



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

Arte, educación y decolonialidad:

Hacia el pensamiento ecológico en las artes

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Artes Visuales presenta:

Mariana Lizet Sánchez González

Director de tesis:

Mtro. José Miguel González Casanova Almoina

CDMX 2022.



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.



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Artes y Diseño

«Arte, educación y decolonialidad:
hacia el pensamiento ecológico en las artes»

Tesis

Que para obtener el título de Licenciada en Artes Visuales
Presenta: Mariana Lizet Sánchez González

Director del proyecto

Mtro. José Miguel González Casanova Almoína

Sinodales

Mtro. José Miguel González Casanova Almoína

Dr. David Gutiérrez Castañeda

Lic. Brenda Anayatzin Ortiz Guadarrama

Mtra. Yutsil Cruz Hernández

Mtro. Fidencio Alfadir Luna Ramos

CDMX 2022

Agradecimientos

Para Antonia Ochoa Paredes.
Por todo ese aprendizaje que nunca aprendí en la escuela.



3	I. Introducción
7	II. La educación como práctica artística compleja.
23	III. La colonialidad violenta la educación y la práctica artística.
35	IV. Decolonizar la epistemología.
41	Sal, Raíces, Diamante Materia, observación, imaginación.
49	Mercurio / Metamorfosis / Mutación.
57	Azufre, Flama, Florecimiento Proceso, Pensamiento, Autonomía.
65	V. Conclusiones
69	VI. Bibliografía

I. Introducción

5 Este trabajo deriva en un principio de las implicaciones con el Círculo de Investigación Artística durante mis estudios en la Facultad de Artes y Diseño de 2014 a 2016, un grupo de artistas que en conjunto trabajamos temas sobre la universidad, la educación y el arte principalmente porque identificamos que la comunidad estudiantil de Artes Visuales de la FAD enfrenta problemáticas que son consecuencia de un periodo de falta de compromiso con los sistemas académicos, los cuales se enfrascan en la impartición de cánones educativos coloniales que no corresponden a nuestro tiempo.

¿Cómo nos asumimos como artistas dentro de contextos que nos afectan?, ¿en dónde nos situamos como sujetos políticos, históricos y activos de la sociedad dentro de la universidad?

Estas preguntas nos acercaron al terreno de lo decolonial, una manera de entender el mundo desde nuestros contextos, más allá de un hacer y teorizar del arte eurocéntrico, con el propósito de encaminar el trabajo que hacemos como artistas visuales dentro de la universidad y fuera de ella, así como problematizar nuestra propia educación universitaria.

¿Es acaso la educación artística un campo que debe abordarse también desde otras disciplinas como la ciencia, la filosofía o la ecología?

En esta tesis comienzo hablando acerca del pensamiento artístico y la contradicción que existe al normalizarlo haciendo uso de la educación disciplinaria, en donde la colonialidad juega un papel muy importante debido a la fuerte tradición que existe en los procesos educativos y que ha generado violencia epistémica a través de los años.

La existencia de un conjunto de pensamientos ligados a la colonialidad ha construido y normalizado nuestras subjetividades y ha impedido la creación de un campo de estudio del arte en la estructura universitaria, desplazando nuestros conocimientos y desvalorizando las capacidades y saberes de un campo humanístico tan importante como es el campo artístico.

Abordaré este tema de manera más profunda en el segundo capítulo para la reflexión de conceptos como colonialidad y decolonialidad, entendidos como esos lugares donde se formó la disciplina y donde se puede llevar a cabo un cambio de paradigma, ambos aspectos importantes para entender la manera en que este documento funciona como propuesta respecto a la educación artística.

¿cómo es que hemos estado aportando al meta-relato colonial y cómo escapar de él?

En el tercer capítulo, se desarrolla un ensayo gracias a la reflexiones de Volker Harlan en la exposición *A Revolução somos nos*, realizada en SESC Pompeia, Brasil en 2010, sobre la sinergia entre el cuerpo humano y las plantas a través de la escultura social de Joseph Beuys y la materia del arte, el cuerpo y las plantas como factores dependientes para el florecimiento de la vida humana y sus organizaciones.

Durante este documento hemos recopilado referencias artísticas e historio-gráficas que simbólicamente describen, sin tener un objetivo historicista, una imagen simbólica de lo que ha implicado la educación en la Facultad de Artes y Diseño. Así mismo hemos recurrido a Edmundo y Juan O’Gorman como parte de un rescate de la redefinición del control del imaginario por medio de la narrativa, como eje central de la decolonialidad, que no ha sido mencionado en los libros de «teoría decolonial». Es necesario saber que la autora busca abordar la temática desde su propio contexto, en relación a la Ciudad de México y su historia tanto biológica como espacial, así como de los artistas que han influido su pensamiento y práctica escultórica de su realidad artística y por lo tanto su manera de ver el mundo.

Este trabajo es también una manifestación hacia una institución económica y políticamente situada que ha omitido, la reflexión abierta de la gran labor del Arte y la educación y sus repercusiones en las diversas disciplinas del saber y hacer.

¿Cómo funciona la institución universitaria?

¿Qué valores aporta a la construcción de subjetividades libres y críticas?

¿Cómo es que la institución se puede relacionar con la sociedad, naturaleza y tecnología para crear imaginarios y objetos artísticos?

¿Funciona la institución universitaria a favor de los estudiantes y su comunidad, su preparación y profesionalización mediante vínculos y canales abiertos a debates, prácticas y experimentaciones?

**II. La educación como práctica artística compleja
El arte y la educación no son progresivos**

9 En los últimos años el arte ha tomado diferentes perspectivas de conceptualización, definidas por instituciones que fundamentalmente crean subjetividades a través de diversos contextos e intereses. La Facultad de Artes y Diseño juega un papel muy importante en la creación de estas subjetividades en México.

Desde su constitución en 1781, las prácticas académicas y posturas sobre el arte se desarrollaron a partir de un proceso postcolonial en México. La primera etapa de la Academia de San Carlos se consideró propicia para favorecer su crecimiento en pocos años, pues se dió en un contexto histórico, social e ideológico colonial en el que contó con un gran apoyo por parte de la sociedad novohispana de la capital de la antigua Tenochtitlán y de las provincias (Rojas 2010). En sus primeros años se fundó como la Escuela de Dibujo Provisional, antecedente directo de la dos años más tarde denominada Real Academia de San Carlos de la Nueva España. Ésta perspectiva educativa desde su fundación, si bien ha influenciado en la educación y práctica de los artistas y artesanos de México durante los siglos XVIII y XIX, también ha propiciado en la actualidad un paradigma que representa en gran medida la regulación clásica de la producción de arte en México que si se mira desde la actualidad, violenta en gran medida a la experimentación y a las nuevas formas de crear educación artística de acuerdo a las necesidades de la sociedad, la universidad y las instituciones culturales de la actualidad.

El hecho, que una figura como la Universidad y la Academia de Arte hayan sido integradas como un órgano educativo en 1929 (según la página oficial de la fad, unam), hizo que se convirtiera en un lugar de reflexión entre la labor artística y la labor de la universidad pública. Estos dos sistemas son bien distintos y resultaron en el inicio de un cambio de paradigma en la noción de educación. Ambas plataformas, tanto individual como en conjunto, son fuerzas en potencia de transformación social en la manera de enseñar, aprender y convivir.

Desafortunadamente la noción «arte y educación» ha sido rezagada como ningún otro campo, ha sido administrada con un enfoque progresivo y moderno en un país «en vías de desarrollo», en un contexto con gran desigualdad en las clases sociales, a nivel cultural, social y económico. Con este panorama, comúnmente se plantea la práctica artística a partir de dirigir los objetivos del arte hacia dispositivos de productos y comercialización de élite.

Es decir, una perspectiva con poco sentido político, ético y social que, como tal, está dirigida a tener impacto únicamente económico y no llega tampoco a cumplir su objetivo, debido a que las instituciones públicas universitarias, así como el sistema educativo público, tienen un gran rezago con las prácticas actuales e incluso de comercialización a nivel nacional e internacional. Pero hablemos de algunos puntos para hablar de las problemáticas del arte y la educación en la facultad, ya que tendríamos que contrastar de una manera paralela lo que implica la creación de un obra, o lo que implica el arte o lo que es arte y educación:

1. La educación en la facultad es excesivamente técnica, se propicia la práctica individual sobre otras, se evalúa desde lo mejor de la técnica. El hecho es que los materiales técnicos para la producción realmente no siempre corresponden con lo que llegamos hacer fuera como trabajo monetario. En realidad para llegar a ese punto necesitamos de muchas otras herramientas más allá de las que la mano usa para la construcción de un artefacto. Cuando uno supone que necesita aprender a utilizar una herramienta, primero debería preguntarse ¿cuál es la razón de hacer esto? Para nosotros en el CIA este problema era un factor determinante para poder hacer una acción. Es decir, encontrar las razones por las cuáles un productor tendría que realizar un objeto, más allá del aporte sobre la materia y la forma¹, ¿en qué grado eso convive con nosotros, tanto humanamente como socialmente?

Por otro lado, la materia que se usa para construir arte no está determinada por los materiales que existen para crear. Es decir uno no va a la tienda y pide un material para una obra, sino que la obra lleva sus propios materiales, incluso las obras son inmateriales ¿de qué requiere entonces una educación técnica en el arte?. Estas preguntas y este sometimiento a la realización de un objeto, pone a más de uno en crisis.

2. Encontramos en la parte teórica que leemos a todos los autores menos a los artistas que escriben, mucho menos pensarnos como escritores, o filósofos, críticos o simplemente pensadores.

Se piensa que la teoría es analizar materialmente los objetos, los sistemas, categorizar las dinámicas del arte ya existentes, cuando todavía no entendemos la naturaleza de la práctica, de dónde viene o porqué se realiza.

¹ La reflexión sobre la materia y la forma de un objeto se realiza en un sistema que todavía no es creado para la etapa de un estudiante, sabemos lo mucho que le toma a un artista destacar sólo por los objetos que produce, en este mundo de producción industrial y con una gran demanda de productores de arte.

11 Es decir, entendemos al entorno y al sujeto “creador” desde la teoría, pero no usamos métodos empíricos para entender lo que significa la experiencia. Tampoco entendemos las dinámicas de la materia, sino qué parece que uno tiene que entender y reproducir el sistema que se nos enseña. Saltamos entre observar y crear obras sin entenderlas a excavar en la reflexión de la materia y de los objetos artísticos, pero ¿en qué momento nosotros somos parte de ese proceso? ¿nos situamos como actantes y entendemos los procesos sociales que están implicados en la creación de arte?

3. Si algo diferencia al arte de otras áreas es su gran potencia política. No se piensa que muchos artistas somos parte de la marginalización de una sociedad que busca mantener el relato del estado, de la familia y la actitud de servir a la nación. Los estudiantes de arte de la facultad provienen de contextos diversos, pero algo que podría diferenciarnos es que somos marginalizados, por ideas de un mundo que no es posible sostener con el modelo económico actual. Y es por eso que las prácticas colectivas son tan importantes para la educación artística. Así mismo cómo estudiante ser creadora es el punto máximo; ser maestra, oradora, tallerista, gestora cultural, curadora, activista, ecologista, o divulgadora es ser otra cosa, y es una paradoja que la mayoría de los que salen de la universidad, no trabajan directamente en el sistema del arte.

4. El tiempo. Se enseña el arte con una perspectiva temporal lineal, como si se tratará de algo progresivo que avanza con el tiempo, como un sistema de crecimiento del pensamiento. Andrea Giunta, en su libro «¿Dónde empieza el arte contemporáneo?» (2014), explica que desde la perspectiva moderna, el arte ha sido visto cómo un objeto en constante «avance», una «evolución»² artística de orden progresivo; esta concepción, ya no resulta válida de acuerdo a lo que entendemos por arte contemporáneo. Sin embargo, tampoco partimos de cómo entendemos el tiempo corporal, de la vida. Pensamos que los objetos que creamos, tienen que sobrevivir a la barrera de nuestra propia materia. Ésta idea envenena nuestra creatividad como un dogma, encarnado a la religión.

En contraposición encontramos al arte contemporáneo que, dice Giunta, dejó de tener un desarrollo de tipo evolutivo: «es cuando el mundo real irrumpe en el mundo de la obra» (pág. 10).

2 Este concepto de “evolución” usado en la modernidad para designar la lucha de la existencia entre las especies en el planeta Tierra, corresponde a una visión darwinista de 1844, y que según Silva S. Shweber este pensamiento fue de la mano con la economía política y la filosofía inglesa. Esto está contenido en el libro del John Theodore Merz “A history of European Thought in the nineteenth century”, 4 vols., Edimburgo, 1904-1912, II, pags. 395-396, 415.

No obstante, también estamos en un proceso de abandonar la idea de que la obra pertenece al mundo ficticio fuera del mundo real. No es que al arte no le competa el mundo de la ficción, es que como artistas somos parte del contexto y del mundo, no estamos fuera de lo que implica nuestra acción, no podemos abstraernos y ver el mundo desde fuera, como menciona Giunta, en realidad, tenemos más agencia en nuestro entorno, no solo somos observadores, sino que accionamos.

En realidad, es que estamos aquí porque tenemos la fuerza para autodeterminarnos, para ejercer nuestro poder social y artístico. Un paso importante para vencer o modificar el sistema actual al que estamos sometidos para tener derechos fundamentales. Para transformar, mutar, mejorar, comunicar por medio de la intuición, de la acción, de la energía, del pensamiento, de la solidaridad y la creatividad. Es decir, pensar la palabra como la articulación del pensamiento.³

El campo del arte está en un sistema de flujos en constante cambio y transgresión cognitiva. Es decir es un campo que se va construyendo de manera subjetiva entre el pasado, el presente y el futuro, al mismo tiempo que es atravesado por la práctica social. La práctica social es y ha sido históricamente generativa en términos políticos, económicos, científicos, tecnológicos.

Es por eso que pensamos en tener un espacio en el que nuestras preocupaciones sobre el trabajo, las comunicaciones, la precarización de nuestra labor como trabajadores de la cultura, conocer sobre nuestras herramientas ambientales e institucionales, y sobre todo a pensar con el cuerpo; acuerpar nuestro conocimiento como parte de la construcción de nuestra performatividad como seres orgánicos, autónomos, biológicos, conectados a un ecosistema sociocultural. Pensamos en elaborar dinámicas educativas desde una perspectiva colectiva, pensando la educación como una obra. Sin embargo, esta obra no es necesariamente un «producto».

Estos procesos en el arte y la educación en sí, no tienen una utilidad material pero sí humana, cognitiva y bajo un contexto de violencia y rezago educativo, terminan siendo potentes detonadores de experiencias, sensaciones, pensamientos, reflexiones e impactos directos a nuestra forma de relacionarnos con lxs otrxs y con nuestro entorno, ósea el campo de la colaboración. Un gran factor en este problema llamado Universidad Pública. Un sistema crudo, de competencia estudiantil y laboral que refuerza darwinianamente la adaptación del más fuerte.

3 Declaración de Joseph Beuys de los inicios de los años 70's extraída de una «Partitura» (en alemán *Partituren*). Las partituras usadas en 1960 y 1970 eran usadas por Beuys para designar hojas con diseños y anotaciones para traducir sus pensamientos durante entrevistas o intervenciones. Esto estaba relacionado a la escultura social como parte de una acción similar a la música.

