preguntarse de qué modo un museo proyectado por un equipo bajo la dirección del arquitecto chino-estadounidense I. M. Pei (Hudson, 2013) y el diseñador de interiores francés Jean-Michel Wilmotte puede entenderse como un acto de des-

occidentalización<sup>18</sup>. En relación con esto se plantean varias cuestiones: ¿cómo podemos pensar que un museo que reproduce la idea del museo occidental es un proyecto desoccidentalizador? Y más aun: ¿cómo ignorar el reproche de que ese proyecto no es sino un alarde fastuoso del capitalismo árabe, que se ha apropiado del arte islámico para proyectar una imagen exaltada del Estado? Son interrogantes legítimas cuya respuesta podría ser esta: igual que el museo fue una institución crucial que edificó la idea y la imagen de los estados capitalistas occidentales y de su civilización, así también el museo como institución está siendo apropiado y manejado fuera de Occidente para infundir vida a unos archivos, memorias e identidades hasta ahora borrados.

En muchos sentidos podría afirmarse que el proceso de desoccidentalización se halla en un punto sin retorno y que, además, se está construyendo sobre una reversión muy trabada. No es, sin embargo, una cuestión de oposiciones binarias, sino de unos diferenciales de poder interrelacionados. Cuando los grandes museos occidentales se levantaron para reunir artefactos de todo el orbe, el resto del mundo era coleccionado y «representado» en Londres, Berlín o París. En ese aspecto, en el mundo no occidental no existen museos etnográficos y etnológicos equivalentes, porque las culturas europeas y angloamericanas no son objeto de estudio de los antropólogos del Sudeste Asiático o de Oriente Próximo, por ejemplo. El «conocimiento» residía entonces en la civilización occidental, y la «cultura», en el resto del mundo<sup>19</sup>.

Pero en el mundo no occidental parece darse hoy una tendencia a coleccionar no ya artilugios etnográficos occidentales, sino más bien obras maestras del arte moderno y contemporáneo y también «mentes». La mayoría de las veces estas mentes son las personas empleadas para llevar a cabo un determinado diseño de intervención global: un ejemplo serían los arquitectos y diseñadores de interiores occidentales contratados para elaborar grandes proyectos museísticos, siguiendo visiones locales (p. ej., los encargos a Pei y Wilmotte del Museo de Arte Islámico de Doha), o la invitación a co-

---

18. Véase ClickNetherfield and Schott: «Museum Display Cases at Museum of Islamic Art Doha», videoclip en línea, YouTube (19 de agosto de 2010): <http://www.youtube.com/watch?v=9jL1mkq1xRg>

19. El pillaje comenzó mucho antes de finales del siglo XVIII y principios del XIX. En el Nuevo Mundo se inició ya a finales del siglo XVI y se practicó durante todo el siglo XVII. Véase, para una información detallada: Michael D. Coe (1999).

misarios extranjeros para asesorar en lo que esencialmente es un comercio de conocimientos entre una cultura y otra (como Yuko Hasegawa al comisariar la 11ª Bienal de Sharjah). No obstante, en todos los casos, a esas «mentes culturales» se las contrata y paga para que hagan lo que se les pide.

Está claro que el Museo de Arte Islámico es un potente mensaje, cuestionable para algunos y digno de elogio para otros, pero un mensaje al fin y al cabo. Los recelos en torno al museo nacen, sin embargo, de unas premisas muy discutibles. No hace falta ser un defensor del proyecto ni un discípulo de Sherlock Holmes para darse cuenta de lo endeble que son esos presupuestos críticos. Por ejemplo, el supuesto de que el Museo de Arte Islámico es un alarde espectacular hecho posible por la increíble liquidez de la que actualmente dispone Qatar. No olvidemos aquí las inversiones realizadas por el país tanto en el desarrollo de sus propias instituciones culturales estatales como las hechas a escala internacional, desde el patrocinio de una gran retrospectiva de Damien Hirst en la Tate Modern, después exhibida en 2013 en la Qatar Museums Authority, hasta la adquisición en subasta de importantes obras del arte occidental.

En el caso de Qatar, aunque las inversiones financieras en arte contemporáneo se antojen un derroche a los ojos (¿celosos?) de Occidente, no resultan tan extravagantes ni ostentosas como parecen si las ponemos en perspectiva. Deberíamos tal vez recordar los despilfarros cometidos en el siglo XVII, cuando las 70.000 piezas coleccionadas por sir Hans Sloane sirvieron para fundar el Museo Británico<sup>20</sup>, por no mencionar las monarquías hereditarias que erigieron el Louvre de París<sup>21</sup>. Llenar el Museo Británico y el Louvre fue, en sus respectivas épocas, prerrogativa de reyes. Así pues, si se piensa de qué forma las monarquías británica y francesa construyeron su imagen de poder, riqueza y gusto a través de sus colecciones de arte y de sus museos, ¿qué hay de malo en que hoy las monarquías de Qatar y Emiratos Árabes construyan las suyas por idénticas razones?

Pero, desde luego, es imposible ignorar la rapidez con la que en el siglo XXI han proliferado los museos y colecciones culturales fuera de Occi-

---

20. «Sir Hans Sloane», página web del Museo Británico: [http://www.britishmuseum.org/about\\_us/the\\_museums\\_story/sir\\_hans\\_sloane.aspx](http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/sir_hans_sloane.aspx)

21. «History of the Louvre: From Château to Museum», página web del Louvre: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>

dente. Compárense los presupuestos anuales de 32 millones de dólares del Museum of Modern Art de Nueva York o los 30 millones del Metropolitan Museum con el presupuesto del Museo de Arte Islámico de Doha, que es de 1.000 millones de dólares al año. Esa fantástica cifra le permitió a la jequesa Sheikha Al-Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani desembolsar 250 millones de dólares en 2012 por los *Jugadores de cartas* (1890-1895) de Paul Cézanne, unas cuatro veces los presupuestos conjuntos de los dos museos neoyorquinos mencionados (Peers, 2012). La jequesa Al-Mayassa, hermana del recién nombrado emir de Qatar, preside la Autoridad de Museos de Qatar (Qatar Museums Authority, QMA), que supervisa la gestión del Museo de Arte Islámico (Museum of Islamic Art, MIA); el Museo Árabe de Arte Moderno (Mathaf), y el todavía en construcción Museo Nacional de Qatar (National Museum of Qatar, NMoQ). Disfruta de un espléndido fondo para adquisiciones de 1.000 millones de dólares al año<sup>22</sup>. ¿Por qué ese presupuesto? Bueno, en primer lugar porque la fortuna del emirato de Qatar destina un pequeño porcentaje de sus ingresos anuales a la financiación del arte y los museos qataríes. Pero, ¿por qué no emplear ese dinero en acabar con la pobreza o en mejorar la justicia social? Es una buena pregunta que nos podría llevar a cuestionar por qué Estados Unidos tiene el mayor presupuesto militar del mundo, del cual una suma indecente, revelada hace poco, se dedica a actividades de ciberespionaje.

¿Por qué, en efecto, ese presupuesto para arte en Qatar, mientras que la Unión Europea y los Estados Unidos recortan sus fondos para museos, arte y enseñanza, a fin de favorecer una educación «eficiente» que prepare a los jóvenes para «competir» en el mundo competitivo del futuro? No son tiempos para el arte, sin duda. Pero la cuestión no es esa. La cuestión es que Europa y Estados Unidos no necesitan gastar ingentes cantidades de dinero para construir sus identidades civilizatorias porque ya lo hicieron. Europa empezó en el Renacimiento; Estados Unidos, a comienzos del siglo xx.

Qatar está respondiendo a las necesidades de los tiempos. Nos guste o no, es una visión y es una visión necesaria. En 2010 la jequesa Al-Mayassa

---

22. Robin Progrebin. «Qatar Redrawing the Art Scene». *Gulf News* (27 de julio de 2013): «With annual acquisition budget of \$1 billion a year, Sheikha Al Mayassa is creating a first class contemporary collection».

dijo en una TED Talk<sup>23</sup>: «Estamos reexaminándonos a través de nuestras instituciones culturales y de nuestro desarrollo cultural»<sup>24</sup>. Y añadió que el arte constituye una parte muy importante de la identidad nacional. En una entrevista en *The New York Times* subrayó, asimismo, cómo el establecimiento de una institución artística también podría combatir los prejuicios occidentales respecto de las sociedades musulmanas (Progrebin, 2013). Lo central aquí, tanto si se está de acuerdo con ello como si no, es que estos desplazamientos ideológico-culturales que están teniendo lugar en el mundo no occidental se producen en paralelo a la confianza proporcionada por las economías en auge de Asia Oriental y Occidental (también llamada Oriente Medio en la terminología orientalista de Occidente). Es más, esos desplazamientos forman parte de un movimiento más general y complejo de desoccidentalización.

Tomemos el Museo de Arte Islámico de Doha y su envidiable presupuesto de adquisición de obras de arte, así como de inversión y promoción del arte en la región. En muchos sentidos, la inversión en este caso es una manera de recobrar la sensación de orgullo por una identidad. Podría, con todo, criticarse que, dado el cada vez mayor desequilibrio global entre la riqueza y la pobreza, semejantes fondos destinados a la compra de arte como los de Qatar solo hacen mucho más visible la disparidad entre ricos y pobres. No obstante, si comparamos el presupuesto de adquisiciones de la QMA con los gastos militares de Estados Unidos, que ascienden a 662.000 millones de dólares al año, tal vez nuestra perspectiva cambie. Súmese a esto que China se sitúa en el segundo puesto, en cuanto a gastos militares se refiere, con 162.000 millones de dólares al año sobre los 314.900 millones del total para toda Asia. Arabia Saudí figura en séptimo lugar con

---

23. TED: Tecnología, Entretenimiento, Diseño (en inglés: *Technology, Entertainment, Design*) es una organización sin ánimo de lucro dedicada a las «Ideas dignas de difundir» (del inglés: *Ideas worth spreading*). TED es ampliamente conocida por su congreso anual (TED Conference) y sus charlas (TED Talks) que cubren un amplio espectro de temas que incluyen ciencias, arte y diseño, política, educación, cultura, negocios, asuntos globales, tecnología y desarrollo, y entretenimiento.

