

Prácticas estéticas y decolonialidad

Aesthetic practices and de-coloniality

Práticas estéticas e descolonialidade

Aura Marina Orta

ortaa2020@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-3696-9898>

**Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas,
Venezuela**

| Artículo recibido en enero 2022 | Arbitrado en febrero 2022 | Aceptado en marzo 2022 | Publicado en junio 2022

<https://doi.org/10.59993/simbiosis.v2i3.14>

RESUMEN

Palabras clave:

pensamiento decolonial;
estética decolonial;
autoconciencia estética;
periodización del arte

El propósito central de este estudio es confrontar las posibilidades de abordar nuestras prácticas estéticas locales, latinoamericanas, caribeñas, desde una perspectiva propia, trascendiendo las visiones, criterios y cánones que se generan desde los centros culturales occidentales, reconocidos históricamente como los espacios enunciativos y de autoridad del arte. Desde el punto de vista metodológico se abordó interpretativamente los planteamientos teóricos de autores referenciales como Escobar (1993), Acha (2001) y Colombres (2012) contrastados con algunos casos donde se evidencia la condición colonial de la estética y de nuestras prácticas artísticas. Se pretende aportar argumentos para el debate vinculado con la perspectiva decolonial en el contexto de las prácticas estético-artísticas.

ABSTRACT

Keywords:

decolonial thinking;
de-colonial aesthetics;
aesthetic self-awareness;
periodization of art

The purpose of this study is to confront each other the possibilities of addressing our Latin American's and Caribbean's aesthetic and esthetic practices from our own perspective, transcending the visions, criteria, and canons that are generated from Western cultural centers, that are historically recognized as the most important art authority. From the methodological point of view, the theoretical approaches of referential authors such as Escobar (1993), Acha (2001) and Colombres (2012) were interpreted, contrasted with some cases where the colonial condition of aesthetics and our artistic practices is evident. It is intended to provide arguments for the debate linked to the de-colonial perspective in the context of aesthetic-artistic practices.

RESUMO

O objetivo central deste estudo é confrontar as possibilidades de abordagem de nossas práticas estéticas locais, latino-americanas e caribenhas a partir de nossa própria perspectiva, transcendendo as visões, critérios e cânones que são gerados a partir de centros culturais ocidentais, historicamente reconhecidos como os espaços de enunciação e autoridade da arte. Do ponto de vista metodológico, as abordagens teóricas de autores referenciais como Escobar (1993), Acha (2001) e Colombes (2012) foram interpretadas e contrastadas com alguns casos em que a condição colonial da estética e nossas práticas artísticas são evidentes. O objetivo é fornecer argumentos para o debate ligado à perspectiva descolonial no contexto das práticas estético-artistas.

Palavras-chave: pensamento descolonial; estética descolonial; autoconsciência estética; periodização da arte

INTRODUCCIÓN

Pensamiento decolonial

La decolonialidad es una perspectiva de comprensión de la realidad desarrollada desde distintas regiones geográficas caracterizadas por la condición de haber sido -o ser- colonias subordinadas a otros países que detentan la hegemonía económica y cultural mundial. La premisa del enfoque decolonial es que la condición colonizada ha determinado las formas de pensamiento y las prácticas sociales que se producen en estas regiones en detrimento de una producción cultural propia.

La emergencia del pensamiento decolonial no se circunscribe a una región o continente; se expresa en un repensar la realidad como una derivación de las relaciones culturales generadas por las prácticas coloniales impuestas por las invasiones, dominios, explotaciones y despojos ejercidos especialmente desde centros occidentales hacia pueblos americanos, africanos y asiáticos. Así, se pueden reconocer y vincular las producciones teóricas con perspectivas poscoloniales y decoloniales, en la

filosofía de Enrique Dussel -argentino residente en México- los estudios culturales de Homi Bhaba de la República de la India, la epistemología de Boaventura de Sousa Santos de Portugal, activista en contra de la globalización, o las teorías culturales y literarias de Edward Said de Palestina, entre otros.