Y es que así se estudia en las universidades, ya sean públicas o privadas, pero en realidad los artistas contradicen esto, el arte no pertenece a la modernidad, en realidad va cambiando y evolucionando complejamente, hagamos el ejercicio de pensar al arte y la educación en otros términos «evolutivos»⁴, ya que el lenguaje está fuertemente influenciado por los paradigmas de la ciencia moderna y de cómo la industria capital se apropió de la teoría de la evolución de Darwin, e implementó como un sistema natural de sobrevivencia del más fuerte a un mundo que comenzaba la época más grande de destrucción ambiental a principios del siglo XX. Esta idea se implantó en la sociedad, manejó una falsa narrativa presentada como verídica, incuestionable y que dejó una huella suficientemente profunda, como para que el racismo, la esclavitud y la explotación sean condiciones humanas -todavía en la actualidad-, justificadas por la industria capitalista.

Propongo tomar otras ideas para reconfigurar este organismo universitario; este otro término de evolución al que me refiero fue elaborado y comprobado por la bióloga Lynn Margulis en 1967⁵, una teórica evolucionista radical, que desafió a gran parte de la comunidad científica (en su mayoría hombres blancos). Margulis, especializada en el estudio de las bacterias, biología celular, química, geología y paleografía, comprobó que la base de la evolución está en la colaboración⁶.

Bajo estos términos, podemos pensar el desarrollo de la educación artística como un problema de tinte evolucionista, pero también un proceso simpoiético, término que propone Donna Haraway para situar y nombrar a los sistemas históricos, complejos, dinámicos, receptivos, situados:

*La simpoiesis, es una palabra para configurar mundos de manera conjunta, en compañía.*⁷

La educación artística y (por consiguiente el arte) no solo abarca esa ecología de acciones en conjunto sino que también es un proceso simpoiético que está en constante experimentación y que como humanos organizados, también implica la autonomía y la autodeterminación.

4 La teoría de la simbiogénesis habla de la cooperación entre organismos. Entrevista RTVE.ES, Programa Redes - Los saltos de la evolución con Lynn Margulis y Dorion Sagan. Consultado el 3 de enero del 2020 en: <https://youtu.be/IgvEf5RV1f4>

5 El núcleo de la vida de Margulis fue que las células, los tejidos, órganos y especies evolucionaron primordialmente a través de relaciones de fuerte intimidad y a largo plazo. En este sentido Margulis propuso y demostró que la fusión de genomas en simbiosis, con la mutación como rol en el cambio del sistema, es la clave para entender cómo se desarrolla el proceso generativo de la vida.

6 Asociación íntima de organismos de especies diferentes para beneficiarse mutuamente en su desarrollo vital.

7 HARAWAY, Donna, 2019. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, 2019, Bilbao, Consonni, pg. 99.

Los procesos experimentales que se llevan a cabo entre los artistas y los procesos científicos, tecnológicos o de diseño, directamente con grupos organizados de la sociedad, han sido clave para la configuración de lo que podemos comprender como procesos artísticos en la actualidad. ¿Esto tendría que ver de igual forma con cómo el arte evoluciona?

En este sentido la relativa -autonomía- que algunas universidades siguen teniendo y que involucran cuestionar el discurso colonialista y hegemónico de la administración de la epistemología del conocimiento, es la base de operaciones de una gran operación de re-articulamiento del arte y la educación que se constituyó como un gran aparato, cuando debería entender como un ecosistema.

Este aparato, usualmente, se presenta como un gran sistema (el sistema del arte) que funciona mediante órganos, que adquieren importancia o no respecto a las relaciones de poder y a los actantes que van interactuando, es decir, la definición de arte puede cambiar de acuerdo con la hegemonía y la organización. El poder, entendido como el capital simbólico y el cognitivo, son órganos que definen y articulan el cuerpo institucional.

Dentro de este cuerpo, encontramos nuevas visiones, que pensaríamos, podrían aliviar esta agonía de la educación colonial, salidas contemporáneas de la noción utilitaria del conocimiento, de las instituciones de arte más reconocidas de nuestro país. La solución que nos ofrece, por ejemplo, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo como alternativa para el estudiante de arte fue «Hablándole al poder» de la artista Tania Bruguera, en donde *se utilizó el concepto de arte útil para abordar los retos a los que se enfrenta hoy el estudiante de arte* (Bruguera, et al, 2018).⁸ La premisa termina siendo una contradicción; los seres útiles son vistos y contruidos para cumplir con un fin.

«Los útiles elaborados son la forma naciente del no-yo».⁹ La alineación del arte a ejes ideológicos que tratan de dominar el lenguaje (incluso de los términos que ocupamos en los proyectos de arte que promueve la universidad), llega a resultar contraproducente y confusa, porque los proyectos educativos en nuestro contexto de emergencia pueden resultar ser el pilar de otra educación impuesta.

8 “La exhibición ha generado un nuevo proyecto comisionado por el Yerba Buena Center for the Arts y activado de nuevo en el muac, Escuela de Arte Util, que como su nombre indica es una escuela totalmente funcional localizada dentro del museo. Basado en el modelo de su proyecto anterior Cátedra Arte de Conducta, Bruguera ha diseñado un nuevo currículo para el muac que utiliza el concepto de “arte útil” (o arte como herramienta) para enfrentar los retos de los artistas hoy, y para explorar cómo el arte puede ser un instrumento para cambios sociales y políticos.” (Brugera, 2019). Según la descripción de la exposición “Hablándole al poder” de Tania Bruguera consultado en <https://muac.unam.mx/exposicion/tania-bruguera> el 30 de abril del 2019.

9 Georges Bataille, Teoría de la religión, El culpable. Traducción y prólogo de Fernando Savater, Taurus. págs. 34-36.

Ésta puede privar al actante un agenciamiento y brindar una ilusión de participación en el ambiente social y político, sin la continuidad de una educación propia, sin el deseo de hacer preguntas o la capacidad de continuar con la búsqueda del ser/hacer/estar más allá de una exposición de arte. *¿Cómo estamos interpretando la utilidad de los estudiantes en la sociedad?*

Pienso desde una visión periférica a esta institución (MUAC) que los proyectos de artistas que hacen arte y educación se elaboran mucho más allá de programas temporales que sólo nos dan soluciones momentáneas y pragmáticas, en las que el estudiante o el artista tiene que ser objeto útil en las labores sociales y políticas.

En conclusión: La educación artística universitaria y educación artística contemporánea como las conocemos tienen muchas contradicciones entre sí: la educación artística universitaria basada en tradiciones disciplinarias que administran el quehacer artístico por sistemas disciplinarios ocasionan una división entre los campos de estudio, con poca visión contextual del conocimiento que generan los artistas en la actualidad, una subjetividad transdisciplinaria, con valor social, cognitivo, sensible, formal, simbólico, y de cultura científica (no modernista), que impacta en el entorno, desintegrando el debate, la conversación y las pocas posibilidades que tiene el arte de ser transformador al separar a las comunidades artísticas por «disciplinas». Por otro lado, la educación artística contemporánea tiene una función humana diseñada para la aprehensión, generación del conocimiento y reproducción, competitividad y mercado, originada por paradigmas coloniales dentro de la sociedad que comúnmente suelen ser del mismo bagaje modernista, técnico y colonial.

También está definida como un tipo de inversión capital, en teoría, tener una mayor educación o tener más grados académicos es igual a ser más «productivo» o concentrar más conocimiento, como si se tratara de una acumulación de capital y que en este caso es cognitivo. Esto predetermina a la institución a reproducir de manera simbólica, económica y política, formas de poder y desigualdad dentro de nuestra sociedad.

Estos dos cuerpos (cuerpo institucional y cuerpo universitario) o sistemas podrían considerarse «obstáculos epistemológicos», término que por primera vez leí en el libro *Apotheosis* del artista checo Jiří David.¹⁰

10 Jiří David, *Apotheosis*, 2015, Galería Nacional en Praga, Ministerio de Cultura de la República Checa. El texto de Jiří Přibáň, "Apotheosis Now? Menciona un término del filósofo francés Gastón Bachelard en el cuál llama a las naciones "bloques epistemológicos" que nos impiden y nos "previenen" del entendimiento entre las sociedades modernas ya que instauran un sentimiento de solidaridad entre lo que es conocido por medio de la cultura y lo que no es cercano culturalmente nos hace encontrar las diferencias entre "los otros".

Estos bloques no solo han sido instaurados en estas sociedades universitarias relativamente pequeñas, sino a un nivel mucho más amplio a nivel nacional y global.¹¹ Ésta *-forma de pensamiento-* es imperceptible y ha sido implantada a través de una violencia invisible: la corta historia de la fundación de los estados o naciones.

En este sentido podemos situar a la institución universitaria como un símil estructural de la propia figura de nación. Esta violencia nace hace 500 años en América Latina y es el resultado histórico del proceso colonial y sus estructuras hegemónicas del poder *«que no toleran epistemologías alternativas y pretenden negar la alteridad y la subjetividad de los otros de una forma que perpetúa la opresión de sus saberes y justifica su dominación»*.¹²

La educación artística que funciona a partir de estos obstáculos epistemológicos es una maquinaria de repetición y funciona como adoc-trinamiento para la perpetrar la permanencia de las estructuras de poder y dominación, tanto capital como cognitiva y para continuar con la violencia estructural por capital simbólico y cognitivo de la validación entre las «disciplinas»¹³.

Cuando la educación artística parte y mantiene ésta manera de enseñar genera violencia epistémica,¹⁴ cuando por el contrario, «la meta real, es cambiar la subjetividad colectiva para lograr un esclarecimiento ético en lugar de sentar directivas morales establecidas autoritariamente» (Camnitzer, 2015). Estas directivas nos están impidiendo tener una visión crítica, de comunidades educativas que sean descolonizadoras y transformadoras, que nos hagan preguntarnos, ¿quiénes somos y a qué nos enfrentamos como artistas en nuestro ecosistema?

11 Si la violencia cultural se manifiesta a través de una serie de discursos, símbolos, metáforas, himnos patrióticos, religiosos y otros, la violencia epistémica se relaciona, desde Foucault y sus imprescindibles estudios sobre la relación saber-poder (v. Foucault, 1965), con los temas relativos a la producción y a la manera que tiene el poder de apropiarse y condicionar esa forma de conocimiento. Se trata, en la mayor parte de los casos, como se ha demostrado a lo largo de la historia, de aniquilar otras formas de saber que se consideran salvajes, primitivas o femeninas (PULIDO, 2009).

12 PULIDO, Tirado Genara. (2009). Violencia epistémica y descolonización del conocimiento. DIALNET, Vol. 24, N°. 1-2, 29. febrero, 2016, de Sociocriticism.

13 Las disciplinas materializan la idea de que la realidad debe ser dividida en fragmentos y de que la certeza del conocimiento se alcanza en la medida en que nos concentremos en el análisis de una de esas partes, ignorando sus conexiones con todas las demás. (CASTRO-Gómez, p. 83, 2007).

14 «La violencia epistémica ha acompañado casi siempre nuestro afán de conocimiento y el paralelo deseo de imponer nuestra propia manera de entender y formular el conocimiento al 'Otro', y es la base de la violencia estructural, cultural, y la violencia directa y acompaña otras formas de colonización en nuestra sociedad.» (PULIDO, 2009).

El arte es una disciplina separada de otras disciplinas, es decir una meta-disciplina. Es decir, el Arte es una forma de pensar, una forma de resolver y formular problemas. Está por encima de cualquier otra disciplina, inclusive de la ciencia, que se basa a partir de aplicaciones prácticas, secuencia, lógica, causa y efecto y experimentación repetible, mientras que el arte abarca todo eso y todo lo apuesto. Es el campo en donde se imagina lo posible y lo imposible.¹⁵

Camnitzer no sitúa al arte dentro del campo de conocimiento ya definido por la academia o por el campo material de la producción o por las cualidades técnicas del «creador», en realidad cambia el manejo de la palabra disciplina y niega los valores que se le han impuesto a la palabra desde la institución. Así mismo deja claro que por compleja o simple que sea esta práctica, hace uso de una cantidad innumerable de procesos y piensa fuera de ellos para imaginar en este sentido lo posible y lo imposible.

En contraste con la educación tradicional y contemporánea de nuestros cuerpos universitarios, existe en la FAD, La Colmena,¹⁶ un proyecto educativo, en el que confluyen prácticas diversas y diálogo de saberes, que mediante estas se pueden generar maneras diferentes de re-aprender, en el que el arte tiene una función humana, consciente que es mucho más que la función dentro de estos sistemas. José Miguel González Casanova (1964) fundador de La Colmena, escribe:

La pedagogía es un arte. La educación es un espacio de sensibilidad y subjetividad que ninguna ciencia podría explicar y ordenar. Aprender lo que se ignora es una creación (inter) subjetiva de la percepción y conciencia de algo, por lo que es un acto creativo. No se aprende de la repetición de lo que se sabe, si no que es su ampliación, porque el saber no es la representación de una información: es la experiencia de su presentación. (González, p.24, 2011)

Para poner en marcha una lógica cooperativa -entre el artista y el público- en donde el rol del artista es proponer un proceso de aprendizaje/ experiencia y el rol del público es realizar o no un ejercicio de interpretación, es necesario reconsiderar las prácticas experimentales y tener un eje decolonial para recuperar la relación con la ecología de nuestro entorno.

Siguiendo esta línea, yo pienso que hay que cambiar de cuerpo.

¹⁵ Espacio Fundación Telefónica Madrid. (16 marzo 2015). Escuela Disruptiva Sesión II. Luis Camnitzer. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=5hL9_1SJpg. Consultado el 19 de enero del 2017.

¹⁶ Se puede consultar la información de este proyecto educativo en <https://tallerlacolmena.mx/acerca-de/>

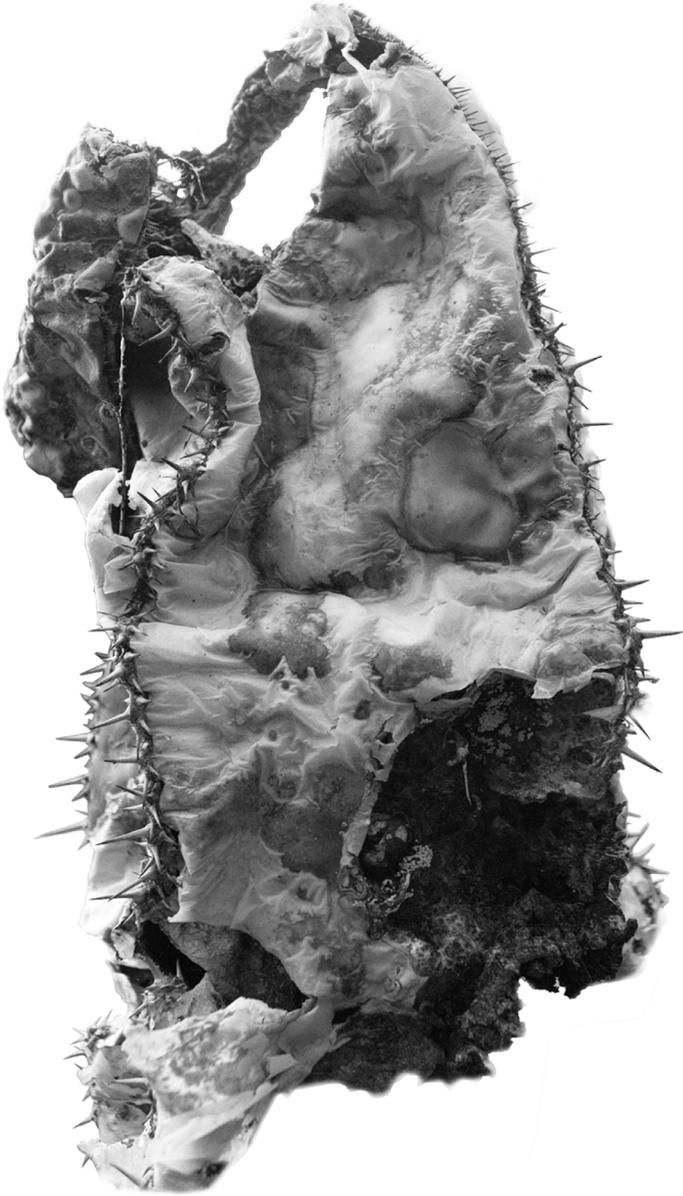
Joseph Beuys propone a la planta como un arquetipo de la teoría de la plasticidad: la floresta como un arquetipo de la escultura social de la cuál plantaremos más ideas en el tercer capítulo. Como artista, pienso que la definición y debate de arte debe sobrepasar el campo del conocimiento establecido por la hegemonía de cualquier institución. También debería sobrepasar el campo material de la «producción» o los términos en los cuales entendemos este concepto, que concentra definiciones como «producto, utilitario, mercancía» y que funciona bajo los términos de explotación que ya conocemos y que se aplicaron para la construcción de nuestra realidad social del siglo XXI.

