



Fig. 1: Fundo natural Entidade. Quilombo de Vola Bela da Santíssima Trindade, Amazônia Negra, de Marcela Bonfim: artista premiada no PIPA 2021.

ARTIGO

A VISÃO DECOLONIAL NAS ARTES A PARTIR DE DOIS ARTIGOS ANTOLÓGICOS DE WALTER MIGNOLO

Publicados com quase dez anos de diferença entre si, eles têm relação entre si e revelam uma conversa do autor consigo mesmo, que traça um pensamento específico sobre as artes a partir do campo das visualidades e sua relação com o decolonialismo

ALESSANDRA SIMÕES
ABCA/BAHIA

Walter Mignolo é nome fundamental para entendimento do pensamento decolonial na América Latina. O semiólogo argentino e professor na Universidade de Duke, nos Estados Unidos, é conhecido como uma das figuras centrais no pensamento decolonial latino-americano e como membro fundador do Grupo Modernidade/Colonialidade. Recentemente, durante o componente curricular “Ensino e (Re) Existência: Métodos Decoloniais em Artes”, que ministrei no Programa de Pós-Graduação em Ensino e Relações Étnico-raciais (Universidade Federal do Sul da Bahia - UFSB), e após um giro pelos (as) pensadores (as) do decolonialismo, me dei conta da existência de dois artigos antológicos deste pesquisador, que não estão disponíveis em português, porém que devem ser entendidos como imprescindíveis para quem pretende entender o decolonialismo nas artes no Brasil. Por isso, decidi compor este artigo no qual comento detalhadamente os textos de Mignolo. Apesar de o primeiro texto ter relação com seu livro “Histórias Locais/Projetos Globais” (reeditado no ano

passado no Brasil pela Editora da UFMG), os dois artigos juntos podem ser considerados como publicações antológicas. Publicados com quase dez anos de diferença entre si, eles têm relação entre si e revelam uma conversa do autor consigo mesmo, que traça um pensamento específico sobre as artes a partir do campo das visualidades e sua relação com o decolonialismo. No primeiro texto, intitulado “Aiesthesis Decolonial”, publicado em 2010, Mignolo explora os significados da palavra “aesthesis” como ponto de partida para repensar os caminhos do decolonialismo a partir da análise de obras de alguns artistas. Quase dez anos depois, em seu segundo texto, “Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después”, Mignolo retoma suas reflexões sobre a “aesthesis”, adicionando ao debate o conceito de “gnosis”, sobre o qual reflete extensamente a partir da obra do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay. É importante enfatizar aqui que defino aqui como pensamento decolonial a rede crítica que se estabeleceu ao longo das



Fig. 2: Obra da exposição Black Mirror, de Pedro Lasch. Acervo Nasher Museum.

últimas décadas entre pesquisadores de diversas áreas que, por meio de inúmeras estratégias políticas, intelectuais e pedagógicas, denunciam a continuidade histórica das relações de opressão que se expressam violentamente através de noções colonialistas de classe, gênero, raça e geopolítica. Estes autores e autoras questionam os cânones históricos e epistemológicos que sustentam o “sistema-mundo-moderno-colonial” para possibilitar a abertura de espaços a outros saberes e, por fim, a cura das “feridas” coloniais que se inscrevem nos corpos, experiências, memórias, trajetórias e subjetividades dos povos subalternizados. Acredito que, nas artes brasileiras, em suas diversas áreas e linguagens, estamos vivenciando um momento-chave, de verdadeira ebulição decolonial. Apesar da consolidação história da América Latina como lugar da fomentação do pensamento decolonial, especialmente a partir do advento do Grupo Modernidade/Colonialidade, há duas décadas, as artes brasileiras parecem ter alcançado apenas nos últimos tempos a sua própria virada

decolonial, isto é, o início de uma articulação expressiva entre práticas e saberes que confluem para uma reconstrução efetiva e articulada entre o enorme arcabouço teórico (conceitos de autores (as) de diversas regiões e áreas de conhecimento) e a herança prática (lutas políticas e práticas estéticas e institucionais). Há muito o que se fazer para alcançarmos a justiça em termos de compartilhamento dos espaços de poder e de representatividade, entretanto, muitos indícios já mostraram que não há mais como retroceder, como mostra o resultado recém-divulgado do Prêmio Pipa 2021, que teve entre seus (suas) selecionados (as) Castiel Vitorino, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim e Ventura Profana; artistas predominantemente decoloniais. A seguir, comento os artigos de Mignolo na ordem cronológica em que foram publicados (as citações diretas do autor são traduções livres de minha própria autoria, enfatizando que em alguns momentos eu transcrevo o termo “aesthesis” para sinestesia, sinestésico).