La diversidad del pensamiento decolonial resulta una visión emergente que devela modos de dominación que subyacen en las prácticas científicas, académicas y artísticas, así como en la cotidianidad de las comunidades. Por lo tanto, no hay posturas cerradas en esta perspectiva, pues en la medida que se pretenda posicionarse alguna de ellas como la más importante, también éstas mismas posturas pudieran constituirse en nuevas prácticas coloniales al excluir miradas alternativas. Sin embargo, está claro que el punto común de partida es la consideración de que los modos en que percibimos y como se ha determinado nuestra realidad, no es independiente de la racionalidad occidental hegemónica.

La postura decolonial como otra racionalidad se está haciendo cada vez más presente desde diferentes espacios de reflexión de las ciencias sociales, especialmente en el orden de la sociología, la antropología, la filosofía, epistemología y los estudios culturales, entre otras disciplinas; reconociéndose como un modo posible para comprender la complejidad cultural y hacer lecturas alternativas de la realidad, desde el reconocimiento de la existencia de posiciones hegemónicas y subalternas. Estas lecturas emergentes, contrastan en muchos casos con la negación de la violencia del pasado colonial y de las consecuencias del sometimiento y continuo saqueo ejercido por los centros occidentales hegemónicos en pueblos de América, África y Asia; el especialista en arte y literatura contemporánea Antonio Zaya,

escribió desde las Islas Canarias:

Quizá todavía los europeos no hemos sabido ni querido actualizar nuestras propias cartas de navegación conceptual que nos señalan como lo que somos, como colonos, con todo lo que este término significa para unos y otros. (Zaya, A. en Jiménez, 2011, p. 79)

En este sentido, el silencio y acallamiento de las voces que proponen el reconocimiento del pasado y presentan otras miradas a la realidad diferentes a las de los centros culturales occidentales, sólo reafirma que es a nosotros a quienes corresponde como sociedades subalternas (Gramsci, 1975) insistir en los enfoques decoloniales como formas de resistencias culturales que propicien la reafirmación de nuestra identidad, la recuperación de la memoria y el reclamo por un lugar propio en el mundo.

Pensamiento estético decolonial

La crítica decolonial se expresa en diversas esferas y disciplinas del quehacer social. Entendiendo que en nuestro caso las distinciones disciplinarias cumplen una función didáctica, y reconociendo, no obstante, el riesgo de simplificar o encasillar autores, justamente porque las estructuras disciplinares también nos vienen dadas como representaciones generadas por el pensamiento occidental dominante, podemos destacar en el campo de la estética en el contexto latinoamericano los planteamientos teóricos de Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres.

El pensamiento estético decolonial se plantea como una crítica y una posibilidad de emancipación a partir de la consideración de que nuestras expresiones sensibles (sensibles en el sentido de que son percibidas por los sentidos), son derivadas y están sujetas a criterios y tendencias posicionadas desde los grandes centros culturales del mundo.

Hacia una autoconciencia estética

Juan Acha (2001) al reflexionar acerca de la formación o pedagogía artística en Latinoamérica nos ofrece la noción de autoconciencia estética, haciendo énfasis en la necesidad de orientar la construcción de los procesos educativos en el campo de lo artístico (escenarios desde donde se posicionan e insertan en nuestros imaginarios las obras canonizadas por la historia del arte europeo, así como las prácticas artísticas que propician la reproducción de géneros, técnicas y tendencias determinadas) hacia la integración de nuestra sensibilidad y racionalidad a partir del autoconocimiento o la autoconciencia estética, dado que nuestras expresiones culturales “no necesariamente han de estar ligadas a la estética occidental” (Acha, 2001, p. 112) La educación en el campo de las artes desde esta perspectiva se propone esencialmente:

Como autoconocimiento de nuestro gusto o escala de valores estéticos, para así saber cómo somos y actuamos estéticamente. Es lugar común en la cultura occidental reconocer el derecho que, de ejercer su gusto, posee toda persona y toda colectividad. (Acha, 2001, p. 112)

La autoconciencia estética implica generar modos de aproximación a nuestras creaciones, trascendiendo las categorías estéticas que hegemónicamente han sido instaladas. En este sentido, Acha (2001) señaló que podemos confrontar nuestras realidades estéticas desde múltiples categorizaciones, descentrando así a la belleza como categoría históricamente dominante en la valoración cultural. El crítico mexicano refería la importancia de otras categorías que han de emerger no solamente de las creaciones artísticas sino también y especialmente de una estética cotidiana donde confluyen “belleza o fealdad, dramaticidad o comicidad, grandiosidad (lo sublime) o trivialidad, lo típico o lo nuevo” (Acha, 2001, p. 119).

