



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ACADEMIA DE SAN CARLOS
Maestría en Artes Visuales

UNA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA COLONIAL ACERCA DE LA DECOLONIALIDAD.

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
RODRIGO ADRIÁN GALINDO FRÍAS

TUTOR
DRA. LAURA ALICIA CORONA CABRERA (FAD) (UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDÉZ (FAD) (UNAM)
DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA (FAD) (UNAM)
MTRA. JARUMI DÁVILA LÓPEZ (FAD) (UNAM)
DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA (FAD) (UNAM)

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, AGOSTO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

Quiero agradecer la realización de este trabajo a mi tutora de tesis Laura A. Corona Cabrera y a todos los miembros del comité tutor por todas sus precisas observaciones. De igual manera deseo agradecer a las personas del Posgrado de la FAD por las herramientas y espacios, así como por el apoyo económico brindado. Finalmente deseo agradecer a mi familia por todo su amor incondicional y especialmente a mi pareja Carolina Arango Díaz quien me brindó múltiples observaciones pertinentes en la realización de esta tesis y quien me ha acompañado de cerca durante esta pandemia.

¿Qué es el arte?

Es un evento más que un objeto. Es un encuentro con el/la artista y/o su obra

Es la relación dentro de una dimensión estética entre el espectador y la obra, o el espectador y el artista, entre espectador y espectador, y entre el espectador e inteligencia artificial.

Es la exploración <<sin utilidad>> científica de los fenómenos y saberes que ocurren en el mundo y la sociedad.



En el 2007 el artista robótico y tecnológico Stelarc hizo una demostración de cómo opera el control del músculo ajeno de manera remota mediante circuitos y sensores.

Es un reflejo de la sociedad que lo produce.

Es un terreno de dimensión estética que permite la interacción e hibridación de distintos saberes, ciencias y conocimientos.

• FUENTE: Robots and Art, Exploring an Unlikely Symbiosis, Damith Herath, Christian Kroos, Stelarc, 2016

Imagen 1. Infografía: ¿Qué es el arte?, 2020.

¿Cuál es el papel del artista?



En 1969 Robert Rauschenberg participó en la exposición "Arte por teléfono" que invitaba al espectador, a llamar por teléfono a distintas personas llamadas Arturo en diferentes países y preguntar por Art. Quedaba en el público la posibilidad de llevar a cabo la obra o dejarla inconclusa. El punto aquí, además de un absurdo, es que el artista utiliza los medios de comunicación como materia estética inmaterial.

Sí, habla Arturo



El artista explora los matices de un proceso creativo que no siempre se materializa o se termina.

En ocasiones el/la artista debe usar su propio cuerpo y/o nuevos medios como obra o parte de la obra de arte.

¿Habla Art?



El artista busca trabajar de manera colaborativa e interactiva con el espectador, aboliendo la unidireccionalidad del arte tradicional.

- FUENTE: *Estética de las telecomunicaciones*, Eduardo Kac.

Imagen 2. Infografía: *¿Cuál es el papel del artista?*, 2020.

El papel del espectador

Tener en mente que los artistas no necesariamente buscan ser originales o exhibir su destreza manual. Incluso, en ocasiones, la mano del artista nunca toca la obra.

Estar listo para encontrarse con arte que no tenga trabajo involucrado y/o con obras efímeras y/o sin materialidad.

"La intención original era que nueva imágenes aparecieran cuando todas fueran proyectadas. Sin embargo la obra fue exitosa de otra manera, la gente realizó todo tipo de actos creativos y lúdicos con sus sombras."

El espectador debe estar dispuesto a tomar un rol activo frente a la obra.

En el mundo del arte y la investigación en torno a este se suele idealizar la figura del espectador.



El artista Rafael Lozano-Hemmer proyectó retratos de tamaño natural sobre un edificio. Gracias a luces especiales, los retratos aparecían sólo cuando los pasantes proyectaban sus propias sombras sobre éstos.

FUENTE: *Aesthetics of Interaction in Digital Art*, Kayla Kwastek, 2013.

Imagen 3. Infografía: ¿Cuál es el papel del espectador?, 2020.

Palabras previas a la tesis en cuestión.

La investigación artística decolonial es un disparo al aire dentro de un videojuego. No hay manera racional de comenzar esta investigación, sin embargo, las conclusiones son reales.

La investigación artística es jugar con juegos y desaprender a jugarlos.

La decolonialidad es una invención académica. Pero las posibilidades que plantea también construyen una contradicción. Existe una pluralidad de posibilidades coexistiendo en todo momento, pero ninguna posibilidad, fuera del conocimiento académico, existe, para la academia, hasta que la academia lo admite. Esta contradicción es una función que permite defender la decolonialidad desde la academia y para la academia.

Tanto la decolonialidad como el arte están de acuerdo en que es necesario desregular los parámetros que tenemos para comprender el conocimiento y el sentimiento, y para lograr esto desde la academia es necesario construir nuevos parámetros que, a pesar de su contradicción, mantengan las propias estructuras que las construyeron.

Una investigación artística acerca de la decolonialidad es una defensa de contradicciones y sustentos teóricos.

Las obras de arte ya no existen dentro de la investigación artística decolonial ya que todo concepto que entra en este campo debe ser considerado indeterminado a priori.

Los colores tampoco existen, tampoco las líneas y las verticales. Todo permanece indeterminado.

Un artista colonial mestizo siempre está en performance.

Todo es autorreferencial en el terreno de la investigación artística (decolonial).

Ni todo amarillo puede ser comprendido con el verde, ni el rojo conoce bien al morado.

ÍNDICE

Contenido

Introducción	10
*Antecedentes y bases teóricas para este proyecto de investigación en artes visuales desde la perspectiva decolonial.	21
Verde) La Decolonialidad	21
Blanco) Estética Decolonial	23
Rojo) Investigación Artística	25
Capítulo 1. Investigación artística acerca de la cianotipia.	29
1.1 Una historia breve de la cianotipia.....	30
1.2 Calaverita literaria en cianotipia.	33
1.3 Conclusiones	37
Capítulo 2. El estudio de caso de una obra de arte dentro de una investigación-acción que dio pie a un experimento.	40
2.1 El caso a Investigar: las meninas prehispánicas	41
2.1.1 La imagen	43
2.1.2 Materiales	45
2.1.3 Motivación.....	45
2.2 Resultados	49
2.3 Análisis de los comentarios como conclusión.....	52
Capítulo 3. Contexto social e histórico del machismo representado en obras de arte.	56
3.1 Descripción del contexto	58
3.2 Reflexiones sobre machismo y colonialidad.	66
3.3 Conclusión acerca del proceso de realizar obras para registrar fenómenos sociales.	69
Capítulo 4. Respuesta a la pregunta de investigación anunciada dentro de un video artístico.....	73
4.1 Conclusión de la investigación-acción en una obra de postproducción.	74
4.1.1 El video con arte y respuesta.	76
4.2 Implicaciones del resultado.	79
4.3 Conclusiones sobre el resultado en el video	81
Conclusiones	83
Anexos	91
Bibliografía	105



Imagen 4. Serie *Aquí estoy*-1, Fotografía digital, 2020.

Introducción

Este proyecto de investigación artística responde a la pregunta: Como artista mexicano ¿cuál es el lugar en el que me encuentro dentro de la opción decolonial? De manera incidental también responde a las preguntas: ¿cuál es el México que yo veo desde mi ubicación y mi identidad? y ¿Qué tipo de obras artísticas produzco acerca de la decolonialidad como artista mexicano? Mi hipótesis es que la respuesta a la pregunta inicial la voy a encontrar a través de la producción de obras de arte; evitando así darle un lugar privilegiado a la documentación e investigación de gabinete en la investigación artística.

Quiero exponer aquí que este tipo de investigación aporta conocimiento en su manera de producir y presentar obras de arte, a través de un recorrido transdisciplinar, e incluso patético en el sentido de que apela a empatía y las emociones¹. La investigación artística puede hacer uso del *pathos*, *ethos* y *logos* por igual.

Además, quiero saber quién soy dentro de la opción decolonial como artista mexicano. Para este punto ya puedo reconocer que soy hombre cis con algunos privilegios producto de mi tez medio clara y la situación económica de mi familia. Pero al estudiar la decolonialidad me encontré que todo el conocimiento que aporta proviene principalmente de la experiencia y heridas de personas que son distintas a mí. Yo no soy indígena de un pueblo originario, tampoco soy afrocaribeño, ni tengo un género no binario. Soy mexicano con 'x', producto de una conquista, violación y mestizaje; también una independencia y una revolución. Me queda claro que no soy del norte, no soy mujer, ni puedo decir que soy blanco. Es por esto que como artista mexicano quiero conocer mi lugar en una forma de pensamiento que se construye a partir de determinadas sujetxs y sus heridas; por que reconozco que tengo privilegios y casi no tengo heridas. Quiero conocer mi lugar para poder hablar y expresarme apropiadamente.

He decidido utilizar la 'x' como sustituto de las letras 'a' y 'o' que determinan el género de diversos sustantivos y adjetivos en el español, ya que de esta manera puedo referir a una pluralidad de personas. Esta 'x' puede ser leída por el lector en cualquiera de los dos géneros o con la terminación 'e', que hace referencia a una pluralidad de géneros que rebasa la distinción binaria. Reconozco como lector que este tipo de modificación puede

¹ Lo patético, que deviene del griego *pathos*, es una forma retórica que apela a las emociones y la empatía, a diferencia del *ethos* que apela a la ética o el *logos* que apela a la razón.

causar cierta distracción en la lectura, pero prefiero incluir de esta manera a todxs para no tener que extender de más algunas líneas.

Presento aquí desde diversas disciplinas artísticas algunos problemas sociales, políticos y culturales que son abordados por diferentes autorxs (no necesariamente autores decoloniales); problemas sociales como: el género, la colonización, lo nacional, lo indígena y estética (no europea); y también se explora el tema mismo de la investigación artística.

Presento aquí pinturas, cianotipias, grabados, esculturas, textiles, bitácoras y videos. Se revisan (aunque no todos son citados) autorxs que abordan los temas mencionados en el párrafo anterior, sea o no desde la decolonialidad, como: Yásnaya Aguilar, María Lugones, Breny Mendoza, Ochy Curiel, Rita Segato, Guaman Poma, Quobna Cugano, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Aníbal Quijano, Grosfoguel y Nelson Torres Maldonado; también se revisan artículos académicos arbitrados e información y narrativas ubicadas en posteos de redes sociales como Instagram y Twitter, desde donde hablan autorxs como @prolewave, @obrasdeartecomentadas, @cybermarcoteorico, @barrioperiferica, @soyciguapa, @Afrofeminas y @contranarrativas². Esto se hace para incluir las otras voces y saberes sobre el tema, que, a pesar de no ser de carácter académico, aportan, en ocasiones, mayor conocimiento sobre el tema desde la experiencia y no la teoría. Así mismo, se consideran exposiciones de arte contemporáneo; principalmente en el Museo del Chopo³, el MUAC⁴ y el Museo Jumex⁵341, y se consultan múltiples entrevistas y artículos escritos por artistas contemporáneos y decoloniales.

² El símbolo de la arroba (@) antes del nombre es la manera de referir al nombre de usuario en redes sociales.

³ En esta ubicación asistí a la exposición colectiva: “Los huecos del agua. Arte Actual de Pueblos Originarios” (2019).

⁴ En el MUAC me gustaría incluir la exposición de “Forensic Architecture: Hacia una estética investigativa” (2017-2018), en la que revelan actos de colonización de parte del estado u otros cuerpos no racializados.

⁵ En esta locación asistí a las exposiciones “Bajo un mismo sol: Arte de América Latina hoy” (2015-2016), “Memorias del Subdesarrollo: El Arte y el Giro Descolonial en América Latina, 1960-1985” (2018) y “Excepciones normales: Arte contemporáneo en México” (2021).



Imagen 5. Serie *Aquí estoy-2*, fotografía digital, 2020.

Se brinda aquí un panorama extenso y no profundo sobre la decolonialidad y la investigación artística, ya que esta investigación aporta un contexto amplio de aquello que rodea y delimita la pregunta: ¿Cuál es mi lugar como artista mexicano dentro de la opción decolonial? Esta pregunta plantea la existencia de un territorio que es complejo en gran medida debido a que se origina desde distintos lugares y sujetos. Las imágenes aquí presentadas en la introducción muestran un sólo punto en el México de unicef. Desde ahí reflexiono mi posición en relación al de/colonialismo, al racismo, al machismo, a México y al arte.

Las herramientas de investigación empleadas aquí no son las que comúnmente se utilizan por las ciencias sociales, como las que plantean autorxs de la investigación social como Loraine Blaxter⁶ y Roberto Sampieri⁷. Al mismo tiempo que busco una respuesta a mi pregunta inicial, también construyo una manera de presentar la investigación artística. Llevo a cabo una investigación-acción en la que ubico un problema que me afecta a mí y mi comunidad artística, y que me he propuesto resolver a través de la acción al incorporarme a estudiar una maestría en Artes Visuales; el problema a resolver para mi comunidad es: ¿Cómo se lleva a cabo una investigación artística? No pretendo crear una fórmula que pueda ser utilizada por todxs, sino presentar una opción.

Se consideran obras de arte y literatura de varios temas y de diferentes sitios geopolíticos, tanto del bloque nor-euro-americano, como del bloque del sur-global, y a que una investigación acerca de la decolonialidad en la cosmopolita Ciudad de México no puede ignorar la presencia de la estructura occidental consolidada a partir del neoliberalismo, ni las posibilidades planteadas por otros conocimientos como el *Sumak Kawsay*⁸ definido desde Ecuador; aunque hay que tomar en cuenta que a pesar de sus valiosas intenciones, este último concepto se ha encontrado con sus contradicciones y contratiempos⁹. Mantener los ideales decoloniales en un mundo neoliberal no es ninguna labor sencilla.

El resultado de esta investigación es producto de literatura y saberes occidentales y decoloniales, modernos y antimodernos, patriarcales en su mayoría y algunos textos matriarcales (abierto a discusión), académicos y no-académicos, científicos y sensibles, artísticos y no-artísticos; así como de un conjunto de obras artísticas que realicé con diferentes técnicas del arte para registrar y construir datos que me permitan ubicar y definir

⁶ Loraine Blaxter, Christina Hughes y Malcolm Tight, *Cómo se hace una investigación* (Barcelona: Gedisa, 2007).

⁷ Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández Collado y Pilar Baptista Lucio, *Metodología de la investigación* (México: McGraw-Hill, 2014).

⁸ Este es un concepto que se originó en Ecuador, desde las reflexiones de intelectuales mestizos combinado con una cosmogonía indígena. "Por lo tanto, Sumak Kawsay sería la vida en plenitud. La vida en excelencia material y espiritual. La magnificencia y lo sublime se expresa en la armonía, en el equilibrio interno y externo de una comunidad. Aquí la perspectiva estratégica de la comunidad en armonía es alcanzar lo superior." Luis Macas, "Sumak Kawsay: Recuperar el sentido de la vida", Alai, <http://www.plataformabuenvivir.com/wp-content/uploads/2012/07/MacasSumakKawsay2010.pdf>

⁹ Acerca del Sumak Kawsay: "A pesar de que en un inicio se planteó otro modo civilizatorio, con el paso de los años poco se logró concretar de cambio y transformación; una mirada a la década anterior nos deja de saldo un Estado Ecuatoriano moderno, capitalismo con rostro humano. A pesar del vaciamiento del concepto, vale la pena seguir disputando esa dimensión." Erika Lorena Arteaga Cruz, "Buen Vivir (Sumak Kawsay): definiciones, crítica e implicaciones en el desarrollo en Ecuador", *Saúde Debate*, <https://www.scielo.br/j/sdeb/a/WwKPjfsDgYXJ6j6ngXMLpYg/?lang=es#>

mi posición como investigador artístico dentro de la decolonialidad. Mi trabajo contiene tanto obras de arte como datos. Pueden tener un carácter útil o inútil por igual; aportar información o valerse por su carácter superficial y estético.



Imagen 6. Serie *Aquí estoy*-3, fotografía digital, 2020

Esta investigación artística aporta imágenes, objetos, cartografías, narrativas, así como reflexiones, sentimientos y resultados que éstos generaron. El método consistió en hacer e investigar, pensar y sentir. De esta manera se realizaron diversas obras con una estética decolonial y occidental, que a la vez son obras de arte contemporáneo. Esta investigación no concluye con las obras realizadas, sino que comienza a partir de éstas; no son un producto final, sino evidencia material y procesos rituales de investigación que permiten

posterior análisis, reflexión, relatos y resultados. Son ofrendas realizadas para obtener a cambio una respuesta.

Se conjuntan exploraciones plásticas multidisciplinares bajo algo de rigor académico, con lo que se logra abarcar y conectar diferentes posibilidades para el método de investigación transversal empleado. Cada una de las disciplinas es utilizada de manera contrahegemónica, evitando perpetuar un sentido de las artes jerárquico, renacentista y/o modernista. Aunque la discusión del arte haya llegado muy lejos en algunos círculos y algunas de estas palabras ya son obsoletas y arcaicas, no significa que esta manera de comprenderlo se extienda a la mayoría de la población. Aquí no se aborda una idea de arte que sólo algunos 'elegidos', 'virtuosos' o 'privilegiados' puedan realizar y entender. Además, varios de los materiales utilizados para realizar obras son reciclados y son objetos que se encuentran en el hogar, probando así una hipótesis: no es necesario gastar grandes cantidades en materiales costosos, se puede realizar arte con lo que aporta un salario mínimo y hasta con basura.

Esta investigación se realiza desde la frontera del pensamiento del sur, en el sentido de que no alcanzo a sentir todo el dolor de la herida colonial que dio luz a esta teoría, pero es ahí donde se vuelve relevante reconocer que la estructura de mestizaje y temporalidad colonial no ha desaparecido y sigue produciendo mexicanos sin conciencia de su conexión con un sistema de castas y privilegios. Mis privilegios parten del hecho de que mi tez, a pesar de no ser de las más claras en el país, sí es un Pantone entre claro e intermedio según el INEGI¹⁰, y además de eso soy hombre cis en un país patriarcal¹¹ heteronormado¹².

¹⁰ INEGI, "Comunicado de prensa núm.346/18", INEGI (2018) [consultado el: 16/06/2021], inegi.org.mx, disponible en:

https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2018/estsociodemo/enadis2017_08.pdf

¹¹ INMUJERES, "Patriarcado", Glosario para la igualdad, [consultado el: 16/06/2021], campusgenero.inmujeres.gob.mx, disponible en:

<https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/patriarcado>

¹² INMUJERES, "Perspectiva de género", Glosario para la igualdad, [consultado el: 16/06/2021], campusgenero.inmujeres.gob.mx, disponible en:

<https://campusgenero.inmujeres.gob.mx/glosario/terminos/perspectiva-de-genero>



Imagen 7. Serie *Aquí estoy-4*, fotografía digital, 2020.

Esta es una tesis dirigida principalmente a lxs artistas visuales, por lo que no se explican a profundidad conceptos y procesos ampliamente conocidos por estxs; y también se apela a lectorxs interesados en la decolonialidad, por lo que también evito profundizar en conceptos que no me corresponde a mi definir como artista mexicano hombre cis.

Se comienza describiendo en los antecedentes los conceptos necesarios para comprender el campo de la investigación artística decolonial, utilizando varixs autorxs que construyen un marco teórico que funcionan de punto de partida para investigar el panorama. Sin embargo, es importante tomar en cuenta que la información de los antecedentes se expone de manera plástica, haciendo uso de su materialidad de archivo se construyen bloques densos de información que tienen la función principal de causar un sentimiento de pesadez y hastío cuando se piensa en tratar de leerlo. Esto con la finalidad de presentar de una manera distinta el cuerpo visual de la información reunida y de conducir al lector a pasar rápidamente a través de este trabajo teórico acumulado, para poder llegar a las aportaciones correspondientes a esta tesis en cuestión. Es una obra que da forma y sentido artístico a esta tesis; y que, al mismo tiempo, es sólo una parte de un trabajo académico mayor. Si se desea encontrar y leer los antecedentes de manera más clara se la puede encontrar al final en el apartado de anexos. Únicamente este apartado es tratado de esta manera.

En los antecedentes se definen, de la manera más breve posible, los conceptos de 'decolonialidad', 'estética decolonial' e 'investigación artística' a partir de varixs autorxs. Se revisa el concepto de decolonialidad que plantean Walter Dignolo y Pedro Gomez, así como diferentes posturas feministas dentro de la decolonialidad, como son las de María Lugones, Ochy Curiel y Oyewumi Oyèronké. Para el concepto de estética decolonial se revisan los textos de Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel y el concepto de estética de la liberación de Enrique Dussel. Se aborda el concepto de investigación artística planteado por Henk Borgdorff y el de la edición reunida por Selina Blasco y también aborda desde la educación en investigación artística planteada por Zulma Sánchez Beltrán y Mónica Alexandra Pérez-Rodríguez. Entre estxs autorxs hay algunos meramente académicxs que estudian sus conceptos desde las gradas de la documentación bibliográfica, pero no desde la experiencia violenta. Investigadorxs hablando por culturas originarias y racializados, cuando ellxs mismxs no lo son, o académicxs teorizando la producción e investigación en arte, pero sólo como admiradorxs y críticxs, no como productorxs.

Cada capítulo comienza con una lista de los materiales utilizados para trabajar en el taller. En el primer capítulo se presenta un estudio de caso bajo un enfoque exploratorio y correlacional. Se expone una investigación exploratoria en torno a la técnica de la cianotipia, sus materiales, su origen y se muestra su relación con la conquista de Tenochtitlan. Se revisa a Hernán Cortés para comprender de qué manera se maravilló de los colores

utilizados por los mexicanos. Se revisan notas biográficas de distintos químicos preocupados por el color y la luz y los trabajos de artistas que han trabajado con el color cian como Yishai Jusidman y Anna Arscott Van Voorhis.

En el segundo capítulo se aborda una fase experimental y no experimental de la investigación. Por un lado, se lleva a cabo un pre experimento, en el que se presenta una variable (una obra de arte) ante un grupo de académicos de la pintura; es una investigación-acción en la que se comienza abordando la problemática del racismo en las opiniones estéticas dentro de la Academia de San Carlos hace aproximadamente 150 años con la finalidad de encontrar una posible resolución a su perseverancia. Esta primera etapa dio pie a una investigación de caso a partir de los resultados obtenidos. Se revisan textos de Bernardo Couto e Immanuel Kant presentando un paralelismo entre sus puntos de vista. Se revisan también textos de Leonardo Frías y Joaquín García-Huidobro quienes abordan el racismo en México y se construye un vínculo con las opiniones estéticas de los autores inicialmente citados. También se presentan los comentarios registrados de algunos compañeros ante la exposición de mis obras realizadas en el taller de pintura.

El objetivo del tercer capítulo es presentar al lector, a través de grabados y esculturas, el contexto social en el que se desarrolló la investigación y la producción de obras. Se llevó a cabo una investigación de caso de manera descriptiva y experimental. Los grabados y esculturas realizados sirven para aportar una descripción visual de entornos específicos que influenciaron la dirección y resultados de la investigación; su función útil se antepone a su función estética, pero no la opaca. Se muestra en imágenes, objetos y narrativas la delegación Benito Juárez y Ciudad Universitaria en la CDMX y el país de México. Estas dialogan con los textos acerca de acoso sexual y machismo de Jennifer Martínez Cortázar, Patricia Gaytán Sánchez, Jazmín Juárez Pineda, incluso la revista Forbes, entre otros; y a partir de esto se reflexiona para profundizar más en el significado de las obras realizadas.

El cuarto capítulo trata acerca de cómo se llegó al resultado de la pregunta de investigación a través de la producción de un video artístico ritual. Es un proceso que abarca diversos temas que en apariencia parecen inconexos, pero en realidad convergen juntos. Se aborda a Nicolás Bourriaud y la postproducción, pero también a Aníbal Quijano y la colonialidad del poder. Se hace mención de Francesco Careri y la deriva, y también de Héctor Murena y el mestizaje en América. Todos estos temas se reúnen en un video ritual y dan visibilidad a una categoría artística particular.

La parte final condensa lo presentado en capítulos anteriores para llegar a una conclusión general de todo el proceso de la investigación y el valor del resultado; también se expone un diagrama o cartografía en el que se presenta de manera visual la respuesta a la pregunta inicial de investigación. Este mapa sintetiza toda la investigación y representa de manera cabal el terreno en el que se lleva a cabo el recorrido y derivas artísticas y decoloniales. Así mismo contribuye a precisar y dilucidar conclusiones a partir del resultado.

El propósito de resolver la pregunta de investigación es encontrar un posicionamiento dentro de la de/colonialidad, además de encontrar las palabras e imágenes para poder hablar de una problemática que me involucra como artista mexicano y que yo evidentemente puedo reflexionar desde algunos privilegios de mestizo, y digo algunos porque soy un mexicano, nacido en América, ignorante de lo que es Aby Yala o el Cem Anáhuac¹³. El país de México ubicado en el continente americano fue mi primer hogar y mi lugar de origen. De la misma manera nací hombre y me identifiqué totalmente con mi género; mi tono de piel me ubica entre la gente de piel de tono 'claro' e 'intermedio'. Si verdaderamente deseo comprender la de/colonialidad y aplicar sus saberes en mi vida cotidiana y mis obras tengo que empezar por reconocer quien soy en este país. Quiero reconocirme entre todas las clases sociales y posturas económicas, entre todas las tradiciones y tonos de piel, entre todos los géneros e identidades.

Como dato extra quiero mencionar que durante mi paso por los talleres realicé muchas obras más de las que se presentan aquí. Sólo hice uso de aquellas que me fueran de utilidad para plantear mi problema y las respuestas de investigación. Para ver toda la producción realizada se puede seguir el siguiente enlace:

<https://galfrias.wordpress.com/2021/08/06/investigacion-en-artes-visuales/>

¹³ Abya Yala y Cem Anáhuac son nombres que se refieren a sitios geográficos específicos dentro de lo que hoy generalizamos y llamamos de manera eurocéntrica el continente americano. Estos nombres sirven para recordarnos que América no fue descubierta, fue una tierra con historia, política, economía y cultura propia que fue colonizada y bautizada.