ARTIGO 1: AESTHESIS DECOLONIAL

MIGNOLO RELATA A OPERAÇÃO COGNITIVA DA COLONIZAÇÃO DA “AESTHESIS” PELA ESTÉTICA. ESTA IDEIA É A ESPINHA DORSAL DO ARTIGO

No artigo intitulado Aiesthesis decolonial, publicado em 2010, Mignolo relata a operação cognitiva da colonização da “aesthesis” pela estética. Esta ideia é a espinha dorsal do artigo. A partir das obras dos artistas Fred Wilson, Pedro Lasch e Tanja Ostojic, que engendram processos performativos nos quais o caráter decolonial se torna visível, o autor analisa a construção de subjetividades estéticas e decoloniais.

Na parte I do texto, intitulada “Problema”, Mignolo, explica que tece seus pensamentos a partir de suas experiências de visita a exposições de arte (ele enfatiza que não é historiador e nem crítico de arte). Ele também afirma que esta é “(...) a visão de um turista de museus, cujo olhar se baseia na crença de que a modernidade é uma história de salvação, que precisa da

colonialidade, ou seja, exploração, repressão, desumanização e controle da população para poder realizar os processos de salvação. Vimos esta dupla face no século 16, e a continuamos a olhar ainda no século 21”, afirma Mignolo, apontando nas experiências artísticas observadas a configuração da “queda da máscara da modernidade”, que uma vez exposta revela a lógica da colonialidade.

O autor explica que a palavra “aesthesis”, que se origina do grego antigo, é aceita sem modificações nos idiomas europeus modernos. Os significados da palavra rodam em torno de palavras como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa” ou “sensação auditiva”. Daí a palavra sinestesia referir-se à interseção de sentidos e sensações, recurso muito usado como figura retórica no modernismo poético / literário.

A partir do século XVII, completa Mignolo, o conceito de “aesthesis” se restringe, e a partir de então passa a significar “sensação do belo.” É assim que a estética nasceu como

teoria e a arte como prática, aos moldes do que definiu posteriormente Immanuel Kant (1724-1804), filósofo que teve importância fundamental para a reorientação do termo “aesthesis” e sua transformação em “estética”. A partir de então, e em retrospectiva, começou-se a escrever a história da estética, cujas origens estariam na Grécia e na pré-história.

“Esta operação cognitiva se constituiu, nada mais e nada menos, como a colonização da aesthesis pela estética”, define peremptoriamente Mignolo, lembrando que enquanto a “aesthesis” é um fenômeno comum a todos organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas à beleza. “Ou seja, não há nenhuma lei universal que torne o relacionamento necessário entre a estética e a beleza. Esta foi uma ocorrência do Século XVIII europeu. E em boa hora assim foi. O problema é que a experiência singular do coração da Europa se traduz em uma teoria que “descobriu” a verdade estética para uma comunidade particular (por exemplo, a etnoclasse que conhecemos

hoje com o nome da burguesia), que não é universalizável.”

Mignolo ressalta ainda que, olhando para civilizações antigas, é possível encontrar também conceitos semelhantes aos da modernidade europeia. No Egito antigo, na China antiga, no império Inca, entre os povos Astecas, a satisfação das sensações e o gosto pela criatividade expressos em linguagens, imagens, edifícios, decorações, etc., não eram fatos estranhos a ninguém. Entretanto, foi na Europa que a teorização particular de uma experiência se tornou universal, resultando na desvalorização de qualquer “experiência sinestésica” que não leve a termo os conceitos europeus relacionados à noção de estética. Embora “aesthesis” se origine na língua grega, esta categoria não era uma preocupação para Aristóteles, que teorizou, no discurso da Poética, os conceitos de mimese e catarse. Sabemos que o primeiro é equivalente à representação em suas várias faces, como: estar no lugar de, fingir na performance teatral, imitar para constituir o universo da ficção. Por sua vez, a catarse significa purgar

emoções e livrar-se das tensões emocionais; experiências alcançadas de várias maneiras, como por meio da arte.