Al tomar en cuenta todas estas categorías, estaremos liberándonos de la bellomanía imperante en la cultura occidental desde el Renacimiento, como una de las más abusivas imposiciones de dicha cultura. Mal andaríamos si el arte o la vida fuera tan sólo belleza. (Acha, 2001, p. 119)

En busca de nuestras categorías

La atención a la diversidad de categorías que permitan comprender las manifestaciones artísticas, por supuesto, exige el ejercicio creativo y la reflexividad al momento de considerar nuestras expresiones, dado que hemos tradicionalmente respaldado nuestra estética y crítica con conceptualizaciones, definiciones y categorías ya construidas desde una perspectiva occidental. Al momento de designar-por ejemplo-las figuras escultóricas halladas en vestigios de nuestra vida

aborígen entre los estados Aragua y Carabobo y tras la reconstrucción de condiciones de vida e interpretaciones de las posibles funciones que cumplió, se les asignó el nombre de “Venus” Pero ¿es apropiada esta designación? ¿Puede contribuir esta designación para aproximarnos a las comprensiones cosmogónicas de nuestros aborígenes? ¿Cómo relacionamos esta representación con la designación de Venus que en el diccionario se define como mujer de gran belleza? ¿Cuál es nuestra idea de belleza? ¿No se hace, acaso, recurrente la desfavorable analogía con representaciones occidentales del mismo nombre? Recientemente observamos la sustitución de la designación de “venus” por la de “figurina” o “dama”. Sin embargo, el término “venus” persiste; para encontrar imágenes de estas creaciones en los servidores de internet mediante una búsqueda rápida es necesario ingresar este término y no otro.



Figura 1. Representaciones femeninas halladas en la región del Lago de Valencia. (<https://pueblosoriginarios.com/sur/caribe/venus/tacarigua.html>)

Periodizaciones en la historia del arte: un ejemplo de la colonización estética

Peter Osborne (2010) investigador inglés en el campo de la filosofía y la crítica del arte, devela cómo el conocimiento de la historia del arte -con uno de sus pilares como es la periodización, tan útil para el crítico de arte también- ha sido orientada por el pensamiento occidental. La distinción de arte contemporáneo, por ejemplo, de acuerdo a este autor, es una construcción norteamericana y de algún modo arbitraria, o al menos sesgada:

Formalmente, el terreno geopolítico de esta periodización es mundial, ya que está marcado por el final de una guerra «mundial». Sin embargo, se trata de un mundo del arte mirado (y seleccionado) desde la perspectiva de los Estados Unidos. (Osborne, 2010, pág. 124)

Señala Osborne (2010) que como referentes de esta periodización para la historia del arte se consideraron dos exposiciones que presentó el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936, en cuyo catálogo se incluyen sólo dos corrientes artísticas: la abstracción geométrica y la abstracción no geométrica, quedando minimizadas de este modo para la crítica del arte, una gran diversidad de expresiones que se desarrollaban para ese momento en distintos lugares del mundo y que no confluían con esas dos tendencias.



Figura 2. Tres obras que formaron parte de la exposición Cubismo y Abstraccionismo del MOMA en 1936 (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748>)

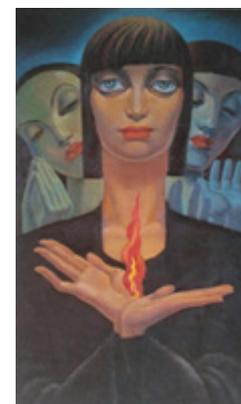
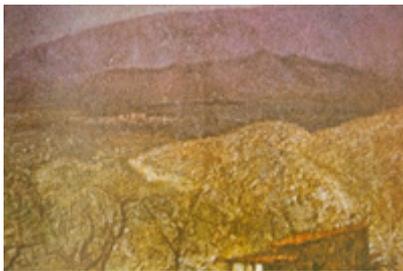