Para ser más específica y centrar estas perspectivas en el pensamiento decolonial, Santiago Castro Gómez hace una observación de las lógicas de la figura de la Universidad, dentro de los cánones colonialistas y la llama «Hybris del Punto Cero»¹⁷; este libro se vuelve una herramienta con la cual logra crear una profunda crítica, entre otras cuestiones coloniales, acerca del proceso de cómo la figura de la Universidad se apropió y fragmentó los campos del conocimiento, rompiendo con el concepto del «todo interrelacionado», como se percibía con los saberes de las culturas originarias y convirtiendo al hombre y a la naturaleza en campos separados ontológicamente. Esto sucedió a partir del «descubrimiento» de América y con ello, la visión capitalista del mundo, y la visión de ese mundo orgánico interrelacionado se convirtió en una visión subalternizada.¹⁸

Castro explica el metarrelato de la educación universitaria: “*el progreso de una nación depende en gran parte de que la universidad empiece a generar una serie de sujetos que incorporan el uso de conocimientos útiles*” (Lyotard, p. 69, 1990). Y aquí es en donde encontramos resonancias con el modelo de educación de los estados-nación; progreso, nación, universidad, generación conocimiento y de sujetos útiles, ¿está la UNAM siendo partícipe de ese metarrelato?

17 Castro-Gómez, Santiago, 2005, *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.

18 Se impuso poco a poco la idea de que la naturaleza y el hombre son ámbitos ontológicamente separados, y que la función del conocimiento es ejercer un control racional sobre el mundo. Es decir que el conocimiento ya no tiene como fin último la comprensión de las “conexiones ocultas” entre todas las cosas, sino la descomposición de la realidad en fragmentos con el fin de dominarla. (Castro-Gómez, 2007)



**III. La colonialidad violenta
la educación y la práctica artística**
(y todas las esferas de la vida).

Será necesario reconstruir la idea, no del descubrimiento de América, sino de la idea que América fue descubierta

Edmundo O’Gorman
La invención de América

La colonialidad impuso un mundo de guerra permanente donde la violencia penetra de manera silenciosa e invisible en todas las esferas de la vida de modo que se confunde con la condición humana. En este sentido existen diversos factores para considerar y reflexionar sobre la manera en que la práctica y la educación artística está envuelta en un sistema colonial de creación, producción y distribución, que ha despojado al artista de su autonomía y subjetividad.

Con colonialidad hablamos de una condición política, social y económica que configura diversos tipos de violencia en muchas esferas humanas, ya sea entendido como clasismo, sexismo, explotación o racismo y en el campo de la generación y administración del conocimiento, violencia epistémica, afectando a las comunidades culturales. La colonialidad como forma de vida y eje del poder en diversos campos se basa en la creación del imaginario en el que el progreso y civilización deben estar por encima de la humanidad y la naturaleza.¹⁹ Edmundo O’Gorman en la *Invención de América*,²⁰ describe este sistema como un imaginario creado a partir del control de las narrativas.²¹ La controversial historia, en la que Cristóbal Colón «descubrió América» es un hecho manejado históricamente. Nada más y nada menos, quien daría las pruebas del falso descubridor fue Bartolomé de las Casas en 1494, en la leyenda del piloto anónimo.²²

19 Santiago Castro López en *Descolonizar la Universidad* explica bien esta relación con la Hybris del punto cero. Se creó un modelo epistémico moderno/colonial que surge después de la conquista de América alrededor de 1500 en Europa, con la formación del mundo capitalista y la expansión colonial de Europa por América.

20 Este texto es clave en el desarrollo de la filosofía decolonial contemporánea escrito en 1958. Citado en Arquine Consultado en <https://www.arquine.com/juan-y-edmundo-ogorman-paralelos-inversiones-y-contrastes/>

21 «Puesto que nuestra idea consiste en contar la historia de la idea del descubrimiento de América, lo primero que debe preocuparnos es averiguar el origen de esta idea ¿Cuándo entonces se concibió por primera vez el viaje de 1492 como un empresa de descubrimiento?» O’GORMAN, Edmundo. *La Invención de América*, Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y el sentido de su devenir. 4ª ed. México, FCE, 2006.

22 «Los colonos estaban persuadidos de que el motivo que determinó al almirante a hacer la travesía fue el deseo de mostrar la existencia de una tierras desconocidas de las que tenía noticia por el aviso que le dió un piloto cuya nave había sido arrojada a sus playas por una tempestad» (O’GORMAN, 2006, pg. 25.)

Para toda esta construcción de una empresa de la conquista, se utilizaron toda clase de tecnologías de navegación que hicieron posible el hallazgo por parte de los colonos españoles, sin embargo, al llegar aquí se encontraron con estructuras de organización políticas-ambientales y sociales. En Mesoamérica la identidad no se basó en el lenguaje ni en la etnicidad, sino en la pertenencia a una ciudad-estado, mejor conocido como *altepetl*; *este implicaba una serie de relaciones específicas con el medio ambiente, los cultivos, los ciclos y el culto, a partir de las condiciones y los dones del lugar en el que se habita*,²³ un estrecho vínculo entre agua y montaña.

Sin embargo lo que dominó fue la cultura europea a través de la condición colonial,²⁴ en la que el conocimiento se clasificó por los europeos como racional, perfecto, bello, cuantificable, medible, observable, comprobable. A partir de esta organización cimentaron la creencia que la versión oficial y el conocimiento válido, era proveniente de Europa y que, «*sí en el pasado tuvieron el control de conocimiento, también tendrían el futuro de la humanidad en sus manos. Así, mediante la consolidación de esas ideas, se formaron los pilares de la colonialidad.*» (Quijano, 2014).

La relativa independencia que los países latinoamericanos adquirieron después de varios siglos, tuvo lugar en la primera mitad del siglo XIX. Por supuesto, esto no era aceptado por los pueblos nativos, sino que en su mayoría fueron las primeras y segundas generaciones que descendían de invasores e inmigrantes. Como consecuencia, a pesar de la independencia política, las costumbres culturales y los valores y dinámicas del pasado colonial permanecieron. (Castro y Grosfoguel, 2007).

Estos autores latinoamericanos que mencioné anteriormente muestran cómo incluso varios pensadores críticos del mundo eurocéntrico construyen esa mirada homogeneizadora sobre los otros mundos (Asia, África, América).²⁵

El contexto de América Latina fue estratégicamente administrado por un sistema hegemónico que se construyó con el dominio de la condición humana en términos de la propia colonialidad.

23 Garagarza García, León. The year people turned into cattle, in *Centering Animals in Latin American History*. (Duke: University Press, 2013). Origen etimológico de *altepetl*: alt: agua, tepetl: cerro o montaña.

24 Es parte de un proceso histórico, político y económico que comienza a partir del descubrimiento de las Américas y «se constituyó a través de los siglos a partir de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de un patrón de poder» (Quijano, 2014).

25 «La subalternización a las voces diferentes a las propias que aparecen como incompletas, subdesarrolladas, pre-científicas, míticas, no racionales, salvajes y prisioneras de formas de poder reducidas a lo económico y lo político, invisibilizando esas otras manifestaciones de ellas en el control de la naturaleza, la subjetividad, el conocimiento, el deseo y las diversas manifestaciones de la autoridad». (Quijano, 2000)

En este sistema la diferencia fenotípica del ser humano es una razón de supremacía, de dominio sobre el otro y que dejó relaciones como la explotación, esclavitud, pobreza y violencia a lo largo y ancho del continente americano hasta la actualidad,²⁶ creando procesos violentos de colonización que «convergió y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los ejes fundamentales del nuevo patrón del poder» (Quijano, p. 246, 2000).²⁷

La violencia que es ejercida por la colonialidad del estado viene en distintas formas: la segregación de la vida rural, el contexto de crímenes de estado en el que vivimos, la marginalización, la desaparición o los feminicidios. «Las guerras coloniales (y en este caso agregaría guerras coloniales permanentes), se conciben como la expresión de una hostilidad absoluta, que coloca al conquistador frente a un enemigo absoluto: el otro» (Achille Mbembe, p. 41), *que es despojado de todo, de historia, de humanidad, de paz, de dignidad, de territorio*.²⁸

A partir de la existencia de la idea de colonizadores y colonizados, todavía vigente en nuestros días, separamos cuestiones raciales y étnicas, aplicando todo el peso cultural de nuestro lenguaje y organización de nuestras sociedades a prácticas que estaban fuera del control de los sistemas educativos y gubernamentales, separándolas de la realidad colectiva, ecológica, social, educativa y afectiva.

Esto es visible en diversos proyectos con fines modernistas como la urbanización de las ciudades, la depredación del entorno ecológico, la violación de derechos humanos, la explotación laboral, las contingencias ambientales, la centralización y elitismo cultural, la marginalización y violencia en la vida rural y de los pueblos originarios, la extinción masiva de especies en el planeta y la violencia de género. Esta historia terminó en América, en femenino, esa naturaleza conquistada parte de una dominación masculina de la subjetividad del mundo.

26 El fenotipo constituye los rasgos observables de un individuo, tales como la altura, el color de ojos, y el grupo sanguíneo. La contribución genética al fenotipo se llama genotipo. Algunos rasgos son determinados en gran medida por el genotipo, mientras que otros rasgos están determinados en gran medida por factores ambientales. Consultado en <https://www.genome.gov/es/genetics-glossary/Fenotipo>

27 El hecho de que los europeos occidentales imaginaran ser la culminación de una trayectoria civilizatoria desde un estado de naturaleza los llevó también a pensarse como los modernos de la humanidad y de su historia, esto es, como lo nuevo y al mismo tiempo lo más avanzado de la especie... los europeos imaginaron también ser no solamente los portadores exclusivos de la modernidad, sino igualmente, sus exclusivos creadores y protagonistas (p. 256).

28 La colonialidad nos mantiene en un momento específico de la historia, crea ciudades hambrientas... La ciudad del colonizado es una ciudad agachada, una ciudad de rodillas... No es que sea una ciudad sin recursos o sin dignidad, sino que así se le construye. (Achille Mbembe, p. 72)

En la pintura *La creación de un fresco*, (1931) San Francisco California Diego Rivera muestra estas dinámicas masculinas de control y ordenamiento del estado moderno por la mano de una mayoría constituida por hombres. El proyecto de Rivera ayudó a instaurar la ideología del aceleracionismo y progreso de la ciencia, la industria y la tecnología así como



La creación de un fresco, (1931) San Francisco California. Diego Rivera.

varios pintores de la época, que llevaron la técnica artística al servicio de la construcción del imaginario del estado. Este dominio se volcó en un discurso de modernidad y fue representado por los artistas muralistas utilizados a la voluntad nacional. Es muy claro que no todos los artistas, porque hubo pintores muy críticos, como es el caso de la obra *Katharsis* (1934-1935)²⁹ de José Clemente Orozco donde presenta las dinámicas de la época pre-moderna y los achaques de la humanidad en relación con la ciencia, las máquinas y el desarrollo de la tecnología. Estas heridas son muy profundas para los que habitamos la Ciudad de México y conocemos los grandes problemas acarreados del pasado. Trato de imaginar el siglo XX mediante *Autobiografía* de Juan O'Gorman, en el que abre una puerta a su mirada y su vida y no imagino el dolor que tuvo que pasar cuando decidió terminar con su vida frustrado, dándonos grandes obras sobre las condiciones de vida en la Ciudad de México a finales de los años 70's.³⁰

Las prácticas artísticas que surgieron en el periodo moderno en México, comprendido desde 1960, fueron efecto del contexto político social de la época, siendo los movimientos sociales estudiantiles un pilar fundamental. Artistas y colectivos alrededor del continente latinoamericano estaban en una búsqueda y ocupación de las relaciones que se establecen entre el sistema educativo artístico y el contexto ambiental, social y político, desarrollando propuestas críticas y más humanas hacia el proyecto modernista.

29 José Clemente Orozco, *Katharsis*, 1934-1935, Fresco sobre bastidor metálico, 11.46m x 4.46m, Museo Palacio de Bellas Artes, CDMX, México.

30 Una de las razones por las cuáles Juan O'Gorman anuncia la decisión de suicidio, es una gran frustración y tristeza en su vejez, ya que el estado condicionaba su trabajo y remuneración para realizar únicamente murales de la historia oficial y los grandes comandantes y figuras nacionalistas. El anuncio de esta decisión se puede ver en el documental "*Como una Pintura nos Iremos Borrando*" Dirección: Alfredo Robert, 1987. Ver Juan O'Gorman - *La Humanidad - Cáncer del Mundo Orgánico* (Humanity - Cancer of the Organic World) [tempera on wood, 1979], Juan O'Gorman - *Nuestra Maravillosa Civilización* (Our Wonderful Civilization, tempera on wood).

Al menos en la Ciudad de México con el movimiento del 68, podemos hablar de manifestaciones estudiantiles en contra de la violencia, destrucción del ambiente, la muerte y la industrialización del mundo y sin embargo nuestra condición cultural y artística como mexicanos en ese momento estaba construida a partir de un reflejo de prácticas y lenguajes artísticos basados en cánones europeos y estadounidenses.

En 1970, tras la matanza de Tlatelolco, se llevó a cabo la constitución de la ENAP, la balanza se volcó a formar artistas y estudiantes que tenían como premisa “*una escuela moderna en consonancia con la época*”. Pero desafortunadamente no hubo un gran cambio en la enseñanza institucional como tal, ya que prevaleció la figura de la institución academicista, muralista, eurocentrista, y desde esa época esas visiones de revolución decolonial se consideraron disidentes. A causa de la educación impuesta y normalizada existen pocos referentes que nos hagan reflexionar sobre la discusión del arte y la educación artística y lo que implica históricamente en la Ciudad de México y cómo se construyeron las violencias estructurales en México, a partir de valores eurocéntricos y disciplinarios.