Carlos Renato Carola y Rafael Valls Montés, Revista História da Educação, <https://www.scielo.br/j/heduc/a/PHDStRb5wTGd7VWXdpK5WXM/?lang=pt&format=pdf>

**Advertencia al lector: El siguiente bloque de texto es una obra de arte abordada plásticamente por el investigador artístico de la tesis en cuestión. Este apartado corresponde únicamente a los*

antecedentes, donde se presenta el marco teórico y el estado de la cuestión. Si se desea leer de manera más cómoda el siguiente texto, favor de saltar a los anexos y después regresar.

*Antecedentes y bases teóricas para este proyecto de investigación en artes visuales desde la perspectiva decolonial.

Se presentan a continuación los tres ejes fundamentales de esta investigación: La decolonialidad, la estética decolonial y la investigación artística. Estas, en conjunto, permiten navegar el terreno decolonial y artístico en el México de hoy.

Verde) La Decolonialidad

La cultura, las creencias, las tradiciones y el entorno determinan la manera en que vemos y percibimos el mundo. Eso ya lo sabemos. Hoy por hoy, bajo una tecnología científica y una lógica neoliberal de comercio se ha construido y estandarizado en gran medida la idea de belleza y progreso para quienes habitamos en occidentilandia¹⁴. En el mundo que habito hay gente con fe comprobada en la ciencia, ya que logra “buenos” resultados y confiables; y pongo esto entre comillas porque ‘bueno’ y ‘malo’ son palabras subjetivas. En esta investigación desde las artes visuales, enmarcada teóricamente con decolonialidad presento mi propia percepción de lo bueno y lo malo, lo ambiguo y lo indeterminado. Adelanto aquí que personalmente no pienso que la vida deba ser comprendida únicamente desde contrastes absolutos o desde binomios; pero cuando el sentimiento predomina sobre la razón, sólo el sentimiento puede comprender que el mundo se vea en blanco y negro.

No estoy diciendo que con la razón no se puede comprender los conceptos de blanco y negro o que el ser humano no tenga utilidad para los binomios, lo que quiero decir es que actos que parecen ilógicos tienen mucha lógica, y actos lógicos son bastante ilógicos; y que, dentro del terreno del arte, la decolonialidad y la ciencia hay fenómenos que no tienen explicación ni comprobación. Teniendo esto en cuenta es cómo he creado mis obras de artes visuales y realizado esta investigación.

Tampoco estoy diciendo que no haya acciones que no deban ser despreciadas, como aquellos que realizan actos atroces contra cualquier ser, sea vida humana, animal, vegetal e incluso mineral. Desde la ciencia, desde la mirada logo-científica, no se dice que un mineral tenga derechos; lo que sí tiene es propietarios o protectores y son los segundos quienes, si no ven vida, ven algo muy valioso, y no en un sentido monetario. Muchos son agradecidos con la tierra y con la vegetación, bajo una noción de la economía distinta¹⁵, una que se regula a partir de la naturaleza misma y no a partir de la bolsa de valores... Economía también es una palabra subjetiva del progreso histórico colonial.

Cuando se descubrió la máquina de vapor y demás máquinas industriales se argumentó y prometió que estas reducirían la carga de trabajo y harían la vida más sencilla, para la humanidad; hoy en día se le conoce a esta promesa como el ‘mito de la modernidad’, ya que por experiencia, los seres humanos nos hemos dado cuenta que ese no ha sido el caso¹⁶. La vida laboral y económica no es más sencilla para los más de la población. Un ejemplo muy concreto es el que el ‘desarrollo neoliberal’ y científico ha perjudicado o ‘tropeado’ modos de civilización es el caso de los mazahuas en el Estado de México¹⁷. Desde la decolonialidad, diversos autores, han realizado críticas a este sistema ‘tecnocientífico’ y su idea de modernidad y progreso¹⁸.

¹⁴ Esto es una combinación de las palabras: occidente y *Disneylandia*. Es una forma de referir a nuestra sociedad del espectáculo occidental.

¹⁵ Georges Bataille, *La parte maldita, la noción de gasto*, (Barcelona: Icaria, 1987).

¹⁶ Alberto Constante, “La memoria perdida de las cosas (Crítica a la modernidad)”, EN-CLAVES del pensamiento, <http://www.scielo.org.mx/pdf/enclav/v1n1/v1n1a5.pdf>

¹⁷ “Los mazahuas del Estado de México están abandonando su dieta milenaria basada en legumbres, verduras y hortalizas para pasarse cada vez más a la chatarra. El maridaje entre pobreza, exclusión y comida basura es letal: <<Sobre todo en niños, estamos encontrando también lo que se conoce como la doble carga de la enfermedad: desnutrición y sobrepeso>>.” David Marcial Pérez, “Adicción a la ‘Coca-Cola’ en el México indígena”, *El país*, 6 de octubre de 2016, sección de Adicciones.

¹⁸ Mauricio Torres-Solís y Benito Ramírez-Valverde, “Buen vivir y vivir bien: Alternativas de desarrollo en América Latina”, *Latinoamérica*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742019000200071#B57

Enrique Dussel plantea un mito particular de la modernidad¹⁹: no es uno que tenga que ver con las promesas para cambiar el presente y el futuro, sino el mito del origen mismo de la modernidad. Para Dussel la modernidad comienza en 1492 cuando Europa descubre al 'otro', al no-europeo. Su labor decolonial consiste en reclamar y resaltar el gran valor de ese momento para la ciencia, la economía, la historia y el conocimiento. La decolonialidad es una opción cognitiva, académica y política que reconoce la existencia de otros mundos y otras posibilidades que van más allá de lo lógico y establecido desde un sistema capitalista de economía de mercado, donde el arte ya no tiene un valor estético por sí mismo, sino que es una mercancía más dentro del sistema. Es un concepto que sirve para enfrentar a las lógicas estatales, cuando son negativas²⁰, y cuyo objetivo es poner de relieve las estructuras coloniales que permean en los países y territorios anteriormente colonizados. El contexto y los discursos de la decolonialidad son muchos y muy diversos ya que se originan desde distintos lugares y sujetos por lo que comenzar a explicarlo es casi tan difícil como terminar de hacerlo. Me permito incluir una larga cita textual con las palabras de Walter Dignolo con el fin de ahorrar palabras y no volver muy extensa y tediosa la introducción. Esta definición que él brinda logra abarcar de una manera muy amplia gran parte del concepto y génesis de la opción decolonial, en lo que se podrían considerar pocas palabras. Sin embargo, hay que señalar que todos los autores citados por él son hombres y no hacen mención de sistemas de opresión y colonización que se relacionan con el género.

La decolonialidad menciona una serie de proyectos variados y ligados por una orientación común. En la actualidad se sabe que, ni el cristianismo, ni el islamismo, ni el liberalismo, ni el marxismo son entidades homogéneas. Sin embargo, sería difícil para una persona, con información en estas áreas, confundir un proyecto islámico con uno marxista -sería posible encontrar instancias en las cuales alguien intenta relacionar islamismo y marxismo, pero para poder relacionarlos es necesario distinguirlo-, o un proyecto marxista con uno liberal. Así también con la decolonialidad [...] La conferencia convocada por Sukarno en Indonesia, reunió a 29 países de Asia y África, algunos de ellos habían ya logrado sus "independencias" (o descolonizaciones), otros todavía estaban en el proceso de lograrlo. La consigna tenía dos puntos importantes; el primero, era desprenderse tanto del capitalismo como del comunismo. Lo que se proponía era la descolonización como una tercera vía, que no resultaba de negociar las dos primeras, sino de desprenderse de ellas. En ese momento, China era un país del tercer mundo -para la mirada occidental- bajo Mao Zedong, y por ello despertaba sospechas entre los participantes.

El segundo punto es que la descolonización estaba ligada al racismo y a las religiones. Todos los países reunidos habían sido racializados como gente de color y eran países donde las religiones vivas eran muchas y el cristianismo era la religión ligada a la expansión de occidente.

Como se sabe, el discurso de la descolonización tuvo un fuerte centro de radiación en los procesos decoloniales de África y también en la intelectualidad africana y afro-caribeña en el París de los años cincuenta; por esos años estuvieron en París Fausto Reynaga, de Bolivia, y Ali Shariati, quien tuvo mucho que ver en la orientación intelectual de la revolución en Irán en el año 1979. Pero también estuvieron Frantz Fanon y Aimée Césaire, Kwame Nkrumah y Leopoldo Sedar Senghor.

Hacia el año 1990, Anibal Quijano introdujo el concepto de "colonialidad". Hasta ese momento el concepto clave era "colonialismo". La colonialidad permitió distinguir las manifestaciones históricas de distintos colonialismos -hispanico, británico y demás- como comprender que la colonialidad no necesita del colonialismo. Las independencias de los países ibéricos en América del Sur y del Caribe marcaron el fin del colonialismo, pero no de la colonialidad, la cual se mudó en "colonialismo interno" (Pablo González Casano, Roberto Stavenhagen). A mediados del siglo XIX, con la guerra del opio, China fue atrapada en la lógica de la colonialidad aunque nunca fue colonizada como India. Colonialidad se refiere a una estructura compleja de gestión y control que Quijano describió como <<EL patrón colonial del poder>>. Poner de relieve la estructura y el funcionamiento de este patrón es la tarea del proyecto decolonial así definido. Esto es, los conceptos de colonialidad y patrón colonial de poder son ya conceptos decoloniales, conceptos que no provienen del análisis postmoderno, ni marxista, ni postestructural, ni tampoco de ninguna de las disciplinas existentes. El pensar y el hacer decolonial comienza con el concepto mismo de colonialidad y de patrón colonial de poder.

Ese patrón, como se ha indicado en varias oportunidades, tiene varias esferas: política, económica y epistémica, siendo la epistémica la más importante puesto que en ella se regulan y se define lo político y lo económico [...] Una de las particularidades de la decolonialidad es que su punto de origen y sus trayectorias recorren el ex-tercer mundo, mientras que la postcolonialidad se originó en Europa y en Estados Unidos. Sin duda que la decolonialidad no es ajena a Europa y a Estados Unidos, pero su "headquarters" por así decirlo, no están ni en Europa ni en Estados Unidos sino en América del Sur, Central y Caribe, en África, en Asia, en la Europa del Este, en Asia Central, Cáucaso y Rusia, en Taiwán y en Sur Asia. Algunos practicantes de la decolonialidad están en Estados Unidos, y en universidades privadas, como lo indicó Ricardo Arcos-Palma en el artículo que origina la polémica. Ahora bien, cuando la decolonialidad entra en Europa y en Estados Unidos, ella se convierte en el discurso de las minorías migrantes de África y Asia, en Europa, de las minorías afro-caribeñas y de otros sectores migrantes que no encuentran en el

¹⁹ Enrique Dussel, *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, (La Paz: Plural, 1994).

²⁰ Como en el caso del pueblo amuzgo y la radio Ñomdaa, un símbolo de autonomía, cuyo derecho a la difusión radiofónica es negado y perjudicado por parte del Estado. "Para el gobierno es un delito federal que estemos utilizando las frecuencias para transmitir nuestra palabra. Según él, antes tiene que darnos el permiso, por eso dice que somos ilegales, que somos delincuentes, por eso tenemos esa demanda y por eso han enviado gente del ejército para investigarnos." Silvia Soriano Hernández, comp. (México: UNAM, 2009), 49.

discurso posmoderno y marxista afinidades electivas para sus proyectos. (Mignolo 2012, 35-39)²¹

Sin dejar de reconocer la valiosa contribución de estos autores, varias autoras se han dado la labor de completar, corregir y contribuir a la opción decolonial con la perspectiva del género, ignorada por los autores varones. La investigadora argentina María Lugones habla de la colonialidad del género²² para volver relevante esta problemática para todos los teóricos de la de/colonialidad. Sin embargo, también hay diferentes críticas y perspectivas racializadas desde donde considerar el proyecto de la decolonialidad del género, por ejemplo las de Oyewumi²³ y Ochy Curiel²⁴; y que no pueden ser ignoradas, ya que ha ocurrido demasiado frecuentemente que gente en posición de privilegio habla por quienes viven una herida²⁵.

Blanco) Estética Decolonial

La estética decolonial es un concepto que se desprende de las reflexiones anteriores, pero que propone, antes que (o además de) una nueva política o una nueva sociedad, una manera distinta de comprender, percibir y producir belleza en el mundo. Se defiende que una visión diferente de la estética va a permitir construir un mundo distinto.

Los ideales estéticos distintos a los del bloque nor-euro-americano no son nada nuevo, sin embargo, la teorización sobre estos sí lo es. No es ningún secreto que antes de la llegada de los españoles a este continente, ya existían manifestaciones creativas con distintos materiales y colores, pero muchos de estos saberes fueron destruidos o excluidos por ser considerados primitivos o demoníacos. El filósofo Enrique Dussel propone el concepto de la Estética de la liberación. Parte de la estética decolonial, que implica negar la estética colonial, para llegar a su eventual liberación:

Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar, en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto, nos enfrentamos al momento poético o creador del nuevo momento estético. (Dussel 2018, 28)²⁶

Para comprender a qué se refiere Dussel con una nueva estética y nueva obra de arte, se debe empezar por el concepto de *aísthesis*, ya que para él éste es el "punto de partida ontológico de toda estética posible"²⁷ (Dussel 2018, 2). Ésta es la facultad de percibir y proyectar belleza en el mundo. Es una posición de "apertura de la subjetividad humana ante las cosas que nos rodean" (Dussel 2018, 2)²⁸; la apertura a ser afectada por el olor de una flor o el color del atardecer. "La *aísthesis* es subjetivamente la que constituye en la objetividad

²¹ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales*, (Bogotá: UD, 2012), 35-39.

²² "Investigo la intersección de raza, clase, género y sexualidad para entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color, mujeres no blancas; mujeres víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género; mujeres que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por el ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género" María Lugones, "Colonialidad y Género", Tabula Rasa, <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf>

²³ Oyewumi Oyèrónké aporta una perspectiva africana a los discursos occidentales del género: "Desde la perspectiva de este estudio, este conjunto de hechos justifica la valoración del impacto de la colonización en su dimensión de género en lugar de intentar descubrir cuál grupo fue el más explotado, los machos o las hembras. Desde el momento en que los colonizadores fueron hombres y usaron su identidad de género para condicionar lo político, el proceso colonial fue sexo-diferenciado." Oyewumi Oyèrónké, *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género* (Bogotá, en la frontera, 2017), 208.

²⁴ "Una de las cuestiones que aprendí del feminismo fue a sospechar de todo, dado que los paradigmas que se asumen en muchos ámbitos académicos están sustentados en visiones lógicas y masculinas, clasistas, racistas y sexistas." Ochy Curiel, "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", *Nómadas*, 92, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>

²⁵ "Uno de los problemas que se mantiene en torno al tema de lo poscolonial es la tensión que existe entre la producción teórica, puramente académica, y lo que se genera desde los movimientos sociales que posteriormente se convierte en teoría. Si bien desde la producción académica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico. Tal situación se complejiza en tiempos de globalización, donde las relaciones de poder no solo se extienden a los mercados capitalistas, sino también a todas las relaciones sociales. Hoy la alteridad, lo que se considera diferente, subalterno, es también potable para el mercado y sigue siendo "materia prima" para el colonialismo occidental, un colonialismo que no es asexuado, sino que sigue siendo patriarcal, además de racista." Ochy Curiel, "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", *Nómadas*, 100, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>

²⁶ Enrique Dussel, "Siete hipótesis para una estética de la liberación", *Praxis*, 28, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>

²⁷ Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 2.

²⁸ Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 2.

de las cosas reales aquello que se denomina belleza o valor estético” (Dussel 2018, 5)²⁹. Este concepto requiere dos componentes: la subjetividad que se deja impresionar por algo bello, y cualidades materiales objetivas que proyectan belleza³⁰. La *aisthesis* alude tanto a la cualidad humana de percibir la belleza de manera emocional e intelectual, como a la cualidad del mundo de ser bello.

Usar palabras del griego para explicar la estética de la liberación parece de entrada algo contradictorio³¹. Existen varias culturas y diferentes maneras de entender la belleza y lo estético, por lo que parece innecesario el uso de esta lengua. Sin embargo, el propósito final de esto es apelar a una historia de la estética que ha sido y reclamada por Occidente y construir los elementos necesarios para evitar transitar y estancarnos en los ideales estéticos originados en Grecia y perfeccionados por Kant³².

En algunas ocasiones se ha atribuido la conformación de la estética a Aristóteles, sin embargo, ésta nació en el siglo XVIII, como bien explica otro teórico de la decolonización, el semiólogo argentino, Walter Mignolo:

Al leer la poética de Aristóteles es evidente que Aristóteles no usa la palabra aisthesis, en la poética, usa: mimesis, poesis y catarsis; así entonces, ¿cómo es que aisthesis dio lugar a la estética?, es porque la aisthesis es una invención del siglo XVIII, que impugna la mimesis, poesis y catarsis como se ve en Kant y otros autores; en el siglo XVIII se traza y se consolida la aisthesis, se le ponen reglas al sentir, al pensar, al hacer de cierto tipo, y esa es la estética moderna que luego los posmodernistas critican y que los alter modernistas también critican. Entonces, descolonizar la estética para liberar la aisthesis, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazo Kant, pues al leer en la actualidad “Observaciones sobre lo bello y lo sublime” es evidente como esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalifico la aisthesis de la mayor parte del planeta (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez 2012, 40)³³.

Para Mignolo y Pedro Gómez la descolonización de la estética implica deshacernos de las presiones y adoctrinamientos coloniales impuestos por los grandes imperios del norte sobre otras formas de sentir, percibir y expresar la belleza del mundo:

Decolonizar la estética para liberar la aisthesis es, entonces, desengancharse en el pensar y en el hacer, en el hacer pensando, de la ansiedad por lo nuevo y engancharse en la celebración de formas comunales —no imperiales— de vida. (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez 2012, 40)³⁴.

Descolonizar la estética para liberar la aisthesis implica liberar todas las formas de vigilancia incrustadas en el patron colonial de poder. Este es el proceso al que se refiere cuando se habla de descolonizar la estética para liberar la aisthesis. Ello requiere, para empezar, la descolonización de los saberes sobre los sentidos que se han normalizado en su regulación. (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez 2012, 44)³⁵.

Su deseo de deshacerse de una colonización estética proviene de una negación de los valores colonizados. El propósito ulterior de descolonizar la estética es constituir otra posibilidad cognitiva y sensible para los actos creativos, sin que sea necesario justificar sus creaciones bajo una lógica cognitiva europea; se trata de resistir la imposición de una supuesta cultura “evolucionada” sobre otra primitiva³⁶.

El concepto de *aisthesis* libre que Dussel plantea comienza y se puede explicar con el canto del gallo:

El gallo ante la belleza de la aurora expresa, en el canto, la alegría de la celebración de la belleza físico natural como momento de disponibilidad de lo real para la vida animal. Descubre (y constituye) la salida del sol como bella, en tanto la aurora, la luz del sol, los colores del firmamento; todo ese panorama que vence la noche (la

²⁹ Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 5.

³⁰ “Ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real.”, Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 5.

³¹ “Corriendo el riesgo de que se me acuse de heleno-centrismo, pero con la finalidad de poder así después mejor mostrar una estética descolonizada de liberación, partiré frecuentemente de palabras claves del griego (deberemos encontrar la palabra equivalente en toda cultura vigente, y será tarea futura, con los matices análogamente distintivos de cada una de ellas, igualmente latinoamericana, azteca, maya, quechua, aymara, etcétera).”, Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 2.

³² “... en occidente el concepto griego de *aisthesis*, que se refiere al sentir, a los cinco sentidos y al afecto, a las emociones, mudó en estética y en el siglo XVIII, y se convirtió en una teoría filosófica para regular el gusto”. Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, *Estéticas y opción decolonial* (Bogotá: UD, 2012), 40.

³³ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, *Estéticas y opción...*, 40.

³⁴ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, *Estéticas y opción...*, 40.

³⁵ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gomez, *Estéticas y opción...*, 44.

³⁶ “La negación de la simultaneidad epistémica, esto es, la coexistencia en el tiempo y el espacio de diferentes formas de producir conocimientos crea un doble mecanismo ideológico. En primer lugar, al no compartir el mismo tiempo histórico y vivir en diferentes espacios geográficos, el destino de cada región es concebido como no relacionado con ningún otro. En segundo lugar, Europa y Norteamérica son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más ‘avanzada’ que el resto del mundo, con lo cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás. Así, Europa es el modelo a imitar y la meta desarrollista era (y sigue siendo) ‘alcanzarlos’.” Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Bogotá: Siglo del hombre, 2007), 15.

muerte) es constituido por el sujeto en su mundo como algo bello. Hay, entonces, dos momentos de la belleza: la aurora misma y el canto (Dussel 2018, 6)³⁷

Este ejemplo describe la manera en que un animal se deja impresionar por un fenómeno físico, debido a que se encuentra disponible de manera sensible e inteligible. No es una exageración atribuir capacidades sensibles y pensantes humanas a un animal tan ordinario. La distinción entre animal y humano se encuentra regida principalmente en el hecho de que los segundos crean cultura y civilización y están acostumbrados a considerarse en el centro del universo. La concepción del ser humano como punto de referencia para comprender el mundo evidencia una perspectiva Cartesiana y por lo tanto europea, que es el punto de partida que dio luz a la modernidad y al arte educado y auto-referencial. Saber que los seres humanos (considerados por sí mismos superiores) son capaces de percibir y dejarse impresionar por los colores del amanecer, no invalida que esta cualidad se encuentre en otros seres (considerados inferiores) del mundo animal y vegetal.

La estética es un sub-mundo del mundo. Es un campo que abarca el aspecto de la belleza del mundo y las cosas bellas en él. Debemos considerar que existen múltiples manifestaciones de la cosa bella. Una manzana, por citar, de nuevo, un ejemplo de Dussel, puede ser bella por su propiedad física de color, o puede ser bella por su propiedad aromática o por sus proporciones. A pesar de que todas estas cualidades son inescindibles en el momento de la percepción (Dussel hace mención aquí de 'La fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty'), cada una posee su propio campo de estudio y apreciación: la belleza del color, la belleza del perfume, de la forma, etc. Así, de la belleza del color surge el arte de la pintura, de la belleza del sonido surge la música³⁸. Así marca Dussel la transición de lo que llama estética natural o física a la estética humana.

El gusto es otro tema complicado cuando se trata de generalizar para una comunidad, ya que cada individuo tiene una preferencia particular. De diez personas cada una puede preferir un agua de sabor diferente. Lo que Dussel plantea es que el gusto es más un efecto social y no individual, debido a que las diez personas compran agua de sabor y ninguno compra un té caliente, en este caso hipotético. Esto es debido a la diferencia cultural, que es producto del gusto compartido de los miembros de una comunidad. Se nos alimenta desde muy pequeños con lo que nuestra comunidad produce y aprendemos a disfrutar de esta comida; así como también adquirimos y disfrutamos un sentido del humor particular³⁹.

La descolonización de la estética es, como se puede observar, un tema complejo debido a que involucra gustos individuales y comunales, y pretende liberar estos de las imposiciones estéticas coloniales sin saber exactamente cuál es el resultado visual al que se debe llegar.

Rojo) Investigación Artística

La investigación artística es un invitado reciente al campo de la ciencia y se enfrenta constantemente con la falta de reconocimiento por parte de ésta.⁴⁰ Cuando se piensa en investigar, el arte no es lo primero que viene a la mente de las personas. ¿Como podría el arte ayudar a resolver problemas? ¿De qué sirve saber dibujar a la hora de investigar? En este apartado se expone la manera en que el arte investiga y los resultados a los que este puede llegar.

La investigación artística no es solamente investigar acerca del arte, sino que se investiga artísticamente⁴¹, es decir, realizando obras: pinturas, grabados, fotos, esculturas, poesía, arte postal, videoarte, performance, instalaciones, arte-archivo, arte-electrónico, bioarte, arte relacional, etc.⁴² p.64

³⁷ Enrique Dussel, "Siete hipótesis para una estética de la liberación", Praxis, 11, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>

³⁸ "El color permite descubrir la flor; si todo tuviera el mismo color no habría ninguna diferenciación entre las cosas reales y la vida no sería posible, ya que no podría descubrirse el significado y sentido de todas las mediaciones de la vida. La diferenciación de los colores permite semántica o hermenéuticamente descubrir la realidad y la finalidad (en función de la vida) de las cosas reales. Los colores más significativos son más rápida y claramente discernidos. Lo mismo con los sonidos, los perfumes, etcétera.", Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 11.

³⁹ "En esa totalidad cultural, la estética juega un papel fundamental. No sólo por el estilo del gusto de la áisthesis, y en este sentido no individualista puede decirse que el gusto o la áisthesis (como ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida) se impone, de alguna manera, a la totalidad de los miembros de una cultura.", Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 14.

⁴⁰ Margarita Tortajada Quiróz, "La investigación artística mexicana en el siglo xx: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Cultura representaciones soc* [online], vol.2, (2008), vol.2, p.171, disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v2n4/v2n4a6.pdf>, consultado el 23/07/21

⁴¹ Zulma Sánchez Beltrán, "Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos la búsqueda por las posibilidades." (*pensamiento*), (*palabra*)... Y *Obra*, no. 18 (2017), p.96, http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2011-804X2017000200087&lng=en&nrm=iso&tlng=es, consultado el 23/07/21

⁴² Selina Blasco, *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (España: asimétrica, 2013), p.64

Según Eisner (2002), hay mucho que aprender de los cuentos, las imágenes y los poemas, por lo cual resulta irónico que cualidades tan fundamentales e influyentes como las que constituyen el arte hayan sido descuidadas en el discurso de la metodología de la investigación, en el que los académicos han establecido tajantes diferencias entre el arte y la ciencia, asumiendo que la ciencia social no tiene nada que ver con el arte. (Sánchez Beltrán 2017, 98)⁴³

El arte construye imágenes, además de sentimientos y conceptos. Y sería mejor decir que el arte provoca y hace surgir sentimientos, en lugar de construirlos. La ciencia dura sabe muy poco de realizar obras de arte para resolver un problema; suele recurrir a los exámenes rigurosos, vasta documentación, registro, organización y análisis de datos, comprobaciones exhaustivas y resultados consistentes⁴⁴. Por otro lado, los artistas suelen evitar la repetición⁴⁵ y después de haber experimentado vuelven a experimentar sobre el resultado. En la investigación artística se procede combinando e intercalando ambos procesos. El arte también llega a resultados, pero su valor no radica en que puedan ser repetidos, sino únicamente en haber llegado a un resultado a través de un modo de pensar distinto.⁴⁶ En su texto "Como si no pasara nada: investigación artística y universidad", el artista investigador español Alejandro Simón, retoma las cétricas palabras de uno de los artistas más influyentes hoy, Hito Steyer:⁴⁷

Según Hito Steyerl, "la investigación artística como disciplina no solo fija y hace valer determinados criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de valor del arte".