Na parte II do texto, intitulada *Minar el Museo*, Mignolo parte da obra *Mining the Museum* (1992), do artista estadunidense Fred Wilson, criada para o Museu Histórico de Baltimore em função das “comemorações” dos 500 anos da invasão das Américas. A grande instalação, situada no terceiro piso do museu, tinha como princípio a operação de deslocar peças e sistema museográficos tradicionais para outros planos, o da inscrição dos fatos e personagens silenciados pela historiografia oficial. Pedestais com nomes de pessoas negras escravizadas; talheres de pratas expostos em vitrine ao lado de algemas; um carrinho de bebê antigo ocupado por um capuz da *ku klux klan*; cadeiras de um mobiliário clássico dispostas em direção a um tronco no qual os escravizados eram açoitados. No *Museum of World Culture*, em Gotemburgo, Suécia, o artista criou outra instalação a partir de peças que estavam no depósito da instituição. Na época, na diretora

do museu, Jette Sandahl chegou a afirmar para a imprensa que Fred Wilson era especialista em reavivar os demônios que formam o pilar colonial, como o sexismo e o racismo, e que muitas vezes estão escondidos de “nós mesmos”. Desta vez, o artista ressignificou a própria história do museu sueco que havia se apropriado de objetos de civilizações indígenas, principalmente dos Andes e da América Central.

Mignolo lembra que, naquela ocasião, a crítica destilada à poética de Wilson baseava-se em princípios do pós-modernismo, que observavam tópicos como a conexão arte-vida e a crítica à institucionalização da arte. Entretanto, Mignolo pontua que o trabalho do artista se constituiu como uma virada decolonial; sua obra era declaradamente política e enfrentava o colonialismo a partir da crítica à figura do museu como lugar da negação e da opressão aos povos subalternizados.

Na parte III do artigo, *Desaprender lo aprendido*, Mignolo analisa a instalação *Black Mirror* (2007), de Pedro Lasch, no Nasher Museum, da Duke University,



Fig. 3: Tanja Ostojić, *After Courbet*. Foto: David Rych. Fonte: <https://tanjaostojicshop.wordpress.com>

em Durham, Carolina do Norte. Na obra, o artista coloca esculturas pré-hispânicas (provenientes do depósito do museu) viradas de costas para os espectadores e mirando-se em um espelho escuro, onde também aparecem outras imagens. Na peça “Mimeses e Transgressão”, por exemplo, a estátua em pedra vulcânica de uma longilínea figura feminina aparece entre imagens do quadro “A mulher barbada” (1631), de José de Ribera. Novamente, Mignolo aponta ali uma comparação entre a inviabilidade de um possível pensamento pós-moderno (Edgar Morin e Edmund Husserl) diante do fato do que realmente trabalho representa: o pensamento decolonial. “Parece estar em jogo aqui outra lógica, a lógica do espaço e do tempo das civilizações maia e asteca, confrontada com a cosmologia hispânica”. Ao analisar outra peça da instalação, “Lenguaje y opacidad”, novamente um espelho escuro no qual “se entreolham” o poeta castelhano Góngora (retratado em uma pintura) e uma estatueta antropomórfica da cultura muísca colombiana, Mignolo explica porque a complexidade de Morin ou a geometria

de Husserl ficam aquém da potência da obra. “Porque o processo foi revertido: não mais é a Europa construindo povos indígenas de grandes civilizações, mas a memória das civilizações que volta, afirmando-se (...) diante de uma civilização europeia emergente.” Assim, Pedro Lasch faz dupla referência: ao “espelho de Claude” (pequeno espelho, de forma ligeiramente côncava, cuja superfície corada escura reduzia e simplificava a escala tonal de cenas e cenários para dar-lhes uma qualidade pitoresca, o que era muito usado por artistas na Inglaterra no final do século XVIII e início do século XIX); e um espelho de obsidiana (também presente na mostra), pedra de forte valor simbólico e mítico para a civilização asteca. “Aos poucos você está percebendo que a arte não tem muito a ver com representação, como você aprendeu na escola (...) ou melhor ainda, que a descolonização da estética clássica, baseada na representação, consiste em criar e fazer com que o que está criado não possa ser cooptado, enfraquecido e achatado pelo conceito de representação (...)”.