Como si la educación se tratara de un andamiaje maquínico e ideológico, la obra *Vórtice* de Marcela Armas muestra estas problemáticas que han sido invisibles. El proyecto muestra “*una revisión del orden industrial con lo que se procesa el saber y por la tanto también la construcción de la memoria de la educación en México*”.³¹ La artista realizó una investigación sobre el reuso del papel de los libros de texto que se encuentran en archivo muerto, para crear las nuevas ediciones de libros de texto gratuito. Físicamente estos archivos son guardados en diversas instancias como secretarías, oficinas de gobierno, hospitales psiquiátricos, cárceles, orfanatos, y otras entidades vinculadas al gobierno, y “*llevan el código genético de su origen burocrático*”.³² Los libros que son reutilizados para imprimir nuevos provienen del año de 1959 -año en que se nacionalizó el libro-, hasta el año 2013.

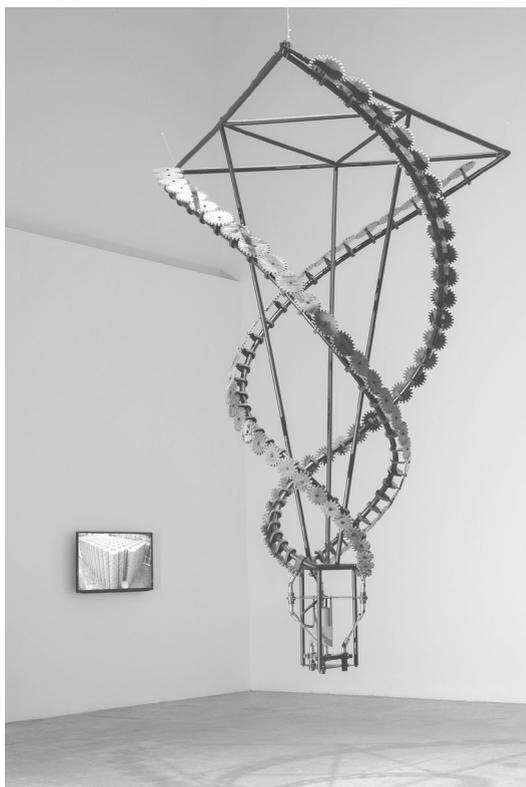
En este proyecto Marcela Armas reflexiona sobre la invisibilización de la memoria histórica, de cómo se construyó la educación, obedeciendo las dinámicas del gobierno en curso. La documentación de este proceso, es una alegoría de cómo se administra el conocimiento, al ser desaparecido por medio de una mecanicidad industrial que reimprime esa otra educación nueva promovida por el estado y que obedece a dinámicas económicas del sistema capitalista.

31 Marcela Armas, *Vórtice*, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2013, consultado en <https://muac.unam.mx/exposicion/marcela-armas>

32 Marcela Armas. *Por Amor a la disidencia*, UNAM, MUAC, 2013.

La obra-máquina construída por la artista nos habla de una transformación del conocimiento a través de la materialidad y la mecánica, así mismo también nos hace cuestionarnos el rol de la maquinaria en la construcción de la identidad y subjetividad cultural con órdenes que obedecen a las dinámicas económicas.

El proyecto no solamente analiza de forma matérica estas violencias, sino que recurre a la gravedad (la maquinaria genera un movimiento hacia la verticalidad) planteando esta dimensión física como un sistema de opresión y rescata la idea de la libertad y la disidencia como un deseo constante, como el deseo de saltar, volar o elevarse, un deseo que cuestiona las implicaciones de una normatividad natural, condicionada y asumida, que en un sentido crítico se pregunte: «¿Cómo no ser gobernado de esa forma?»³³



Vórtice, Marcela Armas. 2013.

*

Las universidades públicas operan sin una función con relación a la situación que mantienen con sus contextos sociopolíticos y ambientales. La escuela ha perdido la única herramienta que promete ser la estrategia más poderosa ante toda una revolución en el futuro, una nueva revolución industrial digital, las tecnologías de la información, la automatización, la inteligencia artificial, así como un cambio de paradigma económico, en el cual, ciertas maneras de educación serán obsoletas. Aunque ese no es nuestro futuro inmediato, sí existen y se están conociendo los avances, tensiones de aceleramiento en la organización del mundo. Mi pregunta ahí sería, ¿necesitamos estas tecnologías? Y si tenemos que usarlas, acoplarnos, y educarnos, ¿cómo?.

Esta herramienta a la que me refiero tiene que ver con la acción social y los tejidos con la comunidad que se llevan a cabo gracias a la relación existente entre la universidad y la sociedad, siendo un punto estratégico de resistencia ante los cambios políticos y económicos que se lleguen a dar en el futuro, ya que como centro educativo tiene el poder de rescatar, re-evaluar y dar solución a los grandes problemas que enfrentamos. Y no por afirmarlo de más, hasta éste momento podemos reiterar que el conocimiento que se genera en las universidades sigue siendo colonizador. Analizar nuestro contexto cómo el control disciplinar, biopolítico y necropolítico (Núñez, p.100, 2016)³⁴ por mencionar algunos es clave para sentar las bases de otras maneras de educar. Y si la educación que tiene como base el progreso económico y desarrollo progresivo del conocimiento es cómplice de la violencia estructural que genera la colonialidad en nuestro contexto, ¿cómo superar esta etapa?.

¿Cómo podemos romper el círculo vicioso del metarrelato colonial?

En el debate de la producción artística: El análisis de procesos políticos, socioculturales, tecnológicos, científicos, ambientales, que estén relacionados con nuestro contexto de manera glocal, es crear subjetividades ecológicas, integrales y por lo tanto transdisciplinarias.

¿De dónde venimos y a qué problemática nos enfrentamos como agentes y creadores culturales?

Es necesario reconocer el pasado colonial y hacer una revalorización de lo que implica la construcción de ese relato y de lo que ha implicado para nuestras vidas en la actualidad, y para organismos necesarios para nuestra vida que son víctimas de la depredación capitalista que enfrenta el planeta así como de la pérdida de biodiversidad de nuestro país, identificar que somos parte de un equilibrio en la naturaleza y que tenemos agencia como artistas en nuestro entorno.

¿Cómo podemos comenzar el proceso de descolonización?

Las prácticas comunitarias, el arte y la educación son claves de la reconstrucción de la convivencia, tanto en la universidad como en la sociedad. Depende de muchas estructuras que deben cambiar, cómo las estructuras rígidas de aprendizaje, así como de una a-significación³⁵ de los espacios culturales e instituciones.

34 La propuesta fundamental del camerunés y filósofo Achilles Membe para las críticas sobre la colonialidad y aportaciones a la noción de biopolítica desde un contexto –no europeo– es la definición del Estado como una Necropolítica, que surge a través de esos tres dispositivos de poder.

35 La a-significación, según Felix Guattari, se piensa como un término de lo innombrable, inenarrable, y ese punto innombrable es el punto de no-sentido desde donde el arte es creado. En este caso, las instituciones tienen que adaptarse a ese mismo sentido para poder entablar conversaciones horizontales con las comunidades que crean los procesos artísticos.

Si el arte es un fin en sí mismo de prácticas en una sociedad, ¿podemos organizarlo en la universidad a partir de los intereses de cada practicante? ¿Es acaso la universidad otra forma de dogmatizar nuestras mentes? ¿Cómo pensamos la educación artística en un contexto en donde siguen predominando la explotación y las relaciones de poder que dejó el colonialismo?



IV. Decolonizar la epistemología.

*La decolonialidad está aquí, allá, adentro y afuera.
No es una palabra, es el cuerpo, es el espacio concreto
dónde redefine su táctica y su teoría.*

Fabián Villegas

La actividad performática del arte y la educación puede ser pensada como una actividad ecológica y decolonial, reivindicando el papel que el arte y la ciencia juegan en el reconocimiento de los sistemas del cuerpo para el aprendizaje y reconociendo la agencia de organismos multicelulares como las plantas y nuestra total dependencia de su reproducción.

La acción y el movimiento humano ha sido estudiado durante cientos de años. El Hombre de Vitruvio de 1492, es una obra que glorifica al hombre como el centro del universo. En la misma década, la empresa de navegación de Cristóbal Colón llegó al nuevo continente, suponiendo el hito o punto de partida para la invención del concepto América (O'Gorman, 1958). La construcción del hombre ideal, mediante el estudio de la anatomía y el movimiento, fundamentada por Da Vinci y por otros artistas europeos de la época, planteó la bidimensión y las proporciones de un sistema matemático que puso a disposición el cuerpo en un ordenamiento de medición antropocéntrico.

Para el contexto que nos ocupa, la Ciudad de México, quedaron en el olvido los saberes indígenas sobre el comportamiento de los cuerpos de aire, de agua y la relevancia que éstos tienen para entender el movimiento humano y su propiocepción, que actualmente tienen una gran relevancia en el terreno de la ecosomática, las neurociencias y las perspectivas sobre el campo afectivo, la ecología y el cuidado.

Sin embargo, el campo artístico desde su potencia social y política sobre estos fenómenos ecológicos no-humanos, ha estado a la vanguardia del conocimiento académico de la investigación científica ya sea por la creación, la acción performática o por medio de la exploración del cuerpo y las dinámicas educativas para la exploración multisensorial.

En estos procesos la intuición, la escucha y la autodeterminación forman parte esencial de los procesos de aprendizaje y el desarrollo de la plasticidad cerebral, clave para el bienestar y el buen vivir, más allá del sistema de explotación-beneficio-recompensa del sistema capital.

En ese sentido, el cruce arte-ciencia, la educación y la ecología desde una perspectiva performática decolonial, toman una importancia en los futuros imaginarios y la creación especulativa como una medida de resistencia ante el discurso de los sistemas coloniales-académicos y han emprendido un diálogo con el fin de construir ecologías de pensamiento y acción decolonial como una postura que se reinventa en el ejercicio de situarse de manera glocal en un contexto complejo, cambiante y en posible riesgo de extinción.

Los estudios científicos y artísticos sobre el comportamiento de los organismos multicelulares no-humanos como las plantas, brindan nuevas perspectivas bioéticas sobre la agencia de las más de 320 000 especies en el mundo que representan el 82% de la biomasa en la Tierra contra el .01% que representan los humanos.³⁶

La reflexión en este capítulo sitúa a la inteligencia de las plantas como sistema modelo antropológico-ecológico cómo dinámico y complejo, así como la reflexión de su materia y comportamiento como un símbolo activo para la ecología artística desde la perspectiva de Joseph Beuys que trabajó fuera de las dinámicas de la violencia epistémica.

En la medida en que transformemos nuestro lenguaje y nuestras acciones en la realidad concreta, en nuestros procesos de creación y en nuestros ejercicios de aprenanza³⁷ con los demás, podremos llegar a reconocer el poder que tenemos como individuos y como colectividad.

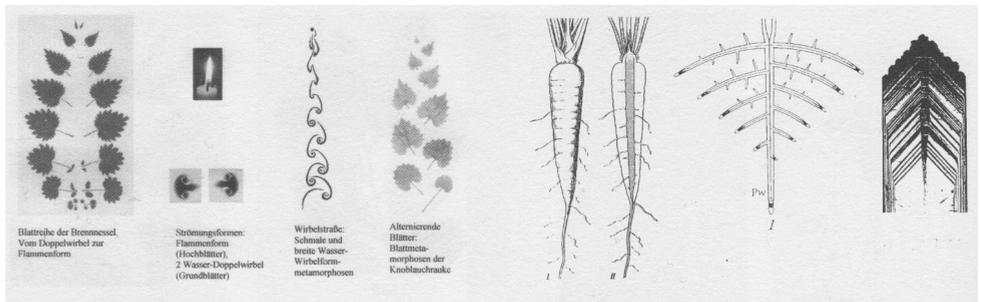
En la siguiente parte del texto se encontrarán algunos conceptos usados para comprender acerca del cuerpo y el entorno artístico: sus actantes, sus sistemas, sus organismos, las mutaciones, los parásitos, sus fenómenos residuales, el corpus conceptual y demás textualidades para reflexionar el arte y la educación en un orden biológico y planetario.

36 <https://www.visualcapitalist.com/all-the-biomass-of-earth-in-one-graphic/>

37 Enseñanza y Aprendizaje: Estos dos procesos que ocurren de manera simultánea, podemos identificar qué no son procesos distintos el uno del otro. Esta palabra no existe en el diccionario, pero retomo la idea de Stanislaw Lev, en el ejercicio de redefinición de dos palabras que no son conceptos separados o que ocurren en una atemporalidad.

Para Joseph Beuys (1921-1986),³⁸ la planta es una obra de arte de escultura social. La describe como un arquetipo de su teoría de la plasticidad, en la que todo lo escultórico, los procesos naturales, sociales y anímicos son constituidos por tres principios derivados de la alquimia: mercurio, sal y azufre. El mercurio cómo un proceso de metamorfosis, la sal cómo la formación, la rigidez y la forma y el azufre como un principio del caos. La planta se encuentra entre tres dimensiones: lo subterráneo, la luz y la gravedad y es «aquello» que se puede o no influenciar.

Estos tres principios son parte del proceso pictórico de Beuys, para explicar el cuerpo y el comportamiento de las plantas, constituidas con un metabolismo que cuenta con un cuerpo etéreo y un cuerpo de fuerzas constitutivas. Una forma ovalada alrededor del cuerpo de la planta simboliza el movimiento de su continuo crecimiento, cuerpo que habita entre la forma y las fuerzas en forma de un espiral continuo (atemporal).

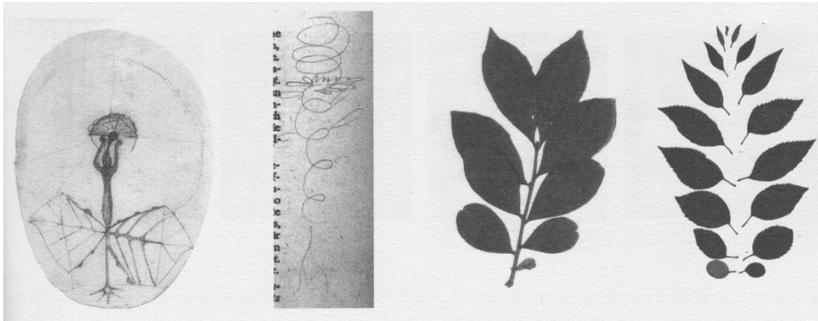


Imágenes de Volker Harlan

El mercurio y su proceso metamórfico involucra al caos y a la energía pura, relacionada con la manera en que crecen las hojas de las plantas, cada una diferente a otra, en la que se involucran etapas de la formación de su materia: la cristalización, la solidificación, la petrificación, la disolución, la evaporación y la combustión, son procesos de la transformación de la materia viva por los que el cuerpo de la planta atraviesa constantemente. La sal, es la forma del cristal, es decir, la solidificación y el crecimiento de las raíces de las plantas (algo que sobrevive incluso en el invierno). El azufre es el brote de una flor (algo que muere en el frío del invierno) que, a medida que crece, se contrae y se reduce, produciendo una forma de flama, que se abre con el calor del verano y la luz del Sol.

38 La planta como Arquetipo de la teoría de la plasticidad. Volker Harlan. SOLANGE, Oliveira Farkas, Asociación Cultural Videobrasil. (2010). Beuys Joseph. *A revolução somos nós*. São Paulo, Brasil: Sesc Pompeia. Esta descripción no es una traducción del texto en portugués sino una interpretación de la que escribe.