24. No dudaré en decir que su TED Talk expuso brillantemente lo que significa la desoccidentalización en el terreno del arte y de los museos: «Sheikha Al Mayassa: Globalizing the local, localizing the global», página web de TED (febrero de 2012): [http://www.ted.com/talks/sheikha\\_al\\_mayassa\\_globalizing\\_the\\_local\\_localizing\\_the\\_global](http://www.ted.com/talks/sheikha_al_mayassa_globalizing_the_local_localizing_the_global)

57.600 millones de dólares anuales sobre los 166.000 millones por año del Oriente Próximo y África del Norte (Heely, 2013).

Es natural que un musulmán pueda sentirse disgustado porque en el Louvre se exponga «arte islámico». A la inversa, puede sentirse satisfecho porque, en vez de en el Louvre, el arte islámico se exhiba en el Museo de Arte Islámico de Doha. Pero si uno tiene cierto sentido crítico, sea o no musulmán, podrá denunciar lo que hay tras este museo: el dinero del capitalismo global en un pequeño estado no democrático gobernado por una dinastía familiar. Sin embargo, en el caso de Qatar la riqueza que ha ido a parar a la construcción y desarrollo del Museo de Arte Islámico proviene del mismo lugar del que procedían las «antigüedades» visibles en tres de los principales museos occidentales, esto es, el Museo Etnológico de Berlín, el Museo Británico y el Louvre: del mundo no europeo. La única diferencia, claro está, es que en el caso de estos tres museos no fueron solo las viejas monarquías europeas las que contribuyeron al establecimiento de estas instituciones de memoria cultural. Gran parte de la riqueza y capital acumulados en los tres últimos siglos, los mismos que vieron el nacimiento y evolución de dichas instituciones, provenían además de la burguesía secular y democrática que extendió los tentáculos de la Europa imperial por todo el mundo, sobre todo a través del colonialismo de británicos y franceses, y en especial a partir de 1875 y 1878, cuando las investigaciones arqueológicas y antropológicas en el África del Norte, Oriente Próximo y Asia discurrían en paralelo a la expansión económica y política de Europa<sup>25</sup>.

Por ejemplo, el Louvre que conocemos hoy fue inaugurado en agosto de 1793, un año después del establecimiento de la Primera República francesa en 1792; todo un símbolo del Estado-nación francés en ascenso. Tiempo después, sin embargo, daría acogida a los tesoros de arte egipcio, islámico y del Oriente Próximo «importados» y exhibidos en el museo. El edificio como tal tiene una larga historia, pero el que corresponde a su forma actual se debe a Francisco I, quien puso en marcha en 1546 un proyecto para transformar el palacio de las Tullerías con arreglo a las

---

25. «History of the Louvre: From Château to Museum», website del Louvre: <http://www.louvre.fr/en/history-louvre>

modas arquitectónicas y de diseño renacentistas. Bajo el reinado de Enrique II se construyeron la Sala de las Cariátides y el Pabellón del Rey, que incluía los aposentos privados del monarca<sup>26</sup>. El complejo sufrió de nuevo una transformación radical tras la Revolución Francesa de 1789 y pasó a convertirse en el lugar donde se reunían los monumentos de las ciencias y las artes, es decir, en un lugar de memoria y saber: un museo; puesto que para el espíritu de cualquier europeo de la época las ciencias y las artes eran, evidentemente, el sello distintivo de Europa y de la civilización occidental.

No debe extrañar, por tanto, que hoy la opulencia económica de Asia Occidental haya facilitado una corriente de resurgimientos culturales fuera del ámbito de Occidente<sup>27</sup>. En el caso del Museo de Arte Islámico de Doha (y en general, de la QMA), observo una saludable mutación frente a la gestión imperial occidental de las culturas del mundo. Revela un enfoque multipolar de la economía y las relaciones internacionales, y un movimiento hacia una perspectiva mundial pluriversal, surgida en el campo del arte y las ideas. Los museos de artes y civilizaciones de esta envergadura han sido posible gracias al crecimiento económico exuberante y autónomo de las regiones poscoloniales desde el final del dominio imperial occidental, y en el contexto de unos estados soberanos monárquicos de reciente creación. Es un crecimiento que muchos no esperaban que se produjese, sobre todo sin la ayuda de instituciones occidentales. Ahora bien, lo que está sucediendo no es simplemente una imitación de la occidentalización, sino la puesta en práctica de una desoccidentalización, pues los estándares culturales occidentales están siendo apropiados y adaptados a sensibilidades, necesidades y visiones locales o regionales. En el ámbito de las civilizaciones y los museos esto es una novedad significativa.

---

26. *Ibidem*.

27. «Resurgimiento cultural» (*cultural resurgence*) es también un concepto clave detrás de la autoafirmación epistémica, ética y política de las First Nations/Premières nations en Canadá, los nativos americanos en Estados Unidos y los pueblos originarios en América Central y del Sur. El resurgir lo hacen realidad las élites de estados ricos y también pueblos sin Estado.

### III

Detengámonos a considerar de qué modo la historia de los museos occidentales se ha construido sobre dos premisas. La primera consistió en poner los cimientos de la identidad de la civilización occidental y en consolidar, desde el siglo XIX, la cultura nacional de los tres principales estados-nación surgidos del período de la Ilustración: Reino Unido, Francia y Alemania. La segunda premisa consistió en definir la identidad imperial de estos tres países a través de los siguientes museos: el Museo Británico, el Museo Etnológico de Berlín y el Louvre de París.

Sir Hans Sloane (1660-1753) fue un coleccionista británico de quien se dijo que, en su larga vida, había reunido unos 70.000 objetos, sobre todo libros, manuscritos y antigüedades (principalmente griegas y romanas). Gracias a su colección, se creó en junio de 1753 el Museo Británico como museo de historia y cultura humanas; su fundación y crecimiento coincidieron con el período culminante del imperialismo británico, teniendo el museo como finalidad albergar la memoria y las culturas de todo el mundo.

No obstante, además de pensar en la etimología grecolatina de la palabra «museo» y en la fijación que el mundo occidental ha tenido respecto a sus raíces en la cultura clásica griega, la historia del museo en sí no debe quedar limitada hoy a los legados de la memoria de la Antigua Grecia. Después de todo, las memorias son múltiples y plurales, y no todas emanan de fuentes griegas (u occidentales). Visto de esta manera, lo que hacen proyectos como el Museo de Arte Islámico y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas es institucionalizar las memorias de sus propias civilizaciones tras haber soportado la pérdida de sus memorias culturales a causa de la pérdida de sus producciones. En este escenario, es solo cuestión de tiempo que los actores e instituciones cuyas memorias han sido robadas (según la definición que hizo un ecuatoriano hablante de quechua del término «colonialidad», que tradujo al castellano como «memoria robada») se expandan continuando un largo viaje de recuperación.

El Museo de las Civilizaciones Asiáticas se edificó partiendo de las mismas premisas de construcción sobre unas memorias robadas<sup>28</sup>. Si cual-

---

28. «About Us», página web del Museo de las Civilizaciones Asiáticas: [http://www.acm.org.sg/the\\_museum/about\\_acm.html](http://www.acm.org.sg/the_museum/about_acm.html)

quier persona asiática puede sentirse orgullosa o disgustada porque su memoria se exponga en el Museo Etnológico de Berlín o en el Museo Británico, la historia sería diferente si las columnas y restos de las civilizaciones de Asia se coleccionasen, recuperasen y reconstruyesen en Asia y no en Europa. Si ustedes tienen sentido crítico, podrán esgrimir el argumento de que también Singapur es un país capitalista y que su democracia deja bastante que desear. Si tales son sus razones, les invitaría a pensar asimismo en las deficientes democracias de aquellos estados-nación que construyeron los famosos museos de Londres, Berlín y París antes mencionados: se crearon no solo acumulando y glorificando su propio pasado, sino también comprando y saqueando las memorias de las civilizaciones no europeas.

Procediendo a revertir o recuperar ese legado, el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur construye y activa el archivo de la civilización occidental, tanto en la parte relativa a la acumulación de significado como en la de la acumulación de dinero, dos dimensiones complementarias de la expansión imperial europea. Como reflejo físico de esta idea, el Estado de Singapur no contrató a arquitectos radicados en Occidente para construir el museo, sino que reutilizó el edificio antes ocupado por la administración británica –el recientemente restaurado *Empress Place Building*<sup>29</sup>–, o lo que es lo mismo, las oficinas originales del gobierno de la época colonial. Esto significa que el museo, en el contexto de su ubicación, asume y supera las herencias coloniales británicas<sup>30</sup>. Al apropiarse el Estado de Singapur del edificio que guarda la memoria del Imperio Británico y al trasladar a él las memorias de las civilizaciones asiáticas, reconoce y afecta a aquellas memorias coloniales que igualmente son parte de las memorias culturales de Singapur. Pero no es una cuestión de «memorias robadas» a la inversa, si se compara con lo que hicieron los museos europeos. Se trata más bien, precisamente, de la recuperación para el relato histórico de Asia de esas memorias robadas;

---

29. «Image of the Asian Civilisations Museum building». Wikimedia: [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Asian\\_Civilisations\\_Museum\\_2%2C\\_Dec\\_05.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Asian_Civilisations_Museum_2%2C_Dec_05.jpg)

30. Hengcc: «Asian Civilisations Museum of Singapore – Art of lacquer from China», videoclip en línea, YouTube (17 de junio de 2013) <https://www.youtube.com/watch?v=EQ40n1uTOg>

en lugar de que «te cuenten» el relato único y absoluto de las civilizaciones europeas que se halla encerrado en los museos occidentales, el Museo de las Civilizaciones Asiáticas ha optado por contar él mismo la historia. Así, mientras que en los museos europeos a menudo nos enfrentamos a memorias robadas, en el caso del Museo de las Civilizaciones Asiáticas vemos cómo, mediante la apropiación de un antiguo edificio colonial de Singapur, una nación implanta su propio archivo.

Véase, por ejemplo, un texto de la página web del Museo de las Civilizaciones Asiáticas en el que se explica el propósito del museo: «Explorar y presentar las culturas y civilizaciones de Asia, a fin de fomentar la conciencia y estima de las culturas ancestrales de las gentes de Singapur y sus vínculos con el Sudeste Asiático y con el mundo».

Presentado como el primer museo de la región sobre la civilización panasiática, el museo dirige simultáneamente su atención hacia el Estado-nación y hacia la visión panasiática de sus fundadores (Saale y Szpilman, 2011). Esto se subraya en documentos históricos, artefactos y literatura de los últimos 200 años, cuando los padres de Singapur fueron a asentarse allí desde muchas partes de Asia. Las culturas llevadas a Singapur por esas gentes de diversa procedencia son antiguas, refinadas y complejas, y es en última instancia este aspecto de la historia de Singapur el punto fuerte del Museo de las Civilizaciones Asiáticas. Así pues, su colección se centra en las culturas materiales de los diferentes grupos provenientes de China, el Sudeste Asiático, Asia del Sur y Asia Occidental.