Se producen obras de arte, se piensa haciendo y también se hace sintiendo; pero también es necesario registrar y documentar los resultados de cada experimento, así como convertir las obras en datos para su posterior categorización y uso.

Solo hay una forma: justificando cada pincelada y documentando cada trazo. Proponiendo investigaciones visuales de alto nivel, y tomándose con una seriedad —entiéndase cierta ironía— inusitada la reacción artística. Explorando de forma inteligente para la investigación académica los saberes propios de la reacción artística en conjunción con aquellos que identifican el rigor de la investigación universitaria.⁴⁸

El arte es incluido en la academia porque se considera que puede aportar nuevos saberes (y sentires) y formas de producir conocimiento. Uno de los objetivos ontológicos de la investigación artística es:

...exponer la necesidad de pluralizar y ampliar la gama de posibilidades investigativas [...] a partir del ideal de la pluralización de las metodologías cualitativas, y dimensionando la posibilidad a futuro de que el arte construya su propio método de investigación.⁴⁹ (Bolaños Mota and Pérez-Rodríguez 2019, 51).

Henk Borgdorff nos explica que existen varias maneras de entender la investigación artística: a) investigación sobre las artes, b) investigación para el arte y c) investigación en las artes que es el más controvertido. El "Arts and Humanities Research Council" actualmente prefiere el término investigación guiada-por-la-práctica⁵⁰; ¿pero ¿qué sucede con el resultado? No solo el proceso de investigación y la construcción de la documentación es parte de la investigación artística, también se debe de contemplar la exposición, esto es intrínseco a la producción de obras. Todo artista produce y, en la mayoría de los casos, investiga acerca de lo que produce; pero todo esto ocurre para que finalmente se pueda exponer; y este paso no se debe ignorar a la hora de pensar y realizar una investigación en artes visuales. El concepto que Henk Borgdorff propone para esto es el de "exposición de la investigación", que se debe comprender con el doble significado de la palabra; exponer para explicar y exponer para presentar.⁵¹ Antes de concluir vale la pena mencionar al *Journal of Artistic Research* (JAR) que es un proyecto de publicación online que se basa en artículos multimedia llamados *Research Expositions*. Acerca del JAR, quiero agregar una cita de la investigadora en arte Helena Grande:

El concepto de investigación al que responden el JAR y el RC es aquel en el que no se entiende necesariamente que debe haber un producto como resultado de un conocimiento, o un proceso de descubrimiento que comienza con una hipótesis, sino que la investigación es definida en cada caso, y que será especialmente valorado

⁴³ Zulma Sánchez, "Investigación en educación artística", p.98

⁴⁴ A los formalistas matemáticos Alfred North Whitehead y Bertrand Russell les requirió 762 páginas de ardua labor, en su libro *Principia Mathematica* (publicado en 1910) para obtener una prueba completa de que uno más uno es dos.

⁴⁵ Incluso el artista pop de producción en masa, Andy Warhol, consideraba necesario cambiar de pareja cada determinado momento para dar de qué hablar. Y a pesar de que las obras de Warhol se apoyan en las máquinas, existe un aura (referencia a Walter Benjamin) que le da un valor único a las piezas que él imprimió.

⁴⁶ "No sois —dicen siempre en los tribunales— filósofos, ni sociólogos, economistas, biólogos, historiadores, físicos, psicoanalistas, teólogos. Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del detalle, más bien." Selina Blasco, "Investigación artística...", p. 115

⁴⁷ Selina Blasco, "Investigación artística...", p. 119

⁴⁸ Selina Blasco, "Investigación artística...", p. 71

⁴⁹ José Ignacio Bolaños Mota y Mónica Alexandra Pérez-Rodríguez, "Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística," *Educación y Educadores* 22, no. 1 (mayo 2019): 51-63. DOI: 10.5294/edu.2019.22.1.3

⁵⁰ Henk Borgdorff, "El debate sobre la investigación en las artes", *Cairon 13 Revista de estudios de danza: práctica e investigación*, núm. 13, (2010): 25-46.

⁵¹ Selina Blasco, "Investigación artística...", p. 89

cómo se hace esa definición y cómo se usan ciertos parámetros o reglas de la investigación científica tradicional, o si el uso de esos mismos los cuestiona o redefine. Las nuevas formas de representación de la investigación no atañen exclusivamente al desarrollo de un formato que pueda ser considerado científico académico, sino al propio cuestionamiento de asuntos relacionados con la metodología, la epistemología o la ontología en la investigación que se dan en otras áreas del conocimiento.

Bloque de trabajo teórico productivo, 2021.



Imagen 8. Santiago Sierra, *586 horas de trabajo*, 2004.⁵²

CIANOTIPIA

Lista de materiales para Cianotipia

⁵² Esta obra hace referencia al trabajo abstracto que permanece oculto en las mercancías del capitalismo acelerado posfordista. Tomo quinientas ochenta y seis horas de trabajo abstracto para realizar esta pieza y de no ser por la inscripción en una cara del cubo negro y cubierto de asfalto, no sabríamos cuánto trabajo requirió un “simple” cubo.

- **Papel Fabriano**
- **Vidrio**
- **Pincel de espuma**
- **Citrato de amonio férrico**
- **Ferricianuro de potasio**
- **Bandeja de plástico**
- **Hoja de acetato**
- **Agua destilada**
- **Báscula**

Capítulo 1. Investigación artística acerca de la cianotipia.

Cada capítulo de esta tesis corresponde a los talleres en los que estuve en la maestría. Procuré conocer lo más que pude de estos, por lo que cada semestre escogía dos talleres de arte y después cambiaba a otros dos. Esta fue una manera de recorrer el plan de estudio de una manera horizontal y a la deriva, evitando profundizar en cualquier técnica o taller artístico. El primer taller que tomé fue el de cianotipia.

En este capítulo se aborda una investigación de caso que conjunta una investigación de gabinete y producción de taller. Se realizó bajo un enfoque exploratorio y correlacional en el que se abordó la técnica de la cianotipia, sus componentes y su historia. Realicé un acercamiento exploratorio al tema revisando la bibliografía pertinente; se encontró una relación entre el pasado colonial y la cianotipia en el presente, y se representaron los hallazgos en una obra de arte en forma de calaverita literaria utilizando la técnica anteriormente mencionada.

Se revisa a Hernán Cortés para comprender de qué manera se maravilló de los colores utilizados por los mexicas. Se revisan notas biográficas de distintos químicos preocupados por el color y la luz y los trabajos de artistas que han trabajado con el color cian como Yishai Jusidman y Anna Arscott Van Voorhis⁵³.

Esta investigación comenzó a partir de tener frente a mí una reproducción fotográfica en un azul intenso y la curiosidad de saber cuál era la fuente y origen de tan impactante color. Al investigar esta técnica se encontró que el color azul de Prusia, que es otro de los nombres con que se le conoce al color cian de la cianotipia, ha sido utilizado con múltiples propósitos, así como uno de sus componentes principales, el ferricianuro. A parte de que este color azul es un descubrimiento accidental, hay toda una serie de sucesos específicos igual de fortuitos que condujeron hacia este momento, y muchos sucesos más le siguieron. Fue necesaria la equivocación de Cristóbal Colón cuando buscaba las Indias, para que diera con un nuevo continente para los europeos; la conquista de Tenochtitlan apoyada por grupos de la zona, para que Europa conociera los tonos carmín de la sangre de la grana cochinilla; fue necesario que se encontrara valor económico en exportar el tinte orgánico

⁵³ Agradezco particularmente la labor de recolección de datos que realizó esta artista de Minnesota para su tesis acerca de la cianotipia.

rojizo a Europa, para que los artistas pudieran ampliar su paleta; fue necesario un accidente químico que transformó en azul el rojo esperado de la cochinilla. Posteriormente se descubrió de manera accidental la manera de fijar con la luz del sol el color azul cian en algodón. Y ya no es tanta coincidencia el hecho de que los muros internos de las cámaras de gas en los campos de concentración estén pintados con el mismo azul.

Al final del capítulo presento una obra de arte en cianotipia que resume su historia y el uso que se le ha dado al ferricianuro. La información se presenta en forma de calaverita literaria, estrategia de la prensa muy común en la época del grabador mexicano Guadalupe Posadas, bajo la intención de mostrar la información de manera divertida, crítica y accesible a cualquier lector/espectador, sin pretender ningún vínculo semántico con este grabador.

1.1 Una historia breve de la cianotipia

Se presenta aquí de manera breve la historia de la cianotipia y su relación con la conquista de Tenochtitlan y la era colonial. Todo comenzó cuando el europeo descubrió al no-europeo y sus aportes. Si Hernán Cortés no se hubiera maravillado con el pigmento que vio en los mercados de esta gran ciudad entre el agua, éste no hubiera sido exportado con fines comerciales:

Los colorantes del Nuevo Mundo, en especial de la zona que se conocería como Nueva España llamaron la atención muy pronto, el propio Hernán Cortés, conquistador de buena parte del actual México escribió acerca de ellos en su segunda “carta de relación”, fechada el 30 de octubre de 1520, meses antes de lograr la rendición de Tenochtitlán (la cual marca para muchos historiadores el inicio de la época colonial en nuestro país) lo siguiente:

“Tiene esta ciudad (Tenochtitlán) muchas plazas, donde hay continuo mercado y trato de comprar y vender... Venden colores para pintores, cuantos se pueden hallar en

España, y de tan excelentes matices cuanto pueden ser”

(Cortés, 1992:62-63). (Villaseñor Ulloa 95)⁵⁴

Desde tiempos prehispánicos, se cultivaba la grana cochinilla en campos de nopal y de este insecto se obtenían diversos tonos que pasaban por tonos de rojo, naranja, violeta, ocre y gris (Arroyo Ortiz 104-113)⁵⁵.

Una vez exportada la grana cochinilla y la producción del pigmento a Europa, pasaron alrededor de 150 años antes de que el berlinés Heinrich Diesbach descubriera accidentalmente en 1704 el color que hoy se conoce como azul de Prusia. Este color azul fue ampliamente usado por artistas e igualmente utilizado para realizar planos (*blueprint* en inglés). El método de Diesbach consiste en cocer en alumbre y sulfato de hierro las pulgas de la cochinilla para obtener el color azulado. Este azul es considerado el primer color artificial creado. En el laboratorio se crea utilizando ferricianuro férrico. Este color fue utilizado por una variedad de famosos artistas hombres europeos, como: Antoine Watteau, Canaletto, Vincent Van Gogh y Marc Chagall (Rodríguez)⁵⁶

Caliento mi solución de cochinilla y alumbre, removiendo lentamente el sulfato ferroso antes de retirar la mezcla de las lamas para añadir el *Kalium* contaminado. Mientras remuevo la mezcla, miro por encima del hombro y veo que la luz del día se desvanece rápidamente.

Vuelvo a mirar mi cuba de tinte.

Algo está mal. No es rojo, es azul.

Johann Jacob Diesbach⁵⁷

⁵⁴Villaseñor Ulloa, Fernando R., “La grana cochinilla y los errores en la interpretación de su historia”, *Dugesiana* 17 (1), 2010, 95-100.

https://www.academia.edu/19105632/La_grana_cochinilla_y_los_errores_en_la_interpretaci%C3%B3n_de_su_historia

⁵⁵ Arroyo Ortiz, Leticia, *Tintes Naturales Mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, Segunda edición ed. Ciudad de México: UNAM, 2014), 104-113.

⁵⁶ Rodríguez, Margarita, “Un color con mucha historia: Azul de Prusia”, MARCO, 2018, <https://museomarco.wordpress.com/2018/07/11/un-color-con-mucha-historia-azul-de-prusia/#:~:text=Fue%20utilizado%20por%20pintores%20tan,y%20como%20adorno%20en%20muebles.>

⁵⁷ Anna Arscott Van Voorhis, “Cyanotypes: A guide,” (Traducción personal del original), https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/202925/VanVoorhis_Anna_SupportingPaper_2019.pdf?sequence=22&isAllowed=y

Un siglo después el astrónomo y químico inglés Sir John Frederick William Herschel inventó la aplicación fotográfica de la cianotipia utilizando este compuesto férrico, pero fue su discípula, la fotógrafa Anna Atkins, quien popularizó esta técnica con sus fotogramas de una serie de herbarios (Moreno Sáez 144)⁵⁸. Para este punto la grana cochinilla pasa a ser ignorada ya que la producción del color azul se vuelve un proceso totalmente artificial y el uso de sales de hierro se mantiene (se utiliza citrato férrico de amonio y ferricianuro de potasio). Este fue uno de los primeros procesos de impresión fotográfica y consiste en exponer las sales a la luz para producir el color azul de Prusia y luego lavar la imagen con agua para fijarla y eliminar el exceso de sales (Di Castro)⁵⁹.

Cierro las cortinas contra la nueva mañana y, en la penumbra de una sola vela, desenvuelvo el paquete de *ferrosesquicyanuret* de potasio que me envió Alfred Smee. Me lo pasó pensando que podría ser más sensible a la luz y, por tanto, más adecuado para los dibujos fotogénicos, que los jugos vegetales que he estado usando.

John Frederick William Herschel⁶⁰

Posteriormente el mismo componente químico de la cianotipia, el ferricianuro, fue utilizado en las cámaras de gas por el nacional socialismo en los campos de concentración para exterminar a los judíos en Europa. El artista Yishai Jusidman realizó una serie de pinturas en las que ilustra los tonos azulados con los que se pintaron el interior de las cámaras de gas como resultado de su utilización (Jusidman et al. 9)⁶¹. Hoy en día es un químico muy común utilizado en varias industrias, como la de cosméticos y médica.

⁵⁸ Moreno Sáez, María del Carmen, "Imagen y tecnología", In *Quintas Jornadas Imagen Cultura y Tecnología*, 2007, 141-152. N.p.: Archiviana. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/9775#preview>.

⁵⁹ Di Castro, Andrea, "Historia de la cianotipia", Andrea Di Castro, 2019 http://www.andreadicastro.com/academia/Fotografia/TAI/cianotipia_5.html.

⁶⁰ Anna Arscott Van Voorhis, "Cyanotypes: A guide," (Traducción personal del original), https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/202925/VanVoorhis_Anna_SupportingPaper_2019.pdf?sequence=22&isAllowed=y

⁶¹ Jusidman, Yishai, Jose L. Barrios, Virginia Roy y Andrew Weinstein, *Yishai Jusidman. Azul de Prusia*, Primera edición ed. Ciudad de México: Ekaterina Álvarez Romero, 2016 https://www.researchgate.net/publication/316975505_Sobre_la_inminencia_de_lo_insensato_o_la_pintura_como_aniquilacion_Memoria_materia_e_historia_On_the_Imminence_of_the_Senseless_or_Painting_as_Annihilation_Memory_Matter_and_History.

1.2 Calaverita literaria en cianotipia.

La decisión de utilizar una calaverita literaria para presentar los datos obtenidos de la investigación de gabinete no fue totalmente arbitraria, y a que, aunque el tema de la cianotipia no guarda relación alguna con la época del México posrevolucionario de principio de siglo, sí considero que esta estrategia de comunicación es muy conveniente debido a que es un género literario bien conocido hoy en día en el país, ya que se usa hoy para narrar de manera divertida historias de todo tipo, con un tono burlesco y que contiene en ocasiones crítica política y social. Me parece un buen medio para resumir en una obra los hallazgos de esta investigación.



Imagen 9. José Guadalupe Posadas, *Calaveras del montón*, impresión tipográfica, 1910.

La información obtenida como resultado de la investigación de gabinete se presenta en forma de calaverita literaria, estrategia de divulgación muy común en el México revolucionario y comúnmente asociado con el grabador mexicano Guadalupe Posadas (Useda Miranda et al. 18)⁶². El motivo por el que utilicé este formato de calaverita no fue para hacer alusión a los motivos ilustrados por Posadas, sino para hacer uso de un medio de comunicación masivo ampliamente utilizado en México, conocido también por contener crítica política y social. La cianotipia que realicé contiene además una ilustración de una calavera, símbolo universal de la muerte, y por ello me parece pertinente utilizar una para

⁶² Useda Miranda, Evelyn, Arturo López Rodríguez, Victor Mantilla González, Mariana Casanova Zamudio y Clara Bolívar Moguel, eds., (*José Guadalupe Posada: Transmisor*. Primera Edición ed. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2013)

acompañar un texto que habla de un pigmento relacionado con exterminio y genocidio en más de una ocasión. Si bien es cierto que la figura de la calavera también era utilizada por culturas prehispánicas, este trabajo no guarda relación con ello, ya que la investigación parte del momento en que llegaron los españoles a lo que hoy conocemos como América, y no con el pasado de las culturas pre-conquista española.

La calaverita literaria que realicé comienza narrando la relación entre la grana cochinilla, la conquista española y el color cian en la cianotipia. Del segundo al cuarto párrafo se habla del contexto histórico en el que se globalizó y se comercializó con la cochinilla y sus usos. Posteriormente se habla del descubrimiento del azul de Prusia gracias a un accidente que involucró a la misma cochinilla. En los tres párrafos finales se hace alusión al uso del ferricianuro, componente del azul de Prusia, presente en gases venenosos utilizados en campos de concentración de la Alemania nazi. Después me doy la libertad creativa de crear una narrativa especulativa, a la manera de Walid Raad⁶³, al conectar el hecho de que la empresa mexicana de drogas fundada por el alemán Carlos Stein, Cedrosa, comienza en uno de los momentos más poderosos del tercer Reich (Cedrosa)⁶⁴. El verso finaliza contando acerca de los problemas ambientales provocados por este químico utilizado industrialmente.

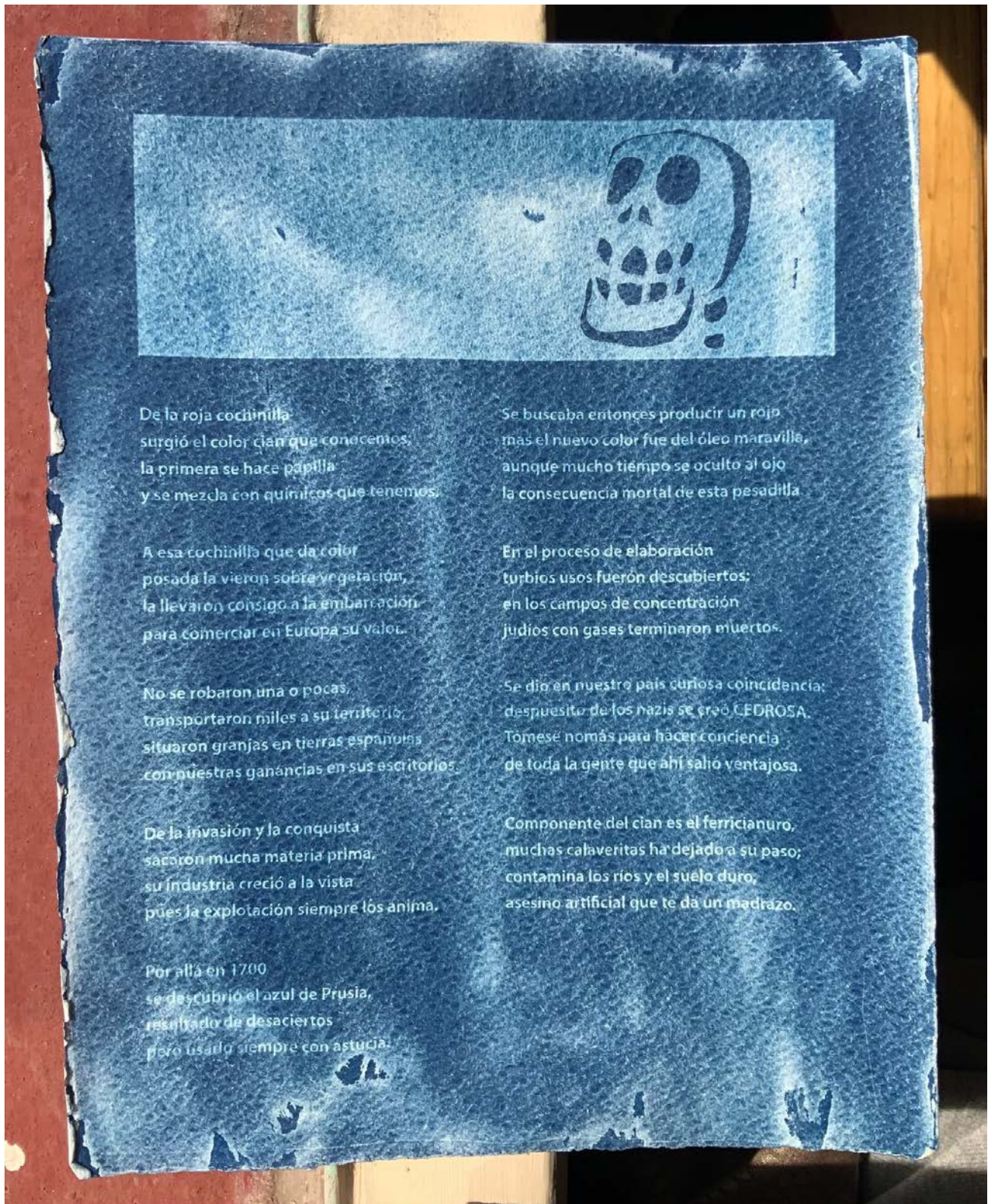
La obra en sí se presenta como un anuncio del periódico de color azul cian. Su formato es pequeño por lo que invita a cierta intimidad, y a la vez es muy accesible al ser tan sólo un pedazo de papel con un texto literario muy común en el país. En este texto se tratan los temas de la colonización y la ecología ambiental; ambos son temas relevantes para el discurso decolonial, ya que el objetivo que plantea es liberar al saber, el sentir y el ser de las matrices coloniales del poder a través del reconocimiento de estas. En cuanto a los deterioros en el ambiente, estos son unos de los motivos principales por los que los seres humanos occidentales están buscando alternativas diferentes y formas de habitar el mundo más ecológicas. Entre esas alternativas se encuentra la opción decolonial.

Para la cianotipia que realicé utilicé papel algodón de 30x23cm. Imprimí en negativo una imagen con el texto inverso en acetato; posteriormente coloqué ésta sobre el papel de

⁶³ Walid Raad es un artista contemporáneo libanés. Él creó un colectivo ficticio llamado El Atlas Group en el que construye hechos en el pasado y en el futuro a través de intervención y creación de archivos para hablar de un problema bélico real en el presente.

⁶⁴ Cedrosa. n.d. "Así empezó todo." Cedrosa. Revisado el 12 de mayo del 2021 en: <http://www.cedrosa.mx/historia.htm>.

algodón preparado anteriormente con el compuesto químico. La imagen aparece después de dejarse al sol unos minutos y enjuagar con agua para eliminar los residuos. Se puede utilizar ácido muriático para fijar mejor la imagen y resaltar lo más posible el tono azul.



De la roja cochinilla
surgió el color cian que conocemos,
la primera se hace papilla
y se mezcla con químicos que tenemos.

A esa cochinilla que da color
posada la vieron sobre vegetación,
la llevaron consigo a la embarcación
para comerciar en Europa su valor.

No se robaron una o pocas,
transportaron miles a su territorio,
situaron granjas en tierras españolas
con nuestras ganancias en sus escritorios.

De la invasión y la conquista
sacaron mucha materia prima,
su industria creció a la vista
pues la explotación siempre los anima.

Por allá en 1700
se descubrió el azul de Prusia,
resultado de desiertos
pero usado siempre con astucia.

Se buscaba entonces producir un rojo
mas el nuevo color fue del óleo maravilla,
aunque mucho tiempo se oculto al ojo
la consecuencia mortal de esta pesadilla

En el proceso de elaboración
turbios usos fueron descubiertos:
en los campos de concentración
judíos con gases terminaron muertos.

Se dio en nuestro país curiosa coincidencia:
después de los nazis se creó CEDROSA,
Tomese nomás para hacer conciencia
de toda la gente que ahí salió ventajosa.

Componente del cian es el ferricianuro,
muchas calaveritas ha dejado a su paso;
contamina los ríos y el suelo duro,
asesino artificial que te da un madrazo.

Imagen 10. Calaverita de cochinilla y ferricianuro, 2019 / cianotipia / 32x23cm

El texto de *Calaverita de cochinilla y ferricianuro*.

De la roja cochinilla
surgió el color cian que conocemos
la primera se hace papilla
y se mezcla con químicos que tenemos.

A esa cochinilla que da color
posada la vieron sobre vegetación,
la llevaron consigo a la embarcación
para comerciar en Europa su valor.

No se robaron una o pocas,
transportaron miles a su territorio,
situaron granjas en tierras españolas
con nuestras ganancias en sus escritorios.

De la invasión y la conquista
sacaron mucha materia prima,
su industria creció a la vista
pues la explotación siempre los anima.

Por allá en 1700
se descubrió el azul de Prusia,
resultado de desaciertos

pero usado siempre con astucia.
Se buscaba entonces producir un rojo
más el nuevo color fue del óleo maravilla,
aunque mucho tiempo se ocultó al ojo
la consecuencia mortal de esta pesadilla.

En el proceso de elaboración
turbios usos fueron descubiertos;
en los campos de concentración
judíos con gases terminaron muertos.

Se dio en nuestro país curiosa coincidencia:
después de los nazi se creó CEDROSA.
Tómese nomás para hacer conciencia
de toda la gente que ahí salió ventajosa.

Componente del cian es el ferricianuro,
muchas calaveritas ha dejado a su paso;
contamina los ríos y el suelo duro,
asesino artificial que te da un madrazo.

1.3 Conclusiones

Este trabajo me permitió explorar el origen de la cianotipia y la serie de eventos que dieron pie a su invención. Cuando comencé la indagación sobre su pasado no sabía lo que iba a encontrar, pero mi investigación me llevó a reconocer el momento de la conquista de Tenochtitlan como suceso clave para la posterior invención accidental del azul de Prusia, que a su vez condujo a la invención de la cianotipia. Ya en otros trabajos se habla de la relación de la cianotipia con la cochinilla, pero no van tan lejos como para hablar de su relación con la invasión y conquista de Tenochtitlan. Ahora es posible hacer la relación de que esta técnica es tan mestiza como los mexicanos, una mezcla de conocimientos prehispánicos con ciencia europea. Si los mexicanos no hubieran sido derrotados, Diesbach no hubiera descubierto accidentalmente el azul de Prusia y Herschel no hubiera desarrollado la cianotipia. Hoy en día, el componente férrico está presente en varios campos de la industria, desde el médico, alimentario y cosmético.

