

Evoluciones y tensiones de los discursos sobre decolonialidad en el arte contemporáneo. Entre resistencia y recuperación

Artículo de investigación

Recibido: 9 de enero 2025

Aceptado: 24 de febrero de 2025

Marcelle Bruce

Universidad de Lille

bruce.marcelle@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-8693-8631>

Cómo citar este artículo: Bruce, M. (2025).

Evoluciones y tensiones de los discursos sobre decolonialidad en el arte contemporáneo. Entre resistencia y recuperación. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.33-56.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23149>



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

El artículo analiza la evolución del pensamiento decolonial en el arte contemporáneo latinoamericano a través de dos exposiciones clave en Bogotá: "Estéticas Decoloniales" (2010) y "Haceres Decoloniales" (2015). La investigación identifica tres cambios fundamentales: el paso de la enunciación curatorial a la artística, la formación de un discurso específico sobre estéticas decoloniales, y la legitimación disciplinaria de estas perspectivas. El texto examina cómo la institucionalización del discurso decolonial presenta tanto oportunidades como riesgos, incluyendo la posible neutralización de su potencial crítico al ser incorporado en las lógicas museísticas dominantes. El artículo concluye planteando interrogantes sobre las posibilidades reales de descolonizar las instituciones artísticas y construir una transmodernidad efectiva.

Palabras clave

Arte; decolonialidad; discursos; evoluciones

Evolutions and Tensions in Discourses on Decoloniality in Contemporary Art: Between Resistance and Recovery

Abstract

The article analyzes the evolution of decolonial thought in contemporary Latin American art through two key exhibitions in Bogotá: "Decolonial Aesthetics" (2010) and "Decolonial Practices" (2015). The research identifies three fundamental changes: the shift from curatorial to artistic enunciation, the formation of a specific discourse on decolonial aesthetics, and the disciplinary legitimization of these perspectives. The text examines how the institutionalization of decolonial discourse presents both opportunities and risks, including the potential neutralization of its critical potential when incorporated into dominant museum logics. The article concludes by raising questions about the real possibilities of decolonizing artistic institutions and constructing an effective transmodernity.

Keywords

Art; decoloniality; discourses; evolutions

Évolutions et tensions des discours sur la décolonialité dans l'art contemporain : entre résistance et récupération

Résumé

Cet article analyse l'évolution de la pensée décoloniale dans l'art contemporain latino-américain à travers deux expositions clés à Bogotá : "Esthétiques Décoloniales" (2010) et "Pratiques Décoloniales" (2015). La recherche identifie trois changements fondamentaux : le passage de l'énonciation curatoriale à l'artistique, la formation d'un discours spécifique sur les esthétiques décoloniales, et la légitimation disciplinaire de ces perspectives. Le texte examine comment l'institutionnalisation du discours décolonial présente à la fois des opportunités et des risques, notamment la possible neutralisation de son potentiel critique lorsqu'il est intégré dans les logiques muséales dominantes. L'article conclut en posant des questions sur les possibilités réelles de décoloniser les institutions artistiques et de construire une transmodernité effective.

Mots clés

Art; décolonialité; discours; évolutions

Evoluções e tensões dos discursos sobre a decolonialidade na arte contemporânea. Entre resistência e recuperação

Resumo

O artigo analisa a evolução do pensamento decolonial na arte contemporânea latino-americana por meio de duas exposições importantes em Bogotá: "Estética Decolonial" (2010) e "Fazeres Decoloniais" (2015). A pesquisa identifica três mudanças fundamentais: a mudança da enunciação curatorial para a artística, a formação de um discurso específico sobre a estética decolonial e a legitimação disciplinar dessas perspectivas. O texto examina como a institucionalização do discurso decolonial apresenta oportunidades e riscos, incluindo a possível neutralização de seu potencial crítico ao ser incorporada às lógicas museológicas dominantes. O artigo conclui levantando questões sobre as reais possibilidades de descolonização das instituições de arte e construção de uma transmodernidade efetiva.