Los conservadores de la colección permanente del Museo de las Civilizaciones Asiáticas no se olvidan, ciertamente, del pasado británico de la historia de Singapur (los británicos se asentaron en la isla en 1819), ni tampoco de la invasión japonesa durante la Segunda Guerra Mundial. La colección permanente reúne primorosas figuras de porcelana china de Dehua, caligrafías y un santuario decorativo del budismo y el taoísmo. La muestra incluye, además, esculturas en bronce de Uma—esposa de Shiva-Somaskanda— de la dinastía Chola, procedentes del sur de Asia. La colección permanente despliega un amplio abanico de material etnológico del Sudeste Asiático, como son templos javaneses, oro y tejidos de Peranakan, esculturas jemeritas, etc. También hay espacios para exposiciones temporales que complementan y amplían esa colección permanente, activando el archivo de civilizaciones asiáticas que alberga.

Pero, naturalmente, el Museo de las Civilizaciones Asiáticas no es un museo «nacional»; es un museo de civilizaciones<sup>31</sup>. Podría entenderse como tal y ser asimilado, por consiguiente, a otros museos del «Tercer Mundo» creados para honrar determinadas memorias nacionales, como el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México. Este es un museo que ha recibido grandes alabanzas por su monumentalidad y celebración de la civilización azteca. Sin embargo, sobre él también han recaído duras críticas por haberse adueñado de una civilización a la que no pertenecían los promotores estatales de su construcción, ya que ninguno era de ascendencia azteca, sino de estirpe española (mayoritariamente) o mestiza. Es decir, los criollos y mestizos, la élite mexicana de origen europeo, «robaron» la memoria de la civilización azteca y la encuadraron en el relato de su nación mientras seguían marginando a los pueblos indígenas de origen azteca. Por el contrario, en Singapur los constructores del Museo de las Civilizaciones Asiáticas han sido indígenas (no de ascendencia europea como en México), del mismo modo que los creadores del Museo Británico y el Louvre fueron gente indígena de Inglaterra y Francia.

No obstante, no es mi intención confrontar aquí Singapur con México. Simplemente señalo unas diferencias significativas entre el Museo de las Civilizaciones Asiáticas y el Museo Nacional de Antropología tan solo para entender de qué modo, en diferentes historias locales, la reinscripción del pasado en el presente es una cuestión de dignidad y de supervivencia cultural. Al final, la celebración de las herencias de Singapur y de Asia en el Museo de las Civilizaciones Asiáticas es una corrección necesaria de la negación histórica occidental de las «otras» civilizaciones.

---

31. En este contexto deben mencionarse también los Museos de Civilizaciones Islámicas de Doha y Sharjah. Ambos contribuyen a modificar la política de geografías culturales de un mundo multipolar conectado por un tipo común de economía: el capitalismo.

## IV

Hasta aquí he venido sugiriendo que tanto el Museo de Arte Islámico de Doha como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur son dos proyectos –y habrá más, seguramente, en un futuro cercano– con unas intenciones muy claras. Por un lado, hay una tendencia que apunta a la reconstrucción de unas civilizaciones, afectadas por 500 años de hegemonía epistémica, religiosa y estética, que se ubican en la periferia de la tradición grecorromana de la civilización occidental. Por otro, existe otra tendencia que aspira a liberarse de la tiranía histórica de la acumulación occidental de significado, conseguida mediante el robo de las memorias contenidas en forma de archivos de artefactos. Esta afirmación mía ha debido hacer frente a determinadas críticas; algunas ya las hemos mencionado, otras alegan que los dos museos en discusión aquí –el Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur– no son más que instrumentos de propaganda de Estado. Estoy de acuerdo. Son propaganda en la misma medida en que lo son el Museo Británico, el Louvre y el Museo Etnológico de Berlín. Todos estos museos tienen dobles fines y visiones. La diferencia es que solo los museos occidentales han fracturado las memorias de las civilizaciones no occidentales, privándolas de su herencia cultural e histórica.

Si observamos los relatos y la historia del coleccionismo de los tres museos occidentales que he mencionado en este texto, el Louvre, el Museo Etnológico de Berlín y el Museo Británico, comprendemos que lo exhibido en ellos llegó a Europa a través de viajeros y de los funcionarios del imperio, aprovechándose de sus posiciones privilegiadas en las colonias. No escasean historias al respecto. Un ejemplo sería una pieza robada en Afganistán y expuesta en el Museo Británico<sup>32</sup>. Otro, de un museo distinto, sería la colección Niño Korin completa, que acabó en el Museo de Etnografía (ahora Museo de la Cultura del Mundo) de Gotemburgo (Suecia), a raíz de una visita de su entonces director, Henry Wassén, a La Paz en 1970.

---

32. «“Beautiful and priceless” ancient treasures stolen from Afghanistan on show at British Museum». *The Daily Mail*, (2 de marzo de 2011): <http://www.dailymail.co.uk/news/article-1362168/British-Museum-display-millennia-old-looted-treasures-Afghanistan-recovered-London-art-dealer.html>

Tras intervenir en el Congreso Internacional de Americanistas en Lima (Perú), Wassén viajó a Bolivia, donde vio una interesante colección en el Museo Arqueológico de La Paz. Se presume que pagó por ella 1.000 dólares. En 2009 yo participé en la redacción de un informe en el momento en que el Gobierno boliviano solicitaba la repatriación de la colección (Mignolo, 2009).

Conflictos de esta naturaleza no parecen ser un problema para el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur o el Museo de Arte Islámico de Doha, lo cual sugiere una especie de autonomía casi emancipadora en lo referente a la libertad con que estas dos instituciones construyen, o reconstruyen, su legado cultural y con él su memoria histórica. Ambos museos aplican diferentes políticas frente al «robo» de memorias occidentales. Bien roban la mente de un arquitecto occidental (Doha), o bien sacan partido del edificio dejado por los colonizadores británicos (Singapur). El diferencial de poder establecido a través de 500 años de supremacía por la civilización occidental fue al mismo tiempo el triunfo de un relato maestro que creó la ficción de la «modernidad» y la presentó como historia universal, con Europa en el centro de su avance.

Por delante está la tarea de desmontar esa ficción y reducir a su justa proporción la civilización occidental, la más reciente en la historia de la humanidad y la única que ha sido capaz de incorporar y devaluar todas las demás civilizaciones del planeta. Esa era está acabando. La desoccidentalización es un camino hacia el futuro. El Museo de Arte Islámico de Doha y el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur son dos iniciativas en esa dirección. Ambos han sido construidos sobre la globalización del capitalismo, del mismo modo que los museos europeos se erigieron sobre el auge del capitalismo europeo y la expansión imperial.

Una nota final de aviso: dadas las pujantes respuestas artísticas desde todo el Magreb y África del Norte hasta el Oriente Próximo, resultaría sencillo menospreciar los dos museos abordados en este ensayo como proyectos estatales fundados en la riqueza económica; la antítesis de cualquier clase de reivindicación popular de autonomía cultural. Es cierto que ninguno de los dos museos aquí citados surgen de una efervescencia desde la base. Sin embargo, la creación de un museo civilizacional se produce paralelamente a los combates por la autonomía (*auto-nomos*) económica y política. Los centros descoloniales bosquejados en este ensayo corren en paralelo, y son afines, al trabajo de base que actualmente se lleva a cabo a través de la gestión y las prácticas artísticas no solo en el Magreb –África

del Norte y Asia Oriental—, sino también entre los artistas y comisarios de la «Europa negra»<sup>33</sup>. Esos contextos operan sobre trayectorias descoloniales y, sencillamente, los museos de civilizaciones pueden operar y operan sobre trayectorias desoccidentalizadoras.

Ahora bien, esto no es un «choque de civilizaciones». Ciertamente tanto el Museo de Arte Islámico como el Museo de las Civilizaciones Asiáticas son proyectos de Estado. Pero, insisto, también lo son el Museo Británico, el Louvre y el Museo Etnológico de Berlín. Ninguno de ellos es un museo del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Todos son museos estatales con funciones: la primera, la mediación de la política cultural entre estados; y la segunda, la educación, conforme a la visión de cada Estado, de sus nacionales, y también de extranjeros y turistas, en el relato histórico y cultural convenido propio del país. Si no conseguimos entender la desoccidentalización, debido a que esta no dinamiza los archivos tal como estos debieran ser dinamizados, podemos acabar, por un lado, enaltecendo las colecciones asiáticas del Museo Británico o elogiando la colección de arte islámico del Louvre, mientras que, por otro, condenamos el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha<sup>34</sup>. La disputa por el control y administración del ámbito cultural no debe hacernos descuidar el hecho de que la colonialidad económica estuvo detrás de la gestación de los museos de civilización occidentales tanto como lo está de la creación de los museos de las civilizaciones asiática o islámica, por poner un caso.

Asimismo, esto no debe confundirnos y hacernos pensar que todo está movido por el capitalismo (el capitalismo económico), ni que la contienda por el control del ámbito cultural es irrelevante. La desoccidentalización

---

33. Lockward, Alanna. «Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics». *Social Text: Periscope* (15 de julio de 2013): [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/)

34. Hay abundante información sobre las inaceptables condiciones de trabajo de los obreros que en Qatar construyen las infraestructuras de la Copa del Mundo de 2022. Tampoco es difícil encontrar críticos de la política y la economía de Singapur. Quienes estamos comprometidos con la justicia y la equidad universales no debemos olvidar estas realidades ocultas tras el esplendor de los museos. Pero, por otro lado, tampoco debemos olvidar de qué manera se construyeron en el pasado los museos en Francia e Inglaterra. Sobre el Museo Británico, véase MacPhee (2012).

(los proyectos de iniciativa estatal en disputa por el control de la economía, la política y la cultura) importa incluso si la colonialidad sigue todavía presente. Con todo, el poder de las historias únicas oculta a la vista los lados más oscuros de tales historias. Por una parte, los museos se hacen multipolares al situarse en paralelo al orden global económico y político multipolar. Entre tanto, las civilizaciones no occidentales construyen sus propios museos y cuentan sus propias historias, escapando del encierro en los contextos y colecciones del Museo Británico y el Louvre. Por otra parte, mientras que los museos del pasado se construyeron a hombros de la expansión imperial europea, hoy se construyen a hombros de la soberanía política desoccidentalizadora del capital, como es el caso del Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur y el Museo de Arte Islámico de Doha.