El resultado final en forma de calaverita literaria revela, en el uso de los elementos nacionalizados mexicanos, una identidad de artista mexicano a través de la obra, con una postura crítica acerca del origen de una técnica. Esta obra contiene un popurrí de elementos, tanto en la manera de escribir en rima, como en la representación de la muerte con una calavera, que es un símbolo altamente popularizado a nivel nacional después de la Catrina de Diego Rivera. Esta obra no pretende conjuntar los elementos del pasado prehispánico con el presente, ya que la representación de la calavera fue pensada más que nada para representar la muerte como tal y no una cosmovisión o elementos de culturas pre-invasión española.

Este proceso fue mi primer intento por llevar a cabo una investigación artística a través de materiales del arte, pero más que llegar a una conclusión a través de medios artísticos, este trabajo es el resultado de una investigación de gabinete mayoritariamente. Se investigó acerca de una técnica artística y se ilustró el resultado con esta misma, pero el proceso de producción en sí no añadió nada al resultado de esta primera investigación. La información es valiosa y clara por sí misma sin necesidad de la calaverita literaria. El único aporte de esta última es el de revestir atractivamente el texto para el lector/espectador.

La realización de esta obra me mostró de qué manera no deseaba realizar una investigación artística en los demás talleres que tenía por recorrer. Como artista visual no deseo únicamente ilustrar el resultado de una exploración bibliográfica y un proceso lógico, sino

que pretendo encontrar en los materiales mismos y el proceso de producción (relacionando pensar y sentir) un resultado distinto para la investigación artística.

El aporte al área de la cianotipia que puedo señalar como resultado de esta investigación es que, si bien ya es muy conocida la relación entre el azul de Prusia y la grana cochinilla, no se trae a colación el paso de conquista y saqueo que permitió el flujo comercial de la cochinilla y su color.

Otro aspecto relevante como aportación a la investigación artística es el hecho de que a pesar de que basta con presentar de manera escrita la información, el presentarla en forma de una obra de arte le añade algo extra, un factor sensible a través de ritmo y prosa, color y formas. Presentar ambas formas de transmisión de conocimiento en este capítulo ayuda a plantear un par de preguntas: ¿es suficiente la obra de arte en sí misma para presentar el resultado de una investigación artística o requiere siempre ir acompañada de un texto académico? y/o ¿Es la obra de arte un mero instrumento decorativo de una investigación artística, cuando ya el texto académico deja claro por sí mismo todo el proceso y sus resultados?

PINTURA

Lista de materiales para pintura

- Papel amate
- Papel cascarón
- Papel estraza
- Papel Fabriano
- Carbón
- Lápiz
- Pastel
- Pintura vinílica
- Óleo
- Hilo encerado
- Figura tridimensional de fomi
- Póster de anatomía humana
- Recortes de papel
- Citrato de amonio férrico
- Ferricianuro de potasio
- Pincel de espuma
- envoltura de chocolate
- Partes recicladas de electrónicos

Capítulo 2. El estudio de caso de una obra de arte dentro de una investigación-acción que dio pie a un experimento.

En este capítulo se aborda una fase experimental y no experimental de la investigación. Por un lado, se lleva a cabo un pre experimento, en el que se presenta una variable (una obra de arte), ante un grupo de académicos de la pintura. En esta etapa de experimentación se esperaba conseguir algo específico, aunque desconocía en qué consistiría el resultado final y la manera en que éste iba a replantear el enfoque. Esta es una investigación-acción, en la que se comienza abordando la problemática de las opiniones estéticas con tintes de superioridad racial dentro de algunos círculos de la Academia de San Carlos, y que dio pie a una investigación de caso a partir de los resultados aportados en la primera etapa; esto con el fin de desarrollar el contexto del experimento y guardar cierta distancia de mi propia experiencia.

El experimento tuvo lugar en el taller de pintura en el primer semestre de la maestría. Éste tiene un diseño preexperimental que consistió en la introducción de una variable, en dos ocasiones, a un grupo de personas específicas (artistas académicos) en una ubicación específica (la Academia de San Carlos) a finales del año 2019. El resultado observado fue una reacción con índices de racismo presente en los ideales estéticos de los pintorxs de la Academia de San Carlos; creando así una conexión temporal de 150 años entre los ideales y opiniones estéticas de académicos e intelectuales dentro de la misma institución.

La variable independiente introducida fue una pintura realizada con un corte estético considerado “primitivo” por el tratamiento de las figuras; en ésta no hay que buscar “ciencia del claroscuro y perspectiva, ni sabor de belleza y gracia”. La hipótesis inicial fue: al presentar obras de arte dentro de un taller de la maestría y que no tengan un corte estético académico occidental, sino que estén asociados con una estética considerada “primitiva”, podré obtener una evaluación estética de parte de mis compañeros. Esta reacción provocada se registra y analiza con el fin de encontrar una relación entre los comentarios de mis compañerxs y la ideología de José Bernardo Couto y sus compañeros con los que recorrió los pasillos de la Academia de San Carlos.

2.1 El caso a Investigar: las meninas prehispánicas

En este capítulo se aborda el estudio de caso de una pintura en particular, perteneciente a una serie realizada en el 2019 en el taller de pintura del Posgrado en Artes y Diseño que se imparte en la Academia de San Carlos de la UNAM.

La pintura que realicé fue presentada como una variable ante un grupo de sujetos de prueba en un entorno semi controlado: el taller de pintura. Las variables a considerar son el arte y lo bello en sí. Se presentó una pintura como obra de arte ante un grupo de estudiantes de maestría en artes visuales. Decir que presenté una obra de arte ante un grupo de personas, aun reduciendo la técnica a la pintura, da entrada a mucha ambigüedad. Sin embargo, al presentar aquí una imagen de la obra en cuestión se reduce la variable “obra de arte” a la imagen presentada y estudiada. Ésta provocó una reacción específica ante un grupo de personas específico: estudiantes de maestría en artes visuales en el taller de pintura de la Academia de San Carlos. La “reacción” de los espectadores de la obra, expresada en palabras, es en sí una variable también que se registró de manera escrita.

El deseo de realizarla surgió a partir de la lectura del libro *Diálogo sobre la historia de la pintura en México* de José Bernardo Couto. Quedé muy sorprendido al ver la manera en que se expresaron académicos e intelectuales de esta misma institución (la Academia de San Carlos) sobre pinturas y dibujos que no lograron comprender. Para comprobar, desde el arte, lo equivocados que estaban sus juicios decidí realizar esta pintura:



Imagen 11. *Las meninas mestizas*, 2019 / Pastel sobre papel amate / 32x23cm]

Ésta es una representación distinta de “*Las meninas*” de Velázquez, y provocó reacciones adversas entre mis compañerxs cuando fue presentada por primera vez en el primer parcial del taller de pintura. Lo que más desagradó a lxs demás cuando la mostré fue que sólo presenté una sola. Me comentaron que una obra era muy poca producción para dos semanas de trabajo, a pesar de que me tomó 36 horas realizarla. En el segundo parcial volví a mostrar esta obra junto con otras varias más y la crítica ya no estuvo enfocada al número de obras sino a la apariencia de éstas, es decir su calidad estética. Con las críticas realizadas a la obra que era presentar una relación entre la apreciación estética de lxs pintorxs contemporáneos del taller de San Carlos y la de aquellos pintores e intelectuales privilegiados que caminaron por las mismas aulas hace alrededor de 150 años.

2.1.1 La imagen

Esta imagen fue realizada a partir de un análisis compositivo de la pintura original de Diego Velázquez, conectado con otro análisis de la composición, las formas y el dibujo de la representación del dios Xiuhtecuhtli y los cuatro árboles del universo de la cultura mexicana. Se sintetizaron dos maneras muy distintas de plasmar ideas e imágenes sobre el plano, con el fin de realizar una versión distinta, pero también estéticamente bella, de *Las meninas*.

Se mantuvieron los mismos personajes que aparecen en la pintura de Velázquez y se conservó una relación de proximidad entre aquellos más cercanos entre sí, para formar así distintos grupos organizados de manera coherente en el plano. Para realizar esto fue necesario ubicar espacialmente a todas las figuras en el cuadro de Velázquez, incluyendo a los reyes representados en el espejo y al perro, para posteriormente trasladar su ubicación respectiva dentro de otra composición. El resultado final logra guardar una relación espacial con *Las meninas* de Velázquez. Para la composición general y la distribución del espacio realicé una abstracción de los árboles representados en la pintura del dios Xiuhtecuhtli de la cultura mexicana en el códice Fejérváry-Mayer. Se mantuvo el cuadrado central en la escena y se trazaron líneas desde el centro hacia los ejes, separando así la parte exterior en cuadrantes. Las figuras fueron distribuidas dentro de los cuadrantes de manera que guardaran relación con la ubicación espacial original de las figuras en la habitación. Casi se podría percibir como la misma pintura de Velázquez vista desde arriba. Las variaciones en los tamaños de las figuras corresponden a una cuestión compositiva y de peso visual.

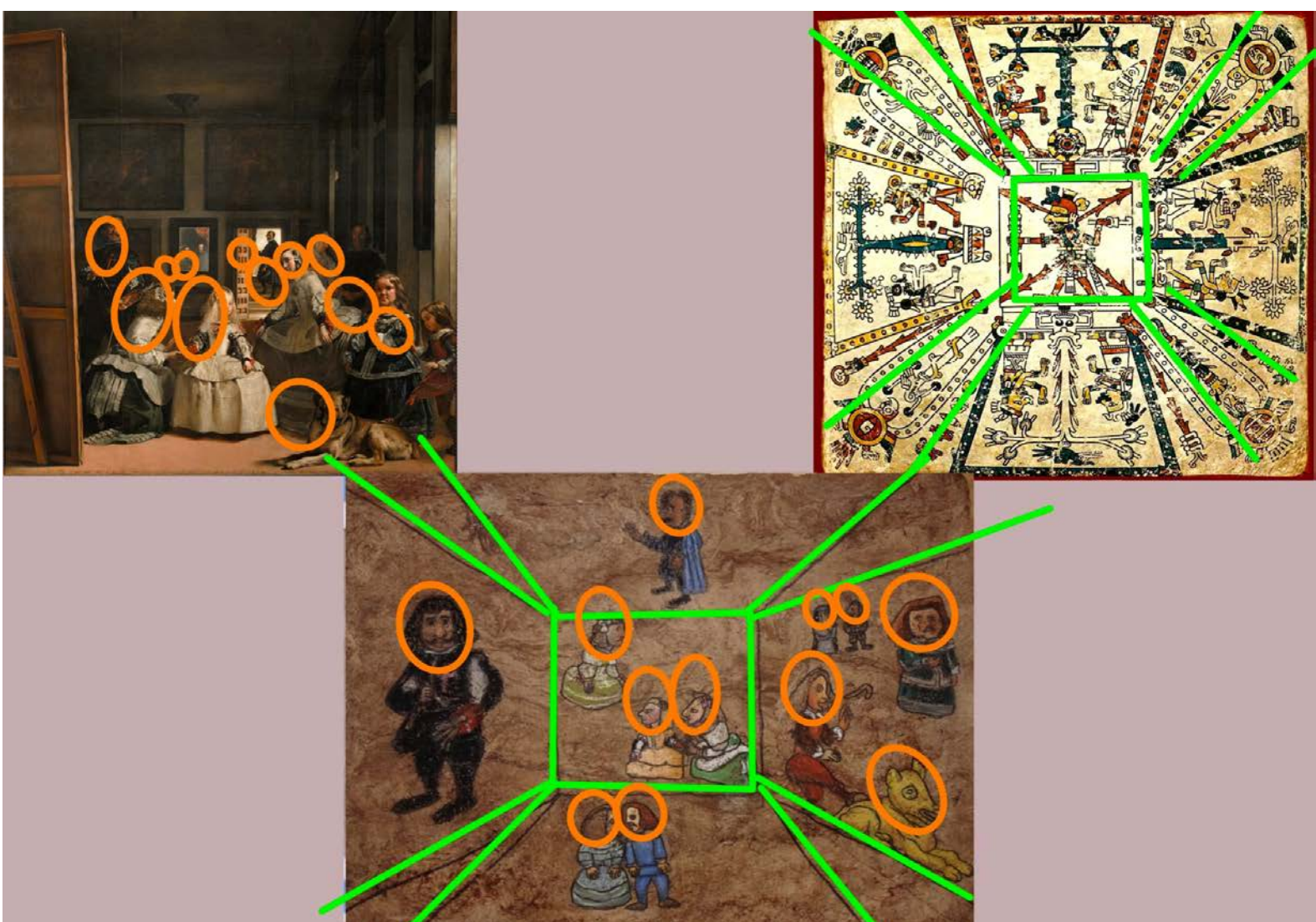


Imagen 12. Descripción visual del proceso de síntesis y composición de la imagen de *Las meninas mestizas*.

Se colocó a las tres meninas (en realidad son dos meninas y una infanta, pero me baso aquí en la definición de *menina* en portugués: niña) en el cuadrado central y por motivos compositivos se invirtió su posición a manera de espejo. De frente al espectador se colocó al pintor en el lado izquierdo de la composición; él y el hombre del cuadrante superior son los únicos que ocupan por sí solos todo un cuadrante. En el cuadrante inferior se colocó a los reyes; y en el lado derecho están ubicados los sirvientes, los enanos y el perro.

Realizar la composición de la pintura para separar espacialmente a los personajes en cuadrantes, guardando relación con el original, me permitió observar la pintura desde otra perspectiva. Sin contar a las meninas que fueron invertidas en espejo, la ubicación de los

personajes en mi pintura revela de manera más clara su posición espacial dentro del cuadro y en este sentido brinda más información espacial que el original.

La obra fue realizada con mucho cuidado y limpieza. Los trazos y el pigmento fueron aplicados de primera intención: las líneas no fueron repetidas y el pigmento se aplicó en un orden de oscuro a claro. Se procuró mantener los colores de las vestimentas, pero se modificó en algunos casos la intensidad del color o el tono.

El resultado al que llegué es un híbrido que no se puede colocar dentro ninguna de las dos líneas estéticas matriz. Pertenece a la categoría de arte contemporáneo ya que su razón de ser se encuentra en las intenciones más allá de la imagen. Es una pintura cuyo valor no radica en la imagen realizada, sino en el proceso iniciado por ésta. El valor de la obra rebasa su cualidad estética y aporta información acerca de la percepción visual en el arte.

2.1.2 Materiales

Esta obra fue realizada con grafito y pastel sobre papel amate. El papel amate es uno de los soportes utilizados por los mexicanos, por lo que lo consideré un soporte apropiado para realizar una pintura pensada a partir de un análisis de las líneas y formas utilizadas en una obra pictórica de una cultura pre-invasión europea. El grafito y el pastel no son herramientas ajenas a la academia de arte clásico, pero la razón por la que utilicé estos materiales fue que deseaba trabajar una pintura sin un pincel. El primer paso, después de haber resuelto la composición de la obra, fue trazar el diseño y las formas con grafito. El papel amate no es un soporte que permita errores debido a su superficie texturizada. La producción de esta obra requirió aplicar el pigmento de primera impresión, ya que la goma no sería suficiente para retirar los rastros equívocos de pigmento. Una vez trazadas las figuras se procedió a aplicar el pigmento del pastel para trabajar el color y el volumen de las formas.

2.1.3 Motivación

Más o menos un año antes de la maestría me encontré un libro en los puestos que se colocan afuera del Metro Chabacano. En la portada se veía el logo del Fondo de Cultura Económica así que lo revisé. El libro en mis manos decía *“Diálogo sobre la historia de la*

pintura en México”, escrito por José Bernardo Couto. Éste era una primera reimpresión del libro (en 1979) que contiene un prólogo escrito por Manuel Toussaint, en el que habla de la importancia del contenido realizado con gran labor inquisitiva por parte del autor, ya que éste llega a señalar el hecho de que el supuesto primer pintor en llegar a la Nueva España junto con Cortés, Rodrigo Cifuentes, jamás existió; lo que reanimó su interés en determinar quién o quiénes fueron los primeros “grandes” pintores en el “Nuevo Mundo”.

El libro consiste en un extenso diálogo sostenido entre el autor, su primo, don José Joaquín Pesado, y el director de pintura en aquel entonces de la Academia de San Carlos, Pelegrín Clavé. Se disponen a resolver cuándo comenzó el arte de la pintura en la Nueva España, por lo que tratan de dar con el primer gran pintor que llegó de España, ya que consideran que los trabajos de “las razas indígenas no estaba despierto el sentido de la belleza, que es de donde procede el arte” (Couto 35)⁶⁵.

A pesar de que Manuel Toussaint advierte en el prólogo que el autor “no conoce la pintura mural del siglo XVI, descubierta en nuestra época” (Couto 9)⁶⁶, yo no podía creer, como pintor y dibujante, las opiniones que tenían estas personas acerca de la habilidad y capacidades de las culturas prehispánicas. Sin embargo, esto me ayudó a comprender mucho de los ideales artísticos que aún se persiguen y enseñan en varias academias de arte en el país.

A continuación, me permito compartir una larga cita con unos fragmentos del libro que me causaron una profunda impresión:

¿No me diría el señor don Joaquín a qué llama lo anterior? ¿Alude acaso a las pinturas de los mexicanos?

No querría tanto. Sé que esas pinturas, de grande interés para la arqueología y la historia, no lo son igualmente para el arte, que es lo que en esta casa se profesa. En ellas no hay que buscar dibujo correcto, ni ciencia del claro-oscuro y la perspectiva, ni sabor de belleza y de gracia. Parece que a sus autores llamó poco la atención la figura humana que a nuestros ojos es el prototipo de lo bello; así es que no la estudiaron, ni conocieron bien sus proporciones y actitudes, ni acertaron a expresar, por los medios que ella misma ofrece, las

⁶⁵José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, (Ciudad de México: FCE, 1979) 35.

⁶⁶ Couto, *Diálogo sobre la historia...*, 9.

cualidades morales y los afectos del ánimo. Además, se nota en sus autores cierta propensión a observar y copiar de preferencia los objetos menos gentiles que presenta la naturaleza, como animales de ingrata vista.

El sentido de la belleza ha sido dado a pocos pueblos en la tierra. Los griegos entre los antiguos, y los italianos entre los modernos, lo han tenido en grado superior... En cuanto a los defectos de dibujo de las obras mexicanas, algunos son propios de la infancia del arte en todas partes; verbigracia el poner de frente los ojos a las figuras que están trazadas a medio perfil; dicen que lo mismo se observa en los bajo-relieves asirios desenterrados últimamente de las ruinas de Nínive, en los egipcios, y aun en los de los primitivos griegos; de suerte que esa una piedra en la que todos han tropezado al principio. Pero además de las causas generales, creo que puede señalarse otra especial, si bien común a los mexicanos con algunos otros pueblos, la cual ha de haber influido para que no adelantaran en las artes del dibujo. Discurriendo un filósofo de nuestro siglo sobre los dos sistemas de escritura que se han usado, el jeroglífico o simbólico que expresa inmediatamente la idea, y el fonético que copia la palabra, sostiene que cuando en la primera edad de un pueblo se introduce por malaventura el sistema simbólico, ese pueblo queda para siempre condenado a un grande atraso mental, pues la dificultad que el tal sistema tiene para aprenderse, y lo encogido y embarazoso que es luego para usarse, serán siempre causa de que ni los conocimientos adelanten mucho, ni lleguen a derramarse en la generalidad del pueblo. Cita como ejemplo a los chinos. Pero lo notable y lo que hace a nuestro propósito, es que la adopción del sistema de jeroglíficos, que ordinariamente son figuras humanas, o de brutos, o de objetos naturales, no sólo engrilla el entendimiento, sino que ahoga en su cuna el arte del dibujo. El que traza una figura para expresar con ella una idea, no se fija en la figura misma, sino en la idea que tiene que expresar; así es que la mano va de prisa y dibuja al ojo y sin atención: dibuja como amanuense, y no como artista. Así todo el mundo se acostumbra a ver y a trazar malas figuras, y el arte, o no llega a nacer, o bastardea luego. (Couto 34-36)⁶⁷

⁶⁷ Couto, *Diálogo sobre la historia*, 34-36.

En este texto pude percibir el prejuicio de los interlocutores hacia una forma de trazar y pintar distinta a la que están acostumbrados. Debido a mi previa educación en la técnica de la pintura y sus materiales en los talleres de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, no pude comprender cómo podían ser tan severos con una manera de pintar y dibujar que a mi parecer demostraba un gran conocimiento y control de las posibilidades del dibujo y la pintura en el plano bidimensional. Cabe mencionar que en el mismo libro se hace mención de cómo la gente de las culturas originarias no tardó en aprender a pintar en los monasterios. Criticaron de una manera tan contundente una estética distinta y fuera de su comprensión, que provocó que quisiera retar de algún modo una de las más grandes obras maestras de la pintura europea en la etapa de la Nueva España, utilizando la misma estética y formas que tanto criticaron. Mi intención fue utilizar una estética considerada “inferior y poco desarrollada” por la academia de San Carlos, a finales de 1860, para llevar a cabo una pintura y revisar las opiniones sobre el mismo tipo de estética en la actualidad.

2.2 Resultados



Imagen 13. *Pero no te enojas*, Pintura técnica mixta, 2019.

En este taller de investigación y producción procuré trabajar de una manera distinta a como lo venía haciendo desde la licenciatura de manera tradicional al óleo. En parte porque deseo desaprender a pintar según la academia y fácilmente puedo arriesgarme a experimentar dentro del cobijo de la institución, y también debido a que mi proyecto de investigación gira en torno a la liberación de la estética de cuna europea.

En la licenciatura e incluso antes, mi forma de trabajar la pintura era con mucho color y utilizando siempre el canon europeo de la figura humana. Realizaba mis pinceladas de una forma rápida, buscando abarcar y resolver la mayor cantidad de área posible, producto hoy de un requerimiento de producción acelerada. Estaba enfocado en dar la sensación de espacio y profundidad mediante técnicas de perspectiva y degradado del color y la luz. Buscaba pretextos para hacer alarde de mi habilidad con el pincel para reproducir la realidad. Decidí que ahora iba a hacer todo lo opuesto a lo que venía haciendo. Por lo que trabajé de una manera más relajada. Evité en lo posible utilizar materiales propios de la pintura clásica y preocuparme por las proporciones “correctas” del cuerpo. Simplemente me enfoqué en la construcción congruente de la composición y en que cada elemento visual fuera tratado de manera que hiciera resaltar sus características materiales y visuales.

Para brindar una idea más clara del trabajo que realicé y los resultados que obtuve, deseo usar las palabras de mis compañerxs, las cuales tuve la oportunidad de registrar de manera escrita. En estas palabras se encuentra el registro de su reacción a la variable que presenté en forma de pintura. Para no brindar ninguna información innecesaria he sustituido sus nombres por las siglas Aa, Bb y Cc.

Aa: Algunas cosas se ven escolares. Yo tengo un conflicto con que no uses materiales del arte.

Bb: Podrías obtener un resultado que parezca más una obra, pero se ve que intencionalmente no es el recorte estético que busca. Hay un punto donde creo que parece tarea escolar.

Aa: Es una crítica a cómo se debe realizar una obra.

Cc: Me cuesta trabajo tratar de entender el proyecto y tu trabajo. Tu obra me causa un problema, pero no lo sé ubicar. Es todo y es nada. No sé a dónde vas. No logro entender nada. Sí, me enoja

cómo se están usando las cosas y como las presentas. Yo escribiría del cómo no te importa cómo es tan hec has. Me cuesta mucho entender.

Bb: No quieres que nos encante.

Aa: Sí, es voy a hacer obra para chingar.

Cc: Si lo veo en una exposición sólo digo “qué es esto” y me sigo, no me importa. Se me hace muy sencillo y me molesta. Esto yo lo hice en CEDART.

Aa: Es una crítica a la pintura. Le está quitando la estética. (Aa se dirige a Bb y Cc) Ustedes buscan una pieza. Buscan algo que puedan desarrollar.

Cc: Se te veía chambeando, pero al final sólo entregaste una obra.

Bb: Quiero ver algo preciosista.

Cc: Yo también he visto basura, pero que me encanta. Esta no.

Aa: Pero luego la basura está colocada en un lugar para que encante.

Bb: Yo digo que haga una bitácora. Pienso que tienes una bitácora en cada uno de ellos. Tu trabajo ilustra tus intenciones. No buscas una estética, tan sólo volcar una idea en el plano. No se te puede juzgar en el plano visual. Tienes una respuesta visual.

Cc: ¿Qué está haciendo Rodrigo? Estamos en una maestría, no en Jilotepec. Lo más importante es el objeto ¿no?

2.3 Análisis de los comentarios como conclusión.

En los comentarios de mis compañerxs hubo algunas frases en particular que resonaron con mis intereses de investigación. Cuando Cc dice que estamos en una maestría y no en Jilotepec está planteando una distancia entre estos dos sitios. Sin embargo, la distancia a la que hace referencia no se mide en kilómetros, sino que se trata de una distancia distinta, social, un centro separado de la periferia; hay en el comentario una connotación racial incluso. Existe una conocida rivalidad entre la Ciudad de México y su zona periférica, el Estado de México. Existe la idea de que en el centro hay más cultura y una mejor noción de lo que es arte que en la periferia. Y la periferia tampoco es tan sólo una ubicación geográfica, en nuestro país la periferia es un concepto que se asocia con invisibilidad e ignorancia. Debido a que es difícil ganar un buen sueldo en la periferia, la mayoría de la gente se desplaza al centro; así, el centro tiene una connotación de ser un lugar superior en diversos sentidos, no sólo culturalmente. Se ha construido y se mantiene una idea muy resistente de que el arte sólo lo conoce la gente muy culta y que requiere un gusto refinado (como lo planteado por Kant)⁶⁸⁶⁹. Aunque el arte se estudia y las habilidades de lxs artistas se desarrollan, esto no nos da a los artistas ningún monopolio sobre el buen gusto o sobre lo que es bello; aunque sí realizamos una ardua labor por imponer nuestra firma institucional y comercial sobre ciertos actos y artefactos creativos.