Na parte III, ¿Estéticas decoloniales en la Europa del Este?, Mignolo, durante o que parece ser uma conversa ficcional com um historiador de arte no café do museu, faz uma análise a respeito do trabalho da artista Tanja Ostojić, nascida em Belgrado. A conversa ronda entre exemplos como o da obra “Procurando um Marido com Passaporte da EU”, por meio da qual Tanja publicou um anúncio online com o mesmo título. Nos meses seguintes, o artista recebeu inúmeras ofertas de homens de todo o mundo e trocou mais de 500 cartas com eles. Entre seus pretendentes, um alemão foi escolhido para ser seu marido. Com a certidão de casamento internacional e outros documentos necessários em mãos, Ostojić solicitou um visto alemão que, uma vez expirado, deu vazão à outra obra de arte, desta vez para celebrar o divórcio.

Se em Wilson e Lasher, Mignolo aponta para processos de uma estética decolonial, em Ostojić ele pondera: “poderíamos conversar sobre a estética decolonial em Ostojic? Podemos ver o Europa Oriental como espaço colonizado, assim como

as Américas?” A resposta é sim. E conclui: “As instalações e processos performativos que descrevi nas seções anteriores já são construções de futuros decoloniais. A crítica e a historiografia de as artes que acompanham esses processos se transformam elas mesmas em decoloniais. E mais, são as instalações e processos performativos decoloniais aqueles que forçam a decolonização da história e da crítica de arte, e a construção da estética decolonial. Em última instância, aqueles que controlam a autoridade (governos, exércitos, instituições estatais) e aqueles que controlam a economia (corporações, executivos, criativos de Wall Street) são conscientemente subjetividades imperiais tarde demais para serem mudadas. Mas é cedo, muito cedo, para construir futuros globais nos quais já não existam mais as condições e possibilidades para a formação de tais sujeitos e subjetividades.”

ARTIGO 2: RECONSTITUCIÓN EPISTÉMICA/ ESTÉTICA: LA AESTHESIS DECOLONIAL UNA DÉCADA DESPUÉS

MIGNOLO RETOMA SEU PENSAMENTO A RESPEITO DA ESTÉTICA DECOLONIAL COM CONSTANTES REFERÊNCIAS AO TEXTO PUBLICADO DEZ ANOS ANTES

No texto “Reconstitución epistémica/ estética: la aesthesis decolonial una década después”, publicado em 2018, Mignolo retoma seu pensamento a respeito da estética decolonial com constantes referências ao texto publicado dez anos antes. Desta vez, Mignolo aprofunda a questão decolonial a partir da problematização de alguns termos. Explica-se. Mignolo aponta que epistemologia e estética, enquanto substantivos, nomeiam as disciplinas que elaboram, teorizam; enfim, investigam fenômenos.

Entretanto, ao longo da secularização da civilização ocidental, Mignolo verifica que fenômeno e conhecimento do fenômeno foram categorias que se separaram, especialmente, a partir

do século XVIII. “A gnoseologia praticamente desapareceu do vocabulário relacionado à teoria do conhecimento”, define Mignolo. Ele cita o filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe, que coleta gnoseologia de resíduos do ocidente para destacar que os antigos povos africanos têm seus modos de operar e pensar, e que não precisam da filosofia ocidental. Assim, Mignolo define que a gnoseologia estaria para a epistemologia, assim como a “aesthesis” está para a estética.

Gnoseologia e “aesthesis” seriam dois conceitos que estabelecem a enunciação decolonial e reduzem a epistemologia e a estética a meros fenômenos investigados; se configuram como esferas de conhecimento e sentimento não sujeitos à epistemologia e à estética (teoria do fenômeno estético). “Uma desobediência ao efeito universal do cânone, uma reconstituição epistemológica (aos moldes de Quijano), significa ao mesmo tempo reconstituição da teoria do conhecimento e do saber em todas as esferas (gnosiológicas e não apenas científicas e filosóficas),



Fig. 4: Obra de Benvenuto Chavajay: a seringa de barro simboliza a anestesia colonialista. Imagem do catálogo *Muxu'x, of Origen and Disobedience*.

e também reconstituição da estética (filosofia) e dos fenômenos estéticos canonizados”, estabelece Mignolo. Assim, a história da “arte”, a partir do arquivo da Europa e Anglo-Americo, não seria mais relevante para a reconstituição “aesthesis” da estética, se não apenas na medida em que permite destacar a diferença colonial entre a “aesthesis” e a estética.