---

## 21. Estéticas descoloniales: conversación con Francisco Carballo

- **Francisco Carballo (FC)**: En los últimos meses las «estéticas descoloniales» han entrado en escena con una fuerza sorprendente. Hasta la fecha se han publicado diversos manifiestos, los artistas se han asociado en colectivos para avanzar en sus postulados, se han dedicado conferencias a analizar sus alcances, se han escrito tesis de grado sobre sus principios y se han montado exposiciones que concitan el interés de los críticos de vanguardia. En buena medida, profesor Mignolo, su trayectoria ha sido meteórica. Ha tocado fibras sensibles para un buen número de personas involucradas en el mundo del arte. Me gustaría saber qué parentesco y qué puntos de ruptura tiene la versión descolonial con los múltiples asaltos a la estética que han surgido en las últimas décadas, tanto desde el pensamiento como desde la praxis de eso que, a falta de mejor nombre, llamamos arte contemporáneo. Menciono algunos ejemplos desde el campo teórico: la *Asphyxiante Culture* de Dubuffet; Bourdieu, Lyotard, Badiou, Hal Foster y la gente agrupada en torno a la revista *October*; Arthur Danto y el fin de la gran narrativa con que se escribe la historia del arte occidental. Estas críticas subrayan, también, el carácter colonizador de la estética, la expropiación del sentir y la codificación del hacer en que se ha empeñado esa rama de la filosofía alemana que conocemos como estética y que llegó a la mayoría de edad con la *Crítica del Juicio* de Kant. En buena medida, la oposición a la rigidez estética es uno de los caballitos de batalla de la posmodernidad cuando se refiere al arte actual.

- **Walter Mignolo (WM)**: Digamos, para comenzar, que la crítica posmoderna a la rigidez de la estética moderna poco tiene que ver con las formulaciones de las estéticas descoloniales, las cuales no se formulan confrontando, sino desprendiéndose tanto de la estética moderna como de la

posmoderna y de la altermoderna. No se trata para nosotros de la rigidez de la estética moderna, sino de su carácter imperial. En este sentido, ni la estética posmoderna ni la altermoderna escapan a los legados imperiales/coloniales de la estética moderna. Pero vayamos por partes. Es necesario contar la historia. La revolución descolonial en la estética no surgió en Francia, ni en Alemania ni en el Reino Unido, sino en los Andes sudamericanos, desde la provincia de Salta en Argentina hasta Ecuador y Colombia. Ahí la piel que se habita no es la de la modernidad, ni la de la posmodernidad, ni la de la altermodernidad. Sin embargo, la filosofía moderna, *pos-* y *alter-* ha llegado, como llegó el cristianismo en su momento y, más tarde, la misión civilizadora. En verdad, la estética moderna fue una parte importante de la misión civilizadora; y a su vez, la estética posmoderna y altermoderna fueron instrumentos cruciales de la re-occidentalización de la estética. Es decir, critican la rigidez de la modernidad, pero no su carácter imperial y moderno/colonial. Posmodernidad y altermodernidad estéticas son críticas eurocentradas de la modernidad estética.

Lo que detallaré ahora es cómo estamos conceptualizando la estética descolonial quienes trabajamos en torno a la idea de la doble cara modernidad/colonialidad. En primer lugar, haré un poco de historia (llamémosle el primer momento) y, luego, pasaré a la cuestión más teórica en relación con la pregunta que me haces. Ya existe una extensa bibliografía en línea que recopila lo hecho hasta ahora en el campo del pensamiento descolonial<sup>35</sup>. Esta bibliografía es muy importante porque, a través de ella, se puede ver que la «estética descolonial» no es una cuestión aislada de la matriz colonial del poder o de la colonialidad (que es la manera sintética de hablar de la matriz). Así pues, historiamos y teorizamos la colonialidad de la economía, de la autoridad (o de lo político si prefieres), la colonialidad del género, de la sexualidad, de la racionalidad; la colonialidad del saber y del ser, la colonialidad de las subjetividades; y, como ya hemos comentado, la colonialidad de la naturaleza, aunque esta también se puede ver hoy a través del prisma de la colonialidad económica y de la auto-

---

35. Cfr. La bibliografía en línea compilada por la Universidad de Oxford sobre el proyecto modernidad/colonialidad se puede consultar en: <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199766581/obo-9780199766581-0017.xml>

ridad: es la batalla internacional por la apropiación y explotación de recursos naturales del planeta y, por ende, de todo organismo viviente que hasta hace poco florecía en las áreas que ahora se han convertido en zonas de muerte, no aún para los ejecutivos de las transnacionales o los gobiernos locales e internacionales, pero sí para la gente que las habita. Identificar la lógica de la colonialidad en cada una y en las relaciones de cada una de las esferas mencionadas es en sí mismo un trabajo descolonial. Es ya pensar descolonialmente, puesto que el propio concepto de colonialidad y matriz colonial del poder es un concepto descolonial. Lo cual quiere decir que *no* es un concepto surgido en una disciplina particular (filosofía, sociología, economía, psicología, ciencia política, *estudios* de raza, de género y de sexualidad, o cualquier otra disciplina dentro del amplio abanico del saber universitario), sino que surgió del pensar descolonialmente, y el pensar descolonialmente era ya una manera de hacer y pensar en todos los procesos de descolonización en África y Asia. Al crear el concepto de descolonialidad Aníbal Quijano estaba ya pensando descolonialmente. De tal modo que, cuando en el proyecto hablamos de «estéticas descoloniales», aceptamos que no hay tal cosa como la estética, sino que aquello que *llamamos* estética es un concepto moderno/colonial y, por lo tanto, imperial/colonial. Para entender lo que quiero decir aquí solo hace falta leer las observaciones sobre lo bello y lo sublime escritas por Immanuel Kant.

Por lo tanto, y este sería un segundo momento de la formulación conceptual, se trataría de descolonizar la estética para liberar la *aesthesis*. Liberar la *aesthesis* significa realizar dos movimientos simultáneos; por una parte, desprogramar la filosofía moderna y posmoderna que se amparan en la regionalidad del concepto occidental de estética y, por la otra, desprogramar la estética que reduce la *aesthesis* a la esfera del arte: la *aesthesis*, el sentir, los sentidos nos afectan en todo momento del existir. La *aesthesis* no se reduce a lo bello y lo sublime, sino a los procesos y acontecimientos por los cuales determinados actores e instituciones manipulan los sentidos; es decir, las respuestas de los cuerpos a los estímulos. Estos estímulos pueden ser creados (tanto en el arte como en la moda; tanto en la literatura como en las mercancías) y pueden ser también el efecto de la regulación del sentido y del gusto para apreciar, por ejemplo, un paisaje, el cual se convierte en una imagen comercial para las compañías de turismo o para aumentar la deuda de los usuarios de las tarjetas de crédito. Más adelante volveremos sobre esto, pero ahora debo mencionar por su interés el volumen coordina-

do por Zulma Palermo que se titula *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (2009).

Es importante pues no confundir el arte con la estética. El primero está ligado a formas de hacer que requieren cierto grado de técnica. La etimología de la palabra nos indica que «arte» proviene del nombre dado a quien es diestro en «hacer», de ahí la palabra «artesano». Borges lo sabía perfectamente cuando escribió su cuento «El hacedor» (1960). Pues bien, en este ámbito general de la colonialidad, comenzamos a hablar en el proyecto de la *colonialidad de la estética* o *colonialidad estética*. Quien introdujo la expresión en el proyecto, quizás por el año 2003, fue el intelectual, artista y activista Adolfo Albán Achinte (de Popayán, Colombia), en los cursos del doctorado en la Universidad Andina Simón Bolívar de Quito (Ecuador), ideados y dirigidos por Catherine Walsh (programa que ya he mencionado al inicio de esta sección). Uno de los primeros resultados de estas conversaciones fue el volumen coordinado en Argentina por Zulma Palermo que, aunque publicado en 2009, empezó a gestarse en 2007.

El tercer momento fue el verano de 2009, durante las jornadas presenciales del doctorado en la misma universidad de Quito. Esto ocurrió en paralelo a la publicación del volumen de Zulma Palermo. Ese año, por primera vez en los cursos del doctorado iniciados en 2001, se formó un grupo de unos cinco o seis estudiantes para reflexionar ya sobre la colonialidad estética y, por ende, sobre la estética descolonial. El cuarto momento ocurrió entre el verano de 2009 y el mes de noviembre de 2010. Pedro Pablo Gómez, uno de los estudiantes de doctorado en Quito, que reside en Bogotá, era el director/editor de *Calle 14: Revista de Investigación en el campo del arte*. En 2009 Pedro Pablo decidió incluir artículos sobre estéticas descoloniales en varios números de la revista (por lo menos en los números 4, 5 y 6) y, en algún momento, durante ese proceso, me sugirió hacer una muestra en Bogotá sobre «estéticas descoloniales». Y la hicimos: se celebró entre el 10 de noviembre y 15 de diciembre de 2010. Hubo un debate intenso en el portal [*esferapública*]<sup>36</sup>, donde se plantearon sus términos en contraposición a la altermodernidad, defendida por el crítico de arte y curador francés Nicolas Bourriaud en la Trienal que organizó para la

---

36. Véase: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=18027> (consultado en enero de 2015).

prestigiosa galería Tate de Londres en 2009<sup>37</sup>. La muestra y el taller que la acompañó tuvieron su continuidad en la Universidad de Duke (un quinto momento), durante el mes de mayo de 2011, y en Berlín en mayo de 2012 (sexto momento)<sup>38</sup>.