Tomándome cierta libertad, como artista privilegiado por estar en la Academia al igual que mis compañerxs, me permito interpretar qué elementos visuales pudieron provocar la reacción de estos. Por un lado, el papel amate es un material comúnmente utilizado por la artesanía más que por el arte. Las figuras que realicé no guardan una “correcta proporción” humana, y aunque en el arte es ya muy común jugar con las proporciones, el hecho de deformar las figuras de una de las pinturas más emblemáticas del arte tradicional pudo haber provocado cierto rechazo a la imagen, ya que existe una referencia visual de comparación. También siento que fue muy apresurado de mis compañerxs decir que realizar una obra en dos semanas es poco tiempo, y aunque la cantidad de trabajo no es comparable, el cuadro de *Las meninas* no fue realizado en menos tiempo y de manera apresurada, pero como mi pintura no representaba la ciencia del claro-oscuro de la misma, fue fácil para ellos ignorar todo el trabajo meticuloso detrás de ésta.

⁶⁸ Kant, Immanuel, *Lo bello y lo sublime. Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, (Primera ed. México: Tomo, 2004)

⁶⁹ Esta es ya una discusión muy anticuada en el arte de las bienales.

El racismo presente en el comentario pareciera no ser tan evidente, pero lo cierto es que implica muchas conexiones y carga con antecedentes históricos. Para empezo, el comentario realizado por Cc, resuena con la opinión de Pelegrín Clavé, ex director de la Academia de San Carlos, cuando éste habla de una clara distinción entre la habilidad de los pintores prehispánicos y los pintores europeos. Cc no hace la misma distinción, pero sí crea una distinción entre el arte que se hace en la Academia (centro) y el arte que se hace en la periferia (Jilotepec). Se mantiene la idea de que en el centro y en la academia sabemos más de arte y de lo que es bello que en el Estado de México gracias a una mayor educación; y lo cierto es que el conocimiento y las oportunidades en nuestro país sí están centralizadas. Las grandes universidades públicas y las oportunidades laborales se encuentran aquí en la CDMX. Cc pudo haber mencionado cualquier otro lugar para contrastar el arte que se hace en la Academia con el resto, pero al mencionar una ubicación específica el comentario adquiere una connotación específica.

Esto me recuerda una anécdota que leí en la gaceta de la UNAM, en la que Yajayra Saavedra Saavedra, estudiante mixteca, alumna de Ingeniería Civil de la Facultad de Ingeniería, cuenta que en una reunión se animó a preguntarle a los demás presentes si alguien más era indígena como ella, “no muchos respondieron, pero un chico se ofendió” y le dijo: “¿Te parece indígena?” (Frías)⁷⁰. Esta reacción puede conectarse con el comentario de Cc: “No estamos en Jilotepec”. A esto yo respondo simplemente con la obra de la Imagen 9. Cabe mencionar que ésta también causó desagrado a Cc; no le gustó que representé al Chavo del 8 animado en la maestría.

Cuando primeramente surgió la academia de San Carlos, los “indígenas” y algunos mestizos no tenían permitido adquirir estudios, sólo los peninsulares y los criollos⁷¹. El arte académico se reservaba para algunos. Hoy no existe esta exclusión, sin embargo, todavía existe un rechazo hacia figuras y formas consideradas no académicas.

⁷⁰ Leonardo Frías, “Falta en México cultura de respeto al legado indígena.” *Gaceta*, 2021. Consultado el 15/07/2021 en: https://www.gaceta.unam.mx/falta-en-mexico-cultura-de-respeto-al-legado-indigena/?fbclid=IwAR1H3ALzIS8dqME8pMZR4KyEEI8z6Dh0S9yIEzPN_PQYXpGu1FsiLcf_JoM.

⁷¹ El académico chileno Joaquín García-Huidobro señala: “Además, a diferencia del sistema actual, donde todos los habitantes de un Estado están sometidos al mismo régimen jurídico, en ese entonces los diversos grupos humanos se hallaban sujetos a estatutos diferentes, como sucedía en la Edad Media”. Joaquín García-Huidobro, “El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho”, *Atenea*, no. 517, jun. 2018, [consultado el: 19/06/2021], https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622018000100181&lng=en&nrm=iso&tlng=en

En cuanto a los resultados visuales de la obra que realicé quiero decir que puedo estar de acuerdo con las palabras de Joaquín García-Huidobro:

“La diferencia entre los europeos y ellos no obedecía a la menor capacidad técnica de estos últimos, sino a la distinta mentalidad de unos y otros, que los lleva a preferir diferentes lenguajes para expresar la realidad.”⁷² (Huidobro 2018, 185)

⁷² García-Huidobro, “El arte de la América Virreinal”, *Atenea*, no. 517, jun. 2018, [consultado el: 19/06/2021], https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622018000100181&lng=en&nrm=iso&tlng=en

GRABADO

Lista de materiales para grabado

- unigel (reciclado)
- cartón de leche (reciclado)
- bolígrafo
- tinta para sellos
- tubo de pintura al óleo
- aceite de linaza
- exacto

ESCULTURA

Lista de materiales para escultura

- domo para ensalada (reciclado)
- mapa de unigel
- bolsa de plástico (reciclada)
- hilo de algodón
- hojas
- ramas
- piedras
- tierra
- vaselina
- cáscara de cacahuete
- exacto

Capítulo 3. Contexto social e histórico del machismo representado en obras de arte.

El objetivo de este capítulo es presentar al lector, a través de grabados y esculturas, el contexto social en el que se desarrolló la búsqueda por mi posición como mexicano dentro de la decolonialidad y la producción de obras. Se llevó a cabo una investigación de caso de manera descriptiva y experimental. Los grabados y esculturas sirven para aportar una descripción visual de entornos específicos; al mismo tiempo que se experimenta con la forma de registrar datos utilizando técnicas del arte a partir de materiales económicos y cotidianos como lo es el unicel de los platos desechables, el cartón de la leche y hasta tierra y piedras. Para grabar sobre las superficies no se utilizó ninguna punta seca, ni gubia, que son herramientas propias del grabado, sino que se usó bolígrafo, cuchillo y demás instrumentos punzocortantes que se pueden encontrar en el hogar.

En el primer subcapítulo se presenta el contexto histórico y social de esta investigación a partir de una serie de obras realizadas en los talleres de escultura y grabado en el segundo semestre de la maestría. En estas obras está representado el contexto de machismo de la CDMX, específicamente el que pude presenciar y observar en la UNAM y en la colonia Portales en la delegación Benito Juárez (lugar donde actualmente resido). Cada imagen es seguida de un texto que describe el material utilizado y lo que representa la imagen; así como de una corta narración inspirada en hechos reales. Se presenta la información de esta manera a partir de la idea de que una imagen dice más que mil palabras; el aporte visual del contexto construye narrativas y despierta emociones distintas a la mera descripción escrita. La descripción que sigue cada obra tiene la función de apoyar a la vista a percibir el contexto de la investigación más allá de la inocencia, ignorancia o prejuicio. Las imágenes que aquí se muestran buscan representar la realidad cotidiana de manera fidedigna.

En el segundo subcapítulo se realiza un análisis de los datos registrados en grabados y esculturas para señalar los significados, ideas y situaciones representadas en éstas. Esto con la finalidad de ir más allá de la materialidad de las obras y explorar las heridas y violencias provocadas por el machismo y describir sus formas. Se utilizaron dibujos de contorno en los grabados y para las esculturas se recurrió a utilizar materiales que estuvieran a la mano para realizar obras expresas en quince o veinte minutos. El hecho de

que éstas fueran realizadas en tan poco tiempo me ayudó a trabajar con mis primeros impulsos, sin la oportunidad de pensar mucho en las obras a realizar. Esto también me sirve para comprender mi propia relación con el contexto y actitudes machistas y revisar mi propia ideología y acciones. Conocer mi posición dentro de la opción decolonial requiere que reconozca mi posición en relación al machismo y al patriarcado.

La conclusión de este capítulo se enfoca en el registro de datos y fenómenos con obras de arte, y de cómo éstas contribuyeron a encontrar la respuesta de la pregunta de investigación.

3.1 Descripción del contexto



Imagen 14. *Caminando por av. Municipio Libre, Benito Juárez (2020)* / 12 cm de diámetro

“Y cuando iba caminando noté a una mujer del otro lado de la calle y como era bella asumí que los hombres a mi alrededor la voltearían a ver y así fue. Ni dos, ni tres, sino como 10 hombres siguieron lo más que pudieron con la mirada la figura de la mujer. Pase de ver a una mujer al igual que ellos, a ver como los demás la observaban.”

En el primer plano de la imagen tenemos a un hombre casi totalmente de espaldas y con la cabeza torcida hacia la izquierda. Se puede apreciar que tiene el cabello corto, está rasurado de las patillas y lleva puesta una playera. En el segundo plano se ve un carro que se sale del margen izquierdo. Dentro del carro se alcanza a ver el cuello y parte de las manos y la cabeza del conductor, y en el asiento trasero del lado opuesto se puede ver la cabeza de otro hombre; las cabezas de ambos hombres están torcidas hacia su lado derecho. Al otro lado de la calle se puede ver el tronco de un árbol en el centro de la composición. Sobre la calle se encuentran 4 hombres. Dos de ellos en reposo y dos caminando hacia el margen derecho. Todas sus cabezas están torcidas hacia el lado izquierdo de la imagen. En el lado izquierdo de la imagen se encuentra una mujer caminando hacia fuera del margen. Debido a limitaciones en el tamaño del formato y la herramienta a disposición no fue posible brindar mayor detalle a la figura más allá de un contorno curvilíneo que distingue su silueta. Su cabeza está viendo hacia el frente en la misma dirección que todo su cuerpo. En el plano más retirado se encuentran tres cabezas de hombres mirando por la ventana y torciendo su cabeza hacia la mujer.

En esta imagen se presenta un grabado realizado sobre unícel en el que se registró un suceso ocurrido en el primer trimestre del 2020. Se presenta el negativo de la imagen después de haber realizado una prueba de impresión. Éste se realizó utilizando un bolígrafo para grabar sobre el unícel y posteriormente se aplicó tinta negra. En el proceso de realizar varios grabados encontré que el acto de grabar se puede dejar a un lado el acto de imprimir. Si bien es normal desear ver el resultado invertido e impreso del trabajo realizado, también es muy valioso y significativo detenerse a pensar en los negativos en los que se realizó el acto incisivo sobre el material.



Imagen 15. *Esperando el camión sobre av. Tlalpan, cerca de metro Portales (2020) / 12 cm de diámetro / unicel]*

“Sólo me queda aceptar que vi lo que estaba pasando, pero no me armé de suficiente valor para hacer algo; todo sucedió tan rápido que me podría haber convencido de que no pasó. ¿Qué debí haber hecho? Sólo pude observar.”

Este grabado fue realizado de la misma manera que el anterior y el suceso registrado no ocurrió muy lejos de éste. En el primer plano de la imagen se puede ver a un hombre y a una mujer. En el siguiente plano se encuentra un camión de transporte público que viene en su dirección. La mujer se encuentra levantando el brazo para hacer la parada al camión y tiene su atención puesta en ello. El hombre que se encuentra detrás no puede quitar la atención de lo que ocurre debajo de la falda y evidentemente inclina su pelvis hacia las caderas de la mujer.



Imagen 16. *Manspreading u Onvre abriendo las piernas en el microbús que llega a metro*
Portales (2020) / 12 cm de diámetro / unicel

“Nunca había pensado en cómo abrir las piernas tanto puede ser incómodo para los demás. De por sí todxs andamos con mochilas y bolsas y demás cosas que son estorbosas en el transporte público, como para que nos extendamos de esa manera para que nuestros genitales estén “cómodos”. Simplemente no me parece respetuoso, ni lógico ya que mientras más personas y cosas podamos introducir en el transporte público, menos personas llegaremos tarde a nuestro destino. Hace falta más espacio, más transporte eficiente y seguro y más respeto a lxs demás.”

*(*Esto fue realizado antes de la pandemia del Covid-19.)*

Este grabado pertenece a la misma serie que los anteriores. En el centro de la composición se encuentra un hombre con gorra y una mochila bajo su brazo izquierdo. Lleva shorts puestos y tiene las piernas muy abiertas. A su izquierda y derecha se encuentran una mujer y un hombre respectivamente que no cupieron dentro del margen.



Imagen 17. *Ofrenda para la UNAM, mano de profesor mano-larga* (2020) / 11.5 cm x 17 cm x 17 cm (dibujo de referencia realizado del original)

“Era tan común escuchar a mis compañeras quejándose de algún maestro que para hablar del examen extraordinario las invitaba a un café, o escuchar a las modelos de dibujo quejarse de que los profesores las tocaban y las hacían sentir incómodas. Es muy molesto saber de qué manera los hombres abusan de su poder y las autoridades competentes no hacen nada.”

Esta es cultura se realizó en 15 minutos, como obra exprés, con los materiales que se encontraron en el taller. Está compuesta por un domo de plástico transparente encontrado en el bote de basura (utilizado para empaquetar ensalada en la cafetería del posgrado), un pedazo de yeso quebrado con forma de mano pintada de color azul, tierra café, ramas, hojas y piedras pequeñas. Sobre el domo está colocada una etiqueta azul con la leyenda: “Ofrenda para la UNAM, mano de profesor mano-larga”.



Imagen 18. *México y muerte* (2020) / 27 cm x 25 cm x 2 cm / unicel, plástico, cordón de algodón.

“Cada vez que uno revisa el canal de las noticias, se entera uno de cuántos muertos hay cada día en el país, y también se entera uno de cuántos de esos muertos son mujeres que fueron asesinadas por sus parejas o familiares.”

Esta escultura también fue realizada de manera expresiva con los materiales que pude encontrar en la papelería de la esquina de mi residencia. Está conformada por una representación del mapa de México en unicel, una bolsa de basura negra mediana y cordón delgado de algodón.

3.2 Reflexiones sobre machismo y colonialidad.

En este segundo subcapítulo se realiza un análisis de los datos registrados en grabados y esculturas para evidenciar los códigos e ideas representadas en éstas. Esto con la finalidad de ir más allá de la materialidad de las obras y explorar las heridas provocadas por el machismo y la colonialidad y describirlas sus formas. Con mi propia producción puedo observarme a mí mismo o, mejor dicho, puedo ver cómo observo yo. En la manera de mirar es en donde puedo encontrarme a mí mismo, ayudado de un análisis de colonialidad que considere la colonización del género y el poder del patriarcado.

En los datos que se presentan en la Imagen 10 podemos ver como todos los hombres de la imagen (yo incluido) tuercen el cuello para seguir con la mirada a la mujer. La mujer parece estar apresurándose para salir del margen. Es muy común ver escenas como estas por las calles de mi colonia. No importa qué actividad o conversación tengan la mayoría de los hombres, no se pueden resistir a voltear la mirada para ver la figura de una mujer; lo sé por experiencia. Por lo que noté en el momento del suceso, cada uno de ellos estaba tan ensimismado en ver a la mujer que pasaba que no se percataron del total de hombres realizando la misma actividad al mismo tiempo. Aquí se puede ver en la composición de la imagen que todas esas miradas apuntan hacia la misma dirección y ejercen un peso visual en la figura de la mujer que por lo contrario no resaltaría positivamente. Este peso que se percibe en la imagen también se percibe en el fenómeno social, y fácilmente deviene en acoso y genera incomodidad sobre la persona que lo recibe.

En la Imagen 11 es evidente el acoso sexual de parte del hombre hacia la mujer, sólo no lo es para ella. Este tipo de actos son muy comunes y como suelen ser muy breves, los hombres fácilmente se salen con la suya al egresar del conocimiento del asunto. Sin embargo, no deja de producir una impresión sobre la mirada y, por lo tanto, sobre las emociones, el pensamiento, la sociedad y el género. El acto sexual no es algo condenable por sí mismo, pero cuando no hay consenso mutuo por parte de los involucrados es cuando se despoja de dignidad a una persona y se viola un derecho humano; es lo que sucede

frecuentemente. Se ha profundizado y a en el tema del acoso laboral en diversos comunicados de la ciudad, sin embargo, el espacio público sigue considerándose por varios años como un lugar donde las normas contra el acoso sexual no aplica, o mejor dicho, ni siquiera consideran ciertas acciones como acoso y a que la conducta está bastante normalizada (Martínez Cortázar)⁷³. Sobre todo, se aprovechan las situaciones donde ocurre un flujo rápido de gente, como el transporte público, y donde las situaciones de acoso son tan breves que difícilmente dejan “huellas palpables de su ocurrencia” (Gaytán Sánchez 14)⁷⁴.

La Imagen 12 presenta otro fenómeno sumamente común en el transporte público, popularmente conocido como *manspreading* que quiere decir que el hombre abre de manera exagerada las piernas cuando se sienta, usualmente alegando que su anatomía lo requiere; pero esto es mera ideología ya que no es anatómico para un hombre tener las piernas rectas a la altura de los hombros al estar sentado, o al menos no es tan incómodo como la idea de no verse masculino a la hora de sentarse (Juárez Pineda)⁷⁵. Se puede notar que el título de la obra contiene la palabra *onvre*. Esto no es un error tipográfico, sino una manera despectiva de nombrar a los hombres cis⁷⁶ que se sienten muy identificados con la actitud ‘macho’. A mi parecer, y digo esto hablando desde la experiencia, esto es resultado de una educación y condicionamiento social en nuestro país que asigna roles binarios a sus habitantes y los censura, excluye y ofende si no lo cumplen como es esperado por la mayoría del cuerpo político-social de derecha e izquierda. El

⁷³ Martínez Cortázar, Jennifer J. n.d. “Percepción hacia el acoso en los espacios públicos en la CDMX. Un comparativo entre mujeres jóvenes y adultas.” Repositorio La Salle. Accessed 05 28, 2021. <https://repositorio.lasalle.mx/bitstream/handle/lasalle/2125/Percepci%C3%B3n%20hacia%20el%20acoso%20en%20los%20espacios%20p%C3%ABlicos%20en%20la%20CDMX.%20U.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

⁷⁴ Gaytán Sánchez, Patricia, “El acoso sexual en lugares públicos: un estudio desde la Grounded Theory.” *El Cotidiano* 22 (Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 2007), 5-17. <https://www.redalyc.org/pdf/325/32514302.pdf>.

⁷⁵ Juárez Pineda, Jazmín, “Cambio en la percepción del machismo en la Ciudad de México. En generación millennial y generación X.” Repositorio La Salle, 2019. <https://repositorio.lasalle.mx/bitstream/handle/lasalle/2124/Cambio%20en%20la%20percepci%C3%B3n%20del%20machismo%20en%20la%20Ciudad%20de%20M%C3%A9xico.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.

⁷⁶ Cis es la abreviación de ‘cisgénero’, que es una categoría de género que indica que la persona en cuestión se identifica con el género que le es asignado al nacer. Es además una categoría que ayuda a reconocer los privilegios que conlleva pertenecer a un determinado género, y ayuda a comprender que existen más de dos géneros para las personas.

Posso, Jeanny L., and Ange La Furcia, “El fantasma de la puta-peluquera: Género, trabajo y estilistas trans en Cali y San Andrés Isla, Colombia.” (*Sexualidad, Salud y Sociedad* 24, 2016), 172-214. <https://www.scielo.br/pdf/sess/n24/1984-6487-sess-24-00172.pdf>.

problema del machismo es palpable y visible en nuestro entorno, y a que está muy entrelazado con la cultura mexicana.

La obra que se presenta en la Imagen 13, que consiste en un domo transparente con una ofrenda dentro, fue realizada para representar el fenómeno social de acoso en el aula que estaba ocurriendo en distintas facultades de la UNAM (Varela Guinot 54)⁷⁷, lo que llevó a varias alumnas a colocar un tendedero, con base en la obra de la artista mexicana Mónica Mayer, en la que colocaron pedazos de papel en un tendedero en los que se contaba una anécdota de acoso sexual o denunciaban a su acosador (en su mayoría maestros) dentro de la facultad. La etiqueta que se encuentra en la tapa del domo nos indica que la mano cortada en el interior pertenece a un maestro de la UNAM que intentó propasarse con una alumna; por lo que se construye en la pieza un acto de represalia simbólica, en el que se corta un miembro y se le entierra junto con hojas, ramas y piedras para colocarlo como una ofrenda. Esta obra engloba actos rituales y ofensas culturales y sociales. Un acto simbólico parece ser lo que no se queda cuando las autoridades competentes no son capaces de solventar nada y demuestran poco interés por cambiar la situación.

La obra en la Imagen 14 fue realizada para representar la manera en que yo percibía la situación del país desde la Ciudad de México en el 2020 debido al elevado número de feminicidios, asesinatos de reporteros y activistas de todo tipo (Forbes)⁷⁸, así como desapariciones acumuladas durante varias décadas, sino es que siglos. El unícel que da forma a la masa continental está cubierto de plástico negro, como el que frecuentemente utilizan los miembros del narcotráfico para meter cuerpos, tal como lo hemos visto en los medios de comunicación. El hilo que se enreda sobre la forma simula ser soga para amarrar los cuerpos, inmovilizarlos e incluso colgarlos. De una manera simbólica se representa en esta obra que los habitantes del país (y en particular las mujeres y activistas) se encuentran inmovilizados por redes de violencia extrema que permanece impune y le dan forma a México.

Es muy difícil, sino imposible, que yo pueda pensar por todos los hombres lo que la masculinidad o el machismo es. En las imágenes que realicé puedo ver que el machismo

⁷⁷ Varela Guinot, Helena. 2020. "Las universidades frente a la violencia de género. El alcance limitado de los mecanismos formales." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 49-80. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/68301/63873>.

⁷⁸ Forbes, "Homicidios en México alcanzarían nuevo récord en 2020 pese al confinamiento, prevé gobierno." *Forbes México*, 2020. <https://www.forbes.com.mx/noticias-homicidios-mexico-nuevo-record-2020-pese-confinamiento-preve-gobierno/>.

es para mí la objetualización de la mujer. Es representar a la mujer como contenedor de deseo masculino. El machismo es el egoísmo del deseo del hombre de sentirse satisfecho sexualmente en todo momento y un deseo de reafirmación de su nivel de masculinidad; debido a que ésta se asocia en mi país con el poder.

El acto de grabar es un acto muy violento en comparación con la aplicación del pincel sobre el algodón. Y no quiero decir que el acto de grabar sea violento o que los grabadores sean personas más violentas que los pintores. Se trata de que cada herramienta, cada material requiere distinto trato y la educación artística que me han dado los talleres de la UNAM me han enseñado acerca de esta sensibilidad. Es la manera en que me enseñaron a trabajar como artista. Al grabar las imágenes no pude evitar pensar en lo delicada que es la representación de la imagen en sí. Al trazar ésta yo decido la composición, yo decido el tamaño de las figuras, su distancia, su relevancia; soy yo quién construye toda la imagen y no le puedo echar la culpa a la cámara.

Todo lo que he comentado hasta ahora son conclusiones que no sólo son lógicas, también son sentimentales e incluso patéticas⁷⁹. Hablar del machismo requiere de todos los modos de argumentación; y no sólo lo requiere, sino que el arte es un medio que apela directamente al *pathos* antes que al *logos* y el *ethos*.

3.3 Conclusión acerca del proceso de realizar obras para registrar fenómenos sociales.

La mayoría de los artículos que revisé para redactar este capítulo concluyeron que el nivel de machismo no ha disminuido y tampoco es labor sencilla que esto suceda ya que es algo que se enseña desde el hogar y la familia y que es tan ampliamente normalizado en el espacio privado, público, escolar y laboral.

La conclusión de este capítulo trata acerca del registro de datos y fenómenos con obras de arte, y de cómo éstas contribuyeron a encontrar la respuesta de la pregunta de investigación. Este proceso de investigación artística comenzó a partir de la observación

⁷⁹ Los modos de argumentación son tres: *logos*, *ethos* y *pathos*. *Logos* que se refiere al proceso lógico; *ethos* al proceso ético; y *pathos* al proceso patético, que apela al sentimiento y la emoción.

de fenómenos sociales que fueron registrados en obras de grabado y es cultura, para después encontrar y generar nuevos datos a partir de estas.

Realicé varios grabados más pero sólo seleccioné unos pocos para mostrar en esta tesis. Esta decisión en sí es también relevante: ¿Qué imágenes se quedan y cuales se van? Las imágenes que se van son las representaciones sexualizadas de la mujer, ya que, a pesar de su atractivo, parece ser la única manera en que el arte (realizado por hombres) ha representado a la mujer hasta ahora. Las imágenes que se quedan son aquellas que muestran al hombre como el principal creador de situaciones incómodas para la mujer; imágenes que la ridiculizan o que ridiculizan al hombre por crear dichas situaciones.

Lo que se presenta aquí, más que información que profundice en el tema, es un contexto amplio a través de imágenes que capturan el ambiente social que sostiene y perpetúa la violencia de género. Ya no se trata sólo de datos, no son sólo recuerdos, son registros visuales. En ese año (2020), antes de que empezara la pandemia del Covid-19, se podía ver casi diario noticias en las redes sociales acerca de feminicidios o rapto de mujeres en ciertos puntos del transporte público; incluso algunas facultades de la UNAM se fueron a paro debido a que las denuncias de acoso por parte de las alumnas no eran atendidas con la prioridad que requiere tal situación. Es evidente que requerimos en general más educación acerca del acoso y sus características, así como de todos los problemas que acarrea. No es una palabra que deba ser usada a la ligera.

Siendo este mi contexto social e histórico opté por registrarlo con obras de arte, porque en la construcción de la imagen y el uso de los elementos no sólo se logra registrar de manera amplia los sucesos y fenómenos percibidos, sino que también revelan algo del creador; esto me acerca a comprender mi posicionamiento e identidad como artista mexicano hombre dentro de la opción de colonial y como persona ante todos estos fenómenos sociales registrados.

En todos los casos de las imágenes se mantiene el anonimato de lxs sujetxs retratados ya que, aunque yo estuve presente para interpretar y sentir las situaciones que ocurrieron, también es muy posible cometer un grave error y generalizar y sobre interpretar el acto de una mirada. Sobre este aspecto quiero recordar el caso de Agustín Muñoz, de 18 años,

quien se suicidó después de una falsa acusación de acoso (López Marroquín 207)⁸⁰. Este caso, como muchos otros que no fueron falsas denuncias, han construido un contexto de inseguridad e incertidumbre para todos en nuestro país, pero no debemos ignorar que quienes más han pagado con sus vidas son las mujeres del país.