En este gran proceso tripartita de crecimiento sinérgico encontramos el florecimiento de la planta, comenzando por las hojas, después los pétalos, cada uno de ellos crea un cuerpo colectivo. La gran producción de polen de estos organismos multicelulares pocas veces es usado para preservar a su especie, sino que funciona a favor de todo un entorno ecológico beneficiando a múltiples especies como insectos, roedores, aves, roedores, hongos y bacterias, componiendo así, individuos en beneficio de un todo.



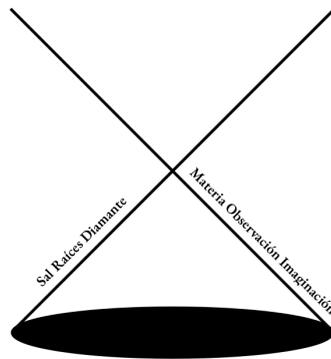
Imágenes de Volker Harlan

Este proceso es la imagen simbólica de las sociedades humanas, la imagen de un proceso social que contribuye al desenvolvimiento de otros. Estos tres elementos constituyen la epítome de una forma plástica tripartita o un símbolo de la reformulación del campo social, la observación de la floresta como un organismo social y la planta como un organismo solidario, una escultura social.

Si el arte es todos estos procesos, como los de una planta, nos compete estudiar su contexto y su funcionamiento y en este sentido podríamos identificar bastantes elementos de estudio para articular la relación arte-ecología simbólicamente en la lógica de Beuys y con ello, empatía mediante el reconocimiento de la agencia y la inteligencia de las plantas y así encontrar resonancia en el comportamiento humano y su performatividad.

En la siguiente parte del texto me interesa desdoblar estas ideas mediante la figura del parallax (paralelismo) ligados a la experiencia del cuerpo-educación-colectividad para pensar la decolonialidad y la relación con la ecología en el arte.

IV.I Sal, Raíces, Diamante: Materia, observación, imaginación.



¿Cómo son nuestras raíces, qué nos constituye como seres que imaginan, que observan, que crean y aprenden?

Uno pensaría que para imaginar no hacen falta los huesos. Hay algo tan maravilloso en ellos que nos permiten mantenernos, caminar, ser seres sólidos, y al mismo tiempo pensar en lo infinito. Llevaré mis manos a mi cabeza; éste casco sólido protege el cerebro y con ello la consciencia, un estado de la materia de lo más extraño, que transita energía y luz y contiene más conexiones neuronales que estrellas en el cosmos (DÍAZ GOMEZ, 2016, pg. 47).

¿Cuáles son las condiciones del cuerpo que permiten que podamos aprender e imaginar en todas las etapas de nuestra vida?, la teoría de fetalización brinda posibles respuestas inscritas en nuestra cadena genética.³⁹ La investigación reside en observaciones de cráneos humanos, en los que se observó la permanencia morfológica del cráneo durante la ontogenia.⁴⁰ Los cráneos permanecen de la misma forma desde el momento de la formación del esqueleto de un feto y sólo aumentan de tamaño progresivamente hasta su fallecimiento, al contrario a muchas especies primates, que cambian su estructura craneal durante todas las etapas de su vida.

Éstas características fisiológicas permiten a nuestro cerebro seguir aprendiendo durante toda nuestra vida, una coraza uniforme y continua sin alteración por las condiciones climáticas luchando contra el cambio a través del tiempo y sin embargo, es muy fácil adaptarlo a solo ciertos condicionamientos, controlarlo y automatizarlo, una paradoja de la vida humana junto a la capacidad de producir tecnologías.

Esta teoría neurocientífica permite observar qué como especie humana hemos interiorizado circuitos neuronales que necesitan de procesos de aprendizaje continuos en una necesidad de conservar nuestra plasticidad cerebral, necesaria para conservar el dinamismo del pensamiento y la acción, hacia una ecología del saber.

En el caso del aprendizaje, la universidad sería parte de esas raíces. Este órgano arquitectónico crea esos puentes que atienden y construyen nuevos imaginarios críticos. Cuestionar es la base de el ser,⁴¹ que nos permite producir entidad a través del pensamiento.

39 Creada en 1919 por L. Bolk la teoría de la fetalización busca explicar los procesos evolutivos en el ser humano y las diferencias cognitivas entre humanos y primates.

40 Ontogenia: todos los eventos del desarrollo que ocurren durante la existencia de un organismo vivo. La ontogenia comienza con los cambios en el óvulo en el momento de la fertilización e incluye eventos de desarrollo hasta el momento del nacimiento o la eclosión y después: crecimiento, remodelación de la forma del cuerpo y desarrollo de características sexuales secundarias.

41 Nuestra individualidad está siendo construida a partir de cómo experimentamos, conocemos y vivimos la realidad colectiva.

En este sentido, debemos comenzar por entender que la universidad no es únicamente una construcción arquitectónica. Juan O’Gorman⁴² abogaba por la libertad de la imaginación y decía que el arte es la expresión de una colectividad.⁴³ En este caso, y en oposición a esa descontextualización en la que nos envuelve la universidad (como lugar de dónde «emana el conocimiento» separado por áreas de estudio) podemos pensar en incluir cuerpos conceptuales que no precisamente hayan nacido aquí, sino que se remontan a más de 30 mil años de antigüedad cuando los antiguos seres humanos observaban y se fundían en la naturaleza. La biomimética como una estrategia productiva, de observación de la materia.⁴⁴

Una de las primeras pistas humanas de la biomímesis fueron las pinturas rupestres de Lascaux, descubiertas en 1940, que contenían las pinturas más antiguas hechas por seres humanos, de hace aproximadamente 32,000 años de antigüedad. En éstas cavernas, los seres humanos dejaron una huella sobre su profundo conocimiento sobre el mundo animal y silvestre.



Venus de Hohle Fels



Hombre León de Hohlenstein Stadel

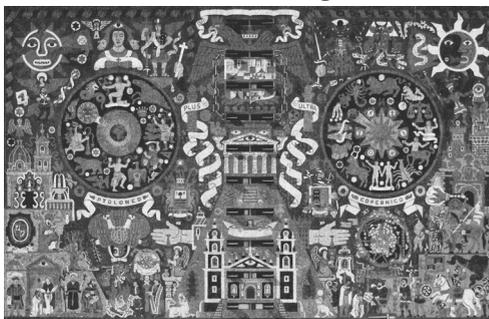
De la misma época paleolítica encontramos figuras simbólicas para representar la fertilidad y la unión de los seres humanos al mundo de la animalia. Las rocas y los huesos usados para dejar un registro que se escapa de la historia cómo la conocemos. La *Venus de Hohle Fels* y el *Hombre León de Hohlenstein Stadel*, son las figuras hechas por humanos más antiguas conocidas provenientes de la edad de piedra, que dejan huella de que la observación de la naturaleza y la transformación entre humanos y no-humanos trasciende el tiempo de manera milenaria.

42 Autor de los murales de la Biblioteca Central, uno de los símbolos emblemáticos de la UNAM. Ésta obra hecha con

43 Programa público: Juan O’Gorman. Integración plástica y paisajes imaginarios. Rita Eder. XIV Bienal FEMSA, 15 OCT. 2020

44 Rocha Rangel, Enrique. (2010). Biomimética: de la naturaleza a la creación humana. Ciencias 98, abril-junio, 4-8. [En línea] <https://www.revistaciencias.unam.mx/es/99-revistas/revista-ciencias-98/611-biomimetica-de-la-naturaleza-a-la-creacion-humana.html> El significado de esta palabra viene de bios, vida y mimesis, imitar, y es considerada, en la actualidad, una nueva ciencia que estudia a la naturaleza, se inspira de ella y crea a través de diseños y procesos para resolver problemas humanos.

Siguiendo en la reflexión de habitar un espacio arquitectónico, Juan O’Gorman encontró en las piedras, la única manera de que distintos elementos contextualizados convergieran: «*las tensiones de la imagen proceden de tomar dos tradiciones opuestas que chocan y se complementan. Producen una forma alternativa de entender visual y culturalmente las imágenes*». ⁴⁵ O’Gorman creó poesía en las piedras. Y en el mismo sentido biomimético se inspiró en ellas recolectándolas de diversos lugares de México para exponer su posicionamiento artístico y político con la modernidad a través del paisaje en la materialidad, su carga simbólica y geológica de los minerales, así mismo fijó un legado que permanece hasta nuestros días, de la fundación de la universidad y la fusión de sus orígenes.



Mural de la Biblioteca Central, Juan O’Gorman.

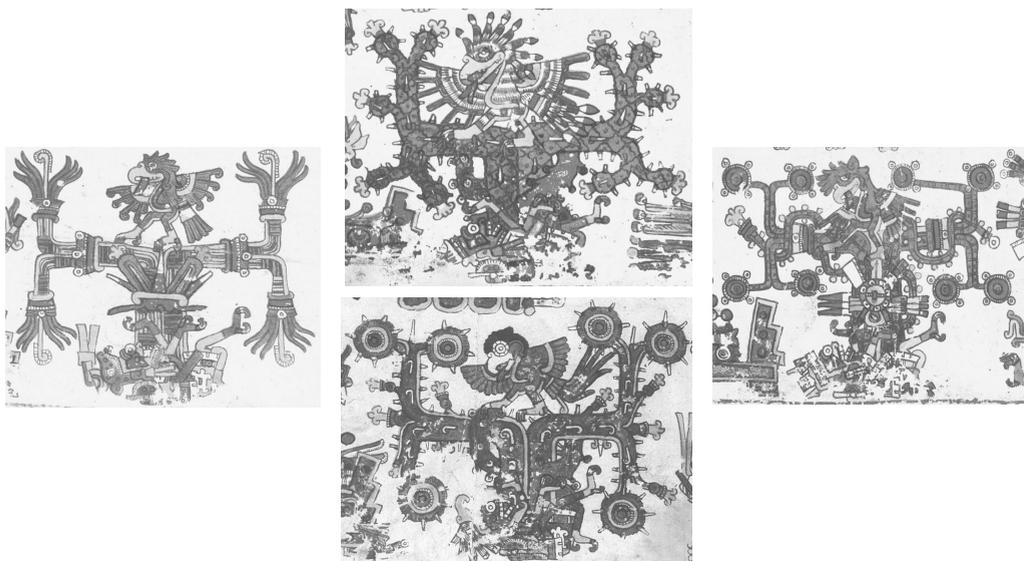
Las sociedades indígenas de los pueblos originarios habitaron el Antiplano Central de México, una zona limitada por murallas geológicas de las sierras de Zacatecas y Guanajuato, la Sierra madre occidental, la cordillera neovolcánica y la Sierra Madre Oriental. En esta zona encontramos mesetas, valles, cuencas y montañas con variaciones climáticas que dependen de los vientos, la altura, la irrigación y las lluvias. Su sustentabilidad hídrica depende no sólo de las lluvias sino del deshielo de las grandes cumbres nevadas de los volcanes, hoy, uno de ellos, el glaciar Ayoloco declarado extinto por la UNAM. ⁴⁶ En los siglos XIV a XVI el clima era más estable y la humedad mayor debido a las grandes masas de agua de la cuenca central, depósitos que fueron drenados en la Colonia (LÓPEZ AUSTIN, 1979, pag. 55-59). Estas sociedades aprendieron de la naturaleza y vivían de acuerdo a la Tierra y el cosmos, para darle forma a sus objetos, construcciones, y organizaciones humanas, es decir, mantenían una cosmovisión subjetiva, partiendo del cuerpo. Inspirados por el ambiente ecológico desarrollaron biotecnologías que les permitieron vivir, eso podemos verlo en las tecnologías agroecológicas, en el lenguaje (en el nombramiento de los cuerpos ecológicos como deidades y su relación con ellos), pero también en la profunda investigación taxonómica del cuerpo humano, que por un lado contaba con un ámbito particular del universo (subjetivo) y por otro era un campo expandido a una forma particular de conciencia social, que se desplegaba al campo ideológico (plano abstracto) y al plano de la acción (institucionalización), como prácticas, normas, educación, etc.

⁴⁵ Programa público: Juan O’Gorman. Integración plástica y paisajes imaginarios. Rita Eder. XIV Bienal FEMSA, 15 OCT. 2020

⁴⁶ https://www.dgcs.unam.mx/boletin/bdboletin/2021_349.html

Así mismo tenían un gran conocimiento de las partes del cuerpo y la relación con las plantas y sus efectos en él,⁴⁷ *el cuerpo humano es núcleo y vínculo general de nuestro cosmos, centro de nuestras perspectivas, generador de nuestro pensamiento, principio de nuestra acción* (LOPEZ AUSTIN, 1979,pg. 7), en este cuerpo micro y macro cósmico, el pensamiento y la acción son inseparables, es decir no existe pensamiento sin acción o acción sin pensamiento, en la ausencia de alguno de éstos encontramos la incongruencia.

El estudio de su cosmovisión y del cuerpo humano y funcionamiento están sumamente ligados a la idea de las almas y no encontramos dicotomías sobre estos conceptos en sus comprensiones del mundo, las entidades anímicas se manifiestan, al contrario de los sistemas coloniales que separan al ser humano como un sujeto hecho por mente-cuerpo. Lo que sabemos de sus representaciones, es que podían relacionarse con sus dioses (basados en la naturaleza) por medio de otros cuerpos no humanos que dotaban de simbolismo y fuerza, como el cuerpo de los 4 árboles cósmicos, el Árbol del este, del Oeste y del Norte y del Sur. En ellos se verían representadas las vías de los dioses, la fría, osea la cuerda del agua (chorro nocturno, puntas agudas) y la caliente como cuerda florida (las flores o chorro de sangre).⁴⁸



Los 4 árboles cósmicos ubicados por norte (centro superior), sur (centro inferior), este (derecha) oeste (izquierda). Códice Borgia lams. 49-52.

47 LÓPEZ Austin, Afredo, (1980) *Cuerpo Humano e ideología*, Las concepciones de los antiguos nahuas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2004.

48 *Ibidem*,pág. 68-71.

Un segundo campo de investigación del pensamiento náhuatl en el que es indispensable el estudio de las representaciones de la constitución y funcionamiento del organismo humano es, naturalmente, el de la historia de la medicina⁴⁹.

Entonces, actualmente hablar de biomimética es una manera de entablar una relación humano-naturaleza y sociedad. Esta base de vida les permitió la construcción de ciudades a partir de la inclusión de los cuerpos ambientales en su entendimiento del funcionamiento del mundo.

Siguiendo la línea hacia la creación de la imagen y el imaginario, actualmente hace falta volver a formular la pregunta sobre el uso de las tecnologías y la relación que los sistemas vivos mantienen con las tecnologías vivas⁵⁰ mediante el estudio de sistemas orgánicos no humanos interactuando con su entorno y a partir de ahí catalizar la construcción de hardware y software desde otras sensibilidades, tiempos y otras relaciones como sociedad humana con el entorno expandiendo nuestra consciencia y relaciones interdependientes. El colectivo de *Interspecifics* genera este tipo de afectaciones sensibles.⁵¹

La importancia actual, reside en la re-imaginación⁵² tanto tecnológica como ecológica, en respuesta a los diferentes problemas ecológicos que enfrentamos con el calentamiento global, reconstruir entornos que han dejado de ser habitables o transitables, para pasar de eso a pensar el funcionamiento de manera organizada y en equilibrio con el ambiente y los ecosistemas.