Este es un breve resumen de la emergencia del concepto «estéticas descoloniales» en el proyecto modernidad/colonialidad/descolonialidad. Para quienes trabajamos sobre la base de la matriz (o patrón) colonial de poder, las estéticas descoloniales son procesos de desenganche, más específicamente, de la colonialidad de la estética moderna, posmoderna y altermoderna. La estética es un discurso filosófico que surgió en Europa, durante el siglo XVIII. Su función fundamental fue controlar el «gusto». Hay un documento fundamental y olvidado que traza esta narrativa de forma crítica; es la obra del filósofo italiano Galvano Della Volpe titulada *Crítica del gusto* (1960). El tratado más sintético sobre la estética moderna es el de Immanuel Kant, *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (1767). Es a partir de aquí que en Europa se derivan las especulaciones estéticas posmodernas (los filósofos que tú citas, por ejemplo) y el manifiesto altermoderno (Bourriaud)<sup>39</sup>, al que me refería líneas arriba. Todas estas son variaciones dentro de la misma partitura: la estética moderna, invención europea del siglo XVIII, un discurso que colonizó la *aesthesis*, el sentir, las sensaciones y las reguló en los principios de lo bello y lo sublime. Así, la estética moderna, posmoderna y altermoderna son la mitad de la historia aunque pretendan ser universales y globales. La otra mitad es la respuesta que proviene del 80% del mundo no europeo cuyas expresiones culturales fueron reducidas a folklore, música popular, literatura popular, artesanías, nativismo, etc., reguladas y controladas por la decisión europea sobre qué es lo que debe considerarse bello y cómo hacerlo. Por eso, las estéticas descoloniales (esto es, el discurso descolonial del discurso moderno-filosófico) no surgieron en Europa, sino en el Tercer Mundo. Y si bien ahora las estéticas

---

37. Véase la teorización que hace Nicolas Bourriaud (2009), así como la web de la exposición *Altermodern* en la página web de la Tate: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern> (consultado en enero 2015).

38. Los *links* de este proceso se encuentran en el siguiente informe de actividades: <http://waltermignolo.com/2012/06/14/from-bogota-y-berlin-esteti-cas-descoloniales-and-bebop-2012-catalogos/> (consultado en enero de 2015).

39. Puede consultarse en: <http://www.pablogt.com/altermodern-manifiesto/>

descoloniales han entrado en Europa, esto ha sido sobre todo gracias a la actividad intelectual y artística de los inmigrantes, así como de europeos que se vuelcan hacia el *sentir* de los inmigrantes más que hacia el *sentir* de los filósofos franceses o alemanes.

Entonces, ¿qué busca y promueve la estética descolonial? La descolonización de la estética para la liberación de la *aesthesis*; esto es, la desobediencia de la estética moderna, posmoderna y altermoderna y la sanación de la herida *aestésica* colonial: es decir, la «falta» de sensibilidad para entender lo bello y lo sublime.

- **FC:** Rainer Rochlitz (1994), traductor francés de Jürgen Habermas y antecesor de Jacques Rancière en propugnar la necesidad de re-pensar la estética, describió la interesante dialéctica en que descansa el arte occidental. Describe la curiosa complementariedad entre subversión y subvención, una relación, debe decirse, marcada tanto por el antagonismo como por la complicidad. Los artistas se entregan a la tarea de subvertir los criterios que se supone deben definir la obra de arte y, por ende, ponen en entredicho los principios en los que se apoyan las instituciones artísticas. En la historia del arte moderno es evidente que a mayor subversión artística, mayores posibilidades de que el artista gane en legitimidad. Cuanto más violento los cánones de su época, más oportunidad tiene de entrar en el panteón de los grandes creadores. Hoy en día, ya no es necesario abrir el «salón de los independientes» para organizar una muestra transgresora. Las instituciones se disputan a golpe de cheque a los artistas desobedientes; pelean a capa y espada por el derecho a presentar la última y más descabellada subversión en boga. Es como si las instituciones culturales se alimentaran de un deseo masoquista. Cuanto más dolor puedan resistir, cuanto más acepten sus culpas, cuanto más subvenciones otorguen a aquellos que las cuestionan, mejor están cumpliendo su cometido. Me interesa saber lo siguiente: ¿hasta qué punto las estéticas descoloniales pueden convertirse en una forma más del masoquismo institucional del que se alimentan los museos occidentales (y sus copias en el Sur del mundo)? ¿Cómo evidenciar, pues, la enorme complicidad del museo en propagar la retórica de la modernidad y su lógica de la colonialidad sin caer en el juego de autolegitimación en el que se apoyan las instituciones culturales? Me temo que existe el riesgo latente de que los museos, las galerías y la crítica especializada abracen las «estéticas descoloniales» como un aparato teórico apto para vivificar el debate artístico siempre hambriento de novedades...

- **WM:** Creo que el problema radica en el sentido que tiene la desobediencia. Todos los ejemplos de artistas rebeldes a los que te referes han

sido básicos en la estética moderna desde el Renacimiento y, fundamentalmente, a partir de la Ilustración. Pero esta es una historia muy corta en el tiempo y muy acotada en el espacio. ¡Son solo 500 años de la historia de Europa! Sin duda, la rebeldía «artística» se extendió a las colonias. Pero cuando hablamos de arte y estéticas/*aesthesis* descoloniales estamos hablando y llevando a la práctica algo diferente. El objetivo fundamental de ambos es la sanación de la herida estética colonial más que «el éxito» en los circuitos comerciales. Uno es el proyecto del «éxito» y el otro es el proyecto de la «sanación» (en el sentido de descolonización de la sensibilidad moderna, posmoderna y altermoderna). Por lo tanto, la «rebeldía moderna, posmoderna, altermoderna» es distinta a la «desobediencia descolonial». La primera responde a la sensibilidad europea, la segunda a la sensibilidad descolonial. De modo que lo que hacen los museos en este sentido es integrar la rebeldía dentro de la estética moderna, posmoderna y altermoderna; de hecho, los ejemplos a los que tú te refieres están en la reglas del juego de la retórica de la modernidad y de la crítica *pos-* y altermoderna de la modernidad.

Esta es tan solo la mitad de la historia, porque hoy veo cuatro opciones que pueden aclarar este punto. Las opciones desoccidentalizantes y descoloniales no entran en el juego que tú mencionas. He aquí la manera en que veo cómo la tradición clásica de la estética moderna y posmoderna se está erosionando gracias a cuatro fuerzas que, si bien rebasan la provincia estética, la informan de manera decisiva. Estas cuatro opciones, a grandes rasgos, son las siguientes:

1. *Las opciones del mercado*. El arte se ha convertido en una de las mercancías más representativas de nuestros días. El valor del arte es el valor del mercado: todos aquellos valores que han caracterizado a las artes en el pasado reciente (estética, innovación, nacionalismo, escuelas artísticas de distintos períodos, etc.) se han subordinado a quienes dictan los valores del mercado.
2. *La opción «altermoderna»*. Junto al valor que otorga el mercado, existe la tendencia de conservar ciertos valores artísticos e intelectuales con un discurso que hace hincapié en la «novedad», ya no solo en relación con la periodización occidental, sino que celebra cómo el mundo entero está regido por valores artísticos comunes alrededor del mundo. Esto, por supuesto, implica denostar las identidades particulares. Esta es la opción «altermoderna», que corre en paralelo a los valores que otorga el

mercado. Ambas opciones se proponen desconocer cualquier tipo de política que germine a partir de la diferenciación de identidades, e imponen una «neutralidad» de valores que en esencia responde a la dinámica que marca el mercado y sus formas de apreciación.

3. *La desoccidentalización del arte*. Esta opción la encontramos confrontándose y contrastándose con las dos primeras opciones. Esto significa una perspectiva en la que el valor del arte no es el del mercado o el de la *comunidad* global de propósitos, discursos y soportes, sino prácticas artísticas que tienen como objetivo desligarse de la hegemonía imperial que suponen los valores estéticos occidentales. Estos son dos ejemplos: la Bienal Sharjah en los Emiratos Árabes Unidos y el Museo de Arte Islámico en Doha<sup>40</sup>.
4. *La opción descolonial*. Un ejemplo contundente de esta cuarta opción es el programa *BE.BOP 2012. Black Europe Body Politics*<sup>41</sup>.

En resumen, lo que me propongo dejar en claro es que a) el concepto de estética fue construido por la filosofía europea a partir de un tipo de sensibilidad que sirvió para descartar y reprimir a los *otros*, estableciendo normas para distinguir, dentro de su propia historia, el concepto de «arte» de otras expresiones *similares* y *diferentes* (arte popular, artesanía, folklore); y b) que esta distinción jugó un papel importante al ser un espejo que desviaba imágenes hacia el mundo no europeo. La filosofía occidental colonizó la *aesthesis* (el sentir), y el «arte» fue el instrumento para conseguir ese objetivo. Descolonizar la estética significa liberar la *aesthesis*; y liberar la *aesthesis* implica descolonizar el conocimiento (el control y manejo de la estética por parte de la filosofía occidental, historia del arte y la crítica de arte) y descolonizar el ser (el control de la subjetividad por medio del control del conocimiento). En ese sentido, existe un punto de encuentro entre la desoccidentalización y la descolonización de la estética: la necesidad de desprenderse de la monocultura de la modernidad, de la posmodernidad y la altermodernidad en la provincia del *arte*, la *estética*, sus conceptualiza-

---

40. Véase la entrevista a Hoor Al Qasimi, directora de la Sharjah Art Foundation: [http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal\\_sharjah/sharjah\\_art\\_foundation/hoor\\_al\\_qasimi](http://universes-in-universe.org/esp/bien/bienal_sharjah/sharjah_art_foundation/hoor_al_qasimi) (consultado en julio de 2014).

41. Véase: <http://blackeuropebodypolitics.wordpress.com/> (consultado en enero de 2015).

ciones y sus historias. De formas distintas, ambas opciones se desmarcan también del mercado del arte. A pesar de que la desoccidentalización del arte y la estética sucede en un contexto de enorme apoyo económico del Estado, su objetivo tiene relación con las políticas de la herencia cultural y no con el hecho de estar al servicio de la acumulación del capital. Esta es la política de las economías emergentes (China, India, Qatar, Kuwait). Por su parte, la opción descolonial opera desde la sociedad política, que es marginal en relación con el control de la economía (el valor del mercado) y el control del aparato estatal (las políticas de la memoria cultural basadas en el poderío económico).

Las estéticas desoccidentalizantes y descolonizadoras operan para liberarse de la imperialidad de la estética moderna, posmoderna y altermoderna. Es decir, liberarse de la mitad de la historia que pretende ser la totalidad de la historia y que en realidad *sirve* (es decir, rinde servicio) a una mínima parte de la población del planeta, sea en Europa, en cierto sector de la población de Estados Unidos o en las excolonias donde todavía quedan actores e instituciones que difunden los ideales europeos. El debate en [*esferapública*]<sup>42</sup> es un buen ejemplo de cómo en las excolonias se adapta la altermodernidad. Por otra parte, y en sentido inverso, *BE.BOP* 2012/2013/2014<sup>43</sup> y lo que se está haciendo en Goldsmiths (Universidad de Londres), que tú bien conoces porque eres parte, son los inmigrantes de las excolonias que llevan adelante las estéticas descoloniales en Europa.