Mignolo cita a matriz colonial de poder (MCP), derivada de Aníbal Quijano, e o feminismo comunitário (FC), na versão de Julieta Paredes, que marcham por caminhos paralelos na mesma direção; vêm de memórias, histórias, sentimentos e conhecimentos diversos que se despregam da lógica colonial para se constituírem. Mostram que: “A diferença colonial institui feridas coloniais que diminuem a pessoa e gera ao mesmo tempo uma raiva digna que nutre a necessidade de curas decoloniais. Sem cura decolonial, as pessoas ficam presas em ressentimento e o ressentimento impede a liberação, autoafirmação, a dignificação como passos para a cura”, explica o autor.

Mignolo afirma que seu próprio texto não é uma análise, mas um fazer decolonial. O despregar-se da matriz colonial começa pelo vocabulário. E então Mignolo fala em discurso (conversación). Para indígenas e africanos escravizados, memórias, línguas, vida cotidiana, organização política e econômica são conhecimentos que, no vocabulário ocidental, tornaram-se arte, drama, música, entre outros fenômenos fragmentados e deslocados das práticas de vida e adaptados aos temas do discurso europeu. Da energia fronteira entre estes dois mundos, surgiram projetos que podem-se entender como decoloniais, não apenas como oposição e resistência, mas preservação e “re-existência” frente à emergência do poder colonial.

“A reconstituição epistemológica deve ser gnosiológica e sinestésica com base nas línguas, memórias, costumes desvalorizados em função de sua suposta barbárie, por seu primitivismo, por sua tradição, por seu paganismo”, afirma Mignolo, que faz uma relação desta abordagem com a ideia de “faculdade”, da pensadora feminista

Gloria Anzaldúa, isto é, a capacidade de ver na superfície os fenômenos de significado de realidades mais profundas, uma sensação instantânea, uma percepção rápida que chega sem consciência e raciocínio (conceito presente no livro *Borderland / La Frontera*. The New Mestiza, 1987).

Então, Mignolo parte para analisar o trabalho do artista guatemalteco Benvenuto Chavajay. No vídeo *Muxu'x* ou no catálogo da exposição *Muxu'x: of Origen and Disobedience* (2015), Mignolo afirma encontrar um fluxo de ações (objetos criados) e ditos (a articulação do seu fazer), em que estão ligados a práxis de viver, a práxis de pensar e a práxis em si. Enfim, o artista opera a reconstituição epistemológica da gnoseologia e da aesthesis. Chavajay fala sobre estética, sem usar a palavra, para descrever o habitar a fronteira entre a cidade onde ele mora, Guatemala, e sua cidade natal, San Pedro de Lagoa, da origem de sua língua, da família e do sentido do comum na cultura maia. Habitar a fronteira levou o artista a sentir (aesthesis) que, ao voltar para sua cidade, ele havia

perdido as “miradas”. Na língua maia não há palavra equivalente à arte, diz Chavajay. Que seu “Sentir”, que seu fazer (poiesis) estão “presos” à esfera lexical e conceitual da “arte”. Na cultura maia, memória e vida, diz Chavajay, enfim, o que ele faz, pertencem à esfera da espiritualidade sagrada e comunitária, não à arte. Chavajay descreve seu fazer como um fazer necessário para a cura. Conceitos bem opostos, no entender de Mignolo, da arte como expressão para Tolstoy ou como experiência para Dewey. Chavajay cria para fugir do ocidente e curar a ferida colonial em um fazer impregnado de memórias, palavras, sensações, ruídos e cores de seus ancestrais.

Mignolo desnuda-se, afirmando não estar oferecendo uma descrição acadêmica ou intelectual sobre o trabalho de Chavajay, mas que está aprendendo com ele a “sacudir a poeira” do ocidente. “Embora para mim a tarefa seja mais difícil porque não tenho, como ele, uma cidade onde vivem meus contemporâneos maias ancorados nas memórias e nas línguas de nossos ancestrais”, lembrando que

sua mestiçagem foi escolarizada no processo colonial.