En esta investigación de caso se hizo uso de materiales que no son propios de las artes visuales tradicionales para describir los fenómenos que ocurren en mi entorno; y tampoco se utilizaron materiales comunes para el grabado. Para estos no utilicé punta seca o gubias, sino cualquier material punzante que pudiera encontrar en mi hogar, desde bolígrafos hasta cuchillos y tijeras. Para las esculturas no utilicé mármol, metal o madera, sino cualquier cosa que pudiera hallar en el patio o en el bote de basura del taller. Mi intención con esto no era buscar materiales poco estéticos, sino utilizar cualquier material que estuviera al alcance. Hice esto bajo la pretensión de descolonizar mi práctica artística, retando la idea establecida desde el renacimiento de que es necesario invertir grandes cantidades de dinero en mármol, óleos y telas, y por lo tanto sólo la gente privilegiada puede producir arte. Y aunque se podría argumentar que gocé del privilegio del tiempo libre para realizar arte, lo cierto es que, para este punto de mi maestría, no había logrado conseguir la beca de apoyo económico, por lo que puedo decir que el trabajo realizado es fruto de mi esfuerzo y creatividad y no sólo mi privilegio. Y digo no sólo mi privilegio, ya que, a pesar de no contar con el apoyo de la beca, sí cuento con el apoyo de mi construcción fenotípica privilegiada y también con el antecedente de haber crecido en una familia de clase media estable y con un padre con educación universitaria.

Esta etapa del proceso de investigación me ayudó a comprender que no puedo realmente descolonizarme, ya que no me es posible deshacerme de mi posición privilegiada, aunque pretenda hacerlo al trabajar de una manera diferente, debido a que mis privilegios están presentes en mi genética, mi género y mi clase social.

⁸⁰ López Marroquín, Scherezada, "Acoso sexual en las sociedades contemporáneas. Continuando con los debates feministas." (*Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas* 72, FCE, 2018), 205-211. <http://www.scielo.org.mx/pdf/crca/v25n72/2448-8488-crca-25-72-205.pdf>.

REGISTRO DE BITÁCORA

Lista de materiales para registro de bitácora

- **Bitácora hecha a mano**

VIDEO

Lista de materiales para video

- **Ordenador**
- **Programas de post edición**
- **Material videográfico reutilizable**

Capítulo 4. Respuesta a la pregunta de investigación anunciada dentro de un video artístico.

En este capítulo se aborda el proceso detrás de la creación de un video realizado para comprender los conceptos y técnicas de la postproducción planteada por el crítico de arte francés Nicolás Bourriaud; y cómo en la creación de este video se encontró la respuesta a la pregunta de investigación.

El arte no llega a sus respuestas necesariamente por la vía recta, de hecho, implica un recorrido casi siempre sinuoso y complejo. Pero hay ocasiones en las que una obra puede arrojar una respuesta directamente a nuestros ojos, y este video es una de esas ocasiones.

Este fue realizado durante la etapa divergente de la investigación, que consistió en producción de obra y experimentación de técnicas aparentemente inconexas. En esta fase se trabajó bajo un acto de conciencia sobre el “sentipensar⁸¹” como manera de entender el mundo y resolver problemas. También se trabajó con una bitácora durante todo este periodo, permitiendo no sólo anotar cualquier pensamiento relacionado, sino también compartirlo para obtener retroalimentación de mis compañerxs y maestrxs.

Decir que se realizó un acto de sentipensar, significa que no quise pretender que puedo comprender algo completamente y que todo lo puedo entender a través de la razón, quise dar mayor atención a lo que sentía respecto a todo lo que sucedía a mi alrededor. Esto no significa que rechazara la lógica, sino que no era el eje rector para comprender mi realidad inmediata. Esto resultó en que mi creatividad también se liberó de la lógica.

Al trabajar sobre el tema de ‘postproducción’ de Nicolás Bourriaud se trabaja al mismo tiempo sobre el terreno del arte contemporáneo; este último recibió al primero, y al igual que en las dinámicas de postproducción aprenden de la figura del *DeeJay* los artistas contemporáneos retoman, cortan, pegan y editan estrategias, símbolos y herramientas de las vanguardias⁸².

⁸¹ Sentipensar es un concepto planteado ya por diversos autores de distintas áreas del conocimiento; entre ellos: Juan Carlos Monedero, Orlando Fals Borda y Saturnino de la Torre, entre otros. Este concepto refiere a que el proceso de pensamiento que se lleva a cabo en el cerebro no es únicamente, ni principalmente lógico, sino que reconoce que la información que percibimos pasa primero por el hipotálamo, comenzando su proceso cognitivo al despertar emociones antes que procesos lógicos.

⁸² Andrea Giunta, *¿Cuándo comienza el arte contemporáneo?*, (Buenos Aires, arteBA, 2014), p.16.

A fin de obtener la mayor cantidad de información(data) de la respuesta formulada en el video se realizó un análisis de los componentes visuales utilizados y los significados que producen su proximidad espacio-temporal.

4.1 Conclusión de la investigación-acción en una obra de postproducción.

La presente investigación se realizó con un enfoque de investigación-acción. Siendo el problema el desconocimiento de la posición identitaria como artista mexicano dentro de la opción decolonial, la mejor manera de encontrar la respuesta fue reflexionar a partir de mi producción en los talleres de la maestría. El concepto de la decolonialidad se elabora a partir de circunstancias de racismo y colonización económica, política, cultural, del saber, del poder y del género. Se vincula con múltiples fenómenos de extractivismo de recursos naturales, destrucción y desequilibrio ambiental, violencia de género, ideas de superioridad racial y una visión unilateral y cientificista del progreso. Al reconocermi inserto dentro de un sistema-mundo (Quijano)⁸³ producto de un imperialismo nor-euro-americano, bajo el enfoque de investigación-acción, puedo contribuir con mejorar algunos aspectos de mi práctica artística en un sentido social, y también, idealmente, la de quienes se encuentran en la misma búsqueda que yo. Una mejora que implique una mayor conciencia de la circunstancia social y política en la que me encuentro como trabajador del arte (Galindo)⁸⁴.

Para llegar a la respuesta de investigación se ha tomado una ruta cuya forma tiene similitud a una espiral, ya que constantemente se ha vuelto a la misma pregunta desde distintas áreas del saber, disciplinas y técnicas artísticas. Se trata de una especie de deriva en la que hay que perderse para poder encontrar lo que se ignora (Careri)⁸⁵. Para este punto y a se han presentado obras en la cianotipia, la pintura, la escultura y el grabado; en este caso en particular se trata de un video de postproducción, como lo define Bourriaud.

⁸³ Quijano, Anibal, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, (Buenos Aires: CLACSO, 2014) <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140507042402/eje3-8.pdf>.

⁸⁴ Galindo, Rodrigo A., *Solicitud para ser artista. Construcción de la profesión del artista visual*, (CDMX: FAD, UNAM, 2017)

⁸⁵ Careri, Francesco, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2003)

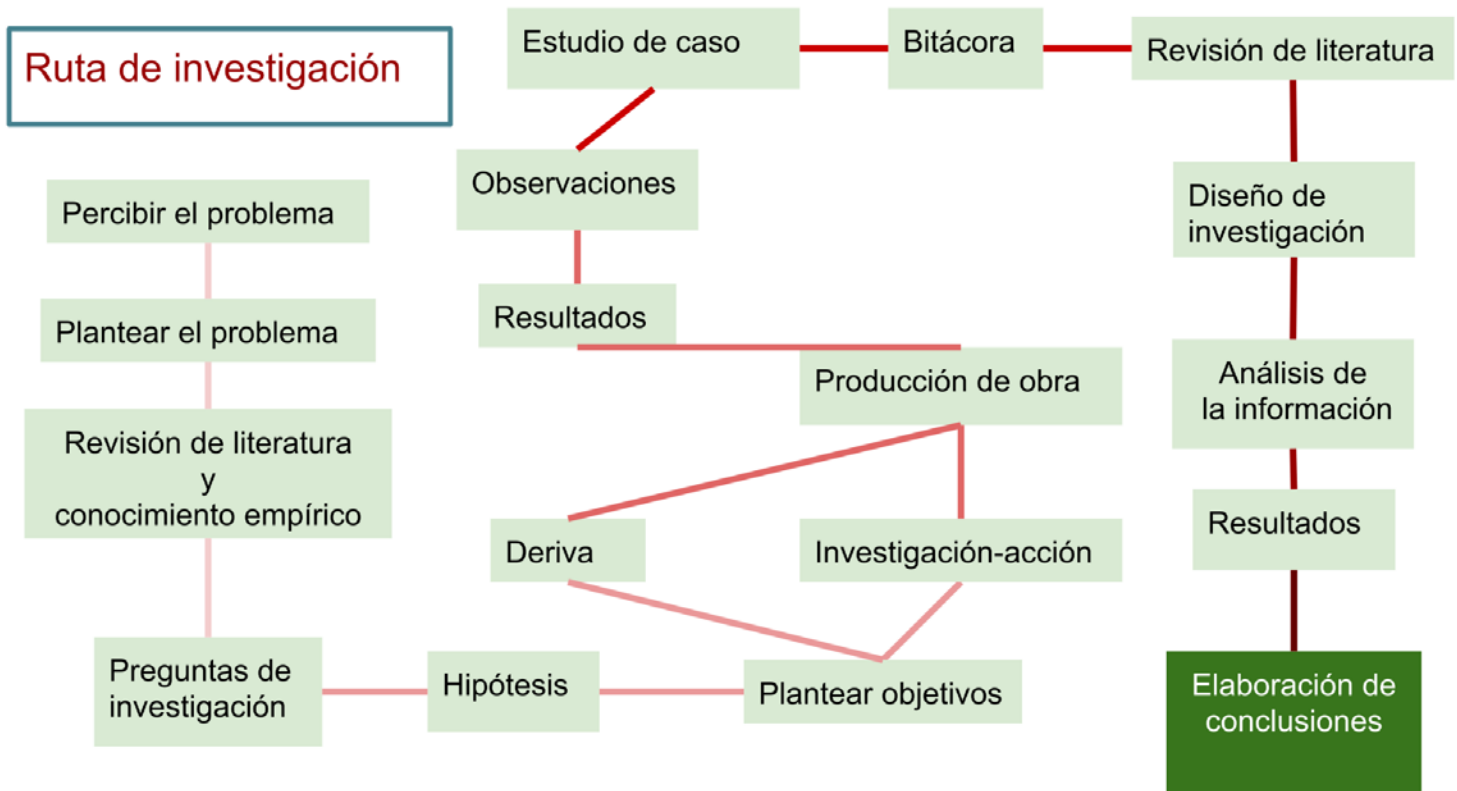


Imagen 19. Diapositiva, Ruta de investigación.

El video que se realizó es de formato mp4 y tiene una duración de un minuto con quince segundos. La razón por la que éste llegó a ser es que deseaba comprender los conceptos planteados por Nicolás Bourriaud en su libro "Postproducción". En éste se plantea la reutilización de obras realizadas por otros artistas, de diseños realizados por grandes marcas corporativas y el gran cúmulo de elementos estéticos que produce la cultura de masas; así como los significados de dichas imágenes y las estrategias requeridas para llevarlas a cabo o para crear los fragmentos que nunca concluyeron o consideraron. El artista de postproducción le debe mucho a la figura del *DeeJay*, que utiliza los elementos musicales que lo cautivan, para producir así nuevos ritmos y melodías, que son compartidos en la red para que alguien más los corte y reutilice y el ciclo pueda volver a comenzar (Bourriaud)⁸⁶.

⁸⁶ Bourriaud, Nicolas, *Postproducción*, (cuarta ed. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2014)

4.1.1 El video con arte y respuesta.



Imagen 20. Captura de un fragmento del video: *Soy un artista colonial mestizo*, video, 2021.⁸⁷

El video comienza con una conferencia de prensa en el mismísimo escenario donde el actual presidente Andrés Manuel López Obrador marca su agenda política comenzando a las 7:00 am. Se puede apreciar el mismo atrio y micrófono que utiliza en “Las mañaneras”, que es como se le conoce a esta transmisión diaria. Se ha utilizado una técnica de postproducción para sobreponer recortes de mi retrato sobre el cuerpo del presidente. Se puede ver la bandera de México al fondo. Se escuchan murmullos y unos pasos; comienza la música y sale la figura principal a escena. En un recuadro en la esquina inferior derecha se ubica una traductora de lenguaje de señas. Toda la introducción a este video no transmite la sensación de que algo importante se está por anunciar a los habitantes del país. Por todos lados se puede percibir el escudo circular de México que vemos impreso en nuestra moneda de 10 pesos.

⁸⁷ Video disponible en: <https://youtu.be/JkH93bt00lo>

Hablando al micrófono, frente a todos los asistentes de la conferencia, pronuncio en el video una y otra vez las palabras: “Soy un artista colonial mestizo”. Estoy portando un traje y corbata, como se espera de alguien en posición de mandatario, lo que refleja una cualidad de “civilizado”. Al igual que mi cabeza, el cuerpo del presidente es mestizo. Mestizo sobre mestizo. Hombre cis sobre hombre cis.

De manera espontánea aparece la figura de un alienígena humanoide alargado que baila y celebra mi discurso y ritual de paso. Es un ser celestial con mejor tecnología, que se asocia con la idea de una civilización más avanzada por ser capaz de recorrer el espacio. Es el típico alienígena que se ve en películas, animaciones o ilustraciones de EUA. Esto introduce un elemento histórico neoliberal de final de siglo, en el que hubo un gran intercambio comercial y cultural entre México y Estados Unidos. Fue este el contexto neoliberal en el que yo nací. Un momento en el que la razón económica se declaró por encima de la razón política (Ornelas Delgado)⁸⁸.

Todos estos elementos visuales con ambiciones y pretensiones posmodernistas sirven para adornar mi anuncio y brindan cierto humor y ambiente festivo. Al enunciar mi identidad reconozco ésta, a la vez que planteo mi posicionamiento decolonial en un país que atraviesa problemas particulares con respecto a una historia colonial. Desde el reconocimiento de mi característica de artista colonial mestizo puedo contribuir a un proyecto que lucha contra actos de odio, discriminación y desigualdad humana. Mi posicionamiento me ubica fuera de la mayor parte de afectaciones, en una posición con privilegios. Ahora puedo pensar acerca de cómo me veo beneficiado por el sistema, y cómo mi condición de “mexicano” es en realidad la de mestizo, alguien que no se reconoce como indígena o pertenece a un pueblo originario, tampoco alguien del primer mundo (Murena)⁸⁹. La etiqueta de mestizo no tiene nada que ver con la biología, es una categoría política y social.

En el video, cuando el foro se abre a preguntas, uno de los presentes me confronta y dice con audio en inglés (esto debido a una referencia de videos virales en *TikTok*): “Nadie lo va a saber”; a lo que respondo: “Sí lo van a saber”. Esto abre el discurso a dos interpretaciones. Por un lado, los demás, todos los televidentes y espectadores no van a saber que soy un

⁸⁸Ornelas Delgado, Jaime. 2000. “La ciudad bajo el neoliberalismo.” Redalyc. <https://www.redalyc.org/pdf/112/11202303.pdf>.

⁸⁹ Murena, Héctor, *El pecado original de América*, (Buenos Aires: FCE, 2006)

artista colonial mestizo a menos que se los comunique públicamente, desde el atrio del presidente en un comunicado nacional mañanero, ya que existe la posibilidad de que mi identidad no sea tan evidente para los que son como yo. Por el otro lado, existe una cierta urgencia por dejar saber que me reconozco como un artista colonial mestizo, ya que, si no se los hago saber a todos, se van a dar cuenta por sí mismos de tan obvio que es. Estos discursos e inquietudes surgieron al conjuntar este diálogo prefabricado con un video reciclado y editado con fotografías. También se debe señalar el hecho de que el diálogo de este fragmento se lleva a cabo en inglés, aludiendo a un contexto en el que se espera que el presidente (y los artistas) puedan comunicarse con los vecinos inmediatos del norte; abriendo así un corte poblacional entre quienes van a comprender ese fragmento en inglés sin subtítulos y quienes no. Es algo que se esperaría de un artista colonial mestizo del neoliberalismo que se dirige a un público globalizado; lo que en realidad me convierte en un artista neoliberal mestizo, debido a que -colonial- es una variable que ya se encuentra declarada de manera funcional dentro de la variable -neoliberal-. El neoliberalismo no trajo sólo libertad de flujo mercantil, también separó al mundo en productores y consumidores.

El video concluye con un grupo de soldados, salidos de una película, irrumpiendo brutalmente en la escena al derribar una puerta que nos manda a otra dimensión: la de las películas que guardan demasiado parecido con la violencia de la realidad; mientras tanto se escucha la voz del presidente AMLO: "Entonces, estamos viviendo también en estos tiempos interesantes". ¿A qué se puede estar refiriendo? Lo primero que pienso es que estamos viviendo tiempos interesantes en los que los artistas coloniales mestizos (asumiendo que no soy el único) han logrado reconocer sus privilegios y lo anuncian públicamente para darnos a entender que a partir de ahora considerarán sus futuras y pasadas creaciones desde una perspectiva consciente de la herida colonial y su posición ventajosa otros sujetos. En las escenas finales sale un soldado bailando, salido de un mundo de videojuegos y después un mensaje de error a manera de virus de computadora *Windows*. Pareciera que un mundo como éste, un video como éste, no puede ser sostenido por el procesador y por lo tanto colapsa. Un mundo que fácilmente disfraza con éxito la violencia militar armada con entretenimiento no puede ser procesado, al menos ideal y virtualmente dentro de este video. Una ventaja que brinda el cosmos del videojuego es la idea de -continuar- utilizando el número de vidas o créditos que nos queden; esto trae un aura de confort a tanta incertidumbre presentada anteriormente en el video. Todo parece tener sentido una vez que se agrega esta nota de interacción de jugador-juego. La vida

social guarda hoy una estrecha relación con los videojuegos y llegamos a confundirlos. Parece que somos el personaje principal de una gran historia cósmica y sólo nosotros podemos salvar al universo de las fuerzas del mal; por lo que es necesario conseguir el mejor equipo, las mejores armas y practicar y reintentar hasta ser el mejor.



Imagen 21. Captura de un fragmento del video 2: *Soy un artista colonial mestizo*, video, 2021.

4.2 Implicaciones del resultado.

El enfoque de investigación-acción en esta tesis tiene una doble función: una es la de plantear una categoría de artista que opera hoy en día y está sustentada sobre estructuras que categorizan y segregan a los artistas del país y a sus obras; la otra función es la de comprobar ante la institución académica que se puede encontrar una respuesta de investigación a través de una producción artística que no antepone la razón sobre todo lo demás.

Mi deseo es dejar claro que estas obras no fueron realizadas únicamente con razón, en el sentido de que varias de ellas son sensibles antes que lógicas. Y lo mismo sucede en este texto de investigación: cuya finalidad es defender un texto no razonable, en el sentido de que utiliza obras de arte como argumentos lógicos.

Al explorar las técnicas de postproducción con el fin de comprenderlas, enuncié la respuesta que tanto anhelaba cuando tan sólo trataba de realizar un video atractivo.

El contexto en el que se realizó incluye debates en clase acerca del origen del arte contemporáneo en México y la ejecución y repercusión de un proyecto neoliberal. Además, se trabajó en otra clase, y al mismo tiempo, con una bitácora de una manera amplia, profunda y discursiva con el fin de reconocer procesos rituales en y a través de la práctica artística.

Este video contiene reflexiones sobre ritos y mitos, así como del contexto neoliberal del arte contemporáneo mexicano. No sólo contiene estas reflexiones, sino que realizar la obra implicó un acto ritual en sí. El mito con el que me conecta es el de mi propia categoría: el mito del artista colonial mestizo. El paso ritual fue el de cómo pasé a reconocermé a mí mismo, después de que yo mismo enuncié mi respuesta. Antes de esta obra no reconocía mi propia categoría, sabía que pertenecía a algo, pero nunca lo podía precisar. Ya sabía de mi condición de artista mexicano, pero eso aún no era suficiente para explicar cómo me siento y me identifico. Hago arte contemporáneo, pero no uno que se pueda relacionar con el de las galerías y las ferias, ya que nunca he tratado de comerciar con mi obra. Este video me ayudó a reconocermé dentro de un mar de categorías y narrativas y me permitió enunciarme a mí mismo. Este es el ritual que representa este video: la autoproclamación.

La cuestión del mito es igual porque se autojustifica. El mito con el que me conecta es de la categoría que yo mismo creo. El artista colonial mestizo como figura mítica representa a alguien consciente de su historia y de la historia del arte y su relación con la colonialidad. Este tipo de respuestas y soluciones auto-determinantes son propias del arte contemporáneo, y una investigación artística fácilmente puede llamar a esta función.

Se introduce así una variable autoafirmativa a un texto académico; lo que considero que es lo mismo que introducir una variable artística, que apela a una argumentación patética, en todo el sentido retórico de la palabra.

4.3 Conclusiones sobre el resultado en el video

Espero que mi resultado pueda ayudar a futuras generaciones de artistas coloniales mestizxs a ubicarse con mayor facilidad dentro de la opción decolonial y el esquema nacional, y que puedan tomar este posicionamiento en cuenta cuando piensen en arte y en producir obras de arte. Reconocerse mestizx parece anacrónico, y también pudiera interpretarse como un deseo de diferenciarse por encima de “castas inferiores”; pero yo considero que es importante tener presente y enunciar que el sistema racial que se estableció desde hace 500 años no ha desaparecido y permea aún en el arte y la academia en México. A mi parecer, denominarme sólo como artista mexicano es un acto más riesgoso, inestable e impreciso que denominarme mestizo; ya que apela a un proyecto de pretendida y forzada unidad nacional. Mi respuesta de investigación abre una posibilidad discursiva y argumentativa desde una posición identitaria que trae a colación los impercederos problemas de una sumisión política y de una clase medio burguesa de artistas que apenas comienza a ver sus privilegios 500 años tarde. Si Alemania ha podido pedirle perdón a Namibia por el genocidio histórico (Mulson)⁹⁰, ¿los artistas mestizxs podemos disculparnos por ignorar lo que significa ser mexicanos.

⁹⁰ Mulson, Geir, 2021. ““Le pedimos perdón a Namibia”: Alemania reconoce el genocidio.” Sinembargo. https://www.sinembargo.mx/28-05-2021/3981154?fbclid=IwAR090PYvYjovyin7PjogO13mt_NzCVxbHK1dLLefGaElhlgeH5CBUCMrsgQ.

Conclusiones

Cada experimentación artística en el proceso de investigación aportó resultados muy diversos. Con la documentación apropiada y métodos convergentes se logró ordenar y dar sentido a la información reunida. El resultado no es sorprendente por sí mismo, era de esperarse incluso, pero sin esta investigación no hubiera llegado a él. Mi lugar dentro de la decolonialidad es el de un artista colonial mestizo.

Gracias al proyecto que realicé con la cianotipia, ahora soy más consciente de que muchas técnicas artísticas que utilizamos tienen orígenes diversos y complejos que combinan saberes de ambos polos: occidente-oriental, europeo-no europeo, norte-sur. El arte europeo de la historia del arte no sería lo que es hoy sin la conquista de lo que hoy es el territorio americano. Es imposible saber si hubieran llegado por sí mismos, sin la grana cochinilla, a producir el azul de Prusia. Si bien existen aún procesos y métodos artísticos que pueden ser considerados endémicos y “puros”, no es evidente que no hayan incorporado saberes y materiales de otras regiones y culturas. Lo mestizo es un concepto que fácilmente puede ser utilizado para describir el origen de varias técnicas artísticas; pero no sólo las técnicas tienen una historia, también los materiales y los colores. En este caso, la cianotipia, el ferricianuro y el azul cian tiene una historia de invasión y colonización.

En el taller de pintura busqué realizar pinturas que se vieran evidentemente mexicanas, pero que no se viera como algo realizado por Diego Rivera o Rufino Tamayo. No fue algo fácil de realizar y a que sus pinturas y estudios abarcan varios aspectos visuales de las culturas prehispánicas; se puede considerar un trabajo algo omniabarcante. También fue en este taller en el que obtuve y registré los comentarios de mis compañeros acerca de mi producción en general en el taller y la pintura de las meninas. Aprendí que cuando se critica una pintura en la academia, es fácil ignorar todo el trabajo detrás de una obra cuando los espectadores no se sienten identificados con la estética empleada, los materiales y los modos de representación. Obras que cuando bien observadas son complejas y cuando causan un rechazo inicial son consideradas basura (u obra del demonio, como en el México colonial).

Los talleres de escultura y grabado me permitieron definir mejor mi contexto y mi relación con el machismo a partir de la representación de mi entorno. Este proceso me permitió comprender el valor de la imagen para visibilizar lo personal y lo público. Todo lo que se coloca sobre la superficie de cualquier soporte revela algo del realizador; la tensión se ve en la presión con la

que se traza; la amplitud y profundidad de la mirada se perciben en la composición; y la manera de comprender un fenómeno social se percibe en la manera en que lo representamos. Usualmente escogemos una posición de dos: víctima o victimario, testigo o cómplice. Algo que el estudio de la decolonialidad me ha enseñado es que separar el mundo en dos es sobre simplificar una problemática y sus múltiples actantes.

Las imágenes con buena composición son claras, informativas e inmediatas, y cuando se complementan con un texto permiten elaborar un argumento complejo. En este caso específico se trata de demostrar la violencia social que se vive día a día y el rol que ocupan en esta los hombres y las mujeres principalmente. Se trata de un argumento visual del estado de constante tensión y violencia en el que experimentamos la binariedad y el machismo en México. Lo que puedo concluir es que, en la vía pública, los hombres están buscando constantemente un estímulo o validación de parte de otros hombres a través de las mujeres y ellas mujeres están acostumbradas a temerles o ignorarlos. Ahora puedo comprender el lugar que mi cuerpo de hombre ocupa en la sociedad mexicana y el efecto que produce con su mera apariencia. No puedo ignorar esto la próxima vez que tenga que hablar frente a un público.

El último capítulo corresponde a mis experiencias en las clases de Arte Contemporáneo y realización de bitácora. En la primera estudiamos la entrada de México al neoliberalismo y la posmodernidad y el arte contemporáneo que se realizó en estas etapas. La clase de bitácora me ayudó a conocer y comprender mis propios rituales; a través de la escritura y el autoanálisis registré mis propios pasos y acciones para comprender en qué consistían mis ritos y con cuál mito buscaba conectarme. En este caso se trata de un mito que puede ser verdadero o falso; depende de la cantidad de artistas conscientes de su historia nacional.