Palavras-chave

Arte; decolonialidade; Discursos; Evoluções

ñugpachispa wachukunata parlaspai i kawaspa chiurallataruraskata kai

Maillallachiska

Kai mailla killakaipi ninakum imasam iuiakunata apachinakuska kai llagtapi kai iskai ruraikunapi pangapi churaspa kawachingapa kankuna," suma ruraikuna chillapita" (2010), i chasallata "ruraikuna chillapita" (2015) kai tapuchipi katichinaku kimsa ruraikuna: kaikuna iatichispa willaspa kawaspa ruraskakunata, iachakispa kai ruraikunata apamunakuskata i kawaspa allilla kai wachuta katichichukuna kai killakaipi munaku ningapa imasam ikunkuna katichinga kai wachuta ñugpachingakapi tapuchiku i kawanaku imasam kaimanda sug watakuWatakunara kidangapa ka.

Rimangapa Ministidukuna

Ruraikuna; kawagkuna; rimai ullarii; ñugpachii

Introducción

Este artículo parte de un interés por explorar cómo el pensamiento decolonial y la teoría crítica sobre Modernidad/Colonialidad ha sido abordada en el campo de los discursos y las prácticas artísticas recientes en América Latina. Para ello, hemos analizado las evoluciones de los discursos curatoriales, críticos y artísticos alrededor de dos exposiciones que tuvieron lugar en Bogotá y que fueron curadas por Pedro Pablo Gómez Moreno (la primera en colaboración con Walter Mignolo): *Estéticas Decoloniales* y *Haceres Decoloniales*, de 2010 y 2015 respectivamente.

El discurso decolonial en el arte contemporáneo: primeras exploraciones

En el año 2009, en el marco del Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Pedro Pablo Gómez propone a Walter Mignolo (que era docente del programa de doctorado) llevar al terreno de la práctica la reflexión que comenzaba a germinar entorno a las estéticas decoloniales. Este es el origen de la primera exposición que llevó al terreno del arte la arquitectura conceptual en torno a la Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad y que se planteó como una investigación de campo para probar hipótesis sobre cuáles podían ser las relaciones entre arte y decolonialidad y explorar los contornos de estas definiciones.

Sin adentrarnos en los detalles sobre la organización del evento o sobre los criterios de selección e invitación de les artistas que fueron expuestos en las tres sedes que hicieron parte de la exposición (la Sala de Exposiciones ASAB, el parqueadero y una sala del MAMBO), para analizar los discursos artísticos de esta exposición, decidimos adoptar un enfoque a partir de los *loci* de enunciación.

En efecto, Walter Mignolo (2010) adelantaba la idea de la enunciación desde la *herida colonial* o desde la *frontera*, como elementos clave de los enfoques artísticos. Nos interesamos entonces en los discursos de los participantes y en su posición frente al patrón colonial del poder, más allá de las propiedades estéticas de las obras.

De este modo, dividimos les veinte artistas de la exposición en cuatro grupos:

1. Artistas que se enuncian desde la diferencia colonial o imperial.
2. Aquellos que conceptualizaban su obra a partir de la teoría de la colonialidad del poder.
3. Artistas que a través de su obra criticaban la modernidad/colonialidad.
4. Aquellos que operaban desde una crítica moderna interna, sin subvertir totalmente el marco colonial.

Siguiendo a los propios curadores de esta primera exposición, la heterogeneidad de les artistas expuestos, la diversidad de sus posiciones y lugares de enunciación permitieron llegar a una primera conclusión en la que se establece que lo decolonial no tiene que ver con un objeto o con una obra sino con una consciencia sobre el patrón colonial del poder y con unas formas de actuar, de ser y de sentir ante esta realidad. En palabras de los curadores:

la consistencia de las mismas [de las prácticas estéticas de carácter decolonial] no depende de su adecuación a una definición categorial elaborada *a priori*, sino, ante todo, de la posicionalidad colectiva o individual frente a la matriz colonial de la modernidad y de sus recorridos, a lo largo de la historia, como formas de interpelación al proyecto moderno. Dicho de otro modo, el grado de conciencia del saberse colonizado y la ubicación en un determinado espacio en la estructura de la modernidad serían elementos claves para darnos cuenta de la existencia de prácticas estéticas decoloniales a lo largo y ancho de la historia moderna y en los más variados espacios de su sistema/mundo, en su geografía. (Gómez y Mignolo, 2012, p. 17)