Un enfoque de observación de los contextos ecológicos para implementarlos a los contextos sociales y mejorar las condiciones de las comunidades no humanas, que han sido afectadas por los sistemas tecno-industriales actuales y por ende, prolongar nuestras condiciones de un buen vivir humano. En este sentido, las obras junto con las tecnologías, nos permiten «reimaginar juntos cómo habitar tecnologías para reorganizar la vida».⁵³

49 LÓPEZ Austin, Alfredo, (1980) *Cuerpo Humano e ideología*, Las concepciones de los antiguos nahuas, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 2004.

50 *Vida Artificial: ¿Qué es la vida?* | Carlos Gershenson | TEDxMexicoCity Consultado en <https://youtu.be/VmHNtGhtZ6s> el 16 de abril de 2020 (min. 7:44).

51 Interspecifics, AIRE, <http://interspecifics.cc/work/aire-cdmx-2016/> CDMX, 2016, MUAC. <https://muac.unam.mx/exposicion/aire?lang=en>

52 Para habitar tecnologías más críticas y en interdependencias afectivas podemos comenzar ampliando nuestros imaginarios sobre lo que entendemos por «tecnologías» y hackear tanto la mirada antropocéntrica como el sistema capitalista neoliberal que reproduce la violencia patriarcal, misógina, racista y colonialista en un loop interminable. Felizi, Natasha y Liliana Zaragoza Cano. *Manifiesto por algoritmas hackfeministas*. GenderIT, México/Brasil, 2018. Disponible en: <https://cutt.ly/TfvPkoB>

53 Zaragoza Cano, Liliana, *Apuntes para habitar tecnologías más críticas y en interdependencias afectivas*. Clavijero, Año 4, Num. 17, ITESO, Agosto-Octubre, 2020.

47 Las prácticas culturales involucran extender nuestra comprensión del mundo para concebirnos como una socio-naturaleza constituida por cuerpos ambientales de los cuáles somos totalmente dependientes, como el aire y el agua, entre otros elementos que constituyen las bases de nuestra sobrevivencia.⁵⁴

Es decir, crear una relación de simbiosis⁵⁵ entre las sociedades humanas y los entornos ecológicos.⁵⁶ La universidad entendida como una *ecología*⁵⁷ y en esta vía, pensar que los contextos puedan trabajarse de manera colectiva, usando la universidad como base de operaciones que activen a la sociedad.

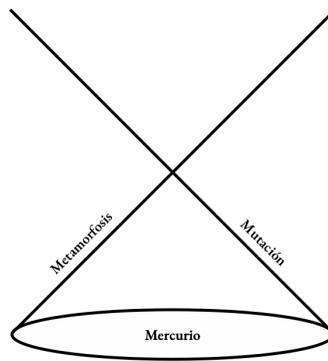
54 No percibimos el aire como elemento vital -aunque no por eso se convierta en algo que podamos aislar- sino cuando el polvo lo contamina, cuando se vuelve volutas de humo, o es violento en la tormenta o cuando, al ahogarnos, nos falta. Nunca lo sentimos mejor -como materia, medio, necesidad- que cuando la impureza reina y la respiración se entrecorta. DIDI-HUBERMAN, George, Gestos de aire y piedra, Sobre la materia de las imágenes, Canta mares, 2017, México. pg. 12.

55 Deriva de la teoría de la simbiogénesis, comprobada por la bióloga Lynn Margulis en Esta hipótesis contribuye y cuestiona la teoría de la evolución darwiniana, la cuál se ha instaurado desde el siglo XIX y que ha permeado la noción del comportamiento humano entre su misma especie. Propone que los organismos evolucionaron a partir de la colaboración celular, en la que uno organismo no podría vivir sin el otro. MARGULIS, Lynn, SAGAN, Dorion. Microcosmos. Four billion of microbial evolution. Universidad de California, Berkeley, 1987.

56 Javier Collado Ruano. (2016). Una perspectiva transdisciplinar y biomimética de la educación para la ciudadanía mundial. 2020, de Universidad de los Andes y EDUCERE Sitio web: redalyc.org/jatsRepo/356/35646429012/html/index.html. En este documento podemos reflexionar el contexto global en términos de construcción de la educación humana-planetaria en común pero también diversa, con una visión cosmoderna. En este documento encontraremos términos y citas no incluidas en esta revisión muy local, que competen a asuntos económicos y culturales de las sociedades humanas que se abordan de manera más amplia.

57 El término *ökologie* fue acuñado en 1869 por el naturalista y filósofo alemán Ernst Haeckel: *oikos* (casa, vivienda, hogar) y *logos* (estudio o tratado); por ello ecología significa «el estudio del hogar», sin embargo esta palabra ha sido usada en términos de lo «natural» en este sentido Timothy Morton en su libro *“Ecología sin naturaleza”* hace una revisión del término y como se ha construido desde el siglo XX y XXI, usándolo para justificar la separación de las sociedades humanas y las no humanas. En este sentido, esta justificación ha tenido impacto en las prácticas artísticas, tecnológicas y científicas. Aquí tomaremos ese término para intentar reconsiderar esas separaciones para reorganizar las sociedades de conocimiento.

IV.II Mercurio/Metamorfosis/Mutación



Asumamos valientemente que el arte es un artefacto reflexivo que transmuta por medio de la observación y percepción lo invisible en visible, lo inmaterial e imperceptible y genera, como el Mercurio de Beuys, una transmutación matérica entre la subjetividad conceptual-sensorial y lo experiencial. Pero ¿cómo nos acercamos a lo complejo, lo planetario y al mismo tiempo asumimos que estos ejes deben plantearse en la vía decolonial-ecológica? Más allá de plantear una salida de perspectivas o un eje teórico, me interesa estructurar el desprendimiento del cuerpo desde su interior al exterior.

Nuestros territorios tanto corpóreos como ecológicos, no solo se articulan por las barreras físicas méricas de nuestras construcciones, se articulan en la inmaterialidad de la organización y colaboración humana. La era del dominio industrial en la que las ideas fluyen exclusivamente desde la aceleración económica y la industrialización crearon su propia extinción, al poner en riesgo de sobrevivencia a las organizaciones humanas. Nuestros terrenos de acción deben ser espacios de mediación para articular el pensamiento, el saber y la acción.

Para esto es necesario ampliar nuestra concepción del cuerpo humano como un gran colectivo de interrelaciones ecológicas, un *holobionte*,⁵⁸ una manera de crear lazos afectivos con nuestro cuerpo y sus diminutos habitantes esenciales para nuestra sobrevivencia, que prácticamente nos viene a cuestionar toda nuestra relación biológica con el entorno y nos pone al borde el replanteamiento de las problemáticas ecológicas de la cuáles somos causantes como destructores y depredadores de nuestro medio vital y consecuentemente de nuestros cuerpos.

El desarrollo evolutivo anterior a la formación de las cabezas (la contenedora de los cerebros) fue el acto derivado de la empatía que surgió entre los microorganismos al tener conciencia de su existencia y de la existencia de otros, dando paso al acto premeditado de comerse a quién podría considerar de menor tamaño o diferente:

La evidencia microbiana de las primeras cabezas se remonta hace 500 o 600 millones de años, cuando ciertos organismos con ventajas por ser más grandes reconocieron a otros como comestibles, esto implicó un tipo de desarrollo del cerebro. En el caso de los seres humanos, la empatía emerge cuando uno se da cuenta que estar vivo.⁵⁹

58 «El conjunto formado por un organismo multicelular complejo y todos sus microorganismos asociados» Patricia M. Valdespino ET AL.. (2014). ¿Es una planta, un animal o un... holobionte?. 2020, de CIENCIA Y DESARROLLO, CONACYT Sitio web: <http://www.cyd.conacyt.gob.mx/archivo/272/articulos/planta-animal-u-holobionte.html>.

59 La teoría de la simbiogénesis habla de las cooperación entre organismos. Entrevista en RTVE.ES Programa de redes -- Los saltos en la evolución con Lynn Margulis y Dorión Sagan [Consulted in 23th August] website: <https://youtu.be/lgvEf5RV1f4> 00:18:50 min.

En este caso, la experiencia humana está determinada por las maneras de interactuar con otros organismos vivos pero, ¿qué tipo de relación hay entre el cuerpo humano, sus organismos vivos y el entorno ecológico?. La vida microbiana habita en nuestros intestinos y forma parte clave en la metabolización. Aquí interviene la microbiota, células nerviosas y «el eje microbiota-intestino-cerebro» encargado de la comunicación entre el intestino, sus microbios y el cerebro, en el que intervienen el nervio vago y células neuroendocrinas.

En el intestino se encuentra el epitelio intestinal, un sistema de filtración de nutrientes y de organización hormonal, que regula las funciones de los seres humanos, por medio de las células neuroendocrinas, muy parecidas a las neuronas, que generan respuestas electroquímicas y hormonales entre el estómago y el cerebro en donde liberan diversas hormonas que ayudan a la creación del triptófano, un aminoácido esencial (que no puede construirse de manera artificial) precursor de la serotonina, clave en la modulación del cerebro, la memoria, el estado de ánimo, el deseo sexual, la temperatura corporal, la plasticidad cerebral y el aprendizaje; cabe mencionar que los bajos niveles de serotonina pueden ser causantes de depresión. Estos metabolismos nutren a la sangre y al sistema circulatorio, que es la clave en nuestra reacción inmune hacia el ambiente. Esta figura holobionte proviene del campo de la biología puede situar la creación del conocimiento del arte y su sentido ecológico.

En paralelo en las prácticas artísticas encontramos la teoría del actor-red (TAR) de Bruno Latour.⁶⁰ Esta herramienta conceptual y de lenguaje nos deja ver la emergencia que existe en dejar de separar nuestros procesos de conocimiento desde las dicotomías de la sociedad/naturaleza y pensar en una nueva entidad conjunta: la socio-naturaleza, una red de asociación entre humanos y no humanos (Callon y Latour 1990) para tejer un puente desde lo micro a lo macro, que nos permita encontrar relaciones en donde todavía no las hay e intervenir con la medida que involucra el trabajo artístico. Aquí tendríamos que romper igualmente y alejarnos de lo que implica el término de naturaleza que lleva mucho tiempo puesto en un pedestal, para encontrar que el habitar el mundo de manera ecológica no está allá fuera.

Cuando habitamos entornos imperceptibles para nuestros cuerpos a escalas planetarias, ¿cómo experimentar somáticamente lo invisible, lo imperceptible, los eventos que sabemos que existen o están sucediendo?

60 Correa Moreira, G. (2012). El concepto de mediación técnica en Bruno Latour. Una aproximación a la teoría del actor-red. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2 (1), 54 - 79. Disponible en [www.http://revista.psico.edu.uy](http://revista.psico.edu.uy)

En este cuerpo colectivo atemporal, también se sitúan las micro-políticas del deseo, creando nuestras propias células de agenciamiento y colaboración interespecie, pasando de crear conocimiento a crear subjetividad (GUATTARI, 1990-1992), tomando en cuenta la mutación como una pausa corporal y sensible de anti-aceleración.

Para hablar de este espacio en conjunto, del medio ambiente habitado por cuerpos y sensibilidades, desde una concepción planetaria gestamos Molecular Lab, dinámicas colectivas que buscan entablar esas preguntas.

Molecular Lab,⁶¹ es un laboratorio de pensamiento artístico, producción subjetiva, y divulgación sobre intervenciones, obras artísticas, proyectos, investigaciones, cultura científica y aproximaciones simbólicas desde México, que buscan resignificar el espacio público y la coexistencia del ser humano con el planeta Tierra.

Este proyecto nace junto a las reflexiones durante el Diplomado de Neurociencias, arte y cultura «Ecologías Cerebrales» del programa Arte, Ciencia y Tecnologías (ACT)⁶² de la UNAM 2020 y 2021 y la investigación llevada a cabo en este documento sobre la educación y la decolonialidad en búsqueda de mantener un proyecto que desafíe los meta-relatos colonialistas de la actualidad.

Una de las bases de este proyecto también es mi trabajo en KOSMICA Institute,⁶³ en donde realizamos proyectos relacionados a crear una visión planetaria de nuestros entornos y a la sensibilización humana frente a la inmensidad del cosmos, así como la democratización de los usos culturales del espacio, ante la actual carrera espacial y sus narrativas del fin del mundo, a través de charlas, talleres, festivales, programas educativos, noches de cine, una revista y lo que sigue surgiendo fruto de la colaboración entre instituciones, agencias espaciales, y la labor artística que deviene de las experiencias de trabajar con diversos tipos de público.

61 Esta plataforma está albergada en internet, hasta el 2021 en <http://poeticascircunambientales.cargo.site/>. Después podrá ser nómada y estará alojada en diversos espacios.

62 El Programa Arte, Ciencia y Tecnologías (ACT) es una iniciativa generada entre la Universidad Nacional Autónoma de México y la Secretaría de Cultura que tiene por objetivo estimular el diálogo, el intercambio y la colaboración entre los ámbitos de las ciencias, las artes y las humanidades en nuestro país. ACT nace de la búsqueda por conectar áreas de conocimiento que en México presentan un alto nivel de investigación y llevar sus avances a escenarios más amplios. Asimismo, desea hacer visible el relevante patrimonio artístico- científico con el que se cuenta y fomentar el trabajo colaborativo como una práctica cada vez más habitual. (Texto completo <https://www.artecienciaytecnologias.mx/sobre-act>).

63 En el KOSMICA Institute {www.kosmicainstitute.com} trabajamos de manera global en programas educativos, exhibiciones, festivales, entre otras actividades, para crear espacios de discusión sobre la cultura especial y la exploración del cosmos de manera democrática y cultural, en el que tenemos varios ejes de trabajo.

Para la creación de la plataforma Molecular Lab también fue necesario conocer a fondo sobre la percepción, la educación artística y lo que implican los procesos de aprendizaje en la mente-cuerpo, el entorno y el arte y la ciencia. Este proyecto también es parte de lo que implica pensar en la mutación de las colectividades artísticas, y los diversos ejes fundamentales para llevar a cabo este cambio paradigmático, como fue el seminario de Arte y agroecología, llevado también a través de ACT y a la colaboración de La Colmena de la FAD, en dónde se plantearon interrogantes para el trabajo que implica el pensamiento y la crítica a ese sistema extendido que tenemos, como organismos que se alimentan y que comparten una sensibilidad a través de los alimentos y sustancias que están y comparten procesos metabólicos en nuestro sistema humano.

¿Cómo llevar y continuar con esos procesos críticos en los nichos del arte, en donde las preocupaciones, en muchos de los casos están basadas principalmente en el lenguaje y percepción humana? Proponemos estas tres líneas de trabajo cómo una posible respuesta a los mecanismos existentes, pensando en sus contrapartes y en las posibles rutas de crecimiento de esta semilla de crecimiento colaborativo.

1. Subjetividad. Redefinir el lenguaje y el imaginario del futuro mediante las subjetividades es clave para tejer otras relaciones con el planeta colocando el cuerpo y la presencia como parte indispensable de estos procesos. Pensamos que la creación subjetiva a partir programas que incluyan talleres, programas educativos, conversas y dinámicas grupales que sean inspiradas por las problemáticas que enfrentamos como ciudadanos en tiempos de crisis climática y como nuestra proyección del futuro nos da la posibilidad de mantener la vida en nuestros entornos humanos y ambientales.