Figura 3. Obras latinoamericanas contemporáneas a la exposición Cubismo y Abstraccionismo del MOMA en 1936: Armando Reverón 1920, Venezuela. Rafael Monasterios. 1926, Venezuela. Sergio Trujillo 1932, Colombia

Las nociones implícitas en las periodizaciones del arte, como vanguardia, modernidad, postmodernidad, establecidas en los centros culturales mundiales y que luego intentamos aplicar en nuestras manifestaciones han resultado en muchos casos frustrantes, o al menos limitantes. Exposiciones, críticas, teorías, libros y subastas que se producen desde los centros culturales, que, aunque se han desplazado a diversas capitales, no han perdido su carácter hegemónico (ayer en París, luego en Roma, Berlín o New York) ni su posición de autoridad que valida o invalida expresiones culturales de todo el mundo.

Modernidad, postmodernidad y precapitalismo

Siempre desde la perspectiva de los centros culturales dominantes, a la modernidad se impone la postmodernidad y con ella el cuestionamiento al valor de la universalidad del arte, generando espacios para legitimar algunas creaciones locales que excluía la visión cosmopolita. Es así que, por ejemplo, se produce un interés hacia las creaciones que hacen puestas en escenas de carácter ritual a partir de las tradiciones de pueblos aborígenes, simulacros de las invocaciones a los poderes mágicos originarios, entre otras manifestaciones que otorgan presencia a modos alternativos o

realidades estéticas no vinculadas directamente con la cultura artística académica occidental. Sin embargo, sigue estando en los grandes centros de poder la decisión acerca de cuáles creaciones o tendencias estéticas valorar o legitimar.

Escobar (1993) comenta cómo estos criterios “postmodernos” resultan de algún modo favorables a nuestras expresiones estéticas, pero plantea la necesidad de ser más críticos ante los cambios culturales que se generan:

Pero, este nuevo espíritu de los tiempos que se presenta como más indulgente hacia el otro ¿es apenas un recurso más del sistema hegemónico internacional, que debe aflojar por un lado para sujetar mejor por otro, o constituye una posibilidad impugnadora que terminará por desenmascarar las mistificaciones modernas y los espejismos de la sociedad industrial a la que, por otra parte, expresa? Seguramente ni lo uno ni lo otro; la cultura es siempre tanto factor de legitimación como recusación de lo instituido. (Escobar, T. et al., 1993, p. 262)

Escobar (1993) refiere el siglo XX, signado por los valores estéticos vinculados con los metarrelatos de la modernidad occidental, como el del progreso (marcado por la universalidad del arte, lo nuevo y cosmopolita) como un tiempo de “condena” para las expresiones de la cultura latinoamericana que:

Son vistas a través del doble cerco de prefijos que delimitan dominios y marcan ritmos extranjeros: son consideradas como residuos precapitalistas que desembocan en un mundo posmoderno; culturas que no parecen tener derecho a un estatuto ontológico propio y deben ser definidas en cuanto ubicadas en un punto anterior a sí mismas. (Escobar, T. et al., 1993)

En función de esto, el crítico uruguayo revisa la idea del precapitalismo, concepto éste que se ha utilizado para designar aquello que no se ajusta a la estructura histórica evolutiva lineal eurocéntrica, excluyendo los procesos de los pueblos que no responden a sus ideas de historia, prehistoria, moderno o postmoderno, entre otras. En este sentido, nuestras periodizaciones estéticas plantean incongruencias ya que están desprendiéndose de los referentes históricos hegemónicos.

La idea de precapitalismo justifica la lógica de que muchas expresiones naturalmente perecen o son sustituidas por otras que reflejan progreso, desarrollo y actualización, esto siempre con relación a lo vigente en los centros culturales instituidos internacionalmente.