A partir de esta idea, podemos afirmar que, si bien la decolonialidad es una opción, como lo ha afirmado en múltiples ocasiones el propio Mignolo, ésta no era la opción elegida por todos les artistas que formaron parte de la exposición *Estéticas Decoloniales* de 2010. Sin embargo, esta exposición tendrá el valor de haber sido el primer intento de llevar a la práctica y de confrontar a la realidad de los quehaceres artísticos unas preguntas y unas reflexiones que iban a ir tomando cada vez más lugar en el mundo del arte contemporáneo.

De las estéticas decoloniales a los haceres decoloniales

Cinco años más tarde, Pedro Pablo Gómez, con doctorado en mano y de regreso plenamente a sus actividades académicas en la ASAB, organiza una nueva exposición que percibimos como la respuesta a aquellas preguntas que se planteaba desde 2010. La exposición *HD: Haceres Decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar* marca un cambio significativo al partir de la experiencia de la colonialidad y de la corpopolítica de la sensibilidad como eje curatorial.

El acto curatorial más importante de esta exposición es el de dar espacio a que les artistas se enuncien ellos mismos al mismo tiempo que se mantiene una coherencia conceptual y estética. A diferencia de la biopolítica, que se interesa en las estrategias del Estado o del poder para controlar los cuerpos, la corpopolítica se interesa en analizar las estrategias mediante las cuáles dichos cuerpos resisten al control del poder. Así, *Haceres Decoloniales* plantea la resistencia de los cuerpos a la colonialidad a través de los haceres artísticos. En palabras de Pedro Pablo Gómez, “Es desde ahí, desde la frontera como lugar estético-epistémico desde donde emergen, y se posicionan éticamente, los haceres decoloniales, arraigados, localizados, corporizados y sintientes” (Gómez Moreno, 2016, pp. 10–11). Esta apuesta curatorial plantea una respuesta clara a la pregunta de la primera exposición sobre si existe el arte o las estéticas decoloniales: No hay arte decolonial, sólo haceres decoloniales y estos haceres implican enunciaciones situadas y conscientes que resisten al patrón colonial del poder. Esta exposición también reflejó una transición conceptual de las “estéticas decoloniales” hacia los “haceres decoloniales”. Este desplazamiento implicó una ruptura con el vocabulario moderno y destacó la importancia de la experiencia corporal y el contexto en la producción artística decolonial.

Para analizar la exposición *HD: Haceres Decoloniales*, movilizamos el concepto de ontologías relacionales de Arturo Escobar (Escobar, 2014, pp. 57–58) para entender las obras presentadas como prácticas estéticas relacionales. Este concepto define prácticas sensibles que emergen o se alimentan de una cosmología relacional,

opuesta a la cosmología dualista característica de la Modernidad, y que se encarnan en prácticas concretas. Así, las prácticas estéticas relacionales son fruto de experiencias encarnadas que se expresan en prácticas estéticas y artísticas, las cuales promueven una comprensión pluriversal del mundo.

En este mismo sentido, las prácticas estéticas relacionales escapan también a la concepción lineal del tiempo moderno. El sociólogo mexicano Rolando Vázquez explica que la lógica moderno/colonial espacializa el tiempo al confundir presencia con presente, reduciendo el tiempo a un continuo lineal donde el pasado queda atrás y el futuro adelante. En cambio, el tiempo relacional se define como un tiempo vivido que abarca una pluralidad radical de experiencias, memorias ancestrales, relaciones con otros y ciclos naturales, desbordando el ámbito de la presencia inmediata. (Vázquez, 2014, 2022, pp. 32–33).

Esta visión cuestiona la linealidad y el universalismo temporal moderno, abriendo espacio a narrativas y temporalidades múltiples que reconocen la diversidad de historias y formas de vida. En las prácticas estéticas relacionales, el tiempo se experimenta como una riqueza compleja, incorporando conocimientos ancestrales, memorias colectivas y ciclos naturales. En *HD: Haceres Decoloniales*, esta perspectiva relacional del mundo y del tiempo se materializa en diversas obras y performances. Esto impulsa una forma de re-existencia que desafía las fuerzas opresoras de la Modernidad/Colonialidad y fomenta la construcción de una transmodernidad.