2. Poéticas Circunambientales. Pensamos la máquina estética como un vehículo que nos permita mutar los imaginarios del futuro. A través de una expansión de las narrativas visuales, sonoras y experienciales, pensamos la creación digital como un campo limitado y dominado que debe ser expandido a nuevas narrativas que involucren a los sentidos humanos y perspectivas no humanas, buscando superar los estándares y la hegemonía de la producción audiovisual que ha logrado acelerar el tiempo de la vida frente al monitor a través de los comerciales, la publicidad, el consumo y el terrorismo visual de la convivencia diaria con plataformas que unifican perspectivas colonialistas y comerciales. En este sentido operamos de manera anti-aceleracionista. Buscamos acceder a tecnologías e instituciones públicas y privadas que nos permitan comunicar los procesos a través de nuevos formatos de exploración auditiva, visual y temporal para explorar terrenos de lo vivo, la materia, lo artificial y lo humano.

3. Socio-natura/ciencia y tecnología. Entendemos la ciencia y la tecnología como nociones a reinventar de acuerdo a sensibilidades artísticas y contextos específicos produciendo dispositivos educativos, artefactos y piezas artísticas colaborando con artistas que trabajan usando ciencia, tecnología y medios digitales.

Los procesos de búsqueda del arte, también nos llevan a plantearnos preguntas que se buscan en la ciencia y crear contextos y ecosistemas que nos permitan entender cuál es la razón de los objetos que se crean o las tecnologías que se usan, cómo nos ayudan a entender mejor nuestros procesos humanos y con eso las consecuencias de nuestro comportamiento en un sistema complejo como es la Tierra. En este proyecto se busca crear y publicar textos y difundir obras, proyectos de investigación artística-ambiental y crear propuestas artivistas en un esfuerzo de enlazar las diversas áreas en el entorno sociocultural.

En este colectivo atemporal, pensamos también en la mutación de la subjetividad de Guattari,⁶⁴ considerando los medios en donde se aloja, los temas con los que trabaja, las áreas y la temporalidad de lo que implica un proyecto de arte en la actual crisis climática, para hablar de prácticas analíticas y micropolíticas del deseo, creando nuestras propias células de agenciamiento y colaboración interespecie como artistas dedicados al entrecruce de arte y ciencia.

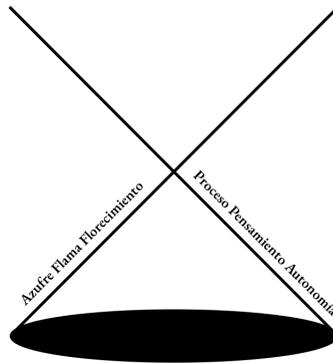
Este proyecto trata de generar ideas y experiencias, que puedan mutar lo que consideramos natural en las ciudades, generar espacios de pensamiento, convivencia, lecturas, complicidades y de acción ciudadana para la reconstrucción de esa relación entre el ser humano y la natura.

La construcción de la complejidad del pensamiento artístico forma parte de este proceso de aprendizaje del entorno, así como del sentido de la libertad para la autodeterminación artística, para esto es importante que los saberes y las necesidades de las comunidades sean considerados dentro de las prácticas para crear una transdisciplinariedad y en ese camino integrar una academia artística decolonial, experimental, transdisciplinaria, compleja, ecológica y atemporal. De otra manera, la decolonialidad no será un área que fomente la mutación por completo de los sistemas coloniales que siguen dominando nuestra vida en la actualidad.

64 Fragmentos de ecología mental. El inconsciente maquínico y la revolución molecular. GUATTARI, Félix, ¿Qué es la Ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphanie Nadaud 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CACTUS, 2015. pag. 1143 a 197.

IV.III

Azufre, Flama, Florecimiento / Proceso, Pensamiento, Autonomía.



La autonomía hecha por y para nuestra especie es algo que se ha vuelto en nuestra contra. Es verdad que por una parte los seres humanos somos autónomos de pensamiento y eso nos da libertad, ya que podemos accionar en el mundo, bajo nuestras elecciones, pero ¿somos autónomos del aire, de las plantas, de los árboles, del entorno? ¿podemos sobrevivir sin el Sol o sin el agua? ¿Qué es lo que se considera autónomo de los seres humanos?

Es problemático continuar articulando la palabra autonomía en términos kantianos⁶⁵ en los cuáles las elecciones y la configuración ética y moral del pensamiento son los que validan que los seres humanos sean autónomos, ¿es cierto que las leyes que tenemos abogan por nuestra autonomía y en este sentido nuestra libertad? ¿Quién aboga por las cosas, los organismos o la materia que nos hace libres?

Pienso que corresponde a la labor de los artistas y las instituciones ligadas a las humanidades y ciencias replantear la noción a partir de aquellas cosas/sujetos/microorganismos que nos hacen libres en el planeta. Me refiero a considerar a los organismos no-humanos dentro de nuestro sistema cultural. Matthew Hall⁶⁶ realiza una revisión sobre el concepto de autonomía⁶⁷ y hace una crítica de cómo ésta, ha sido construida desde la subjetividad humana -solo para los seres humanos-, cosa que ha sido parte de quitarle valor a nuestro entorno planetario. Hall cita a Thomas Heyd:

«La autonomía es la capacidad de autogobernarse, así un ser autónomo puede mantener su organización (al menos por un tiempo) bajo presencia de fuerzas externas diversas además de sostener una fortaleza sistemática sobre su medio ambiente en tanto le ayude a mantener su integridad.»⁶⁸

¿Cómo podemos descentralizar la idea de la autonomía del problema antropocéntrico a un problema de interespecies?

Como menciona Taylor, «es irracional juzgar a los seres no humanos valiéndose de valores de la civilización humana», y por lo tanto estas definiciones nos colocan, nuevamente, en un aprieto epistemológico.

65 Rohden, Valerio. (2008). La autonomía como principio general del imperativo categórico. *EPISTEME*, 28(2), 73-92. Recuperado en 03 de abril de 2020, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242008000200006&lng=es&tlng=es.

66 Miembro de Education, Environment and Sustainability Research Group de la Universidad Monash, Victoria Australia. Sus investigaciones se centran principalmente en la percepción y acciones que la humanidad configura con las plantas. <https://lab.mattdhall.com/>

67 Esparza, Gilberto, CULTIVOS, INBA, CONACULTA, Fundación Telefónica, 2014-1015. p. 269-275.

68 Ibid. 273

Para poder reconocer la autonomía, es necesario reconocer de manera bioética las capacidades de los seres de los cuáles somos completamente dependientes. Las plantas, por ejemplo, son organismos sésiles, es decir, tienen un crecimiento móvil en un espacio fijo (plantadas en la tierra) y un comportamiento definido por su plasticidad fenotípica (sus cualidades físicas que les permiten su sobrevivencia).

El movimiento de sus raíces por medio de redes subterráneas,⁶⁹ invisibles para el ojo humano, crecen en búsqueda de recursos de su entorno en el inmenso mundo de los fenómenos rizosféricos en los que intervienen raíces, microbios, hongos, minerales y otras sustancias nutritivas de la tierra, y están hechas para maximizar su crecimiento, desarrollo, reproducción y su plasticidad fenotípica (tamaño, forma y complejidad) depende de un evalúo casi computacional de las condiciones ambientales a las cuáles se enfrentan. Las plantas por sí mismas construyen una fortaleza sistemática del medio ambiente y las acciones que emprenden desafían el paradigma de que sólo los humanos son seres autónomos que «controlan su propia existencia y mantienen su propia integridad»⁷⁰.

No solamente por el hecho de estar al borde de una catástrofe para la vida humana es que tendríamos que reescribir y nutrir nuestro lenguaje. Mediante la transdisciplina podemos pensar conceptos no centralistas, heredados de nuestro pasado colonial, además que mediante otros estudios basados en lo simbólico, el comportamiento o la observación, podemos conseguir tener contactos que logren afectar las dinámicas de la acción del cuerpo.

Nuestra autonomía en cuanto a sobrevivencia en las ciudades requiere de los sistemas modernistas en el que 9 de cada 10 personas respira aire contaminado y en el que al año alrededor del mundo 8,7 millones de personas mueren por contaminación ambiental.⁷¹

¿Cómo podríamos imaginarnos viviendo durante más tiempo en situaciones como la pandemia pasando la mayor parte del tiempo en nuestras viviendas?, ¿qué pasa cuando estamos perdiendo las relaciones afectivas en nuestra redes de acompañamiento y cuidados? ¿Es parte esto del principal problema, en que tenemos que entender que no somos tan autónomos como pensamos?

Tenemos la obligación de fortalecer nuestro sistema medioambiental que nos permita tener control de nuestra existencia y mantener nuestra integridad «en búsqueda de nuestro propio florecer» al igual que las plantas.

69 ESPARZA, Gilberto, CULTIVOS, INBA, CONACULTA, Fundación Telefónica, 2014. Trewavas, «Aspects of Plant intelligence».

70 Ibídem

71 Según datos de la OMS.

Este proceso de nutrición del lenguaje también forma parte de organizar nuestros conocimientos complejos a partir de ecologías mentales en las cuáles podamos pensar el arte y el cuerpo. En este sentido la decolonialidad requiere de muchas herramientas más que sólo apearse a las teorías. Se necesita aplicar esto a todas las formas en que entendemos las maneras de generar subjetividad a partir de la diferencia.

Esa redefinición de nuestra postura ética para la creación de una misma, con el mundo. En la creación hay un proceso de dislocación, para poder tener una relación de creación de subjetividad- con el entorno que habitamos.

¿Cómo pueden las prácticas artísticas contribuir a que estos entornos del conocimiento y que sus imaginarios no sigan dominados por un ambiente basado en deseos provenientes de lo masculino?

Gayatri Spivak hace una crítica a la cultura que está creada dentro de las academias,⁷² una posición de la institución tan extendida y tan poderosa que es concebida como transparente y capaz de proporcionar información sobre todas las culturas.⁷³ Es por eso que dentro de la idea de construcción de aparatos críticos o sistemas de pensamiento, es de gran importancia resituar el feminismo en las prácticas decoloniales. Spivak propone el término «Heteronomatividad reproductiva»⁷⁴ a este amplio problema de narrativas permisibles y las enmarca en un problema de semiosis,⁷⁵ de modo que la producción de conocimiento y cultura desde una subjetividad femenina, representa un espacio que no fue construido por, ni para nosotras. Spivak propone una educación estética un «entrenamiento de la imaginación en un desempeño [performance] epistemológico mediante una reorganización de los deseos.»

El problema, como ella explica, «radica en la indeterminación. Porque la violencia forma parte del deseo, el placer, la educación, pero el reconocimiento de la violencia distorsiona este mecanismo». Situar el feminismo nos coloca en una posición crítica al respecto de la creación de subjetividad -no de conocimiento-, al incluir y reconocer las violencias que se han replicado en los sistemas académicos.

72 SPIVAK, Gayatri Chakravorty, Una educación estética en la era de la globalización, Siglo XXI Editores, 2017, pg. 148

73 Ibídem. 148-155.

74 Esta normatividad se extiende a la reproducción, con todos sus usos psíquicos, de modo que lo humano pueda establecerse y distinguirse de los seres que viven experiencias.

75 La semiosis en los seres vivos es una experiencia continua automática e irrenunciable que convierte señales detectadas por los receptores de este organismo en significado.

Es por eso que la decolonialidad no puede ocurrir de una sola manera, los procesos de construcción de subjetividad decolonial-ecológica deben tejerse a través del campo de los fenómenos autopoieticos,⁷⁶ es decir, procesos de autoorganización biológica, salir de términos meramente humanos y dualistas y que comencemos a pensar en términos que no determinan a la subjetividades por las antiguas normas. Entender esa construcción y producción cognitiva como un agenciamiento colectivo, humanos, no-humanos y seres o entidades sin agencia, plantae, fungi, fauna y mineral.

76 Una máquina autopoietica es un proceso homeostático que tiene a su propia organización como la variable de su propia constante. de Humberto Maturana y Francisco Varela en «De Maquinas Y Seres Vivos: Autopoiesis: La Organizacion De Lo Vivo» consultado en <https://antropologiafractal.files.wordpress.com/2015/08/de-mc3a1quinas-y-seres-vivos-autopoiesis-la-organizacic3b3n-de-lo-vivo.pdf> en Enero del 2021.

Usted es una fuerza para la autodeterminación, queremos mostrar caminos y posibilidades para que usted ejerza su poder

Joseph Beuys

Universidad Libre Internacional (1973- 1988).

El tiempo contemporáneo es una categoría que se consolidó a través del capital económico y cognitivo, ya que el término es utilizado bajo los mismos cánones colonialistas que crearon categorías para diferentes estilos artísticos con la intención de definir las prácticas artísticas para englobarlas, centralizarlas geopolíticamente y definir la organización económica artística de manera global y con esto privatizar las prácticas y la educación artística, convirtiendo la dimensión del tiempo contemporáneo en un lujo millonario, en un asunto de consumo efímero, como las mismas dinámicas tecnológicas de consumo de información e imágenes.

Buscamos derrocar esta idea y pensar en el tiempo como una categoría en armonía con la lógica planetaria, desprendida de la experiencia de la mente y el cuerpo humano con la tecnología y conocerlo en términos geológicos y desprendido hacia el campo de lo no-humano, un tiempo profundo, anti-aceleracionista, con una conciencia de tiempo,⁷⁷ que involucra ser capaces de entender el paso y los efectos de los procesos de civilización humana en el planeta Tierra en los últimos 100 años al problematizar los comportamientos que repercuten en nuestra sobrevivencia, aprendiendo y enseñando a través de nuestro contexto y del tiempo que vivimos. Tratar al tiempo cómo un proceso complejo que, mediante la acción, puede ir tomando una definición distinta a la que ya nos ha planteado el mundo colonial. Esta vinculación tiene el potencial de desembocar en acciones para incidir en un entorno específico originando un discurso artístico. Con esto me refiero a la reapropiación del espacio y del entorno, como estrategia educativa, no solamente el uso que ya tiene por dado, sino una re-invencción, tanto de la organización, el tiempo y la construcción multisensorial de nuestro movimiento a través del espacio y el tiempo. El último y primer principio de Beuys, la autodeterminación, incluía poner en acción el habla, el trabajo, la práctica, la comunicación por medio de la intuición, la energía, el pensamiento, la solidaridad y la creatividad para así reconocer las libertades de los individuos.

77 BJORNERUD, Marcia, Conciencia de tiempo. Porqué pensar como geólogos puede ayudarnos a salvar el planeta. Libros Grano de sal. Ciudad de México, México, 2019. (Primera edición en 2010, Princeton University Press)

V. Conclusiones

La educación artística en la Facultad de Artes y Diseño necesita mucho más que de un enfoque decolonial para enfrentar los retos que involucra repensar nuestros mundos, de herramientas cognitivas, filosóficas, feministas, transdisciplinarias, científicas, ecológicas, atemporales y también de creación, cuestiones como el desarrollo de tecnologías sensibles o diseño biomimético. Más allá de querer seguir con este modelo educativo de origen y consecuencias coloniales, enfocar a los estudiantes de artes en otras áreas incrementará su capacidad de operar como agentes artísticos, actantes que modelen y recreen otros futuros, primeramente para nuestra ciudad y también para el mundo.

La decolonialidad requiere mucho más allá de teorías, requiere de invenciones propias y contextos propios, eso es parte de la potencia de lo performático y el aprendizaje acuerpado, que se enfoca más en la experiencia y la actitud crítica hacia los entornos.