- **FC:** Sigo en la misma línea. Una de las características de la disidencia estética durante el siglo xx fue recuperar al *otro* para energizar su posición artística. Me refiero a los *primitivos*, los *salvajes*, los *locos*, los *autodidactas*, es decir, los que quedaban fuera del canon dominante. ¿Le parece que es posible reevaluar prácticas artísticas devaluadas o exaltadas a medias sin caer en la lengua modernista con que se trató de encontrar un parentesco entre el arte de los *otros* y las vanguardias del siglo xx? En resumidas cuentas, ¿se puede pluralizar el campo de lo sensible para darle cabida a formas distintas de hacer y consumir arte sin caer en los errores del pasado?

---

42. Véase el debate entre lo descolonial y lo altermoderno publicado en [*esferapública*]: <http://esferapublica.org/nfblog/?cat=325> (consultado en julio de 2014).

43. Véase: <https://blackeuropebodypolitics.wordpress.com/be-bop-2012-2014/>

- **WM:** Sin duda, todos los ejemplos que mencionas son precisamente parte de la mitad de la historia que pasa por la totalidad. Cuando el primitivo, el *otro*, el salvaje, comienza a intervenir creando su arte y su filosofía estética, estamos ya en el ámbito descolonial. Lo escrito aquí, desde el comienzo de esta conversación, está siendo escrito por el *otro*, el bárbaro, el primitivo. Y esa es la actitud y el gesto descolonial básico: ya no queremos ser modernos, posmodernos o altermodernos. Estamos en otra cosa<sup>44</sup>: ya no estamos solo reclamando la pluriversalidad en el campo de lo sensible, sino que la estamos actuando, haciendo, construyendo.

La «integración» del primitivo, el salvaje, el *otro* no es un problema del salvaje, del primitivo o del *otro*, sino del *mismo*. Integración es una palabra del pasado. Hay quienes todavía quieren integrarse, pero ese es otro problema. El pensar, sentir y hacer descolonial no es la integración, sino el desenganche, el *delinking*. En este sentido, la desobediencia descolonial es otra cosa distinta de la desobediencia y la rebeldía moderna que mantiene las reglas del juego contra el que se rebela. De ahí que sea fácil para las instituciones subvencionar la rebeldía. El concepto de arte y estética, como ya dije, es regional y europeo, lo cual no quiere decir que las culturas no europeas no operen según sus propias sensibilidades y formas de expresión equivalentes a lo que en Europa se concibió como arte y estética. Imaginemos el mundo en el siglo xvi. Es en Italia donde surgen muchos elementos de la modernidad/colonialidad, entre ellos ciertos cánones de *belleza*; estos, en cuanto a cánones, no tienen absolutamente nada que ver con el inmenso mundo asiático, con los esplendores de aztecas, mayas e incas, con las magnificencias de Egipto, con las estupendas cosmologías y los contadores de historias de África y Asia Central, o con las impresionantes arquitecturas del mundo islámico que se pueden apreciar en Granada y Sevilla o en La Meca y Medina, por mencionar unos pocos ejemplos. Pero ahí estuvo Kant para prestigiar lo suyo y desprestigiar lo que no podía sentir y, por lo tanto, comprender. El *mismo* y el *otro*, el artista occidental y el primitivo son todos conceptos occidentales. Primitivo, bárbaro y el *otro* no son cate-

---

44. Pedro Lasch, «Propositions for a Decolonial Aesthetics and “Five Decolonial Days in Kassel” (Documenta 13 AND AND AND)», 15 de julio de 2013. Véase en: [http://socialtextjournal.org/periscope\\_article/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and/](http://socialtextjournal.org/periscope_article/propositions-for-a-decolonial-aesthetics-and-five-decolonial-days-in-kassel-documenta-13-and-and-and/) (consultado en enero de 2015).

gorías ontológicas, sino epistemológicas, inventadas por y en la civilización occidental. Por eso, toda esta historia de Occidente es la mitad de la historia.

Ahora bien, ¿qué pasó después del siglo xvi? La invención de la doble categoría de *humanitas*. Nosotros, los ejemplares, el modelo, que controlamos el conocimiento, tenemos que cristianizar, civilizar y estetizar al *anthropos* –Kant de nuevo con sus observaciones sobre lo bello y lo sublime–. De modo que el/los *anthropos* son construidos como una categoría epistemológica que se convierte en ontología. Y ahí reside la trampa en nuestros días. El/los *anthropos* son/fuimos controlados por un conocimiento, el discurso estético en este caso, que estableció las reglas y principios occidentales del arte. Mi inversión en las estéticas descoloniales no busca *integrarse* a las críticas posmodernas y altermodernas de la modernidad, sino desengancharse de ellas. El límite de las críticas *pos-* y altermodernas es que mantienen intacta –y en silencio– la colonialidad de la estética. Y ese es el punto de partida para nosotros los bárbaros, los primitivos, los esencialistas, los tradicionales... y todos esos adjetivos que nos endilga la imperialidad de lo posmoderno y lo altermoderno. Llegados a este punto, quedan dos opciones: aceptar las reglas del juego y esperar que a mí, como bárbaro, se me reconozca en el panteón imperial (lo cual es una actitud de un cierto patetismo) o desengancharse (*delinking*), es decir, llevar a cabo el desenganche a partir del cual me afirmo con orgullo de ser el *otro*, bárbaro de la modernidad y sus legados. Y de eso se trata cuando nos involucramos en el arte, la educación y las estéticas descoloniales. Ahora bien, el desprendimiento no puede desconocer que los discursos de la estética moderna, *pos-* y *alter-*, están ya implantados como un *chip*. Pero el hecho de no desconocer este aspecto, sino de reconocerlo en toda su complejidad, no significa aceptarlo. De ahí el desprendimiento al que me refiero. Si no hiciéramos esto, no entraríamos en el debate, lo cual sería otra opción: el desprendimiento total significaría crear comunidades cuyo existir y sus expresiones borren toda traza de occidentalidad. No sé si esto es posible llevarlo a cabo, pero no deberíamos descartar la posibilidad.

De modo que no se trata de dar cabida. Si hablamos de dar cabida, asumimos –tú y yo– que somos partes del conjunto de *humanitas*, que nos la creemos, como se dice. Pero si, en cambio, nos asumimos como lo que nos han hecho ser, *anthropos*, ya no nos importa que nos den cabida o no, puesto que aquello es el juego, las fantasías universalistas de *humanitas*. *Humanitas* ha sido una autoimagen que ha justificado los desmanes de Oc-

cidente. Como *anthropos*, la tarea que tenemos por delante es subsumir las contribuciones del Renacimiento y la Ilustración, así como desterrar la barbarie de la civilización occidental. El pensamiento fronterizo, la estética fronteriza, la sensibilidad fronteriza, la espiritualidad fronteriza, la política fronteriza, la economía fronteriza que destierre la sensibilidad del éxito –en términos de riqueza personal– y la felicidad –en términos de crecimiento del producto interior bruto– son parte del pensar y hacer descolonial de los *anthropos*, como tú y como yo, a quienes ya no nos interesa ser modernos ni ser reconocidos por la barbarie de los *humanitas*.

Frantz Fanon lo comprendió en su experiencia como afrocaribeño en Francia y como francés en Argelia. En la conclusión de *Los condenados de la tierra* está resumido el hacer y pensar descolonial. Sartre lo entendió muy bien en su prólogo al libro de Fanon. Entendió que al *anthropos* ya no le interesaba el *humanitas*. El ejemplo de Sartre nos indica que es posible coordinar nuestras agendas de *anthropos* con las de los/las *humanitas* que comprenden que no son el universo, sino un puñado de personas en un rincón del planeta llamado Europa y Estados Unidos. Invoquemos a Fanon para concluir nuestra plática, ya que aquí es donde empieza el horizonte de la armonía global:

«Entonces, hermanos, ¿cómo no comprender que tenemos algo mejor que hacer que seguir a esa Europa? Esa Europa que nunca ha dejado de hablar del hombre, que nunca ha dejado de proclamar que solo le importaba el hombre, ahora sabemos qué sufrimientos ha pagado la humanidad con cada una de las victorias de su espíritu. Compañeros, el juego europeo ha terminado definitivamente, hay que encontrar otra cosa. Podemos hacer lo que nos plazca a condición de no imitar a Europa, a condición de no dejarnos obsesionar por el deseo de alcanzar a Europa» (Fanon, 1963: 253-254).

- **FC:** Permítame continuar con el espíritu de mi intervención anterior. Es probable (ya lo estamos viendo especialmente en Europa) que las estéticas descoloniales entren en el debate del arte actual como una especie de aparato crítico, un «método»; esto es, para evaluar producciones artísticas, enjuiciar a las instituciones culturales y adelantar «propuestas curatoriales» de nuevo cuño. Hace algunos años, la teoría poscolonial vivió algo similar: pasó a engrosar el vocabulario conceptual del mundillo cultural y artístico. Todo curador que se precie debía conocer algo de Appiah, Bhabha, Said,

Spivak<sup>45</sup>. Se me ocurre pensar que las estéticas descoloniales van por otro lado. Más que querer un nicho propio en las bienales de arte contemporáneo buscan intervenir en el mundo. No solamente hacen patente el dolor que causa la herida colonial, sino que quieren contribuir a su sanación. Le hago un par de preguntas. La primera: ¿en qué consiste la sanación descolonial? La segunda: ¿por qué el arte es un terreno privilegiado para contribuir a la sanación de la herida colonial?