Escobar (1993) señala que uno de los sentidos en que se puede entender la dependencia cultural, es la aplicación de la idea de razón totalizante para comprender y argumentar acerca de las culturas de raíces originarias y/o populares, y considera que: “cuestionar la dependencia no debería significar demonizar lo ajeno sino interceptarlo y seleccionar

lo que sirve a los proyectos propios". (p. 263). Además, propone hallar un camino propio en el ámbito cultural sin que los proyectos modernos o postmodernos sean los referentes inexcusables, proyectos estos ante los que ha resultado prácticamente automática nuestra adhesión, sin la necesaria consideración de su justificación o pertinencia en nuestra realidad. Escobar critica nuestra receptividad ante los modelos civilizatorios foráneos:

Y nosotros, moradores de regiones periféricas, espectadores de segunda fila ante una representación en la que muy pocas veces participamos, vemos de pronto cambiado el libreto. No terminamos aún de ser modernos –tanto esfuerzo que ha costado- y ya debemos ser posmodernos. (Escobar, 1993, p. 261)

La propuesta inicial del autor no apunta a ejercer una resistencia a los proyectos que se elaboran en los tradicionales centros culturales del mundo, sino que invita más bien a asumir una actitud selectiva. Escobar considera que esta selectividad ante los proyectos civilizatorios moderno y postmoderno resulta propicia para que en América Latina se redimensionen y fragmenten dichos proyectos, por cuanto de lo que se trata es de asumirlo de acuerdo a las necesidades e intereses propios, lo que se entiende como una superación del paradigma normativo impuesto.

Desde una perspectiva decolonial, la decisión de lo que es o no es arte para los centros culturales hegemónicos debería ser menos importante que las consideraciones y reconocimientos que

podamos hacer respecto a nuestras creaciones culturales tradicionalmente marginadas. La categoría arte, en nuestro caso, debe deslastrarse de la concepción moderna (relacionada con la obra como el producto de una genialidad individual, excepcional, única) para asumirse desde una mirada más inclusiva, que además pasa por entender la obra como una expresión que se completa cuando ésta se incorpora como elemento simbólico y representativo de grupos y épocas determinadas, sin la pretensión de ser una “pura manifestación del espíritu” como en la mayoría de los casos se ha creído, desde las ideas estéticas de Hegel. Este modo de entender nuestras manifestaciones culturales tiene correspondencia con la crítica generada en las últimas décadas del siglo XX en contra de la visión moderna del arte (Efland, A. et al., 2003) y el interés manifiesto actualmente por las expresiones de los diferentes grupos sociales, étnicos, –especialmente minoritarios- que ahora arropados con el calificativo de “pequeños relatos” son reivindicados y divulgados ampliamente, tal y como lo expresa el mismo Escobar:

Y creo que es importante reivindicar el título de arte para ciertas expresiones del pueblo, no sólo para contradecir el mito, de que solamente un privilegiado momento de la cultura tuvo el mérito de escalar hasta las borrascosas cumbres del espíritu (argumento legitimador de hegemonías y marginaciones), sino como un alegato para abogar por el reconocimiento y el respeto de las particularidades expresivas. (1993, p. 271)

Este reconocimiento a formas artísticas diferentes a las tradicionalmente canonizadas representa una apertura del concepto de arte que puede ser más conforme a nuestras prácticas culturales, además de necesariamente implicar un cuestionamiento de las categorías estéticas reconocidas (la belleza, lo sublime, lo feo, lo utilitario, entre otras). De este modo, la emancipación estética representa la superación de los desplazamientos de distintas tendencias acogidas especialmente para satisfacer los criterios y exigencias foráneas. Se plantea entonces, una toma de control de nuestras elaboraciones estéticas, susceptibles de portar nuestras identidades y representar nuestros ideales y expectativas.

Racionalidad colonial: centros y periferias culturales

Colombres (2011) cuestiona la hegemonía cultural occidental, que a partir del poder económico y usufructuando su tradición estética, argumenta y sostiene nociones que implican centros y periferias culturales, lo que subordina culturalmente y privilegia regiones y culturas por encima de otras:

Los países que eran víctimas de esa agresión simbólica, a menudo herederos de grandes civilizaciones, pasaron a conformar «la periferia», un espacio diferente del «centro» y, por lo general, excluido de este, lo cual no obsta a que ciertos individuos que habitan en aquella puedan, mediante un denodado esfuerzo de asimilación espiritual y buenos actos deservicio, convertirse en una extensión o sucursal del «centro». Por lo tanto,

entrar en la dialéctica centro-periferia es instalarse en una situación de poder, donde se instituye otro, y por lo común, se le estigmatiza, pero a la vez se le niega o recorta su alteridad o el derecho a ella, porque un sistema de dominación nunca puede ser pluralista. (Colombres, 2011, p. 368)