Evoluciones de los discursos sobre el arte y las estéticas decoloniales

Entre las primeras reflexiones sobre la colonialidad del arte, la exposición *Estéticas Decoloniales*, y finalmente la exposición *HD: Haceres decoloniales* en 2015, el discurso sobre las estéticas decoloniales ha evolucionado. Podemos identificar tres cambios mayores en esta evolución. En primer lugar, está el paso de la enunciación del curador a la del artista. Luego, la elaboración de una formación discursiva y finalmente, se constata el desplazamiento

de la exterioridad del discurso disciplinario hacia la legitimidad del discurso por la disciplina misma.

Sobre la primera evolución, como lo pudimos ver, en el periodo analizado se transitó de un intento por hacer corresponder los discursos de les artistas y las obras a un discurso conceptual de los curadores hacia la voluntad de dar espacio a la enunciación de les artistas por sí mismos como acto curatorial. Mientras en la primera exposición los curadores parten de un marco conceptual que irán a confrontar a una selección de obras heterogéneas y desiguales, en la segunda exposición las obras seleccionadas por el curador constituyen un grupo coherente de prácticas sensibles y situadas que construyen, por su enunciación propia, el discurso curatorial.

Respecto a la formación discursiva, la exposición *Estéticas Decoloniales* tiene el valor de haber iniciado una dinámica de reflexión, debate e investigación artística sobre los procesos decoloniales en el arte. Durante el periodo abordado en nuestra investigación, un grupo de artistas y univesitaries avanzaron en la clarificación y profundización de los conceptos, así como en la difusión del tema, formando un discurso, es decir, una base común de conceptos, referencias y problemáticas. La formación de un discurso sobre las estéticas decoloniales permitió la multiplicación de investigaciones y de referencias sobre arte y decolonialidad que se pueden constatar al día de hoy. La formación discursiva que la dinámica lanzada por *Estéticas Decoloniales* generó, dio como resultado la tercera evolución que nos parece importante recalcar: la transición del discurso sobre estéticas decoloniales del exterior de la disciplina de los estudios artísticos a la legitimidad por la disciplina.

Si bien en el año 2010 las nociones y conceptos utilizados para explicar no sólo que la estética como disciplina y el arte como campo autónomo formaban parte de la colonialidad del poder sino la necesidad de decolonizar los discursos y las prácticas artísticas creaban gran escozor entre los teóricos y críticos del arte (aquellos que controlaban la disciplina), actualmente, la mayoría de las instituciones que componen el campo del arte (instituciones de formación académica, museos, publicaciones de crítica de arte) reconocen la perspectiva

decolonial como una perspectiva no sólo válida sino importante para pensar el quehacer artístico en el mundo de hoy.

La difusión y legitimación de la perspectiva decolonial en gran parte del mundo del arte conllevó a otra evolución importante en el discurso. Para consolidarse, el discurso sobre las estéticas decoloniales tuvo que trascender el restringido grupo de origen para abrirse a otros actores y actrices. Esta apertura a diferentes contextos y realidades permitió pasar de la concepción del sujeto transnacional como el sujeto “fronterizo” por excelencia, susceptible de generar procesos y pensamientos decoloniales, a la incorporación de otro tipo de “fronteras” entre la Modernidad y la Colonialidad y, por consiguiente, otro tipo de subalternidades. En el contexto del continente americano, este desplazamiento llevo a poner en el centro de la reflexión al sujeto indígena, y en el caso del arte al artista indígena, como agente decolonial.

La reflexión sobre el desplazamiento del sujeto transnacional al sujeto indígena como agente decolonial, permitió tomar consciencia de que la colonialidad del poder se ejerce en todos los ámbitos de la vida y no responde a fronteras nacionales o regionales. En América Latina las élites que se autoperciben como blancas/mestizas reproducen la misma o mayor violencia frente a las poblaciones subalternizadas de sus países, regiones y ciudades, que la que el tan diabolizado Occidente o los países colonizadores pueden ejercer sobre las poblaciones percibidas como no blancas o del Sur Global.