- **WM**: Es posible que tengas razón en lo que dices al comienzo de tu pregunta. Lo que ocurre es que es muy difícil dar el vuelco al razonamiento. Lo que ocurre es que o bien se hace un campo de estudios de lo descolonial («estudios descoloniales») o bien se lo convierte en un «método». Si procedemos de esta manera, estamos en lo mismo. Habremos cambiado el contenido, pero no los términos de la conversación. Me temo que son confusiones que no se pueden impedir. La matriz o patrón colonial de poder es fuerte, apoyada además como está por la legitimación de la retórica de la modernidad. Esta ha legitimado un orden del saber, según el cual *estudiamos* algo y para ello necesitamos un *método*. Pues esta no es la manera de pensar descolonialmente. Pensar descolonialmente presupone asumir, en primer lugar, que los objetos y eventos que *estudiamos* han sido ya preformados por la retórica de la modernidad mediante la legitimación del saber y la naturalización de la totalidad del mundo. Al partir de este principio, asumimos también –en segundo lugar– que la naturalización del mundo preformado mediante la retórica de la modernidad legitima la devaluación, supresión o marginación de mundos no naturalizados; esto es, la colonialidad es la cara oculta de la modernidad. Estos puntos de partida están constituidos y constituyen el pensar descolonial. En tercer lugar –y fundamental–, pensar de esta manera presupone también el «sentirnos en el pensar» tocados/as por la herida colonial. La herida colonial la *sentimos* en el momento en el que nos damos cuenta de que la colonialidad de la clasificación social, basada en la raza y el género, nos ha puesto en niveles inferiores con respecto a sistemas normativos de evaluación establecidos por la retórica

---

45. Vale la pena consultar sobre este punto el artículo de Cameron McCarthy y Greg Dimitriadis (McCarthy y Dimitriadis, 2000), «Art and the Postcolonial Imagination: Rethinking the Institutionalization of Third World Aesthetics and Theory».

de la modernidad. Si te sitúas en el territorio de esos sistemas normativos, no sentirás la herida colonial. O, al revés, si no sientes (o reprimes) la herida colonial, te sitúas en la legitimidad moderna, o en la crítica *pos-* o *alter-*moderna de ella, y mantienes el convencimiento de que la mitad o la parte del mundo, del vivir, que sientes es la totalidad. Sentir la herida colonial implica ser consciente de nuestros lugares en los sistemas normativos que regulan la «normalidad» mediante la clasificación racial y la regulación de la sexualidad.

En este marco, la respuesta a tu primera pregunta (¿en qué consiste la sanación descolonial?) necesita acotar quiénes necesitan la sanación descolonial. Porque hay millones de personas que no la necesitan y que, acaso, no son conscientes de que hay miles de millones de personas que la han sufrido en el pasado y continúan sufriendola en el presente. Entre ellos quizás estamos tú y yo, aunque en nuestro caso la herida colonial es leve, ya que tuvimos acceso a la educación superior y conseguimos trabajo en universidades de buen nivel. Pero no por esto olvidamos ni dejamos de lado la herida. De ahí que estemos haciendo esta entrevista, que es una contribución a la sanación de la herida colonial.

Hay muchas heridas coloniales, por cierto, de todo hay mucho, y cuando usamos el singular no es para universalizar, sino para designar simplemente el tipo de fenómeno al que nos referimos, y no sus particularidades. Para empezar, y simplificando, la herida colonial consiste y la sienten/sentimos personas (seres humanos) que, o bien en nuestros estados nacionales de origen, o bien cuando vamos a Europa o a Estados Unidos, nos damos cuenta de que no pertenecemos allí. Luego nos vamos dando cuenta de que, al no pertenecer, nos ven como entes inferiores, y finalmente nosotros terminamos creyendo que lo somos. Ahora bien, el fenómeno que hace a muchísima gente sentirse inferior –pero inferior a qué– es explicable en el universo de sentido que describimos como modernidad/colonialidad. Hay muchas razones por las que las personas podemos sentirnos inferiores a otras. La inferioridad a la que me refiero es la que es provocada por la herida colonial. Y la herida colonial tiene sus raíces en dos pilares de la matriz o patrón colonial de poder: patriarcado/masculinidad y racismo. En ambos casos, el sentimiento de inferioridad ocurre porque, por un lado, nos sentimos inferiores, inadecuados/as o fuera de lugar con respecto a la heteronormatividad, es decir, a la *norma* de la regulación sexual basada en la creencia de que hay dos polos, hombre y mujer, y que esos dos polos organizan *naturalmente* las relaciones sexuales; y, por otro lado, nos sentimos inadecuados/as o fuera de lugar con respecto a la herida colonial.

cuados e inferiores si nuestras creencias no son las cristianas, o no tenemos creencias religiosas, o si nos tocó nacer con piel oscura, hablar las lenguas imperiales con acento, o pertenecer a un Estado-nación alineado con el eje diabólico y sus estados amigos.

Las respuestas a tales estados de ánimo son variadas. Una respuesta extrema se refiere a los diversos fenómenos que en distintas partes del mundo son clasificados uniformemente como «terrorismo». Fíjate que ninguno de los actos terroristas se comete para obtener ganancias económicas que lleven al terrorista a aparecer entre las fortunas globales que ya no son exclusivamente occidentales. El *terrorismo* está motivado, me animo a decir, por heridas coloniales muy profundas que no han encontrado otra forma de sanación que la violencia *en contra* de instituciones que han creado y sostienen el sistema de ideas regulado y que regula la matriz o patrón colonial de poder. El tipo de sanación descolonial al que nos referimos al hablar de estéticas/*aesthesis* descoloniales es de otro tipo. ¿En qué consiste?

En primer lugar, como dije, en el momento en que emerge «la conciencia descolonial»: por ejemplo, la «doble consciencia» de Du Bois; «la conciencia de la mestiza» en Anzaldúa; la «conciencia negra» de Beiko; el «re-emergir y re-surgir» en Leanne Simpson; la «sociogénesis» en Frantz Fanon; «*the desire for home rule over the evil of British Civilization*» de la que hablaba Gandhi; la necesidad de «una nueva corónica para un buen gobierno» en la obra de Guaman Poma de Ayala; el principio de «soberanía entre las personas y no entre los estados» en Ottobah Cugoano; «el mandar obedeciendo» en el zapatismo; la «necesidad de la independencia» en el pensar de Ali Shari'ati; y así podría seguir un largo etcétera. Todos estos anclajes provienen de personas que han pasado por la educación superior y se manifiestan tanto a través de sus escritos como por lo que hacen. Si bien los leemos hoy, *también*, en la academia sus sentires y pensamientos no se originan en la tarea académica, sino en el simple hecho de vivir y sentir la herida colonial, de diversas maneras, por cierto, según sus historias locales interferidas por la historia local de Occidente.

Con esto quiero decir que existieron y existen en el mundo millones de seres humanos tocados por la herida colonial que, o bien tomaron conciencia, han respondido y están respondiendo a ella (baste de ejemplo el zapatismo) sin que sea necesario usar el lenguaje y los argumentos que estamos discutiendo aquí; o bien no les ha llegado el momento de la toma de conciencia, lo cual es inevitable por la simple razón de que el siglo XXI será el siglo del despertar global a la conciencia descolonial; esto es, de los proce-

sos de sanación descolonial. Los procesos de sanación descolonial operan ya en el desenganche, en la desidentificación con la retórica y las promesas de la modernidad. El desenganche es el segundo momento de la sanación descolonial, y el tercer momento es cuando comenzamos a construir lo comunal. La sanación descolonial no necesita de expertos, médicos o psicoanalistas, sino que son procesos colectivos en la construcción comunal. Lo comunal en este caso no consiste en irnos todos y todas a vivir en un mismo espacio, aunque también puede ser esto, sino en lo comunal construido también en las redes y en los encuentros, en el trabajo de conexión entre personas en procesos de formación y transformación de la conciencia descolonial.

Lo que acabo de decir es un tipo de sanación descolonial para cierto tipo de personas. Por ejemplo, si prestamos atención a los procesos de sanación descolonial que llevan adelante numerosos pensadores de los pueblos originarios de las Américas –desde los mapuches en Chile hasta las primeras naciones del Canadá–, comprenderemos que la sanación descolonial tiene otras exigencias para ellos diferentes de las que tiene para personas como nosotros dos –que no provenimos ni nos hemos formado en memorias ancestrales–, puesto que ellos no necesitan desprenderse de la modernidad porque nunca estuvieron «prendidos». Los proyectos de sanación consisten no solo en desprenderse, sino en re-emergir, en re-surgir. Así lo argumenta con convicción Leanne Simpson en su maravilloso libro *Dancing on Our Turtle's Back. Stories of Nishnaabeg Re-Creation, Resurgence, and a New Emergence* (2011). De modo que la sanación descolonial tiene particulares facetas según las historias locales en las que surgen los procesos.

En cuanto a los procesos de sanación de la herida colonial heteronormativa patriarcal/masculina, también tienen sus variadas manifestaciones. En las historias locales de los pueblos originarios la cuestión consiste en desprenderse de las mentiras y los errores construidos por los historiadores y etnógrafos europeos de toda la historia de las Américas. En primer lugar, los pueblos originarios fueron heridos racialmente y clasificados de «indios». Por otro lado, se describieron las relaciones sexuales y sociales en la diversidad de los pueblos originarios enmarcados en la dualidad hombre-mujer y en la condena del «pecado nefando» (Las Casas) al que «estas gentes» (paráfrasis de lo implicado) se entregaban violando la «norma natural» (la heteronormatividad). El título del libro de Mark Rifkin, profesor asociado de inglés, lo dice todo: *When did Indians Become Straight?* (2011). En fin, la investigación descolonial es necesaria para el proceso de

sanación descolonial; no se trata de saber por saber y condenar los prejuicios, los errores y las consecuencias sociales de la heteronormatividad, sino de investigar para contribuir a los procesos de sanación descolonial.

Y esto nos lleva a tu segunda pregunta. Primero, un par de observaciones en cuanto al arte. *Ars* en lengua latina es la traducción del griego *poiesis*; esto es, como ya hemos dicho antes, la capacidad de «hacer» algo, de fabricar. Jorge Luis Borges escribió su cuento «El hacedor» para desmitificar –descolonizar diríamos hoy– la provincial universalización del «Arte» con mayúscula. El asunto es cómo la *poiesis* se convierte en *poética* en el tratado de Aristóteles y cuándo el *ars* –la capacidad del arte-sano de fabricar algo– se convierte en la manifestación de lo bello y del buen gusto y el *artista* adquiere los ribetes del genio. Pues yo diría que, en el primer caso, la *poiesis* define *poética* en su articulación filosófica. Homero y Sófocles no sé si sabían que al escribir relatos épicos y dramas trágicos estaban haciendo *poética*. Sabían que estaban haciendo algo que los ligaba a sus lectores o espectadores. Aristóteles conceptualizó tal *hacer*, le puso reglas y le llamó *poética*. El objetivo de la *poiesis poética*, es decir, del *hacer poético*, era para Aristóteles la *catarsis*. El *Free Dictionary Online* la define así: «Catarsis. s. f. Entre los antiguos griegos, purificación de las pasiones del ánimo mediante las emociones que provoca la contemplación de las obras de arte, especialmente de la tragedia». En verdad la *catarsis* era una especie de *cura* por medio del *hacer poético*.