El resultado final de este proceso fue un video realizado a partir de puros impulsos estéticos, que construyeron una respuesta al problema de investigación de manera subconsciente. Si durante dos años estuve con una sólo interrogante en mi cabeza, era de esperar que un video realizado de manera 'azarosa' atendiera a esta. Después de algunos meses dedicados a la lectura y estudio decidí hacer estos a un lado para permitir que todo el saber asentado en mí pudiera surgir de una manera más inmediata y menos lógica.

La conclusión a la que llegué después de estas experiencias y las obras realizadas es que mi arte mexicano es un arte mexicano mestizo; sin un punto de origen definido más allá de la revolución mexicana, ya que fue a partir de esta que iniciaron los proyectos de unidad nacional

y proyección cultural hacia el extranjero⁹¹. Mis influencias bien pueden provenir de la península Ibérica, o de los descubrimientos posteriores a la conquista, o incluso pueden provenir de las culturas pre invasión española. Soy mestizo y mi arte lo es también. Y ser mestizo significa ser privilegiado entre algunos y no tan privilegiado entre otros. Para Europa siempre seré hijo del continente americano; para las culturas originarias soy hijo de los conquistadores; y para México soy hijo del neoliberalismo.

Ahora puedo decir con toda seguridad que soy un ‘artista colonial mestizo’. ¿Qué significa esto? No considero necesario explicar después de realizar esta exposición de investigación porqué o cómo soy artista, cuando a mi parecer es más que evidente, desde las herramientas que conozco y utilizo, hasta la manera de resolver problemas y llegar a respuestas. Ya también expliqué anteriormente de qué manera soy mestizo. En cuanto al término colonial, este puede ser problemático si no queda bien desarrollado aquí, y a que quede libre a interpretación. Cuando digo que soy un artista colonial no me refiero a que me identifico con la época del México colonial o que tomo prestadas ideologías y estéticas de aquel periodo histórico. Más bien es una manera realista de abordar mi formación e identidad, a pesar de que esta tesis surge a partir de la opción decolonial, ya que después de esta travesía he podido observarme a mí mismo en el contexto actual y no puedo considerarme a mí mismo un artista decolonial, libre de dinámicas, estructuras y pensamientos que apoyaron la colonización. Yo no tengo ninguna descendencia directa de los pueblos originarios, y si en algún momento mi abuelo se reprodujo con ellos, esa herencia se perdió con el mestizaje y el aspiracionismo⁹².

Estoy en el borde de la herida colonial, entre colonizadores y colonizados, entre blancos y pueblos originarios. Desde el principio de la investigación, conocía ya mi identidad de artista mexicano; sin embargo, nunca consideré en ese entonces calificarme a mí mismo como un ser colonial para poder ver mejor mis privilegios y evitar toda pretensión de estar en la vanguardia de la opción decolonial.

A pesar de que la enunciación “*soy un artista colonial mestizo*” era tan cierta al inicio como al final de la investigación, la relevancia de ésta radica en haber encontrado las palabras correctas para una identidad que determina, significa y condiciona toda posterior producción o enunciación; incluso se podría plantear como un ideal. A pesar de parecerlo, no es una

⁹¹ Olivier Debrouse, *El arte de mostrar el arte mexicano*, (México: Cubo Blanco, 2018).

⁹² En México es común aspirar a identificarse con los países desarrollados del antiguo primer mundo y con clases sociales que están por encima de uno. También existe un deseo de tener la piel más clara para distanciarse de los de piel morena u oscura. De ahí el consumo de tanto blanqueador de piel.

enunciación cínica, sino una que permite explorar y desarrollar el proyecto decolonial desde un lugar distinto, uno que no se siente forzado para lxs artistas mexicanos mestizxs como yo. Es esta enunciación el mayor aporte de esta tesis para el campo del arte y la decolonialidad.

En cuanto a mi hipótesis inicial de que la respuesta la encontraría a través de la producción de obras por encima de la documentación e investigación de gabinete puedo decir que no es posible para mí colocar una por encima de la otra. Requiere tanto de ambas, documentación y producción, para poder profundizar mis reflexiones sobre un determinado tema.

Ya que en este documento los antecedentes se encuentran tan cerca de las conclusiones, considero necesario retomar estos tres ejes rectores de la tesis antes de concluir: La decolonialidad, la estética decolonial y la investigación artística. De esta manera se vuelve al punto de partida, enfatizando el retorno de una travesía a la deriva, un recorrido cíclico y no lineal.

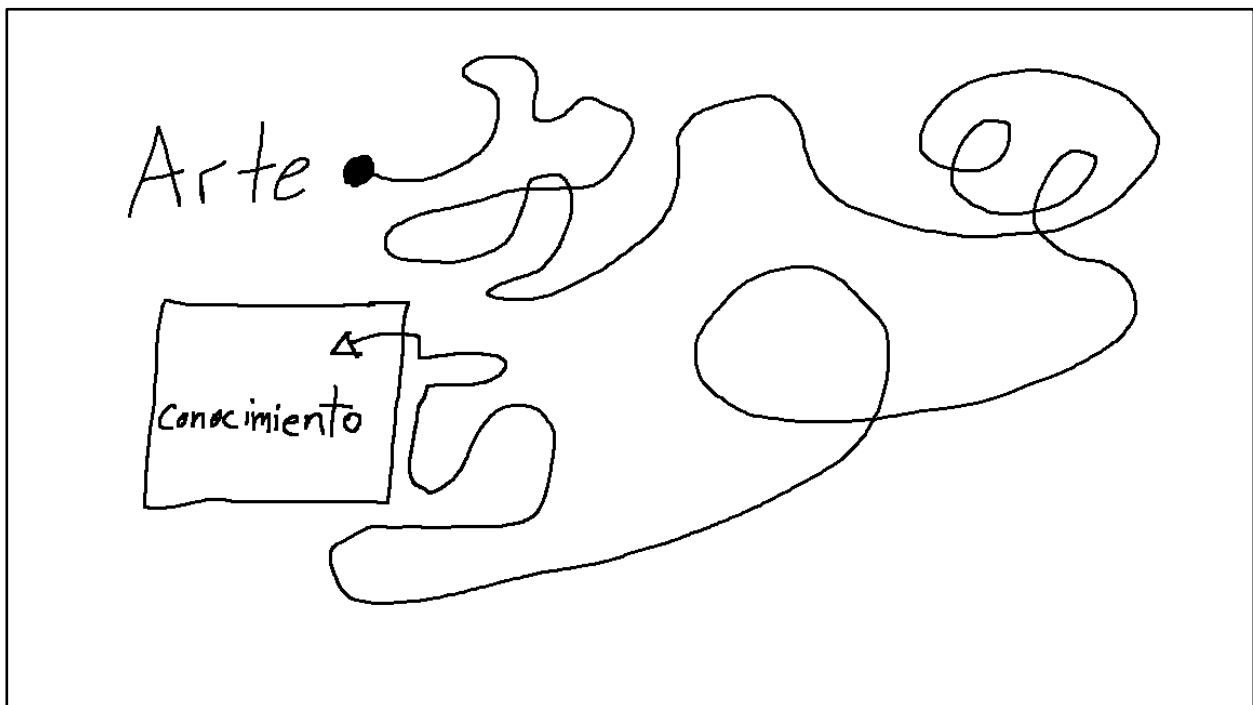


Imagen 22. Relación arte-conocimiento, 2021.

La decolonialidad se comprende aquí como una opción más que no pretende ser una perspectiva universal, ni perfecta. Es sólo una opción, no el único camino por tomar, y es para quien considere su necesidad y utilidad; no es 'La ideología' (énfasis en el artículo 'La')

por la que todos deben optar. E incluso una vez que se decide estudiarla y comprenderla, no se puede simplemente construirla y definirla para todos. Uno debe ser consciente de qué lugar ocupa dentro de esta, ya que es muy fácil cometer el error de apropiarse de discurso y heridas ajenas so pretexto de altruismo. La decolonialidad es una construcción académica y la gente negra, afrocaribeña, de pueblos originarios, de género no binario, entre otros, no necesitan conocer los conceptos acuñados por la academia para comprender las violencias y micro violencias que reciben a diario; tal es el caso del racismo se vive antes de estudiarse. Mi caso particular y privilegiado es el de quien lo ha estudiado antes de vivirlo. Es por ello que considero muy necesario proceder con cautela cuando se habla de la decolonialidad.

Lo mismo sucede con la estética decolonial. La estética que yo propongo aquí con mis obras no es la misma de la que habla Enrique Dussel con su estética de la liberación. El propone liberar a la estética de las influencias europeas y sus teorías, sobre todo las de Kant. Lo cierto es que esta liberación ya ocurrió de cierta manera en el arte posmoderno y contemporáneo. Ya tiene tiempo que las ideas de lo bello y lo sublime como tal se dejaron de presentar en las obras de arte de los museos, bienales y ferias artísticas. Sin embargo, por lo que Dussel aboga es que se libere a la estética del deseo de complacer al gusto nor-euro-americano. En este punto estoy de acuerdo con él; el arte y la estética tienen más posibilidades de ser que las que plantean los países 'desarrollados' y el arte 'elevado'. A pesar de la estrecha relación del arte con el mercado y la política, la gente y los artistas sabemos que hay más que sólo producir plusvalor y obtener reconocimiento oficial. El punto en el que diferio de la estética que plantea Dussel (a partir de los ideales de las comunidades zapatistas) es que yo no pretendo liberar nada, pretendo asimilarlo. No podría presentar mis obras aquí y decir que son obras de arte decoloniales, libres de influencia europea. Tampoco son obras hechas para servir a la comunidad, aunque sería el fin ideal, sino que fueron realizadas para solucionar un problema personal. Igualmente, la estética decolonial que yo presento es personal, es la de un artista colonial mestizo que quiere comprender la necesidad de la opción decolonial y sus posibilidades de acción dentro de esta.

Finalmente, la investigación artística. Esta se entiende aquí bajo el concepto de 'exponer la investigación' de Henk Borgdorff, que no se enfoca en plantear un problema, una hipótesis y llegar a una respuesta (aunque sí pueden estar presentes), sino en exponer nuevas y distintas formas de pensar y solucionar problemas, aunque no obtengan resultados

perfectos; en ello radica el valor de la investigación artística. Estas nuevas construcciones de procesos y metodologías nos muestran que existe más de una manera de pensar y de crear conocimiento.

Si ponemos juntos y en contexto estos tres ejes podemos fácilmente conjuntar el sentir, el pensar y el exponer en esta investigación artística acerca de la decolonialidad.

A continuación, se presenta una cartografía del espacio en el que se construye la categoría del artista colonial mestizo (ACM):

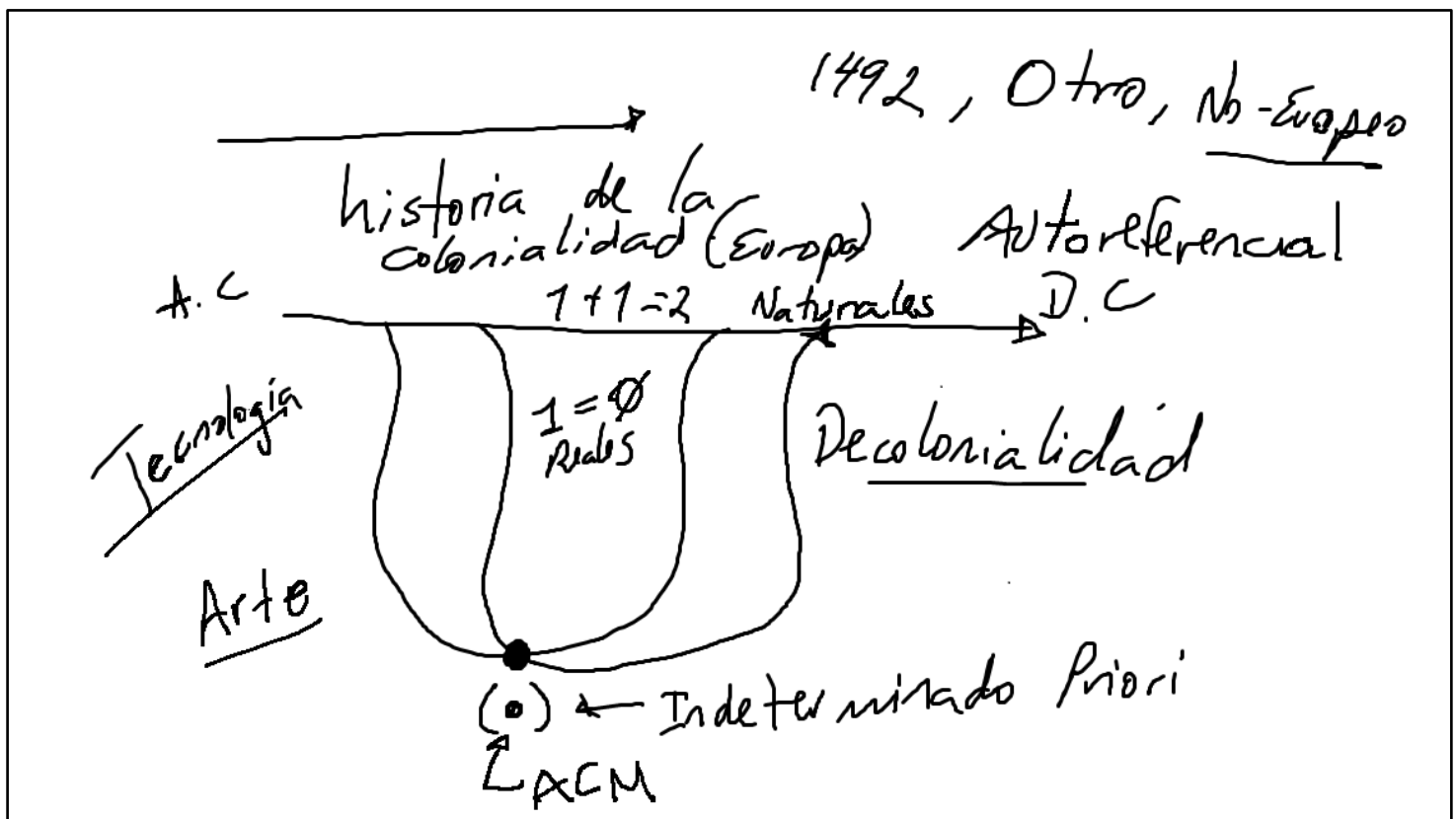


Imagen 23. Cartografía del artista colonial mestizo, Dibujo digital, 2021.

Lo que se muestra aquí es la cartografía de la ubicación del ACM y todos los condicionantes que se encuentran a su alrededor, afectándole directamente. Todo ACM debe primero colocarse en el punto referido y considerar su relación con todos los demás elementos antes de denominarse como tal. Es necesario conocer la relación personal con la tecnología y el arte, así como con la historia contada por los conquistadores y por los conquistados. El arte y la decolonialidad son desviaciones de la linealidad de la superficie, pero no se desvían eternamente, sino que vuelve a surgir a flote, para reintegrarse en los discursos oficiales; es por ello que la decolonialidad y el arte son considerados aquí como valores autorreferenciales.

Es muy irónico ser un artista colonial mestizo que busca comprender la decolonialidad; pero también es muy obvio que es ese el caso. Sólo una persona consciente de su posición laboral, social, racial y geopolítica se interesaría por estudiar un tema de, o relacionado a, la decolonialidad. Y cuando es este el caso, si se cuenta con los recursos o privilegios necesarios, se construyen documentos como este que reclaman autoría intelectual de un proceso sea artístico o científico sobre este tipo de saberes. Cada caso es particular y puede resultar en procesos de colonización o liberación del saber y la creatividad.

decolonialidad + estética decolonial + investigación artística =



(verde / blanco / rojo) + (Artista Colonial Mestizo) =



Anexos

Capítulo 1. Antecedentes y bases teóricas para este proyecto de investigación en artes visuales desde la perspectiva decolonial.

Se presentan a continuación los tres ejes fundamentales de esta investigación: la decolonialidad, la estética decolonial y la investigación artística. Éstas, en conjunto, permiten navegar el terreno decolonial y artístico en el México de hoy.

Verde) La decolonialidad

La cultura, las creencias, las tradiciones y el entorno determinan la manera en que vemos y percibimos el mundo. Eso ya lo sabemos. Hoy por hoy, bajo una tecnología científica y una lógica neoliberal de comercio se ha construido y estandarizado en gran medida la idea de belleza y progreso para quienes habitamos en occidentilandia⁹³.

En el mundo que habito hay gente con fe comprobada en la ciencia, y a que logra “buenos” resultados y confiables; y pongo esto entre comillas porque ‘bueno’ y ‘malo’ son palabras subjetivas. En esta investigación desde las artes visuales, enmarcada teóricamente con decolonialidad presento mi propia percepción de lo bueno y lo malo, lo ambiguo y lo indeterminado. Adelanto aquí que personalmente no pienso que la vida deba ser comprendida únicamente desde contrastes absolutos o desde binomios; pero cuando el sentimiento predomina sobre la razón, sólo el sentimiento puede comprender que el mundo se vea en blanco y negro.

No estoy diciendo que con la razón no se puede comprender los conceptos de blanco y negro o que el ser humano no tenga utilidad para los binomios, lo que quiero decir es que actos que parecen lógicos tienen mucha lógica, y actos lógicos son bastante ilógicos; y que dentro del terreno del arte, la decolonialidad y la ciencia hay fenómenos que no tienen explicación ni comprobación. Teniendo esto en cuenta es cómo he creado mis obras de artes visuales y realizado esta investigación.

Tampoco estoy diciendo que no haya acciones que no deban ser despreciadas, como aquellos que realizan actos atrevidos contra cualquier ser, sea vida humana, animal,

⁹³ Esto es una combinación de las palabras: occidente y *Disneylandia*. Es una forma de referir a nuestra sociedad del espectáculo occidental.

vegetal e incluso mineral. Desde la ciencia, desde la mirada logo-científica, no se dice que un mineral tenga derechos; lo que sí tiene es propietarios o protectores y son los segundos quienes, si no ven vida, ven algo muy valioso, y no en un sentido monetario. Muchos son agrudecidos con la tierra y con la vegetación, bajo una noción de la economía distinta⁹⁴, una que se regula a partir de la naturaleza misma y no a partir de la bolsa de valores... Economía también es una palabra subjetiva del progreso histórico colonial.

Cuando se descubrió la máquina de vapor y demás máquinas industriales se argumentó y prometió que estas reducirían la carga de trabajo y harían la vida más sencilla para la humanidad; hoy en día se le conoce a esta promesa como el 'mito de la modernidad', ya que, por experiencia, los seres humanos nos hemos dado cuenta que ese no ha sido el caso⁹⁵. La vida laboral y económica no es más sencilla para los más de la población. Un ejemplo muy concreto en el que el desarrollo neoliberal y científico ha perjudicado otros modos de civilización es el caso de los mazahuas en el Estado de México⁹⁶. Desde la decolonialidad, diversos autores, han realizado críticas a este sistema tecno-científico y su idea de modernidad y progreso⁹⁷.

Enrique Dussel plantea un mito particular de la modernidad⁹⁸; no es uno que tenga que ver con las promesas para cambiar el presente y el futuro, sino el mito del origen mismo de la modernidad. Para Dussel la modernidad comienza en 1492 cuando Europa descubre al 'otro', al no-europeo. Su labor decolonial consiste en reclamar y resaltar el gran valor de este momento para la ciencia, la economía, la historia y el conocimiento.

La decolonialidad es una opción cognitiva, académica y política que reconoce la existencia de otros mundos y otras posibilidades que van más allá de lo lógico y establecido desde un sistema capitalista de economía de mercado, donde el arte ya no

⁹⁴ Georges Bataille, *La parte maldita, la noción de gasto*, (Barcelona: Icaria, 1987).

⁹⁵ Alberto Constante, "La memoria perdida de las cosas (Crítica a la modernidad)", EN-CLAVES del pensamiento, <http://www.scielo.org.mx/pdf/enclav/v1n1/v1n1a5.pdf>

⁹⁶ "Los mazahuas del Estado de México están abandonando su dieta milenaria basada en legumbres, verduras y hortalizas para pasarse cada vez más a la chatarra. El maridaje entre pobreza, exclusión y comida basura es letal: <<Sobre todo en niños, estamos encontrando también lo que se conoce como la doble carga de la enfermedad: desnutrición y sobrepeso>>." David Marcial Pérez, "Adicción a la 'Coca-Cola' en el México indígena", *El país*, 6 de octubre de 2016, sección de Adicciones.

⁹⁷ Mauricio Torres-Solís y Benito Ramírez-Valverde, "Buen vivir y vivir bien: Alternativas de desarrollo en América Latina", *Latinoamérica*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742019000200071#B57

⁹⁸ Enrique Dussel, *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*, (La Paz: Plural, 1994).

tiene un valor estético por sí mismo, sino que es una mercancía más dentro del sistema. Es un concepto que sirve para enfrentar a las lógicas estatales, cuando son negativas⁹⁹, y cuyo objetivo es poner de relieve las estructuras coloniales que permean en los países y territorios anteriormente colonizados.

El contexto y los discursos de la decolonialidad son muchos y muy diversos ya que se originan desde distintos lugares y sujetos por lo que comenzar a explicarlo es casi tan difícil como terminar de hacerlo. Me permití incluir una larga cita textual con las palabras de Walter Mignolo con el fin de ahorrar palabras y no volver muy extensa y tediosa la introducción. Esta definición que él brinda logra abarcar de una manera muy amplia gran parte del concepto y génesis de la opción decolonial, en lo que se podrían considerar pocas palabras. Sin embargo, hay que señalar que todos los autores citados por él son hombres y no hacen mención de sistemas de opresión y colonización que se relacionan con el género.

La decolonialidad menciona una serie de proyectos variados y ligados por una orientación común. En la actualidad se sabe que, ni el cristianismo, ni el islamismo, ni el liberalismo, ni el marxismo son entidades homogéneas. Sin embargo, sería difícil para una persona, con información en estas áreas, confundir un proyecto islámico con uno marxista -sería posible encontrar instancias en las cuales alguien intenta relacionar islamismo y marxismo, pero para poder relacionarlos es necesario distinguirlo-, o un proyecto marxista con uno liberal. Así también con la decolonialidad [...] La conferencia convocada por Sukarno en Indonesia, reunió a 29 países de Asia y África, algunos de ellos habían ya logrado sus "independencias" (o descolonizaciones), otros todavía estaban en el proceso de lograrlo. La consigna tenía dos puntos importantes; el primero, era desprenderse tanto del capitalismo como del comunismo. Lo que se proponía era la descolonización como una tercera vía, que no resultaba de negociar las dos primeras, sino de desprenderse de ellas. En ese momento, China era un país del tercer mundo -para la mirada occidental- bajo Mao Zedong, y por ello despertaba sospechas entre los participantes.

⁹⁹ Como en el caso del pueblo amuzgo y la radio Ñomdaa, un símbolo de autonomía, cuyo derecho a la difusión radiofónica es negado y perjudicado por parte del Estado. "Para el gobierno es un delito federal que estemos utilizando las frecuencias para transmitir nuestra palabra. Según él, antes tiene que darnos el permiso, por eso dice que somos ilegales, que somos delincuentes, por eso tenemos esa demanda y por eso han enviado gente del ejército para investigarnos." Silvia Soriano Hernández, comp. (México: UNAM, 2009), 49.

El segundo punto es que la descolonización estaba ligada al racismo y a las religiones. Todos los países reunidos habían sido racializados como gente de color y eran países donde las religiones vivas eran muchas y el cristianismo era la religión ligada a la expansión de occidente.

Como se sabe, el discurso de la descolonización tuvo un fuerte centro de radiación en los procesos decoloniales de África y también en la intelectualidad africana y afro-caribeña en el París de los años cincuenta; por esos años estuvieron en París Fausto Reynaga, de Bolivia, y Ali Shariati, quien tuvo mucho que ver en la orientación intelectual de la revolución en Irán en el año 1979. Pero también estuvieron Frantz Fanon y Aimée Césaire, Kwame Nkruma y Leopoldo Sedar Shengor.

Hacia el año 1990, Aníbal Quijano introdujo el concepto de “colonialidad”. Hasta ese momento el concepto clave era “colonialismo”. La colonialidad permitió distinguir las manifestaciones históricas de distintos colonialismos - hispánico, británico y demás- como comprender que la colonialidad no necesita del colonialismo. Las independencias de los países ibéricos en América del Sur y del Caribe marcaron el fin del colonialismo, pero no de la colonialidad, la cual se mudó en “colonialismo interno” (Pablo González Casano, Roberto Stavenhagen). A mediados del siglo XIX, con la guerra del opio, China fue atrapada en la lógica de la colonialidad aunque nunca fue colonizada como India. Colonialidad se refiere a una estructura compleja de gestión y control que Quijano describió como <<EL patrón colonial del poder>>. Poner de relieve la estructura y el funcionamiento de este patrón es la tarea del proyecto decolonial así definido. Esto es, los conceptos de colonialidad y patrón colonial de poder son ya conceptos decoloniales, conceptos que no provienen del análisis postmoderno, ni marxista, ni postestructural, ni tampoco de ninguna de las disciplinas existentes. El pensar y el hacer decolonial comienza con el concepto mismo de colonialidad y de patrón colonial de poder.

Ese patrón, como se ha indicado en varias oportunidades, tiene varias esferas: política, económica y epistémica, siendo la epistémica la más importante puesto que en ella se regulan y se define lo político y lo económico [...] Una de las particularidades de la decolonialidad es que su punto de origen y sus trayectorias recorren el ex-tercer mundo, mientras que la postcolonialidad se originó en Europa y en Estados Unidos. Sin duda que la decolonialidad no es ajena a Europa y a Estados Unidos, pero su “headquarters” por así decirlo, no están ni en Europa ni en Estados Unidos sino en América del Sur, Central y Caribe, en África, en Asia, en la Europa del Este, en Asia Central, Cáucaso y

Rusia, en Taiwán y en Sur Asia. Algunos practicantes de la decolonialidad están en Estados Unidos, y en universidades privadas, como lo indicó Ricardo Arcos-Palma en el artículo que originó la polémica. Ahora bien, cuando la decolonialidad entra en Europa y en Estados Unidos, ella se convierte en el discurso de las minorías migrantes de África y Asia, en Europa, de las minorías afro-caribeñas y de otros sectores migrantes que no encuentran en el discurso posmoderno y marxista afinidades electivas para sus proyectos. (Mignolo 2012, 35-39)¹⁰⁰

Sin dejar de reconocer la valiosa contribución de estos autores, varias autoras se han dado la labor de completar, corregir y contribuir a la opción decolonial con la perspectiva del género, ignorada por los autores varones. La investigadora argentina María Lugones habla de la 'colonialidad del género'¹⁰¹ para volver relevante esta problemática para todos los teóricos de la de/colonialidad. Sin embargo, también hay diferentes críticas y perspectivas racializadas desde donde considerar el proyecto de la decolonialidad del género, por ejemplo, las de Oyewumi¹⁰² y Ochy Curiel¹⁰³; y que no pueden ser ignoradas, ya que ha ocurrido demasiado frecuentemente que gente en posición de privilegio habla por quienes viven una herida¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas decoloniales*, (Bogotá: UD, 2012), 35-39.