Este desplazamiento de la transnacionalidad a la indigenidad como enunciación fronteriza/decolonial ha permitido, por un lado, una visibilidad y una incorporación de prácticas y perspectivas de artistas que se identifican como parte de una comunidad indígena, pero por otro lado ha presentado los riesgos y los límites que toda reificación identitaria implica, sobre todo cuando ésta es observada desde fuera.

La institucionalización del discurso decolonial: riesgos y oportunidades

La incorporación del discurso sobre la decolonialidad en las instituciones artísticas ha generado una tensión entre la resistencia política original del concepto y su neutralización dentro de las lógicas del mercado y las instituciones. Hablar de decolonizar un museo o una colección no es un acto performativo, es decir que enunciarlo no implica hacerlo. Como vimos al principio de este artículo, no hay artistas, obras o instituciones decoloniales; sólo procesos decoloniales. Y en un proceso, lo importante es pensar en quién, cómo, para qué y para quién se lleva a cabo el proceso.

En este sentido, hacer entrar a los museos, en América Latina, Europa o Estados Unidos, artistas u obras hechas por minorías subalternizadas no es decolonizar el museo sino a lo mucho pluralizar sus colecciones lo que, de por sí, ya es un paso adelante. Incorporar una perspectiva decolonial implica repensar los procedimientos y criterios de selección y exposición, así como los discursos que las exposiciones abren o vehiculan y su recepción por parte del público.

En Europa, instituciones como el Museo Reina Sofía han adoptado narrativas decoloniales en sus colecciones. En el nuevo diseño de sus colecciones, presentado en el 2021 bajo el nombre "Vasos Comunicantes 1881-2021", el Reina Sofía presenta, en el episodio 7 intitulado "El Dispositivo 92. ¿Puede la Historia ser rebobinada?", una serie de obras de artistas o de comunidades que cuestionan las categorías tradicionales de representación sobre América Latina y que visibilizan historias y experiencias de minorías que han sido silenciadas tanto en la historia del arte como en las narrativas de los estados-nacionales, evolucionando hacia una narrativa pluriversal en lugar de una narración universal.

Aunque, como lo ha señalado Walter Dignolo, los esfuerzos dirigidos a crear pluriversos son importantes incluso si no se inscriben necesariamente en un enfoque decolonial (Dignolo, 2014), este acercamiento también conlleva riesgos de recuperación y neutralización de las prácticas decoloniales. "Descolonizar" el museo puede reducirse a diversificar las colecciones integrando artistas

no blancos, mientras se les inserta en una narrativa hegemónica que perpetúa la ocultación de la matriz colonial del poder.

Frente a este auge del discurso decolonial en el *mainstream* cultural y artístico, han surgido algunas advertencias y críticas. Las instituciones artísticas trabajan por la integración de obras provenientes de otras historias que la occidental, como lo vemos en la nueva colección del Centro de Arte Museo Reina Sofía. Sin embargo, esta dinámica corre el riesgo de generar nuevas relaciones de poder entre centro y periferia y de contribuir al valor del discurso decolonial como "activo-periferia" (Barriandos Rodríguez, 2013, p. 407).

Luisa Villegas, comisaria e historiadora del arte colombiana, nota que, al incorporar voces provenientes de América Latina, instituciones españolas como el Centro de Arte Museo Reina Sofía se convierten en espacios de legitimación. Esto crea una relación de codependencia con los actores de los circuitos artísticos latinoamericanos:

A partir de estas curadurías se puede evidenciar el protagonismo que instituciones museales como el MNCARS y prácticas curatoriales de algunos de los curadores más visibles de Abya Yala han asumido en la producción de la idea de arte latinoamericano que circula en el Estado español. Este proceso inició con la inclusión de obras sudacas curadas por autoridades españolas, pasó por curadurías de las voces autorizadas del mundo curatorial internacional provenientes de Sudamérica, hasta llegar a una multiplicidad de presencias sudacas migrantes, tanto en las colecciones y en las programaciones, así como profesionales en los museos, que durante la última década han delineado una suerte de relación de codependencia entre las instituciones y circuitos españoles y agentes artísticos, investigadores, curadores provenientes de Abya Yala e inscritos en los circuitos de circulación globales en los que el 'arte latinoamericano', así como el arte de otras regiones 'periféricas', continúa aumentando su valor. (Villegas, 2021, p. 106)

El riesgo de incorporar la "periferia" al discurso hegemónico es lo que el teórico del arte mexicano Joaquín Barriandos llama el *globocentrismo estético* como forma contemporánea del eurocentrismo estético. El *globocentrismo estético* pretende integrar todas las sociedades del planeta, es decir, la alteridad históricamente negada por la Modernidad, a un circuito y una historia del arte que se presentan como horizontales y policéntricos, pero que permanecen sometidos a las normas y al control de los centros de poder occidentales, invisibilizados por el discurso globocéntrico:

El **globocentrismo estético** es entonces la forma en la que se expresa en la actualidad el occidentalismo, en tanto que deseo no-reprimido de conquistar el globo como imagen. El motor que mueve al **globocentrismo** desde dentro y el que lo proyecta desde ese mundo interior hacia la geografía global, es el **globalism**. En tanto que la ideología que le proporciona a la globalidad un territorio discursivo para poder reproducirse en múltiples temporalidades, a lo que aspira entonces el **globalism** es a corregir (epistemológicamente) y a completar (geopolíticamente) el proyecto moderno, ensanchándolo con el objetivo de -esta vez sí- hacerlo coincidir con los límites del planeta. Decimos a reproducirse en múltiples temporalidades y no en múltiples lugares ya que, a diferencia de la modernidad -que siempre fue un fenómeno incompleto que necesitaba espacializarse- la globalidad es un proyecto espacialmente acabado. En la medida en que el **globalismo** consiste en la toma de conciencia de que la crítica a la colonialidad no permitirá que la modernidad sea completada desde Occidente, lo que el globocentrismo plantea es completarla esta vez a través de la alteridad (en la voz del subalterno). (Barriendos Rodríguez, 2013, p. 187)

En esta idea del **globocentrismo estético**, el arte contemporáneo se convierte en sinónimo de arte global pero permanece definido por un modelo occidental de circulación y visibilidad, como lo explica Natalia Brizuela (Brizuela, 2019, p. 146). En este contexto, la subalternidad se convierte en el nuevo "activo" o el nuevo "valor" que las instituciones de arte contemporáneo buscan, con el fin de "descolonizar" sus colecciones y discursos.

Rolando Vázquez pone de manifiesto otro escollo: el uso del término "contemporaneidad". Según él, este concepto refuerza la negación de co-temporalidad que las ciencias modernas han infligido a las sociedades no-occidentales. Vázquez sostiene que la contemporaneidad es el tiempo de la Modernidad, ahora global y en apariencia no-eurocentrada, pero que reproduce la mirada superior del sujeto moderno/occidental frente al Otro:

La contemporaneidad es el eje de separación de la temporalidad relacional. Establece la cronología y el principio de novedad (inmanencia, porvenir, contemporaneidad) sobre las temporalidades relacionales, es decir, sobre la precedencia. Expresa el orden moderno/colonial como amnesia, como olvido. En la condición de contemporaneidad el 'ahora' alcanza su definición a través de la discriminación temporal. El 'ahora', como una propiedad exclusiva del 'yo', se define en contraposición con el otro que aparece como tradicional, pasado, atrasado, una copia tardía. Junto a la contemporaneidad, las nociones de novedad, futuro, actualidad, rigen nuestra experiencia del tiempo y nos guían hacia el estado de olvido característico del presente vacío. Así, la experiencia se reduce a la superficie del presente, se restringe exclusivamente al ámbito de la presencia. La contemporaneidad instituye el presente vacío y su correspondiente afirmación del mundo como artificio,

como confinamiento de la experiencia, volviéndose superficial, insustancial y carente de contenido. (Vázquez, 2018, p. 58)

De este hecho, el adjetivo "contemporáneo" neutraliza la potencialidad decolonial del enfoque de estos artistas y la reduce a un simple ejemplo de la diversidad dentro de la nueva estética global.