En el siglo XVIII la estética devino en el discurso filosófico que desplazó el discurso filosófico de la *poética*. *Poiesis* fue reemplazada por *ars*. Así como Aristóteles distinguía entre la *poiesis* –el hacer, todo tipo de hacer– y la *poiesis poética*, cuyo fin era la *catarsis*, Kant distinguió entre *ars* –todo tipo de capacidad y talento para hacer– de las bellas artes, *fine arts* –un tipo de hacer *elevado* según las reglas de la estética–. Para Kant el objetivo de las bellas artes no era la *catarsis*, sino el juicio en el deleite, en la contemplación de lo bello y lo sublime. El deleite y el juicio lo situaba Kant tanto en relación con la naturaleza –lo bello y lo sublime natural– como con el arte, es decir, con las bellas artes, y no con las artes –el hacer en general–. La contrapartida del juicio y el deleite es el genio que produce obras bellas de arte, *fine art*, como se llaman hoy las academias de bellas artes y de *fine arts*. El genio no «representa» la naturaleza, no la imita, sino que la «presenta» creativamente, puesto que si la representara o imitara, no sería genio. El genio artístico reside en la originalidad. Del lado de la audiencia no es la *catarsis* lo que está en juego, sino el juicio y el gusto. Del lado del

poeta –en sentido Aristotélico, poeta es quien hace poéticamente– está la producción con un propósito; propósito que no encontramos al contemplar lo bello y lo sublime en la naturaleza. En fin, no es este el lugar para analizar a Kant en este aspecto y adentrarnos en la idea estética y en el espíritu, sino para situar la tradición occidental desde la poética de Aristóteles a la crítica del juicio de Kant, dejando de lado a Longinus (*Sobre lo sublime*) y a Lessing (*Ut pictura poesis*), pues de otro modo no acabaríamos este punto. Para resumir, Kant (1999 [1876]) comienza así el capítulo 48 de la *Crítica del juicio*... titulado «De la relación del genio con el gusto»: «Para juzgar de los objetos bellos como tales, es necesario *gusto*; pero en las bellas artes, es decir, para *producir* cosas bellas, es necesario *genio*».

Ahora puedo responder a tu pregunta: ¿por qué el arte es un lugar privilegiado para la sanación de la herida colonial? Diría que no necesariamente es un lugar privilegiado, pero sí importante sobre todo hoy que las obras de arte se han convertido en mercancías de alto valor, de inversión económica y de éxito personal ensalzando el *genio*. La sanación descolonial en los proyectos descoloniales indígenas, por ejemplo, se articulan más en la espiritualidad que en el arte. En los territorios de «colonialismo de asentamiento», como Estados Unidos y Canadá, la tierra es el lugar privilegiado –la recuperación de la tierra–, porque ahí está la vida y la espiritualidad. Yo diría que el arte es un lugar privilegiado para la sanación descolonial para sectores de la población global educada, y educada en los cánones filosóficos, científicos y artístico/estéticos de Occidente. Esto no quiere decir que no haya artistas indígenas. Pero, al entrar en el arte, en lugar de hacerlo en la cuestión de la tierra y la espiritualidad, lo hacen reclamando ya no la producción de lo bello y el reconocimiento como genios –aunque lo sean–, sino el empleo del arte en los procesos de sanación descolonial. De igual manera lo hacen curadores y curadoras indígenas, africanos/as y afroamericanos/as (en sentido amplio y original, no en el restringido de Estados Unidos de América). El arte, en definitiva, es un espacio expresivo para la sanación descolonial que no ofrecen la ciencia, la economía, la política o la religión, por distintas razones. Las regulaciones que imponen estas disciplinas no son aplicables en el terreno del arte. Cualquiera puede ser artista, pero para ser científico, economista, politólogo o sacerdote se necesita la autorización institucional. Si la opción descolonial en el arte tiene un lugar privilegiado, es porque no puede ser controlada por las instituciones, ni las academias de arte, ni los museos, ni menos aún el Estado.

- **FC:** Voy a jugar al abogado del diablo y defender una piedra angular del pensamiento de la modernidad: la sacrosanta autonomía del arte frente a la política, la religión, la ciencia, la moral. ¿Hasta qué punto este arte de la sanación que usted propone no corre el riesgo de volverse programático, doctrinario o incluso demagógico?

- **WM:** No hay lugar a salvo y todo puede ocurrir. Lo importante es que si las instituciones y las personas que trabajan para y en instituciones se proponen llevar el arte y la estética descoloniales a fines programáticos, doctrinarios y demagógicos no hay quien lo impida. Pero eso no es importante. El hecho de que personas o instituciones vayan por ese camino no quiere decir que los proyectos descoloniales tengan todos que sumirse, esclavizarse, arrodillarse, entregarse al pragmatismo, al doctrinamiento y a la demagogia. Cuando escribo «opción descolonial» (en inglés *decolonial option*) quiero decir dos cosas: por un lado, que la opción descolonial es una frente a otras opciones en el ámbito de los sistemas de ideas seculares (liberalismo, neoliberalismo, marxismo), teológicos (cristianismo, islamismo, judaísmo, budismo) y de sistemas de ideas que no son liberales ni teológicos, como el confucianismo. Por otro lado, la opción descolonial es una opción en el ámbito de las disciplinas (ciencias naturales, humanas, escuelas profesionales como la medicina, ingeniería, administración de empresas, computación, etc.). El plural remite a opciones en el ámbito mismo de la opción descolonial. De modo que lo que tú mencionas es una de las posibilidades. Cuando nos involucramos y asumimos una opción, cualquiera sea, nos enfrentamos siempre a dos dificultades: quienes la quieren detener, devaluar o destruir o la emplean para sus propios beneficios personales y, finalmente, quienes la convierten en dogma y demagogia. Esto no nos debe desalentar, puesto que no es de esperar que el camino sea libre y limpio para cada proyecto, sobre todo, cuando proyectos como este tocan las fibras sensibles de muchas personas y despiertan la avaricia de otras.

- **FC:** ¿Cómo debemos entender las similitudes y las diferencias entre la sanación descolonial y la cura en el psicoanálisis freudiano?

- **WM:** La pregunta es oportuna puesto que en setiembre-octubre de 2013 comencé una conversación sobre el psicoanálisis y la opción descolonial con María Amelia Castañola, uruguaya y miembro activo de la École Lacanienne de Psychoanalyse. En abril de 2014 participé en una de las reuniones de la École en Montevideo, y la conversación continúa. Esto para decirte que lo que escribo aquí surgió de la iniciativa de María Amelia, si bien ya había pensado y escrito algunos párrafos sobre sanación descolo-

nial y cura psicoanalítica antes. La reunión de Montevideo y los intercambios con María Amelia me dieron la oportunidad de dialogar con psicoanalistas interesados en la opción descolonial.

La cura psicoanalítica presupone la teoría a partir de la cual el psicoanalista concibe el desequilibrio del sujeto que busca al psicoanalista para curarse. La cura psicoanalítica se ha modificado desde Freud a Lacan. Sin embargo, la cuestión de liberar el deseo que el sujeto psicoanalizado no puede conocer porque ese deseo está *guardado* en el inconsciente y, por lo tanto, reprimido. Lacan pone más énfasis en la angustia que en el deseo. Al igual que el deseo, la angustia es algo que trabaja en el inconsciente y desequilibra al sujeto que recurre al psicoanálisis. La cura psicoanalítica consiste en devolver el equilibrio y, en ese sentido, liberar el deseo o liberar al sujeto de sus angustias (Peskin, 2008). Para responder a tu pregunta, en la cura psicoanalítica, hay dos elementos relevantes: primero, el sujeto moderno o la versión psicoanalítica del sujeto moderno —el individuo—. Jean Paul Sartre tiene un epígrafe en su novela *La náusea* que dice algo así: «Es un muchacho sin importancia colectiva, exactamente un individuo». Y, segundo, ese sujeto moderno, en la sociedad europea moderna —la Viena de Freud y el París de Lacan—, reprime el deseo de los deseos que su sociedad le ha construido o reprime las angustias que su sociedad le ha creado, y la cura psicoanalítica le ayuda reencontrar su equilibrio.

La sanación descolonial presupone otro sujeto, no el sujeto moderno, sino el sujeto colonial en su doble vertiente: el sujeto colonizado y el sujeto colonizador. Pero la sanación descolonial no puede provenir del sujeto colonizador cuyo *deseo* u objetivo es el dominio y la sujeción de otros sujetos, armado como está del sistema racial y el sistema patriarcal/masculino para rebajar de su humanidad a gentes de color y a gentes con preferencias sexuales no heteronormativas. En este sentido, el psicoanalista puede muy bien estar del lado del sujeto colonizador, y esto, de alguna manera, lo vieron aunque con diferencias el judío tunecino, Albert Memmi, y el afrodescendiente de la Martinica, Frantz Fanon.

En la sanación descolonial se trata de otra cosa. No se trata de interpretar a Fanon a través de Lacan, sino de seguir el camino abierto por Fanon. La sanación descolonial implica desprenderse de la matriz colonial del poder en la cual está inscrito el psicoanálisis. En la sanación descolonial no se trata de liberar el deseo o liberarnos de las angustias, sino de la restitución de nuestra humanidad, humanidad de la cual fue/fuimos destituidos (en diferentes grados) los habitantes del resto del mundo, fuera de Viena y

París. La sanación descolonial es la tarea de quienes tienen/tenemos que confrontar la herida colonial. La sanación descolonial es una tarea comunal donde el sujeto se con-funde con lo comunal. Y es precisamente a tales procesos de sanación a los que esta conversación está contribuyendo. No necesitamos de psicoanalistas, sino de la conciencia comunal que reaprendemos de lo comunal y que la individualidad, promovida por la retórica de la modernidad, ha destituido. Y esto lo estamos aprendiendo, en las Américas, de la persistencia de lo comunal en los pueblos originarios. De ellos aprendemos para desaprendernos de lo que nos enseñó la cultura moderna, es decir, del eurocentrismo. Al comienzo mencionabas mi inclinación a no trabajar solo, pues es parte del proceso de sanación descolonial, algo que vemos hoy en múltiples instancias. Si la sanación descolonial consiste en desprenderse de la matriz colonial, ello significa desidentificarse con el ego que es uno de los rasgos que caracterizan al sujeto moderno para quienes el psicoanálisis es relevante. Pero no para el sujeto colonial. Y esto lo comprendió bien Fanon en Argelia y lo desarrolló con maestría al final de *Los condenados de la tierra* (1963 [1961]).