“A descolonização da estética requer o desacoplamento da estética da ‘arte’ (no sentido limitado que a expressão adquiriu após o século 18) para incorporar a *aesthesis* escondida na estética e feito sua prisioneira para todas as ações em que o MCP opera. A *aesthesis* está subjacente à ciência e à filosofia: é a base da ciência, filosofia e epistemologia; fundamenta a teoria política e a economia política”, define Mignolo.

O autor explica que esta operação de libertação descortina uma geopolítica de sentir, pensar, fazer, acreditar e extrair, em ordem diferente do imaginário abstrato do sujeito moderno e das energias geopolíticas gerenciadas pelo MCP. “Isso nos leva a descolonizar o conceito cristão/liberal de ‘amor’ liberando-o da ‘cultura’ (o que é feito pelos seres humanos), colocando-o na práxis experiencial de nossos organismos celulares: ‘amor’ é a palavra que descreve as tendências de organismos vivos para coexistir (não apenas seres

humanos), procedimento interrompido (mas não cancelado) pela ‘cultura’ competitiva, guerreira e patriarcal.” Portanto, Mignolo conclui que a *aesthesis* é biologicamente universal em organismos vivos. Para isso, cita até mesmo Adam Smith que, antes de escrever “A riqueza das nações” (1776), publicou o livro “Uma teoria dos sentimentos” (1748), no qual alerta que a riqueza não é uma obra da economia política e sim da teoria moral.

Mignolo busca ainda a etimologia da palavra “arte” (em suas raízes gregas e latinas, nada será encontrado, declara). O autor explica que, antes de 1750, pode ser localizado o termo “ars”, que remete à capacidade de uma pessoa para fazer algo. Neste sentido, “ars” seria a tradução latina da “*techné*” grega. Arte teria passado a significar, em latim, algo como “habilidade na técnica de fazer algo”, “seja uma máquina, uma pintura, uma tragédia, uma mesa ou alguns pães bem torrados e saborosos”. Portanto, até então, “arte” significava muitas coisas, incluindo as “sete artes liberais (trivium e quadrivium)”; o

termo também foi usado no âmbito da academia para todo fazer que exigia certa habilidade e determinados princípios.

Mignolo destaca ainda a importância do antropólogo e artista colombiano Adolfo Albán Achinte, que, no início dos anos 2000, propôs uma reflexão decolonial incorporada à arte e à estética. Adolfo perguntava, naquela época (nos cursos de doutorado dirigidos por Catherine Walsh na Universidad Andina Simón Bolívar -UASB): Qual é o lugar da arte e da estética no padrão colonial (ou matriz também dizemos hoje) de poder? A questão foi finalmente ancorada nos cursos do doutorado na UASB em julho-agosto de 2009. Mignolo recorda que as pessoas que se interessaram pelo assunto eram estudantes das artes visuais e sonoras, história e crítica de arte, e filosofia. Foi nesta mesma época que o artista e teórico Pedro Pablo Gómez (Universidad Distrital Francisco Jose de Caldas, Bogotá, Colômbia) teve a ideia de montar uma exposição em Bogotá em torno da estética e da arte no padrão colonial (ou matriz) de poder. Assim, realizou

a mostra “Estéticas decoloniales en Abya Yala y la Gran Comarca”, em 2010.

Mignolo explica que a produção de Gómez vem resultando em importantes contribuições para a configuração de terminologias adequadas ao pensamento decolonial, seja nas linguagens da multimídia, do cinema, do artesanato, etc. Esta força conceitual, de maneira desobediente, torna a ressignificação dos termos na luta decolonial um dos grandes passos rumo à libertação. E assim Mignolo conclui: “Sem a remoção e a substituição dos termos do discurso, ficamos prisioneiros da enunciação que controla a retórica da modernidade e a lógica da colonialidade.”

REFERÊNCIAS

MIGNOLO, Walter. *Aesthesis decolonial*. CALLE14, vol. 4, n. 4, janeiro-junho, 2010.

_____. *Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después*. Calle 14: revista de investigación en el campo del arte 14 (25). pp. 14-32, 2019.