La tendencia a "decolonizar" museos y colecciones parece revertir la transición del discurso curatorial a la enunciación de los artistas. Por un lado, esto permite la incorporación a las colecciones museales de artistas y obras hasta ahora marginales que no necesariamente se enuncian desde una perspectiva decolonial pero que abonan a una lectura descentrada y plural del arte y su historia. Por otro lado, deja de nuevo en el poder de los curadores la lectura decolonial, o no, de obras y artistas, incluyendo de aquellos que se enuncian explícitamente desde una perspectiva decolonial.

Estas reflexiones abren nuevas pistas de investigación concernientes a las posibilidades de descolonizar las instituciones y sus discursos, pero también sobre las alternativas decoloniales posibles. ¿Cómo contribuye la integración del discurso sobre la Modernidad/Colonialidad/Decolonialidad por las instituciones artísticas y culturales a la construcción de los pluriversos y a la facilitación de diálogos transmodernos? ¿En qué medida podría la adopción de este discurso reforzar las dinámicas de poder inherentes a la matriz colonial del poder en esta era de globocentrismo? ¿Y cuáles son las alternativas para las instituciones artísticas que desean desprenderse del eurocentrismo sin recuperar o neutralizar las enunciaciones y las prácticas decoloniales?

Reflexiones finales y preguntas abiertas

El debate sobre qué significa realmente "decolonizar" sigue abierto. Implica no sólo cuestionar las lógicas de poder que sustentan las instituciones artísticas, sino también repensar las prácticas artísticas y curatoriales en su totalidad. En última instancia, la pregunta central radica en cómo evitar que el discurso decolonial se convierta en una categoría más dentro de las modas teóricas del arte

contemporáneo y, en cambio, se mantenga como una fuerza transformadora y crítica.

Este artículo invita a reflexionar sobre los límites y posibilidades de la decolonialidad en el arte contemporáneo, proponiendo un espacio para construir una transmodernidad basada en el diálogo y la interculturalidad. Las preguntas clave que surgen incluyen: ¿Hasta dónde estamos dispuestos a llevar el proceso de decolonización? ¿Cómo podemos garantizar que las prácticas decoloniales no sean cooptadas por las lógicas institucionales? Y, finalmente, ¿qué significa verdaderamente construir una transmodernidad en el arte contemporáneo?

Referencias

Barriendos Rodríguez, J. (2013). *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos* [Universitat de Barcelona]. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/110924#page=1>>

Brizuela, N. (2019). Global? Contemporary? Latin American? Time Matters in/and Art Today. *Revista Hispánica Moderna*, 72(2), 135–148.

Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra*. Ediciones Unaula.

Gómez Moreno, P. P. (2016). *HD: Haceres Decoloniales: Prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Gómez, P. P., & Mignolo, W. D. (2012). *Estéticas decoloniales. Sentir, Pensar, Hacer en Abya Yala y la Gran Comarca*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Mignolo, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10–25.

Mignolo, W. (2014). *Activar los archivos, descentralizar a las musas*. F. Quincoces, (Trad.). MACBA.

Vázquez, R. (Ed.). (2014). Colonialidad y Relacionalidad. En *Los desafíos decoloniales de nuestros días: Pensar en colectivo* (pp. 173–196).

Encuentro Internacional del Colectivo Modernidad / Colonialidad - Patagonia 2012, Neuquén. Educo, Editorial de la Universidad Nacional del Comahue.

Vázquez, R. (2018). El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad. *Otros Logos, Revista de Estudios Críticos*, 9, 46–61.

Vázquez, R. (2022). Temporalidades relacionales: De la modernidad a lo decolonial (M. Bruce, Trad.). *Espacios Transnacionales. Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción*, 18, 20–36.

Villegas, L. (2021). ¿Opacar los bordes, reactivar la otredad? Curadurías críticas en la era de la diversidad. *post(s)*, 7, 98–130.