En este proyecto vemos a la educación artística y la decolonialidad como lugares colectivos construyéndose continuamente, que nos permiten asumir el poder que tenemos como individuos y como colectividad y entendemos que las posturas críticas de las artistas van de la mano con su creación y es la legítima defensa de su reflexión desde la acción. Estas acciones son semillas que mutan nuestra manera de relacionarnos, a través de lo performático, la editorial, los proyectos, conversas y demás obras que resulten en el proceso.

Así mismo reconocemos a la capacidad de observación e interpretación del entorno como procesos que trabajan conjuntamente en la formación de la complejidad del pensamiento artístico, como una manera de conocer y por lo tanto desprendida de los métodos científicos, sino como una metodología para la escucha y la conversación de los temas pendientes que existen entre las ciencias y las artes y en ese espectro la sociedad y la naturaleza.

Esta vinculación tiene el potencial de desembocar en acciones para incidir en un entorno específico originando un discurso artístico. Con esto me refiero a la reapropiación del espacio y del entorno, como estrategia educativa, no solamente el uso que ya tiene por dado, sino una reinención, tanto de la organización, el tiempo y las actividades, siendo estos factores para crear un contexto real para los espacios de la educación artística.

USTED es una fuerza para la autodeterminación, queremos mostrar caminos y posibilidades para que USTED ejerza su poder.⁷⁸

Joseph Beuys

Universidad Libre Internacional (1973- 1988)

El último y primer principio de Beuys, la autodeterminación, incluía poner en acción el habla, el trabajo, la práctica, la comunicación por medio de la intuición, la energía, el pensamiento, la solidaridad y la creatividad para así reconocer las libertades de los individuos.

⁷⁸ Solange Oliveira Farkas. Joseph Beuys - A Revolução Somos Nós, Brasil, Asociación Cultural Videobrasil, SESC. (2010).

VI. Bibliografía

- ACHILLE**, Mbembe. (2011). *Necropolítica*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- AKRICH**, Madeleine y **LATOUR**, Bruno (1992). A Summary of a Convenient Vocabulary for the Semiotics of Human and Nonhuman Assemblies. En *Shaping Technology/Building Society. Studies in Sociotechnical Change*. W.E. Bijker & J. Law, Eds. Cambridge: MIT Press.
- BATAILLE**, Georges. (2018). *Teoría de la religión y El Culpable*. Francia: Taurus.
- BJORNERUD**, Marcia, *Conciencia de tiempo. Porqué pensar cómo geólogos puede ayudarnos a salvar el planeta*. Libros Grano de sal. Ciudad de México, México, 2019. (Primera edición en 2010, Princeton University Press)
- GONZÁLEZ CASANOVA** Almoína, José Miguel. (2011). *La educación como contexto de las prácticas del arte*. Posgrado en Artes Visuales. Ciudad de México: Escuela de Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México.
- DAVID**, Jiří, *Apotheosis*, 2015, Galería Nacional en Praga, Ministerio de Cultura de la República Checa.
- DIDI-HUBERMAN**, George, *Gestos de aire y piedra, Sobre la materia de las imágenes*, Canta mares, 2017, México. pg. 12.
- ESPARZA**, GILBERTO. *CULTIVOS*, INBA, CONACULTA, Fundación Telefónica, 2014-2015.
- FREIRE**, Paulo. (1997). *Pedagogía de la autonomía*. Sao Paulo, Brasil: Siglo XXI.
- FREIRE**, Paulo. (2005). *Pedagogía del oprimido*. México, D.F.: Siglo XXI Editores.
- GUATTARI**, Félix, *¿Qué es la Ecosofía? Textos presentados y agenciados por Stéphanie Nadaud* 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CACTUS, 2015.
- HEYD, THOMAS**, "Introduction: Recognizing the Autonomy of Nature: Theory and practice" Heyd, *Autonomy of nature*.
- LEFF**, Enrique. *Aventuras de la epistemología ambiental. De la articulación de las ciencias al diálogo de saberes*, Siglo XXI Editores, México, 2006.
- MADOFF**, Steven Henry (Ed.). (2009). *Art School. Propositions for the 21st century*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology Press.
- MARGULIS**, Lynn, **SAGAN**, Dorion. *Microcosmos. Four billion of microbial evolution*. Universidad de California, Berkeley, 1987.
- MÉRIDA**, Flores Antony. (2014). *Glocalidad: el reto de la construcción de ciudadanía en un mundo hiperconectado*. Revista Virtualis, num. 10, Tecnológico de Monterrey.
- MORTON**, Timothy, *Ecology without Nature, Rethinking Environmental Aesthetics*, HARVARD UNIVERSITY PRESS, "Cambridge, Massachusetts, and London, England 2007.
- NÚÑEZ** Rodríguez, Carlos Juan. (2016). *Genealogía del Estado desde América Latina*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe y unam.
- O'GORMAN**, Edmundo, *La invención de América, Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y el sentido de su devenir*. 4ª ed. México, FCE, 2006.
- PÉREZ** Bobadilla, Mariana. (2018) *International Journal of Education Through Art. School of Creative Media, City University of Hong Kong, Circle of Artistic Research: New materialist pedagogies of resistance*.
- PULIDO**, Tirado Genara. (2009). *Violencia epistémica y descolonización del conocimiento*. DIALNET, Vol. 24, Nº. 1-2, 29. febrero, 2016., De Sociocriticism.
- QUIJANO**, Aníbal. (Julio 2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. (Comp. Edgardo Lander). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. p. 246.
- SOLANGE**, Oliveira Farkas, *Asociación Cultural Videobrasil*. (2010). *Beuys Joseph. A revolução somos nós*. São Paulo, Brasil: Sesc Pompeia.
- SANROMÁN**, Lucía y Susie Kantor. (2018). "Las instituciones transicionales y el arte de la especificidad en el tiempo político" en *Bruguera, Tania; José Falconi y Susie Kantor. Hablándole al poder* (16).

- SPIVAK**, Chakravorty, Gayatri, et al. (2010). Estudios postcoloniales. Ensayos fundamentales. España: Traficantes de sueños.
- SPIVAK**, Chakravorty, Gayatri. (s/f). ¿Pueden hablar los subalternos? (Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez). Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- SPIVAK**, Gayatri. (2009). Outside in the teaching machine. Nueva York y Londres: Rout- Ledge Classics.
- SPIVAK**, Gayatri Chakravorty, Una educación estética en la era de la globalización, Siglo XXI Editores, 2017, pg. 148
- STEYERL**, Hito. (2014). Los condenados de la pantalla. Argentina: Caja Negra. Fundamentos históricos de la biología / comp. Jorge Llorente [et al.], México, UNAM, Secretaria de Desarrollo Institucional. Facultad de Ciencias, Dirección General de publicaciones y Fomento Editorial, 2008.

PUBLICACIONES DIGITALES

- AHUMADA** Infante, Aldo. (2013). Transmodernidad: dos proyectos disímiles bajo un mismo concepto. POLIS, Revista Latinoamericana, 12(34). Consultado el 11 de enero de 2020. ISSN:0717-6554. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=305/30528135015>.
- AMADOR** Tello, Judith. (26 mayo 2015). "El 'Guerrero Chimalli' de Sebastián, una imposición". Consultado el 13 de abril del 2015. Recuperado de Revista Proceso <https://www.proceso.com.mx/405403/el-guerrero-chimalli-de-sebastian-una-imposicion>.
- CAMNITZER**, Luis. 2012/03/21. "La enseñanza del arte como fraude". [esferapública]. Consultado el 21 de febrero del 2017. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/la-ensenanza-del-arte-como-fraude/>.
- CAMNITZER**, Luis. 2015/05/17. "Arte y pedagogía". [esferapública]. Consultado el 21 de febrero del 2017. Recuperado de <https://esferapublica.org/nfblog/arte-y-pedagogia/>.
- CASTRO** Santiago y **GROSFUGUEL**, Ramón (Compiladores). El giro descolonial. reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar. Consultado el 11 de enero de 2020. Recuperado de <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfuguelcastrogomez.pdf>.
- FUENTES** Rojas, Elizabeth. (2010). "Renacimiento de la Academia de San Carlos Mexicana: crisis y consolidación como centro docente y como museo". Escuela de Nacional de Artes Plásticas, Universidad Autónoma de México. Consultado el 10 de abril 2019. Recuperado de http://blogs.fad.unam.mx/academicos/elizabeth_fuentes/wp-content/uploads/2011/05/Articulo-LASA-2010-Renacimiento-de-la-Academia1.pdf.
- ROHDEN**, VALERIO, 2008. La autonomía como principio general del imperativo categórico. EPISTEME, 28(2), 73-92. Recuperado en 03 de abril de 2020, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242008000200006&lng=es&tln=es.
- GIUNTA**, Andrea. (2014). ¿Dónde empieza el arte contemporáneo? (7-13). / When does contemporary art begin? Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Fundación arteBA. MM Seminario de Medios Múltiples. Proyecto apoyado por el Fondo para la Cultura y las Artes, Secretaría de Cultura y Fonca. Recuperado de <http://www.mediosmultiples.mx/>.
- QUIJANO**, Anibal. (s/f). Colonialidad del poder y clasificación social. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Consultado el 17 de enero 2017. Recuperado de Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140506032333/eje1-7.pdf>.
- ROCHA RANGEL**, Enrique. (2010). Biomimética: de la naturaleza a la creación humana. Ciencias 98, abril-junio, 4-8. [En línea] <https://www.revistaciencias.unam.mx/es/99-revistas/revista-ciencias-98/611-biomimetica-de-la-naturaleza-a-la-creacion-humana.html>
- STAAL**, Jonas. (2016). IDEOLOGY = FORM. e-flux, Journal #69 - January 2016.
- DUSSEL**, Enrique, El Encubrimiento del Otro: Hacia el Origen del Mito de la Modernidad (Madrid: Nueva Utopía, 1992).
- ZARAGOZA** Cano, Liliana, Apuntes para habitar tecnologías más críticas y en interdependencias afectivas. Clavijero, Año 4, Num. 17, ITESO, Agosto-Octubre, 2020.

COLLADO Ruano, Javier. (2016). Una perspectiva transdisciplinar y biomimética de la educación para la ciudadanía mundial. 2020, de Universidad de los Andes y EDUCERE Sitio web: redalyc.org/jatsRepo/356/35646429012/html/index.html.

VALDESPINO, Patricia M., ET AL.. (2014). ¿Es una planta, un animal o un... holobionte?. 2020, de CIENCIA Y DESARROLLO, CONACYT Sitio web: <http://www.cyd.conacyt.gob.mx/archivo/272/articulos/planta-animal-u-holobionte.html>.

HEYD, Thomas, "Introduction: Recognizing the Autonomy of Nature: Theory and practice" Heyd, Autonomy of nature, Rohden, Valerio. (2008). La autonomía como principio general del imperativo categórico. *EPISTEME*, 28(2), 73-92. Recuperado en 03 de abril de 2020, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-43242008000200006&lng=es&tlng=es.

CORREA Moreira, G. (2012). El concepto de mediación técnica en Bruno Latour. Una aproximación a la teoría del actor-red. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 2 (1), 54 – 79. Disponible en www.revista.psico.edu.uy.

FELIZI, Natasha y Liliana Zaragoza Cano. Manifiesto por algoritmias hackfeministas. GenderIT, México/Brasil, 2018. Disponible en: <https://cutt.ly/TfvPkoB> ¿Qué es la semiosis?

CORDELLA, Patricia, *Revista Psiquiatría Universitaria*. Rev GPU Chile, 2014; 390-394. Citado en Arquine Consultado en <https://www.arquine.com/juan-y-edmundo-ogorman-paralelos-inversiones-y-contrastes/>

EXPOSICIONES

Fundación Jumex Arte Contemporáneo. (19 nov 15 – 17 feb 16). Bajo un mismo sol: arte en América Latina hoy. Ciudad de México: Museo Jumex.

Fundación Jumex Arte Contemporáneo. (22 mar – 09 sep 2018). Memorias del subdesarrollo: el giro descolonial en el arte en América Latina 1960.1985. #13. Ciudad de México: Museo Jumex.

«Hablándole al poder» de Tania Bruguera consultado en <https://muac.unam.mx/exposicion/tania-bruguera> el 30 de abril del 2019.

Joseph Beuys - A Revolução Somos Nós, Brasil, Asociación Cultural Videobrasil, SESC. (2010).

PROGRAMAS PÚBLICOS

Juan O’Gorman. Integración plástica y paisajes imaginarios. Rita Eder. XIV Bienal FEMSA, 15 OCT. 2020

OBRAS

Diego Rivera, The making of a fresco showing the building of a city, 1931. San Francisco California.

Marcela Armas, Vórtice, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2003, consultado en <https://muac.unam.mx/exposicion/marcela-arms>

Interspecifics, AIRE, <http://interspecifics.cc/work/aire-cdmx-2016/> CDMX, 2016, MUAC. <https://muac.unam.mx/exposicion/aire?lang=en>

Juan O’Gorman, Mural de la Biblioteca Central, 16 mil m2. Fundación UNAM, 1948-1956.

Hombre León de Hohlenstein Stadel

Venus de Hohle Fels

Los 4 árboles cósmicos ubicados por norte (centro superior), sur (centro inferior), este (derecha) oeste (izquierda). Códice Borgia Iams. 49-52.

Imágenes por Volker Harlan

DIARIO de Cuba. (6 oct 2018). Tania Bruguera: 'Mi arte es una declaración política'. (Entrevista de Stephen Sackur a la 'artista' cubana para el programa 'HARDtalks' de la BBC. Fragmento). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=QtyLTYWsnT0>.

VÍDEOS

NORLANDNET y Crop conversación. Enrique Dussel. El giro descolonizador. Recuperado de <https://youtu.be/YqKjve9oQ8M>

RedALBATV. (s/f). Enrique Dussel. Escuela de pensamiento descolonial. Venezuela. Recuperado de <https://youtu.be/o9xQdnCu8gA>

UNIVERSIDAD Andina Simón Bolívar. Sede Ecuador Silvia Federeci. (16 may 2016). Silvia Federici habla de su libro "Calibán y la Bruja". Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=t-YCzx9WnAs>.

EL ANEXO: reflexiones filosóficas. (12 oct 2013). Boaventura de Saousa Santos y Enrique Dussel en la UACM. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=E7BSirUOFio>.

ESPACIO Fundación Telefónica Madrid. (16 marzo 2015). Escuela Disruptiva Sesión II. Luis Camnitzer. Consultado el 19 de enero del 2017. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=-5hL9_1SJpg.

MUSEO Jumex. (4 jul 2016). El arte como educación con Luis Camnitzer. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ZgsxU5xN54U>.

Vida Artificial: ¿Qué es la vida? | Carlos Gershenson | TEDxMexicoCity Consultado en <https://youtu.be/VmHNtGhtZ6s> el 16 de abril de 2020 (min. 7:44).

DOCUMENTALES

Lo and Behold, Werner Herzog, Reveries of the Connected World, 2016, 1h 38 min.

Cave of forgotten dreams, Werner Herzog, 2010, 1h 30 min.

DIPLOMADO

Neurociencias, Arte y cultura «Ecologías cerebrales» impartido por el programa ACT (Arte, ciencia y tecnología) UNAM. 2020.

PROGRAMA EDUCATIVO

Taller La Colmena <https://tallerlacolmena.mx/acerca-de/>

Especial agradecimiento

**Paulina Margarita Escalera González
Susana González Ochoa**

**KOSMICA Institute
Molecular Lab
Taller La Colmena
Programa ACT
Círculo de investigación Artística
A mis amigxs y familia.**