Colombres (2011) considera que ante la incidencia del proceso de interrupción de nuestras culturas autóctonas y las consecuentes pérdidas de diversos y complejos saberes alcanzados hasta el momento de la invasión colonial se hace apremiante el reconocimiento y recuperación de nuestras expresiones y logros como civilizaciones de lo que originalmente se denominó Abya Yala:

...no hay que ver el desarrollo cultural indio como un lujo, como una utopía de difícil realización, sino como una necesidad urgente, desde que todo verdadero proceso de liberación se alimenta en los valores culturales que definen y fortalecen la identidad del grupo. (Colombres, 1993, p. 198)

Al cierre

El estudio de las ideas propuestas por Juan Acha, Ticio Escobar y Adolfo Colombres constituyen interesantes itinerarios teóricos para la educación artística latinoamericana, orientando la indagación en torno a los criterios desde los cuales desarrollamos nuestras prácticas estéticas, generando interrogantes en torno al origen de dichos criterios y acerca de cómo se forman

nuestras nociones artísticas y gustos. Así mismo, de las ideas de estos autores se desprende la necesidad de fortalecer nuestras ciencias del arte con investigaciones que propicien categorías estéticas y periodizaciones de nuestras historias del arte, deslastradas de muchas de las categorías y formulas occidentales predominantes.

La mirada crítica decolonial hacia nuestras prácticas estéticas visionariamente anticipadas por Acha desde la década de los años 60 del siglo XX es afinada por Ticio Escobar en sus ensayos acerca de las creaciones estéticas suramericanas al proponer salidas a la encrucijada generada por la culturas moderna y postmoderna: “siempre resistir el empuje de formas invasoras seleccionándolas de acuerdo a sus necesidades...” (Escobar, 2011, p. 273). Por su parte, Adolfo Colombres denuncia la “escuela del silencio” en los pueblos subalternos que debe ser superada por la educación liberadora a partir de la “reflexión sobre la dominación y sus formas” (Colombres, 2006, p.202). Entre esas formas de dominación se encuentra el arte y la cultura, lo que nos exige una educación estética y artística que propicie el análisis de las producciones simbólicas y elaborar a partir de ellas una teoría del arte propia.

Una estética emergente latinoamericana y caribeña conduce a la reflexión en torno al papel de lo aborigen, lo indígena, lo popular en el contexto de nuestra estética contemporánea. Además, debe contemplar, en otros casos, trascender estas categorías, entendiendo nuestra condición multicultural y la misma complejidad de los procesos culturales, para confrontar nuestras propias tensiones. Una de estas tensiones viene dada por la actual interconectividad mundial o

globalización que determina la presencia de formas estéticas que seducen y desplazan las creaciones locales.

Algunas de las formas dominantes contemporáneas son aquellas vinculadas con la cultura mediática, que evidencian importantes recursos y manejos tecnológicos. Esto representa obviamente, para gran parte de nuestras regiones una condición de desigualdad, cuando se trata de confrontar nuestras creaciones con las de otras regiones del mundo. Dice al respecto Colombres (2012)

Las nuevas tecnologías son esencialmente minoritarias. Los indios, los negros, todos los condenados de la tierra, están aún lejos, salvo raras excepciones, del hombre cibernético, y el consumo no pasa para ellos de ser un sueño del que muchos han desertado, como quien huye de una trampa. Abrumados por la realidad, poco les interesa la realidad virtual, y ni siquiera comprenden que alguien pueda entusiasmarse con ella. (p. 208)

Pensar una estética emergente propia implica entender nuestras limitaciones tecnológicas con la intención de tomar decisiones y prioridades. La coexistencia de una tradición cultural en el contexto de un mundo interconectado es un reto importante que podemos asumir si reconocemos los múltiples aspectos identitarios de nuestras creaciones con la mirada crítica hacia las estéticas dominantes y desde el potencial creativo que desborda en nuestras comunidades.