¹⁰¹ "Investigo la intersección de raza, clase, género y sexualidad para entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color, mujeres no blancas; mujeres víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género; mujeres que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por el ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género" María Lugones, "Colonialidad y Género", Tabula Rasa, <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf>

¹⁰² Oyewumi Oyèrónké aporta una perspectiva africana a los discursos occidentales del género: "Desde la perspectiva de este estudio, este conjunto de hechos justifica la valoración del impacto de la colonización en su dimensión de género en lugar de intentar descubrir cuál grupo fue el más explotado, los machos o las hembras. Desde el momento en que los colonizadores fueron hombres y usaron su identidad de género para condicionar lo político, el proceso colonial fue sexo-diferenciado." Oyewumi Oyèrónké, *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género* (Bogotá, en la frontera, 2017), 208.

¹⁰³ "Una de las cuestiones que aprendí del feminismo fue a sospechar de todo, dado que los paradigmas que se asumen en muchos ámbitos académicos están sustentados en visiones lógicas y masculinas, clasistas, racistas y sexistas." Ochy Curiel, "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", *Nómadas*, 92, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>

¹⁰⁴ "Uno de los problemas que se mantiene en torno al tema de lo poscolonial es la tensión que existe entre la producción teórica, puramente académica, y lo que se genera desde los movimientos sociales que posteriormente se convierte en teoría. Si bien desde la producción académica se han abierto vías para un pensamiento crítico, este no deja de ser elitista y, sobre todo, androcéntrico. Tal situación se complejiza en tiempos de globalización, donde las relaciones de poder no solo se extienden a los mercados capitalistas, sino también a todas las relaciones sociales. Hoy la alteridad, lo que se considera diferente, subalterno, es también potable para el mercado y sigue siendo "materia prima" para el colonialismo occidental, un colonialismo que no es asexuado, sino que sigue siendo patriarcal, además de racista.", Ochy Curiel, "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista", *Nómadas*, 100, <https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>

Blanco) Estética Decolonial

La estética decolonial es un concepto que se desprende de las reflexiones anteriores, pero que propone, antes que (o además de) una nueva política o una nueva sociedad, una manera distinta de comprender, percibir y producir belleza en el mundo. Se defiende que una visión diferente de la estética va a permitir construir un mundo distinto.

Los ideales estéticos distintos a los del bloque nor-euro-americano no son nada nuevo, sin embargo, la teorización sobre estos sí lo es. No es ningún secreto que antes de la llegada de los españoles a este continente, ya existían manifestaciones creativas con distintos materiales y colores, pero muchos de estos saberes fueron despreciados o excluidos por ser considerados “primitivos” o “demoníacos”. El filósofo Enrique Dussel propone el concepto de la ‘Estética de la liberación’. Parte de la estética decolonial, que implica negar la estética colonial, para llegar a su eventual liberación:

Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar, en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto, nos enfrentamos al momento poético o creador del nuevo momento estético. (Dussel 2018, 28)¹⁰⁵

Para comprender a qué se refiere Dussel con una nueva estética y nueva obra de arte, se debe empezar por el concepto de aisthesis, ya que para él éste es el “punto de partida ontológico de toda estética posible”¹⁰⁶ (Dussel 2018, 2). Ésta es la facultad de percibir y proyectar belleza en el mundo. Es una posición de “apertura de la subjetividad humana ante las cosas que nos rodean” (Dussel 2018, 2)¹⁰⁷ ; la apertura a ser afectada por el olor de una flor o el color del atardecer. “La aisthesis es subjetivamente la que constituye en la objetividad de las cosas reales aquello que se denomina belleza o valor estético” (Dussel 2018, 5)¹⁰⁸. Este concepto requiere dos componentes: la subjetividad que se deja impresionar por algo bello, y cualidades materiales objetivas que proyectan

¹⁰⁵ Enrique Dussel, “Siete hipótesis para una estética de la liberación”, Praxis, 28, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>

¹⁰⁶ Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 2.

¹⁰⁷ Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 2.

¹⁰⁸ Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 5.

belleza¹⁰⁹. La aisthesis alude tanto a la cualidad humana de percibir la belleza de manera emocional e intelectual, como a la cualidad del mundo de ser bello.

Usar palabras del griego para explicar la estética de la liberación parece de entrada algo contradictorio¹¹⁰. Existen varias culturas y diferentes maneras de entender la belleza y lo estético, por lo que parece innecesario el uso de esta lengua. Sin embargo, el propósito final de esto es apelar a una historia de la estética que ha sido ya reclamada por Occidente y construir los elementos necesarios para evitar transitar y estancarnos en los ideales estéticos originados en Grecia y perfeccionados por Kant¹¹¹.

En algunas ocasiones se ha atribuido la conformación de la estética a Aristóteles, sin embargo, ésta nació en el siglo XVIII, como bien explica otro teórico de la decolonización, el semiólogo argentino, Walter Mignolo:

Al leer la poética de Aristóteles es evidente que Aristóteles no usa la palabra aisthesis, en la poética, usa: mimesis, poiesis y catarsis; así entonces, ¿cómo es que aisthesis dio lugar a la estética?, es porque la aisthesis es una invención del siglo XVIII, que impugna la mimesis, poiesis y catarsis como se ve en Kant y otros autores; en el siglo XVIII se traza y se consolida la aisthesis, se le ponen reglas al sentir, al pensar, al hacer de cierto tipo, y esa es la estética moderna que luego los posmodernistas critican y que los alter modernistas también critican. Entonces, descolonizar la estética para liberar la aisthesis, quiere decir desengancharse de estas reglas que trazó Kant, pues al leer en la actualidad "Observaciones sobre lo bello y lo sublime" es evidente cómo esa reflexión sobre la estética está cargada de un racismo que descalificó la aisthesis de la mayor parte del planeta (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez 2012, 40)¹¹².

¹⁰⁹ "Ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real.", Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 5.

¹¹⁰ "Corriendo el riesgo de que se me acuse de heleno-centrismo, pero con la finalidad de poder así después mejor mostrar una estética descolonizada de liberación, partiré frecuentemente de palabras claves del griego (deberemos encontrar la palabra equivalente en toda cultura vigente, y será tarea futura, con los matices análogamente distintivos de cada una de ellas, igualmente latinoamericana, azteca, maya, quechua, aymara, etcétera).", Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 2.

¹¹¹ "... en occidente el concepto griego de aisthesis, que se refiere al sentir, a los cinco sentidos y al afecto, a las emociones, mudó en estética y en el siglo XVIII, y se convirtió en una teoría filosófica para regular el gusto". Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas y opción decolonial* (Bogotá: UD, 2012), 40.

¹¹² Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas y opción...*, 40.

Para Mignolo y Pedro Gómez la descolonización de la estética implica deshacernos de las presiones y adoctrinamientos coloniales impuestos por los grandes imperios del norte sobre otras formas de sentir, percibir y expresar la belleza del mundo:

Decolonizar la estética para liberar la aiesthesis es, entonces, desengancharse en el pensar y en el hacer, en el hacer pensando, de la ansiedad por lo nuevo y engancharse en la celebración de formas comunales —no imperiales— de vida. (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez 2012, 40)¹¹³

Descolonizar la estética para liberar la aiesthesis implica liberar todas las formas de vigilancia incrustadas en el patrón colonial de poder. Este es el proceso al que se refiere cuando se habla de descolonizar la estética para liberar la aiesthesis. Ello requiere, para empezar, la descolonización de los saberes sobre los sentidos que se han normalizado en su regulación. (Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez 2012, 44)¹¹⁴

Su deseo de deshacerse de una colonización estética proviene de una negación de los valores colonizados. El propósito ulterior de descolonizar la estética es construir otra posibilidad cognitiva y sensible para los actos creativos, sin que sea necesario justificar sus creaciones bajo una lógica cognitiva europea; se trata de resistir la imposición de una supuesta cultura “evolucionada” sobre otra primitiva¹¹⁵.

El concepto de ‘aisthesis libre’ que Dussel plantea comienza y se puede explicar con el canto del gallo:

El gallo ante la belleza de la aurora expresa, en el canto, la alegría de la celebración de la belleza físico natural como momento de disponibilidad de lo real para la vida animal. Descubre (y constituye) la salida del sol como bella, en tanto la aurora, la luz del sol, los colores del firmamento; todo ese panorama que vence la noche (la muerte) es constituido por el sujeto en su mundo como

¹¹³ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas y opción...*, 40

¹¹⁴ Walter Mignolo y Pedro Pablo Gómez, *Estéticas y opción...*, 44.

¹¹⁵ “La negación de la simultaneidad epistémica, esto es, la coexistencia en el tiempo y el espacio de diferentes formas de producir conocimientos crea un doble mecanismo ideológico. En primer lugar, al no compartir el mismo tiempo histórico y vivir en diferentes espacios geográficos, el destino de cada región es concebido como no relacionado con ningún otro. En segundo lugar, Europa y Norteamérica son pensadas como viviendo una etapa de desarrollo (cognitivo, tecnológico y social) más ‘avanzada’ que el resto del mundo, con lo cual surge la idea de superioridad de la forma de vida occidental sobre todas las demás. Así, Europa es el modelo a imitar y la meta desarrollista era (y sigue siendo) ‘alcanzarlos’.” Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, *El giro descolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (Bogotá: Siglo del hombre, 2007), 15.

*algo bello. Hay, entonces, dos momentos de la belleza: la aurora misma y el canto (Dussel 2018, 6)*¹¹⁶.

Este ejemplo describe la manera en que un animal se deja impresionar por un fenómeno físico, debido a que se encuentra disponible de manera sensible e inteligible. No es una exageración atribuir capacidades sensibles y pensantes humanas a un animal tan ordinario. La distinción entre animal y humano se encuentra regida principalmente en el hecho de que los segundos crean cultura y civilización y es tan acostumbrados a considerarse en el centro del universo. La concepción del ser humano como punto de referencia para comprender el mundo evidencia una perspectiva Cartesiana y por lo tanto europea, que es el punto de partida que dio luz a la modernidad y al arte educado y auto-referencial. Saber que los seres humanos (considerados por sí mismos superiores) son capaces de percibir y dejarse impresionar por los colores del amanecer, no invalida que esta cualidad se encuentre en otros seres (considerados inferiores) del mundo animal y vegetal.

La estética es un sub-mundo del mundo. Es un campo que abarca el aspecto de la belleza del mundo y las cosas bellas en él. Debemos considerar que existen múltiples manifestaciones de la cosa bella. Una manzana, por citar, de nuevo, un ejemplo de Dussel, puede ser bella por su propiedad física del color, o puede ser bella por su propiedad aromática o por sus proporciones. A pesar de que todas estas cualidades son inescindibles en el momento de la percepción (Dussel hace mención a qué de 'La fenomenología de la percepción de Merleau-Ponty'), cada una posee su propio campo de estudio y apreciación: la belleza del color, la belleza del perfume, de la forma, etc. Así, de la belleza del color surge el arte de la pintura, de la belleza del sonido surge la música¹¹⁷. Así marca Dussel la transición de lo que llama estética natural o física a la estética humana.

El gusto es otro tema complicado cuando se trata de generalizar para una comunidad, ya que cada individuo tiene una preferencia particular. De diez personas cada una puede

¹¹⁶ Enrique Dussel, "Siete hipótesis para una estética de la liberación", Praxis, 11, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>

¹¹⁷ "El color permite descubrir la flor; si todo tuviera el mismo color no habría ninguna diferenciación entre las cosas reales y la vida no sería posible, ya que no podría descubrirse el significado y sentido de todas las mediaciones de la vida. La diferenciación de los colores permite semántica o hermenéuticamente descubrir la realidad y la finalidad (en función de la vida) de las cosas reales. Los colores más significativos son más rápidos y claramente discernidos. Lo mismo con los sonidos, los perfumes, etcétera.", Enrique Dussel, "Siete hipótesis...", 11.

preferir un agua de sabor diferente. Lo que Dussel plantea es que el gusto es más un efecto social y no individual, debido a que las diez personas compran agua de sabor y ninguno compra un té caliente, en este caso hipotético. Esto es debido a la diferencia cultural, que es producto del gusto compartido de los miembros de una comunidad. Se nos alimenta desde muy pequeños con lo que nuestra comunidad produce y aprendemos a disfrutar de esta comida; así como también adquirimos y disfrutamos un sentido del humor particular¹¹⁸.

La descolonización de la estética es, como se puede observar, un tema complejo debido a que involucra gustos individuales y comunitarios, y pretende liberar a los individuos de las imposiciones estéticas coloniales sin saber exactamente cuál es el resultado visual al que se debe llegar.

Rojo) Investigación Artística

La investigación artística es un invitado reciente al campo de la ciencia y se enfrenta constantemente con la falta de reconocimiento por parte de ésta.¹¹⁹ Cuando se piensa en investigar, el arte no es lo primero que viene a la mente de las personas. ¿Cómo podría el arte ayudar a resolver problemas? ¿De qué sirve saber dibujar a la hora de investigar? En este apartado se expone la manera en que el arte investiga y los resultados a los que este puede llegar.

La investigación artística no es solamente investigar acerca del arte, sino que se investiga artísticamente¹²⁰, es decir, realizando obras: pinturas, grabados, fotos,

¹¹⁸ “En esa totalidad cultural, la estética juega un papel fundamental. No sólo por el estilo del gusto de la aisthesis, y en este sentido no individualista puede decirse que el gusto o la aisthesis (como ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida) se impone, de alguna manera, a la totalidad de los miembros de una cultura.”, Enrique Dussel, “Siete hipótesis...”, 14.

¹¹⁹ Margarita Tortajada Quiroz, “La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes”, *Cultura representaciones soc* [online], vol.2, (2008), vol.2, p.171, disponible en:

<http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v2n4/v2n4a6.pdf>, consultado el 23/07/21

¹²⁰ Zulma Sánchez Beltrán, “Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos la búsqueda por las posibilidades,” (*pensamiento*), (*palabra*)... Y *Obra*, no. 18 (2017), p.96,

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2011-804X2017000200087&lng=en&nrm=iso&tlng=es, consultado el 23/07/21

esculturas, poesía, arte postal, videoarte, performance, instalaciones, arte-archivo, arte-electrónico, bioarte, arte relacional, etc.¹²¹ p.64

Según Eisner (2002), hay mucho que aprender de los cuentos, las imágenes y los poemas, por lo cual resulta irónico que cualidades tan fundamentales e influyentes como las que constituyen el arte hayan sido descuidadas en el discurso de la metodología de la investigación, en el que los académicos han establecido tajantes diferencias entre el arte y la ciencia, asumiendo que la ciencia social no tiene nada que ver con el arte. (Sánchez Beltrán 2017, 98)¹²²

El arte construye imágenes, además de sentimientos y conceptos. Y sería mejor decir que el arte provoca y hace surgir sentimientos, en lugar de construirlos. La ciencia dura sabe muy poco de realizar obras de arte para resolver un problema; suele recurrir a los exámenes rigurosos, vasta documentación, registro, organización y análisis de datos, comprobaciones exhaustivas y resultados consistentes¹²³. Por otro lado, los artistas suelen evitar la repetición¹²⁴ y después de haber experimentado vuelven a experimentar sobre el resultado. En la investigación artística se procede combinando e intercalando ambos procesos. El arte también llega a resultados, pero su valor no radica en que puedan ser repetidos, sino únicamente en haber llegado a un resultado a través de un modo de pensar distinto.¹²⁵ En su texto “Cómo si no pasara nada: investigación artística y universidad”, el artista investigador español Alejandro Simón, retoma las célebres palabras de uno de las artistas más influyentes hoy, Hito Steyerl:¹²⁶

Según Hito Steyerl, “la investigación artística como disciplina no sólo fija y hace valer determinados criterios, sino que también presenta un intento de extraer o producir un tipo diferente de

¹²¹ Selina Blasco, *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate* (España: asimétrica, 2013), p.64

¹²² Zulma Sánchez, “Investigación en educación artística”, p.98

¹²³ A los formalistas matemáticos Alfred North Whitehead y Bertrand Russell les requirió 762 páginas de ardua labor, en su libro *Principia Mathematica* (publicado en 1910) para obtener una prueba completa de que uno más uno es dos.

¹²⁴ Incluso el artista pop de producción en masa, Andy Warhol, consideraba necesario cambiar de pareja cada determinado momento para dar de qué hablar. Y a pesar de que las obras de Warhol se apoyan en las máquinas, existe un aura (referencia a Walter Benjamin) que le da un valor único a las piezas que él imprimió.

¹²⁵ “No sois —dicen siempre en los tribunales— filósofos, ni sociólogos, economistas, biólogas, historiadores, físicos, psicoanalistas, teólogos. Nuestro mundo no es el concepto, la metafísica, mucho menos la ontología. Amigos del detalle, más bien.” Selina Blasco, “Investigación artística...”, p. 115

¹²⁶ Selina Blasco, “Investigación artística...”, p. 119

valor del arte”.

Se producen obras de arte, se piensa haciendo y también se hace sintiendo; pero también es necesario registrar y documentar los resultados de cada experimento, así como convertir las obras en datos para su posterior categorización y uso.

Solo hay una forma: justificando cada pincelada y documentando cada trazo. Proponiendo investigaciones visuales de alto nivel, y tomándose con una seriedad —entiéndase cierta ironía— inusitada la creación artística. Explotando de forma inteligente para la investigación académica los saberes propios de la creación artística en conjunción con aquellos que identifican el rigor de la investigación universitaria.¹²⁷

El arte es incluido en la academia por que se considera que puede aportar nuevos saberes (y sentires) y formas de producir conocimiento. Uno de los objetivos ontológicos de la investigación artística es:

*...exponer la necesidad de pluralizar y ampliar la gama de posibilidades investigativas [...] a partir del ideal de la pluralización de las metodologías cualitativas, y dimensionando la posibilidad a futuro de que el arte construya su propio método de investigación.*¹²⁸ (Bolaños Mota and Pérez-Rodríguez 2019, 51).

Henk Borgdorff nos explica que existen varias maneras de entender la investigación artística: a) investigación sobre las artes, b) investigación para el arte y c) investigación en las artes que es el más controvertido. El “*Arts and Humanities Research Council* actualmente prefiere el término investigación guiada-por-la-práctica”¹²⁹, pero ¿qué sucede con el resultado? No sólo el proceso de investigación y la construcción de la documentación es parte de la investigación artística, también se debe de contemplar la

¹²⁷ Selina Blasco, “Investigación artística...”, p. 71

¹²⁸ José Ignacio Bolaños Mota y Mónica Alexandra Pérez-Rodríguez, “Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística,” *Educación y Educadores* 22, no. 1 (mayo 2019): 51-63. DOI: 10.5294/edu.2019.22.1.3

¹²⁹ Henk Borgdorff, “El debate sobre la investigación en las artes”, *Cairon 13 Revista de estudios de danza: práctica e investigación*, núm. 13, (2010): 25-46.

exposición, esto es intrínseco a la producción de obras. Todo artista produce y, en la mayoría de los casos, investiga acerca de lo que produce; pero todo esto ocurre para que finalmente se pueda exponer; y este paso no se debe ignorar a la hora de pensar y realizar una investigación en artes visuales. El concepto que Henk Borgdorff propone para esto es el de 'exposición de la investigación', que se debe comprender con el doble significado de la palabra; exponer para explicar y exponer para presentar¹³⁰.

Antes de concluir vale la pena mencionar al *Journal of Artistic Research* (JAR) que es un proyecto de publicación online que se basa en artículos multimedia llamados *Research Expositions*. Acerca del JAR, quiero agregar una cita de la investigadora en arte Helena Grande:

El concepto de investigación al que responden el JAR y el RC es aquel en el que no se entiende necesariamente que debe haber un producto como resultado de un conocimiento, o un proceso de descubrimiento que comienza con una hipótesis, sino que la investigación es definida en cada caso, y que será especialmente valorado cómo se hace esa definición y cómo se usan ciertos parámetros o reglas de la investigación científica tradicional, o si el uso de estos mismos los cuestionan o redefinen. Las nuevas formas de representación de la investigación no añaden exclusivamente al desarrollo de un formato que pueda ser considerado científico académico, sino al propio cuestionamiento de asuntos relacionados con la metodología, la epistemología o la ontología en la investigación que se dan en otras áreas del conocimiento.

¹³⁰ Selina Blasco, "Investigación artística...", p. 89

Bibliografía

- Arteaga Cruz, Erika L. 2017. "Buen Vivir (Sumak Kawsay): definiciones, crítica e implicaciones en el desarrollo en Ecuador." *Saúde Debate* 41 (Julio): 907-919. 10.1590/0103-1104201711419.
- Bataille, Georges. 1987. *La parte maldita, precedida de la noción de gasto*. Barcelona: Icaria.
- Blasco, Selina, ed. 2013. *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. España: asimétricas.
- Blaxter, Loraine, Christina Hughes, y Malcolm Tight. 2007. *Cómo se hace una investigación*. Barcelona, España: Gedisa.
- Bolaños Mota, José I., y Mónica A. Pérez-Rodríguez. 2019. "Propuestas para la investigación cualitativa en educación artística." *Educación y Educadores* 22, no. 1 (05): 51-63. 10.5294/edu.2019.22.1.3.
- Carola, Carlos R., y Rafael Valls Montés. 2019. "AMÉRICA LATINA E ABYA YALA NO ENSINO DE HISTÓRIA ESPANHOL: O "DESCOBRIMENTO", A CONQUISTA E AS CONTROVÉRSIAS DA LEYENDA NEGRA." *Revista História da Educação* 23:1-32. <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/82571>.
- Castro Gómez, Santiago, y Ramón Grosfoguel. 2007. *El giro descolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá, Colombia: Siglo del hombre.
- Constante, Alberto. 2007. "LA MEMORIA PERDIDA DE LAS COSAS (CRÍTICA A LA MODERNIDAD)." *EN-CLAVES del pensamiento* 1 (1): 91-120. <http://www.scielo.org.mx/pdf/enclav/v1n1/v1n1a5.pdf>.

Curiel, Ochy. 2007. "Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista." *Nómadas* 26 (abril): 92-101.

<https://www.redalyc.org/pdf/1051/105115241010.pdf>.

Debroise, Olivier. 2018. *El arte de mostrar el arte mexicano*. Ciudad de México, México: Cubo Blanco.

Dussel, Enrique. 1994. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del "mito de la Modernidad"*. La Paz, Bolivia: Plural.

Dussel, Enrique. 2018. "Siete hipótesis hacia una estética de la liberación." *Praxis: revista del departamento de filosofía* 77:1-37.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6447355>.

García-Huidobro, Joaquín. 2018. "El arte de la América Virreinal como complemento y superación de la fuerza y el derecho." *Atenea* 517 (junio): 181-199. S0718-04622018000100181.

Castro Gómez, S. y Grosfoguel, Ramón. *El Giro Descolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Santiago: Siglo del Hombre Editores. 2007.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. *Nueva Corónica y Buen Gobierno*. Mexico: Siglo XXI.

Hernández Sampieri, Roberto, Carlos Fernández Collado, y Pilar Baptista Lucio. 2014. *Metodología de la investigación*. Ciudad de México, México: McGraw-Hill.

Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género." *Tabula Rasa* 9 (Julio): 73-101.

<http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n9/n9a06.pdf>.

Macas, Luis. 2010. "Sumak Kawsay: Recuperar el sentido de la vida." *América Latina en Movimiento* 452 (febrero): 14-16.

<http://www.plataformabuenvivir.com/wp-content/uploads/2012/07/MacasSumakKawsay2010.pdf>.

Maldonado-Torres, Nelson, "La descolonización y el giro des-colonial" *Tabula Rasa*, 9 (julio-diciembre 2008): 61-72.

Marcial Pérez, David. 2021. "Adicción a la 'Coca-Cola' en el México indígena." *El país* (México), 06 02, 2021.

https://elpais.com/internacional/2016/10/05/mexico/1475622999_083399.html.

Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

Ottobah Cugoano, Quobna. 1999. *Thoughts and Sentiments on the Evi Iof Slavery and Other Writtings*. Nueva York, EUA: Penguin Books.

Oyèrónké, Oyewumi. 2017. *La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género*. Bogotá, Colombia: en la frontera.

<https://ayalaboratorio.files.wordpress.com/2019/06/a-invencao-das-mulheres-oyc3a8ronke-oyewumi.pdf>.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina." En *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* editado por Clacso. Buenos Aires: Clacso, 2014.

Sánchez Beltrán, Zulma. 2017. "Investigación en educación artística. Más allá de los riesgos la búsqueda por las posibilidades." (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y Obra* 18 (julio): 87-100.

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S2011-804X2017000200087&lng=en&nrm=iso&tlng=es.

Segato, Rita. 2014. "EL SEXO Y LA NORMA: FRENTE ESTATAL, PATRIARCADO, DESPOSESIÓN, COLONIDAD" *Revista Estudios Feministas* 22:593-616.

<https://www.redalyc.org/pdf/381/38131661012.pdf>

Torres-Solís, Mauricio, and Benito Ramírez-Valverde. 2019. "Buen vivir y vivir bien: Alternativas de desarrollo en América Latina." *Latinoamérica* 69:71-97.

<http://www.scielo.org.mx/pdf/latinoam/n69/2448-6914-latinoam-69-71.pdf>.

Tortajada Quiroz, Margarita. 2007. "La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes." *Cultura y representaciones sociales* 2:169-196.

<http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v2n4/v2n4a6.pdf>.

Redes sociales

@Afrofeminas

@barrioperiferica

@contranarrativa

@cybermarcoteorico

@obrasdeartecomentadas

@prolewave

@soyciguapa

@YasnayaEG