Una historia del arte latinoamericana y caribeña que refleje nuestro universo creativo requiere de

reflexividad y distanciamiento con respecto a las categorías tradicionales de la estética y del arte. Se plantea una historia del arte como disciplina que aborda distintas prácticas interrelacionadas por un contexto cultural, considerando la interpretación de nuestro pasado, la crítica hacia los modos predominantes en nuestras conceptualizaciones y categorías, comenzando por los mismos conceptos de cultura y arte que nos llegan especialmente marcados por la noción de creación individual. Esta perspectiva puede dar paso a una historia del arte que refleje mayor diversidad, que subraye más la dialéctica entre lo individual y lo colectivo; que interroge constantemente en torno a concientizar el qué, por qué y para quién se produce y gestiona lo estético:

La cuestión está en centrar el eje cultural en el propio cuerpo comunitario... Y entonces, ya no será tan importante estar atento a

las señales que desde afuera demonicen o bendigan innovaciones, retrocesos, mitos u utopías: lo fundamental será tratar de conquistar, recuperar o conservar la decisión sobre el derrotero propio hecho siempre de avances y de repliegues, de atajos y bifurcaciones, de caminos paralelos y cruzados. (Escobar, T. et al., 1993, p. 273)

Nuestras identidades son de naturaleza cambiante, nos encontramos siempre reinventando realidades estéticas en función de las dinámicas sociales, como las culturas de inmigrantes, donde la alteridad –el ser el otro, o interactuar con el otro- genera nuevas producciones estéticas, siendo el acto creativo también una posibilidad

para el encuentro, para el reconocimiento; para no estar solo. En este sentido, las prácticas artísticas contemporáneas pueden ser espacios para los encuentros de identidades y condiciones del ser latinoamericano y caribeño, tal y como lo refleja Guillermo Gómez Peña, artista de performance:

En el performance, al asumir la personalidad de otras culturas y al problematizar el proceso mismo de representar a otro de hacerse pasar por el otro puede ser una estrategia efectiva de “antropología inversa”. No obstante, en la vida cotidiana, como víctimas potenciales del racismo (hablo como chicano en los Estados Unidos), asumir la personalidad de otras culturas puede literalmente, salvar nuestra vida. (Jiménez, 2011, p. 306)

La asignación que nos propone la emergencia del pensamiento decolonial es asumir la discusión en torno a nuestras identidades estéticas y el papel de la lengua, la música, la danza, la oralidad, los imaginarios visuales y la ritualidad de grupos, pueblos, comunidades que pudieran a veces quedar diluidos en medio de la globalización cultural; esto es, asumir el reto de desarrollar prácticas y consumos estéticos más reflexivo.

La perspectiva decolonial nos acompaña para consolidar un imaginario visual latinoamericano y caribeño propio, que nos refleje y tribute a la integración continental. Para ello es imperativo valorar las tradiciones estéticas locales, así como las producciones artísticas emergentes de modo des-fetichizado, descentrando nuestro imaginario

visual de la producción objetual. Es decir, la producción de objetos o artefactos estéticos –sean de naturaleza artística o artesanal- al exhibirse como producto de la individualidad y desvinculados de su contexto donde se originan, devienen desnaturalizadas o banalizadas, perdiéndose la riqueza y trascendencia simbólica que realmente poseen, por ser parte del entramado social cotidiano donde se concretan las interacciones sociales, comunitarias, laborales y religiosas.

REFERENCIAS

- Acha, J. (2001). Educación artística. México: Editorial Trillas S.A
- Colombres, A. (1993). América Latina, el desafío del tercer milenio. Ediciones Del Sol
- Colombres, A. (2012). Nuevo manual del promotor cultural. Caracas: Fondo Cultural del ALBA S.A
- Colombres, A. (2011). Teoría transcultural de las artes visuales. Caracas: Ediciones ICAIC-CNAC
- Escobar, T. et al. (1993). América Latina: el desafío del tercer milenio. Buenos Aires: Ediciones del Sol
- Jiménez, J. (2011). Una teoría del arte desde América Latina. Extremadura: Turner y Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo MEIAC
- Osborne, P. (2010). El arte más allá de la estética. Murcia: CENDEAC Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo
- Osborne, P. (2010). El arte más allá de la estética. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo