

Ars, Aesthesia, y (De)Colonialidad

Artículo de reflexión

Recibido: 1 de abril de 2025

Aceptado: 15 de mayo de 2025

Walter D. Mignolo

Duke, University, EE. UU.

walter.mignolo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2948-0656>

—

Cómo citar este artículo: Mignolo, Walter D.. (2025). Ars, Aesthesia, y (De)Colonialidad. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 11(19), pp.13-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.23618>



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

Resumen

En este artículo se explora la relación entre arte, estética y colonialidad, cuestionando la universalidad de conceptos como "arte" y "belleza" desde una perspectiva decolonial. Se argumenta que estos términos, consolidados en el siglo XVIII europeo, surgieron de procesos históricos que destituyeron vocabularios y prácticas de otras civilizaciones. Del Renacimiento a la Ilustración se transformó el hacer humano, pasando de la habilidad técnica (ars) y la poética (mimesis) hacia la disciplina estética y la noción de genio creador individual. Así, la estética moderna excluyó prácticas como la artesanía y conocimientos no occidentales. El autor propone la reconstitución gnoseológica y aesthésica para recuperar saberes y sensibilidades destituidos por la modernidad/colonialidad. Conceptos como "obra de arte" y "belleza" se construyeron en Europa, ignorando las tradiciones de otras culturas. Además, de criticar el uso anacrónico de términos occidentales para describir el arte de civilizaciones como la china o la azteca, perpetuando la colonialidad del poder, se abre la posibilidad para la desobediencia epistémica y estética. Esta opción decolonial permite entender cómo los conceptos actuales llegaron a ser, liberándonos de las imposiciones universalizantes del eurocentrismo y valorando la diversidad de culturas, hacedores y temporalidades.

Palabras clave

Ars; aesthesis; (de)colonialidad; desobediencia epistémica, desobediencia estética

Ars, Aesthesia, and (De)Coloniality

Abstract

This article explores the relationship between art, aesthetics, and coloniality, questioning the universality of concepts such as "art" and "beauty" from a decolonial perspective. It argues that these terms, consolidated in 18th-century Europe, emerged from historical processes that displaced vocabularies and practices of other civilizations. From the Renaissance to the Enlightenment, human creation transformed from technical skill (ars) and poetics (mimesis) to aesthetic discipline and the notion of individual creative genius. Modern aesthetics excluded practices such as craftsmanship and non-Western knowledge. The author proposes a gnoseological and aesthetic reconstitution to recover knowledge and sensitivities displaced by modernity/coloniality. Concepts like "artwork" and "beauty" were constructed in Europe, ignoring the traditions of other cultures. In addition to criticizing the anachronistic use of Western terms to describe the art of civilizations such as Chinese or Aztec, perpetuating the coloniality of power, the article opens the possibility for epistemic and aesthetic disobedience. This decolonial option allows us to understand how current concepts came to be, freeing us from the universalizing impositions of Eurocentrism and valuing the diversity of cultures, practices, and temporalities. *Ars; aesthesis; (de) coloniality; epistemic disobedience; aesthetic disobedience*

Keywords

Ars; esthésie; (dé)colonialité; désobéissance épistémique, désobéissance esthétique

Ars, Aesthesia et (Dé)Colonialité

Résumé

Cet article explore la relation entre l'art, l'esthétique et la colonialité, en remettant en question l'universalité de concepts tels que "art" et "beauté" depuis une perspective décoloniale. Il soutient que ces termes, consolidés au XVIIIe siècle en Europe, sont issus de processus historiques ayant évincé les vocabulaires et pratiques d'autres civilisations. De la Renaissance aux Lumières, la création humaine a évolué, passant de la compétence technique (ars) et de la poétique (mimesis) à la discipline esthétique et à la notion de génie créateur individuel. Ainsi, l'esthétique moderne

a exclu des pratiques comme l'artisanat et les savoirs non occidentaux. L'auteur propose une reconstitution gnoseologique et aesthésique pour récupérer les savoirs et sensibilités marginalisés par la modernité/colonialité. Les concepts tels que "œuvre d'art" et "beauté" ont été construits en Europe, ignorant les traditions d'autres cultures. En outre, en critiquant l'utilisation anachronique de termes occidentaux pour décrire l'art de civilisations comme la Chine ou les Aztèques, perpétuant la colonialité du pouvoir, l'article ouvre la voie à la désobéissance épistémique et esthétique. Cette approche décoloniale permet de comprendre comment les concepts actuels ont émergé, nous libérant des impositions universalisantes de l'eurocentrisme et valorisant la diversité des cultures, des pratiques et des temporalités.

Mots clés

Ars; esthésie; (dé)colonialité; désobéissance épistémique, désobéissance esthétique

Ars, Estesis e (Des)Colonialidade

Resumo

Este artigo explora a relação entre arte, estética e colonialidade, questionando a universalidade de conceitos como "arte" e "beleza" a partir de uma perspectiva decolonial. Argumenta-se que esses termos, consolidados no século XVIII europeu, surgiram de processos históricos que retiraram vocabulários e práticas de outras civilizações. Do Renascimento ao Iluminismo, o fazer humano foi transformado, passando da habilidade técnica (ars) e poética (mimesis) para a disciplina estética e a noção de gênio criativo individual. Assim, a estética moderna excluiu práticas como artesanato e conhecimento não ocidental. O autor propõe a reconstituição epistemológica e estética para recuperar saberes e sensibilidades desfeitos pela modernidade/colonialidade. Conceitos como "obra de arte" e "beleza" foram construídos na Europa, ignorando as tradições de outras culturas. Além de criticar o uso anacrônico de termos ocidentais para descrever a arte de civilizações como a chinesa ou a asteca, ao perpetuar a colonialidade do poder, abre-se a possibilidade de desobediência epistêmica e estética. Essa opção decolonial nos permite compreender como surgiram os conceitos atuais, libertando-nos das imposições universalizantes do eurocentrismo e valorizando a diversidade de culturas, fazeres e temporalidades.

Palavras-chave

Ars; Estesisei; (des)colonialidade; desobediência epistêmica, desobediência estética

Ars Aesthesia imasam iachuka, i kaska

Maillallachiska

Kai mailla kiskaskapi kawachinakum imasam kai iskai wachuta, kafichinaku ruraikuna i kausaikuna ñugpamanda, tapuchispa iachaikuspa "ruraikuna" "sumaglia" kawaspa ñugpamanda parlanakumkai wata XVIII challamusakuna sug alpakunamanda i iachachiskakuna, sug rimaikuna chasallata kausaikuna sug nimanda. Chi uramanda kulluriikunata pangapi rurasakuna chasallata, mimesis ruraikallariskakuna kachispas imasa kausaskata nukanchimanda. Chasa chiuramanda anchuchiskakuna makiwa awaskakuna i Nukanchipa iachaikunata. Kai kilkadur munakum kawachingapa sutipata i sumaglia maskangapa iachaikuikuna i ruraikuna kanchapi sakiskata kunauramanda kuna i chasallata kaipi kawagkuna, kai iskai "ruraikuna" "sumaglia" ruraskakuna kai Europá. Man kauspalla sug kausaikuna tiaskata chasallata man allilla rimankuna kanchiminda kunamanda ruraikuna katichinakuskata kai China u chasallata azteca kikin kunalla kaipi kidaspa. Kaimanda llugsispa iukanchi kawanga tukuikunamanda imasam kausanchi, ima ruraikunapas apachinakunchi.

Rimangapa ministidukuna

Ars jiru sina Kawachii; aesthesis ruraikunata kawachii; kai alpitatakawagkuna ; uiarispa epistemina sapalla; ruraspa imasa munaskasina

Al recibir la invitación de Enrique Dussel y Enrique Téllez para participar en un volumen sobre la *Estética Popular de la Liberación*, pensé en continuar el diálogo que tuvimos, hacia el 2022, en un programa televisivo conducido por Dussel. También quise trazar algunas memorias de los encuentros que gestaron el grupo modernidad/colonialidad, donde Quijano y Dussel reflexionaban desde sus perspectivas teóricas: la filosofía de la liberación y la (de) colonialidad del poder, respectivamente. Al escribir este ensayo, ambos ya no están con nosotros, pero nos dejaron un legado conceptual invaluable. Este ensayo decolonial pretende cuestionar la supuesta universalidad del arte y de la estética, una idea que es a veces inconsciente y otras, intencionadamente política, manteniendo así el eurocentrismo.

I. Breve Historia Personal

A fines de los 90 y principios del siglo XXI, ni el arte ni la estética se debatían en los encuentros anuales del colectivo modernidad/colonialidad. Discutíamos ideas, conceptos y la historia del orden mundial tras la caída de la Unión Soviética y en América Latina. Nos preguntábamos sobre el rol de la decolonialidad después de la Guerra Fría. Así, el colectivo se convirtió en modernidad/colonialidad/decolonialidad al reconocer que ambos conceptos eran decoloniales. Quijano sugirió en 1992 que una tarea fundamental de la decolonialidad era la reconstitución epistemológica, dependiente de las historias locales de quienes emprendieran la tarea.

Asumíamos que la "invención de América" (Edmundo O'Gorman) y el siglo XVI no sólo enmarcaron la historia de las Américas y el Caribe, sino que marcaron la fundación histórica de la *transmodernidad* (Dussel) y la *colonialidad* (Quijano). También establecieron el orden mundial unipolar político/económico y la racionalidad universal teológico/epistémico/estético. He de destacar que la transmodernidad era tarea de la filosofía de la liberación liderada por Dussel y la reconstitución epistémica decolonial propuesta por Quijano a principios de los 90s. En la primera década del siglo XXI reflexionamos sobre la necesidad de una reconstitución decolonial de la estética paralela y

complementaria a la reconstitución decolonial de la epistemología.

Adolfo Albán Achinte, artista y activista afrocolombiano, fue uno de los participantes en la primera generación del doctorado liderado por Catherine Walsh en la Universidad Simón Bolívar en Quito, 2001. Enrique Dussel y Aníbal Quijano fueron profesores en ese programa. Adolfo preguntaba repetidamente en clases: ¿cuál es el rol del arte y la estética en el patrón colonial de poder? No había respuesta todavía. En 2009, Adolfo completó su doctorado y se convirtió en asistente de cátedra de Catherine Walsh. Ese año, siete de los veintidós o veintitrés participantes planearon sus doctorados en arte y estética, incluyendo historiadores del arte, cineastas, filósofos y educadores. Ya era momento de enfrentar el problema. Uno de los siete participantes ese año fue Pedro Pablo Gómez, representante de la Universidad Distrital en Bogotá, Colombia. Además, desempeñó el cargo de director de la destacada publicación *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*, cuyo primer número fue publicado en 2007.¹

Debido a los debates sobre arte y estética que surgieron en el seminario de julio y agosto de 2009, tanto en las clases como fuera de ellas, Pedro Pablo me invitó a escribir un ensayo para *Calle 14*. Este ensayo sería una continuación de las reflexiones y debates originados en el seminario. Lo escribí y fue publicado en marzo de 2010. Se titula "Aiesthesis decolonial"², Pedro Pablo propuso una exhibición con un taller de debates sobre el tema. Invitamos a María Elvira Ardila, directora del MAMBO (Museo de Arte Moderno de Bogotá). La exhibición se realizó en El Parqueadero, el MAMBO y la Sala de Exposiciones ASAB. Durante tres días, el taller abierto al público debatió las propuestas de la exhibición titulada *Estéticas Decoloniales*.³

1 Ver «<https://shre.ink/eWLe>»

2 Ver «<https://shre.ink/eWL1>»

3 Algunas de las presentaciones se encuentran en la Web, por ejemplo, la de Pedro Pablo, Pedro Lasch, Tanja Ostojic (en inglés, traducida), Dalida Benfield, José Romero y mi propia conferencia. El catálogo de la exhibición se puede consultar aquí: «<https://shre.ink/eWjM>». En el 2012 Pedro Pablo y yo mismo coeditamos un libro en el que continuamos las exploraciones de la exhibición y talleres, *Estética y Opción Descolonial*, que se puede consultar en: «<https://shre.ink/eWjs>»

Ese acontecimiento marcó el inicio de una serie de actividades que han continuado hasta la actualidad, incluyendo seminarios, participaciones orales como en la Bienal de La Habana, contribuciones escritas en catálogos y otras publicaciones, escuelas de verano y cursos universitarios.⁴ Las reflexiones decoloniales sobre la estética y la *aesthesia* han estado sobre la mesa durante más de una década (Mignolo, W., 2018).

II. La constitución eurocéntrica y la simultánea doble destitución moderno/colonial del arte y la estética

Ahora, vayamos al tema de este ensayo. No pretendo dar nuevas definiciones de *arte* y *estética*, sino investigar por qué, cuándo y cómo llegaron a ser lo que son hoy. Para esto, es esencial revisar el capítulo del historiador Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y las artes*, publicado en 1962. En este ensayo, Kristeller resume con numerosos ejemplos los significados de *artes* y *estética* en Grecia, el Renacimiento y el Enciclopedismo. Destaca las diferencias fundamentales del mismo término en distintas épocas y lugares, y señala que *arte* y *estética* no tenían la misma importancia antes del siglo XVIII, además de poseer significados distintos. No resumiré sus argumentos, sino que utilizaré algunos ejemplos propios para enfatizar lo obvio: el punto clave del capítulo de Kristeller y de algunas historias del Renacimiento y del arte.

Me interesan tres puntos: En el Renacimiento, las palabras y conceptos no relacionaban al arte con el genio y su libertad creativa, la estética con la belleza, ni la belleza con el arte. El segundo punto es que la asociación entre arte y estética es una creación del siglo XVIII. En tercer lugar, el uso actual bastante generalizado en los estudios del arte que emplean y proyectan el sentido dieciochesco de *arte* y *estética* para describir o historiar ciertos aspectos culturales de la antigüedad griega y del Renacimiento son empleos anacrónicos en el sentido que adquirió la palabra, derivada del griego

chronos (tiempo) y *ana* (acusativo traducido literalmente como "hacia atrás"). Anacrónico fue traducido al inglés alrededor de 1640 como "error en la computación temporal" y en 1816 adquirió el significado de "estar en desarmonía temporal o cronológica".

Las consecuencias de esta desarmonía temporal son dos e igual de significativas. Por una parte, el anacronismo ignora y oculta los metalenguajes que utilizaban tanto los griegos en su época como los humanistas en el Renacimiento (término que incluía a Erasmo, Dante, Petrarca y Giordano Bruno, así como a Miguel Ángel, Ticiano, Botticelli, Donatello y Benvenuto Cellini). Con estos metalenguajes, conceptualizaban, comprendían y explicaban sus acciones y escritos. (Lotman, J., 1975; Mignolo, W., 1981). La desarmonía temporal en el vocabulario de la educación se extiende al periodismo y la esfera pública, eliminando la memoria para crear un presente totalitario. Esto se justifica con la idea de que la historia es progreso continuo, superando el pasado, similar a la filosofía de Hegel. Según él, la historia, viajando de China a Europa, culminó en el presente de Alemania. Aunque después del siglo XVIII se reconoce la historicidad del presente, este se percibe como una superación constante del pasado.

Desde el siglo XVIII, los conceptos de *arte* y *estética* se han reconstruido respecto a sus significados anteriores. El *Tratado de la pintura* (1465) y del *arte de edificar* (1452) de León Battista Alberti son ejemplos de textos de un humanista, hoy considerado *artista*. En ese entonces, pintura y arquitectura no eran destacadas en la educación tradicional del *trivium* y *quadrivium*, aunque los *humanistas* incluyeron historia y filosofía. Alberti también es reconocido como filósofo, arquitecto, filólogo y poeta. La influencia de la *Poética* de Aristóteles en sus obras se evidencia más en los actos que en las palabras. Las obras de Alberti establecen reglas y entrenan habilidades prácticas; él sabía cómo hacer y explicar cómo hacerlo.

La importancia del tratado de Aristóteles radica en ofrecer instrucciones prácticas. Para él, *techné* era la habilidad de *saber hacer* tragedias, epopeyas y comedias. Esta habilidad se manifestaba en tratados sobre poética, pintura, edificación y

4 Dos casos distintivos fueron la iniciación de la Escuela Decolonial de Verano, iniciada en junio del 2010, ideada y dirigida por Walter D. Mignolo y Rolando Vázquez (<https://shre.ink/eWhV>) y el proyecto Be.Bop, ideado y liderado por Alanna Lockward e iniciado en el 2012 (<https://shre.ink/eWhB>).

agricultura. Desde la Edad Media, la escritura versificada era común (como en *La Divina Comedia* de Dante), pero la lírica moderna no formaba parte de las conversaciones sobre *techné poética*, que se centraban en un hacer verbal distinto al habla cotidiana y la retórica.

Los tratados de León Bautista Alberti se centran en la habilidad de crear imágenes en superficies planas (*pictura*) y en la construcción de edificios (*De re aedificatoria*). No se limitaban a pintar objetos, sino que regulaban situaciones donde el medio y el fin era la pintura. Esto es diferente a cuando se pinta un objeto, una máquina o un edificio, lo cual requería educación en artes manuales o mecánicas, complementando las artes liberales. (Doffi, M., 2013). No todo el trabajo manual estaba regulado por tratados, muchas habilidades se transmitían de generación en generación. Por ejemplo, se aprende a tocar la marimba practicando con marimberos.

Alberti, al igual que Aristóteles, no se centraba en la belleza, sino en la rectitud regulada por normas. Aristóteles desarrolló una forma específica de hacer (*poiesis*) claramente entendida por los griegos cultos como poética, sin relación con arte y belleza ni preocupación por el futuro renacentista o ilustrado europeo. Los griegos no eran humanistas ni enciclopedistas, ya que vivieron mucho antes de Cristo. Si analizamos las discrepancias temporales aplanadas por historias lineales, encontramos densidad y continuidades/discontinuidades. Estas discrepancias fueron inventadas durante la Ilustración, reinterpretando su pasado y ocultando conceptualizaciones previas de griegos y humanistas.

Charles Batteux, un teólogo francés experto en filología griega y latina, escribió y publicó en 1746 un tratado titulado *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Las Bellas Artes reducidas a un único principio). Este tratado fue pionero en agrupar diversas artes bajo el concepto común de "bellas". Batteux incluyó la danza, escultura, música, pintura y poesía, añadiendo más tarde la arquitectura. La poesía lírica no era relevante en el Renacimiento ni en la antigua Grecia, pero a finales del siglo XVIII sí lo era, lo que llevó a Batteux a incluirla en su sistema. Antes de seguir con Batteux, exploremos la idea de poesía lírica:

"poema lírico" (uno que sugiere música o que es apto para ser cantado), fue introducido en la década de 1580, del francés *lyrique* "poema breve que expresa emoción personal", del latín *lyricus* "de o para la lira", del griego *lyrikos* "cantando a la lira", "de lyra. El significado "letra de una canción popular" está atestiguado en 1876. (Etymological Dictionary)

¿Cómo entender la definición de "poema lírico"?

Los humanistas del Renacimiento no escribieron tratados sobre poesía, ya que Aristóteles y Horacio lo habían hecho antes (*Ars Poética*, *Epístola a los Pisones*). La lírica estaba ligada al canto acompañado de lira, pero esto no implica que no se escribiera en versos, como en la Edad Media tardía (Dante y Petrarca). Este tema es confuso, especialmente al considerar los inicios de los relatos en prosa, que anacrónicamente se interpretan como *literatura*, una noción del siglo XVIII. No puedo profundizar aquí, sólo señalaré puntos que requieren más investigación para ser confirmados, ampliados o modificados.

En la Roma de unos siglos antes de Cristo, Horacio es reconocido como un poeta importante. Su obra *Epístola a los Pisones* (65 A.C.) hoy se traduce normalmente como Arte poética. Aunque Horacio escribió en verso, el concepto de "poesía" en el siglo XVIII era diferente. Horacio se basaba en Aristóteles, no sólo en su Poética sino también en su Retórica, que era una de las tres disciplinas del *trivium* junto con la gramática y la lógica o dialéctica en la antigua Grecia.⁵

Dejemos de lado la lógica o dialéctica que analizan y razonan. La poesía no pertenece al *trivium*, que trata de las artes del lenguaje. Horacio, a diferencia de Aristóteles, practicaba la escritura y reflexionaba entre la gramática (hablar correctamente) y la retórica (hablar persuasivamente). Se le considera poeta con ciertas salvedades, ya que, en griego antiguo, el término *ποιητής* se aplicaba a cualquier creador, incluyendo oradores como hacedores de discursos. Por lo tanto, Horacio era un hacedor de versos y un filósofo sobre su práctica. Su interés era asegurar *tó prépon*, traducido como *decorum* en latín, que significa armonía y justa medida. La epístola a los Pisones puede entenderse como un tratado sobre el decoro en la escritura, regulado por la gramática y la retórica, dos artes

⁵ Ver "Trivium and Quadrivium", Liberal Ars, en <https://shareink/eTat>. Consultado Mayo 8, 2024.

del lenguaje en el *trivium*. (Galán, L.M., Buisel, M.D., 2018). Batteux agrupó las artes en torno a la belleza. Con el tiempo, el *decorum* se transformó en *buen gusto* y se relacionó con la *belleza*. Surgió el concepto de *literatura* en prosa, distinto del verso, y a finales del siglo XVIII, la poesía lírica se estableció como un género literario. Esta evolución consolidó la conceptualización del *individuo*, iniciada en el Renacimiento y fortalecida hasta el siglo XVIII (Bonilla, H., 2014). El *artista* dejó de ser sólo un *hacedor* de cosas para convertirse en un *genio creador*, según Immanuel Kant en *La crítica del juicio* (1790, párrafos 43 y 51). Para Kant, la genialidad es una cualidad innata del *artista*. Dotado por la *naturaleza*, el artista no sigue *reglas del arte*, sino que muestra su creatividad *liberada* de estas normas. En su ensayo *¿Qué es la Ilustración?*, Kant dice que la Ilustración es la emancipación del individuo de su minoría de edad. La idea de *libertad individual*, fundamental para el liberalismo, se relaciona con la noción de *genio* en el artista.

El término *artista* se diferencia claramente del de *artesano*. En el Renacimiento, el artesano se entrenaba en las *artes manuales* o *mecánicas*, y no en las *artes liberales*. Por ello, la expresión común era *humanista* más que *artista*. Sin embargo, tanto Leonardo como Miguel Ángel eran trabajadores *manuales*, ya que la pintura y la escultura se realizaban con las manos y no con cálculos lingüísticos y matemáticos como en las *artes liberales*. Las *artes manuales* (pintura, escultura) dentro del marco de las *artes liberales* se diferenciaban de las *artes manuales* (carpintería, herrería, tejeduría) en el contexto de las *artes mecánicas*; estas actividades se llevaban a cabo en grandes talleres donde los jóvenes aprendían de sus maestros (Cartwright, M., 2024).

La diferencia entre el *humanista* del renacimiento y el *artista* de La Ilustración radica en que el primero sigue reglas, mientras que el segundo crea libremente, legitimado por su genialidad. El Romanticismo, que sigue a La Ilustración, introduce el "individualismo romántico": el individuo soberano mostrando su subjetividad, alejado de Dios y de la sociedad. Por eso, se consolida la poesía lírica como expresión de la subjetividad del poeta, en lugar de versos amorosos tradicionales. El *humanista* respetaba las reglas del arte en todo sentido,

diferenciándose del artesano. Con la burguesía del siglo XVIII, impulsada por las riquezas de las colonias y el capitalismo industrial, se consolidaron el estado-nación y el secularismo en filosofía y ciencia. Así, se modificó el significado de arte y belleza. Filósofos como Batteux, Baumgarten, Kant y Hegel fueron claves para la burguesía ilustrada, al igual que los humanistas para la burguesía renacentista.

Analicemos otra instancia de disonancia cronológica: la música. Aunque el *trivium* incluía disciplinas del lenguaje, el *quadrivium* se centraba en las matemáticas, incluyendo la música junto con álgebra, geometría y astronomía. Esto se debe a que la música derivaba de los números, similar a cómo la epopeya se originaba en las palabras. Hoy, aceptamos fácilmente la música electrónica y digital gracias a las matemáticas. La práctica musical, o *poiesis*, se estructuraba en relación con la armonía de las esferas y el movimiento de los cuerpos celestes.⁶ Beethoven destacó el carácter lingüístico de la música, en contraste con la idea de la armonía de las esferas celestes. Theodor Adorno también analizó la relación entre la música, el individuo y la estructura de la sociedad burguesa. Los conceptos de *arte* y *estética* en el siglo XVIII se desarrollaron de manera similar a cómo se formatean los datos en el vocabulario digital actual. Las diferencias son de superficie y de consecuencias en el control de las subjetividades y relaciones intersubjetivas.

Si buscamos raíces etimológicas de las palabras, encontramos huellas de sus contextos históricos y sociales, permitiéndonos entender la relación entre *música* y *astronomía*. mid-13c., *musike*, "una agradable sucesión de sonidos o combinaciones de sonidos; la ciencia de combinar sonidos en orden rítmico, melódico y (más tarde) armónico", del francés antiguo *musique* (12c.) y directamente de Música latina "el arte de la música", que también incluye poesía, del griego *mousikē* (*technē*) "(arte) de las Musas," de fem. de *mousikos* "perteneciente a las Musas; musical; educada".

6 La relación entre música y universo es común a todas las cosmologías del planeta. Lo era también en la occidental. Pero el auge de las artes mecánicas, es decir, de la matematización del cosmos, de la razón individual y del individuo, cortó el cordón umbilical. Ver Hervás, M. (enero 16 de 2023). "A qué suena el universo: la relación entre la música y el universo", *Radio Escucha con Edu García*. <<https://shre.ink/eTaR>>

Escribo en *ítálicas* la palabra *agradable* porque *belleza* no era una palabra relevante en las artes liberales y no encajaba con la música en el *quadrivium*. Mientras que el *trivium* era la etapa preparatoria enfocada en el lenguaje, el *quadrivium* se centraba en los números y las matemáticas. Las *musas*, nueve en total según la historia griega del bachillerato, eran diosas de la *sabiduría* (*gnosis, episteme*) y de las artes (*techné*) (Sánchez, N., 2021). El siglo XVIII europeo aún no había comenzado. Por lo tanto, aplicar la sensorialidad y el vocabulario de la Ilustración, así como las características de la universidad kantiana-humboldtiana del siglo XIX y las escuelas de arte basadas en la clasificación propuesta por Batteux, corresponde a otro contexto histórico.

La revolución sensorial y cognoscitiva del siglo XVIII, que abarcaba la política y la economía, ya estaba en marcha antes de la Revolución Francesa. De hecho, la Revolución Francesa fue una consecuencia de esta transformación, impulsada por la clase etnoburguesa emergente, que había comenzado a consolidarse en el Renacimiento y se benefició de las riquezas del colonialismo europeo en las Américas, Asia y África. Sin embargo, durante el Renacimiento, esta burguesía, aunque fortalecida por el comercio con el Norte de África y Asia, no tenía suficiente poder para desplazar a las monarquías de su control político y económico. A pesar de esto, los humanistas del Renacimiento, que valoraban la persona sin negar la autoridad teológica, exploraron diversas técnicas en tratados de pintura, arquitectura, política (como Maquiavelo) y en obras escultóricas y murales, como las de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina.

En este punto del argumento, volvamos a analizar el papel y la relevancia de los artesanos y las artes manuales o mecánicas (Clarke, G., 2016; Monterroza, Á., et al., 2015; Domínguez, H., Carrillo, R., 2008). La etimología de artesano indica que es una persona que trabaja materiales con sus manos o herramientas manuales. Los herreros, carpinteros, curtidores, tejedores, pintores, escultores y arquitectos son todos artesanos. Sin embargo, Miguel Ángel y Leonardo se distinguen de los artesanos anónimos que fabricaban muebles, vestían a la realeza, o producían carros y armas. Como dije antes, el término *arte* en las siete artes liberales tiene un significado diferente. Los artesanos aprendían

en escuelas de *artes mecánicas* o por tradición familiar. La burguesía tenía intereses comunes con la nobleza, mientras que el pueblo formaba a sus artesanos dentro de sus tradiciones familiares. *Las artes mecánicas y las artes liberales* eran el marco de aprendizaje formal (Recio, A.E., y de la Fuente, M.M., 2018).

Leonardo y Miguel Ángel comparten con el herrero, carpintero e industria textil el trabajo manual y el uso de instrumentos. A medida que la burguesía gana autonomía y se distancia de la nobleza, surgen los roles de artista y escritor, dejando atrás tanto a las artes liberales como a las mecánicas (Viala, A., citada por Sermain, J-P., 2020). El escenario fue preparado para la importancia del arte y la estética que se observa primero en Batteux y luego en Baumgarten, Kant y Hegel.

III. La reconstitución gnoseológica del arte y aesthésica de la estética

1.

El contenido del apartado II se basa en los principios y conceptos presentados en este apartado. Para evitar la reconstrucción del pasado grecolatino por los humanistas renacentistas y su influencia en la Ilustración, necesitamos nuevos principios. En 1992, Aníbal Quijano planteó la *reconstitución epistemológica* como base de la decolonialidad. Hacia 2010, extendimos esta idea a la reconstitución estética. Para avanzar en estas reconstituciones, debemos ir más allá de la epistemología y la estética; investigamos sus formaciones y transformaciones para entender cómo los conceptos actuales de arte y estética llegaron a ser lo que son hoy.

Propongo dos enfoques: uno ya explorado, del cual resumo las tesis principales, y otro recientemente iniciado, del cual presento notas preliminares. Ambos parten de que la *reconstitución conceptual* en la decolonialidad, similar a la *elucidación conceptual* en filosofía, requiere conocer lo constituido y lo destituido en los procesos constitutivos. En este caso, se refiere a la epistemología y la estética. La perspectiva decolonial sostiene que, desde el Renacimiento, la idea de *modernidad* incluía actos y actitudes legitimados políticamente que necesitaban *destituir* elementos no alineados con su horizonte. Así, la modernidad se

constituye destituyendo simultáneamente. Y esto es la colonialidad.

La constitución de lo moderno y colonial se realizó sobre la base de dos tipos de destituciones. Una, en la esfera geohistórica de lo que llegó a ser Europa desde el Renacimiento hasta la Ilustración. Dos de estas destituciones fueron la de la gnoseología al constituirse la epistemología y la de la aesthesis al constituirse la estética. Al hacerlo, el vocabulario y los discursos pertinentes y relevantes en épocas históricas previas fueron silenciados; subsumidos en los significados del presente en el siglo XVIII, pasaron al archivo y a la memoria de cosas pasadas.

El segundo tipo de destitución afecta a los lenguajes y conceptos que no pertenecen a las lenguas modernas occidentales fundadas en el griego y el latín. Esta destitución es evidente en las disciplinas occidentales que describen o explican la epistemología, el arte y la estética china, árabe, hindú, indígena, africana, entre otras. El uso de estos términos para describir y caracterizar los conocimientos y formas de conocer, así como las creaciones visuales o sonoras de civilizaciones occidentales, empleando términos como epistemología, arte y estética, realiza una doble destitución: una por silenciamiento y negación, y otra por absorción y usurpación. En ambos casos, el vocabulario de las lenguas occidentales postula su universalidad en los procesos constitutivos y destitutivos en su propia historia y memoria europea, así como también irrumpen en la historia y memorias de civilizaciones coexistentes, las cuales están empezando a tener la oportunidad de interrumpir y dislocar tanto la homogeneidad como la hegemonía del universalismo occidental. Estos son los procesos reconstitutivos a los que la decolonialidad apunta.

2.

La consolidación del término epistemología, derivado del griego *episteme* y distinto de la *doxa*, ha permitido concentrar y prestigiar un tipo de conocimiento que estudia y regula la *explanación* racional de las ciencias naturales y sociales. Por otro lado, la hermenéutica amplió su fundación exegética de los textos bíblicos para establecerse, paralelamente a la epistemología, como la disciplina que analiza y regula la *interpretación*, los sentidos

y significados de los actos humanos. Ambos términos y disciplinas fueron introducidos en el vocabulario moderno europeo en el siglo XVIII, complementando la transformación semántica que experimentaron las palabras *artes* y *estética*, mencionadas anteriormente.

Además, la *hermenéutica* se formalizó como una disciplina de interpretación gracias a Friedrich Schleiermacher a principios del siglo XIX. Aunque el término proviene de Grecia (*peri hermeneia*), no se consideraba un arte o práctica regulada hasta entonces. Schleiermacher realizó con la hermenéutica una labor similar a la de Alexander Gottlob Baumgarten con la estética, redefiniendo términos griegos y adaptándolos a las necesidades y sensibilidades del siglo XVIII. Al normativizar la estética y relacionarla con las *obras de arte*, se apartó de la *aesthesia* (sensaciones del organismo que responde a estímulos naturales y culturales), que es inherente a todo ser viviente. Por su parte, Schleiermacher transformó la hermenéutica en una práctica interpretativa regulada, mientras que para Aristóteles, *peri hermeneia* consistía en ofrecer indicaciones más que interpretar, aplicando estas directrices también a los animales.

Los conceptos de epistemología, hermenéutica y estética han reemplazado en la memoria europea los términos gnoseología y aesthesis. Para no quedar atrapados en esos conceptos, debemos recuperar conocimientos y formas de interpretar las respuestas sensoriales a diversos estímulos, ya sean cósmicos, naturales, fabricados por humanos o culturales. El arte (como obra de un artista) es sólo una de las muchas actividades humanas, y la estética es una interpretación específica relacionada con el concepto de obra de arte. Ambas se han desarrollado excluyendo prácticas como la artesanía, la poesía y la literatura popular, temas que sí aborda la gnoseología.

Para la gnoseología, *obra de arte* y *artesanía* son actividades similares y no jerárquicas, cada una respondiendo a las necesidades de sus comunidades. *gnosis* se refiere a todo tipo de conocimiento, mientras que *aesthesia* abarca toda movilización del sensorio en actividades reguladas o aprendidas por tradición. Los organismos vivientes pueden ser considerados *poéticos* por su habilidad en el

hacer y *autopoéticos* por autorregularse molecularmente (Maturana, H., 1990).

La gnoseología, derivada del griego *gnosis* (conocer), abarca todo tipo de conocimiento humano. Mientras que la cognición humana se destaca por complejas interacciones verbales, también podemos observar formas de interacción en animales no humanos. Aunque especies diferentes como leones y tigres o gatos y ciervos no se comunican entre sí, es evidente que dentro de cada especie existe una clara comprensión y transmisión de conocimientos entre generaciones. Los humanos han evolucionado desde signos orales a gráficos, ampliando sus formas de comunicación a través de manifestaciones visuales y escritas.

La reconstitución gnoseológica de la epistemología y la hermenéutica moderno/occidental ayuda a desacralizar las ciencias naturales y sociales, permitiendo valorar otros conocimientos. La gnoseología permite reducir las connotaciones sociales de la racionalidad científica y revalorar racionalidades destituidas por la colonialidad. Al investigar desde estos principios, podemos llegar a diferentes conclusiones. Mientras que una sección es analítica de lo constituido, otra es gnoseológica y reconstitutiva de aspectos relevantes destituidos por la modernidad/colonialidad. Veamos.

IV.

1.

Comencemos por observar, siguiendo algunas de las reflexiones del apartado III, que no existen discusiones sobre arte y estética anteriores al siglo XVIII. En el siglo XIII, por ejemplo, el término *arte*, proveniente del latín *ars*, significaba "habilidad", una habilidad para realizar ciertas tareas. El énfasis estaba en el acto de hacer y no en el producto final (*obra de arte*). Sin embargo, en algún momento aparece repentinamente el concepto de "obra de arte". Si buscamos la formación de este concepto en la Web, encontraremos definiciones circulares e inconclusas respecto a esta cuestión. Por lo tanto, debemos preguntarnos cuándo, dónde y por qué el concepto de "obra", que no tiene relación específica con el arte, se convierte en un compañero inseparable del arte, *obra de arte!!* Mientras que *ars* resalta la habilidad para hacer, *obra* destaca el resultado del hacer. Es interesante notar que, en

inglés *work*, en el contexto de *work of art*, se refiere tanto al resultado del trabajo como al proceso mismo, tal como cuando se dice "I have a lot of work to do" o "I did not complete my work or job."

En castellano, el término *obra* no se equipara a *work* en este sentido, ya que disponemos de los vocablos *trabajo* y *labor* para lo que en inglés se denomina *work*. En inglés también existe *labor*, pero resulta extraño decir *labor of art*, porque *labor* se refiere al proceso de creación mientras que *obra* alude al resultado final. Según los diccionarios etimológicos, el concepto de *obra* de arte fue introducido en las lenguas occidentales europeas modernas en el siglo XVIII con el sentido de *creación artística*. ¿Casualidad? No lo creo.

La "obra de arte" se atribuye, por un lado, a un individuo y al genio de ese individuo, lo cual Kant destacó al reconocer que el genio individual es un regalo de la *naturaleza*. Es decir, la producción cultural denominada "obra de arte" es el resultado de la habilidad (*ars*) de un *individuo* cuyo organismo ha sido dotado de capacidades por la *naturaleza* (*el artista*). Por lo tanto, el concepto de "obra de arte" (como resultado de una clase específica de acciones) incorpora necesariamente al individuo, el artista.

La clase de acciones que da sentido a la "obra de arte" no es producto de la *naturaleza* sino de la cultura: para que el concepto de *obra de arte* tenga sentido, necesita de un marco conceptual en el cual los tres conceptos (*artista*, *obra* y *arte*) sean comprendidos en un nivel *superior* (meta-nivel). Sin este marco, ninguno de los tres conceptos sería inteligible, y menos aún las relaciones entre ellos que hoy damos por sentadas y comenzamos a cuestionar. De ahí la necesidad de reconstituir los conceptos de *ars* y *aesthesis*, sobre los cuales me ocuparé brevemente en los párrafos siguientes.

Es común que libros y artículos de arte y estética analicen ideas de pensadores griegos y hablen de la estética y el arte chino, persa, africano, azteca o árabe. Estos textos suelen estar escritos en lenguas occidentales y reflejan ideas y sentimientos europeos y norteamericanos. Además, muchos intelectuales fuera de Europa y Norteamérica fueron educados en instituciones siguiendo pautas

occidentales. Aunque se tiende a asumir que la visión occidental sobre arte y estética es universal, hay diferencias significativas. Un investigador de China, India, Irán o Túnez, formado en universidades occidentales, estudia el arte de su cultura con una formación disciplinaria occidental, pero desde su propia perspectiva cultural.

En países como Inglaterra, Francia o Estados Unidos, los investigadores del arte occidental tienen una formación disciplinaria compatible con su educación no disciplinaria. Sin embargo, cuando estos mismos investigadores estudian el arte persa o chino, enfrentan una desconexión entre su formación y las producciones que investigan. Este enfoque, sin considerar las técnicas y expresiones propias de chinos y persas, contribuye a desvalorizar estas culturas. Por ejemplo, hablar del arte chino usando conceptos occidentales y sin conocer los términos en mandarín ni las técnicas tradicionales perpetúa el desequilibrio de poder y mantiene la idea de modernidad al margen de lo no occidental.

En la perspectiva decolonial, nos apartamos de dos presupuestos modernos/coloniales. El primero es que la historia del arte y la estética en Occidente comienza en Grecia, pasa por la Edad Media, se transforma en el Renacimiento y se consolida en la Ilustración. El segundo es identificar y etiquetar el arte de China, Persia, África, y las civilizaciones Maya y Azteca bajo la estética de esas regiones. Ambos reflejan el silenciamiento causado por el universalismo eurocentrífugo, surgido en el Renacimiento y fortalecido en la Ilustración, tanto en la historia occidental como en otras civilizaciones.

Para resumir, comparemos el arte y la estética en el Renacimiento y en otras civilizaciones, como la Azteca y la China. En el Renacimiento, Leonardo da Vinci es un ejemplo de la transformación de artesano a artista. En su *Tratado de la Pintura*, escrito alrededor de 1500 y publicado en 1651, detalla técnicas pictóricas. Este tratado se asocia comúnmente con *De Pictura* de Juan Bautista Alberti (1435). Frecuentemente se destaca la simetría y el equilibrio del arte renacentista, pero términos como "arte" y "estética" no eran usados por Leonardo ni en las descripciones de su época. El ensayo de Walter Pater sobre Leonardo (1869) lo

enmarca en estos términos, aunque son conceptos posteriores. La descripción adecuada de Leonardo corresponde a su tiempo, no al siglo XIX.

Considerado el paradigma del *homo universalis*, del sabio renacentista versado en todos los ámbitos del conocimiento humano, Leonardo da Vinci (1452-1519) incursionó en campos tan variados como la aerodinámica, la hidráulica, la anatomía, la botánica, la pintura, la escultura y la arquitectura, entre otros. Sus investigaciones científicas fueron, en gran medida, olvidadas y minusvaloradas por sus contemporáneos; su producción pictórica, en cambio, fue de inmediato reconocida como la de un maestro capaz de materializar el ideal de belleza en obras de turbadora sugestión y delicada poesía (*Enciclopedia biográfica en línea*).

El *Oxford Etymological Dictionary Online* explica que el término belleza se registró a principios del siglo XIV como *bealte*, refiriéndose al "atractivo físico" y a la "bondad y cortesía." Deriva del anglo-francés *beute* y del francés antiguo *biauté*, del latín vulgar *bellitatem*. En latín clásico, *bellus* se usaba especialmente para mujeres y niños, o irónicamente para hombres. Stendhal definió la belleza como la *bauté détrônée par l'amour n'est que la promesse de bonheur*, es decir, "belleza derrotada por el amor no es más que la promesa de felicidad."

¿Desde cuándo y dónde la belleza es una cuestión estética estrictamente relacionada con el arte? ¿Y cuándo y dónde el arte está motivado por la estética? ¿Y desde cuándo y dónde se aprisionó un tipo de hacer en el conjunto de hacedores humanos y se le asignó al artista esa tarea, puesto que en Grecia no había artistas sino hacedores y en el Renacimiento casi, pero los humanistas era un grupo de hacedores entre los cuales había gente que pintaba, que diseñaba y edificaba complejos edificios y otros que tallaban y grababan (del verbo *sculpere*, tallar y grabar)? En ninguna parte, por cierto, más que en la Europa del siglo XVIII. Lo que las etimologías indican es que el vocablo "belleza" se emplea para nombrar todo aquello que es placentero, que nos gusta y que no nos disgusta.

Podemos aceptar, y lo hago con entusiasmo, que el organismo de todos los seres vivientes, incluidos

los animales humanos, respondemos con gusto o disgusto a estímulos cósmicos (luz, oscuridad, frío, calor, viento, lluvia, oxígeno, entre otros) y culturales (fabricados por los humanos). Pero de ahí a creer que lo que nos gusta es *lo bello* y lo que nos asombra y conmueve es *lo sublime*, hay una distancia sideral. Es indudable que hay gente que así lo cree y que no está mal que lo crea.

Pero de ahí a esperar que la mayoría de los organismos humanos conceptualicen de la misma manera lo que nos gusta, disgusta o asombra, es simplemente universalizar el eurocentrismo. De modo que hablar del *arte y la estética* de Leonardo es propiamente colonizar (en el sentido de someter, dominar, humillar, avasallar, oprimir y últimamente ignorar) el sensorio, el vocabulario, los relatos y los conceptos que el sensorio que habitan el decir y el hacer, el vivir, el sentir y el pensar de las y los habitantes del planeta invadidos por el "renacer" de Europa y su época "ilustrada".

La cuestión es entonces porqué y cómo *belleza, arte y estética* (puesto que no son ni universales ni tampoco globales, sólo pertenecen a una de las varias civilizaciones que habitan el planeta) llegaron a fundar la triada de *lo bello, el arte y la estética* y éste constituyó una totalidad destituyente, selectiva en la historia de Europa misma y totalizante en la destitución de los haceres y pensares de civilizaciones coexistentes. De tal modo que la selección y narración del pasado de Europa fue subsumido en el vocabulario del siglo XVIII, mientras que las mismas narraciones que seleccionaron y universalizaron de la historia de Europa sirvieron para narrar el planeta (antecedentes de *National Geographic*) e incorporarlo al gusto europeo. Con un ejemplo, el concepto de *tiempo*. La temporalidad no es ni una y ni es lineal sino múltiple y diversa puesto que cada civilización organiza sus propias temporalidades. Sin embargo, las varias temporalidades coexistentes fueron destituidas paulatinamente a partir de 1582 cuando el Papa Gregorio XIII implantó el calendario gregoriano en Europa, y éste fue planificado por la expansión colonial de la cultura europea y fue impuesto sobre la temporalidad de civilizaciones coexistente que, de hecho, fueron relegadas al pasado.

El Renacimiento (tanto en el período estrictamente europeo, entre 1450 y 1500) como en el segundo período *transmoderno* (Enrique Dussel) o trans-renacimiento de 1500 a 1650), fue el período durante el cual Europa consolidó su identidad geopolítica, geoeconómica y geocultural mediante su extensión colonial en las Américas primero, y luego en Asia. La British East Indies Company y la Dutch East Indies Company fueron inauguradas en el 1600 y 1601 respectivamente; y a partir de 1652, ambas compañías extendieron sus tentáculos en el sur de África. Período fundamental constitutivo del eurocentrismo en tanto marco y regulación conceptual y cartográfica (visual) del pensar, del hacer y del sentir para describir el pasado y el presente de todas las civilizaciones ajenas al sensorio y al vocabulario, relatos, maneras de hacer, vivir, de sentir y de conocer de la Europa imperial.

El período histórico nombrado Renacimiento es también sinónimo de una transformación relevante en la historia de Europa y de Occidente. Por cierto, no fue una transformación simultánea en India, China o Persia. Estas regiones debieron esperar la Ilustración para ser *favorecidas por el eurocentrismo*. Las transformaciones radicales en la propia Europa fueron impulsadas por el ascenso en la esfera pública, con incidencia en la economía y en las políticas de las monarquías, de una etnoclase social surgida en los burgos medievales, sujeta a las monarquías y a la Iglesia, aunque autónoma en su accionar social y económico. La burguesía de entonces comenzó a notarse en el siglo XV y a los meros principios del siglo XVI. Nicoló Macchiavello, perteneciente al sensorio, las ideas y los gustos de la emergente burguesía, pudo aconsejar al Príncipe asegurar sus privilegios y no perderlos.

El impacto que produjo *El Príncipe*, generalmente fechado en 1513, se debe en gran medida a que es un escrito de ética y política burguesa para aconsejar al príncipe, un miembro de la monarquía. Macchiavello fue contemporáneo de Leonardo da Vinci y de Erasmus de Rotterdam. En ellos podemos percibir el sentir y el pensar de una época en la que la nobleza y la emergente burguesía favorecen el mecenazgo y la contratación de *humanistas* (que escriben, pintan, piensan, crean, imaginan) a sus servicios. La familiar expresión "humanismo

renacentista" nos remite precisamente a toda una generación que, todavía habitando el marco de la teología cristiana, desplazan a Dios por el Hombre y amplían la organización de saberes y hacedores heredados de la Edad Media (escolástica), *las artes liberales* y *las artes mecánicas*. Ampliaciones en el orden de los saberes y sentires van construyendo subjetividades y relaciones subjetivas concomitante con el ascenso de la burguesía y la apertura de ciertos sectores de la nobleza cuyos mecenazgos hicieron posible el impacto material (e.g., las obras) del Renacimiento.

2.

Volvamos al uso anacrónico de *artes y belleza* para aislar un sector de la vasta obra de los *humanistas*. Nada tienen que ver con lo que será arte a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Volveré sobre este asunto. Mientras tanto, recordemos que las *artes liberales* están compuestas del *trivium* y del *quadrivium*.⁷ El *trivium* comprendía la gramática (leer y escribir), la retórica (para hablar y persuadir) y la dialéctica (para distinguir razonamientos falaces de verdaderos). Por su parte, el *quadrivium* estaba compuesto de aritmética, geometría, música y astronomía. Parece extraño hoy encontrar la música en compañía de la aritmética, geometría y astronomía. La música en las artes liberales no tenía nada que ver con la belleza ni con la estética. Lo entendemos si recordamos estos principios: 1. *Aritmética*, el número en las cantidades. Nos enseña a calcular: sumar, restar, multiplicar y dividir. 2. *Geometría*, el número en el espacio nos enseña a relacionarnos con el mundo visible. 3. *Música*, el número en el tiempo. Enseña a encontrar la armonía del cosmos, la armonía de las esferas. 4. *Astronomía*, el número en el espacio y el tiempo, nos enseña a ubicarnos, a navegar en el espacio-tiempo, es el GPS más antiguo (Betancourth, H. 2020).

Las historias informan que, en la Edad Media, las artes liberales se convirtieron en el crisol de la tolerancia intelectual pagana, judaica, cristiana e islámica en los siglos anteriores al Renacimiento europeo. Pero en el siglo XIV, en los albores del Renacimiento, el espíritu de las artes liberales se había perdido al pie de la letra del instrumentalismo

7 Ver: "Trivium y Quadrivium." En [https://liberalarts.online/trivium-and-quadrivium/»](https://liberalarts.online/trivium-and-quadrivium/)

prescriptivo de los compendios escolásticos.

Podemos imaginar que el rigor escolástico fue tanto una reacción al ecumenismo de la primera hora (crisol de tolerancia intelectual), como del surgimiento del humanismo. Petrarca y otros se opusieron, en el Renacimiento, a tales compendios y surgió una nueva forma humanista de artes liberales que mantuvieron el *trivium* transformado y crearon las *studia humanitatis* que comprendían cinco materias en vez de tres: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral. (Essa, A., y Othman, A.).

El énfasis fue puesto en las *studia humanitatis*, el estudio de la antigüedad griega, la lengua, el teatro, la epopeya, la filosofía, la ética, y también la pintura y la escultura, no eran concebidas como artes, sino como *ars*, (habilidad para hacer) y la estética era absorbida en la *aesthesia* (sensorio) en la reflexión filosófica sobre el hacer (*poiesis*), representación (*mimesis*) y la purificación de la audiencia (catarsis). De ahí que Burhart inventara el concepto de "humanismo renacentista" para caracterizar a los actores y al Mignolo, W., Gómez, P.P. (Eds). (2012) proyecto de las *studia humanitatis*. El *quadrivium* adquirió otro perfil durante la primera etapa del Renacimiento. Se sabe, aunque se olvida, cuánto debe el Renacimiento al pensamiento islámico, traductores y seguidores del pensamiento griego, sobre todo en lo que concierne a las disciplinas del *quadrivium* (Sánchez, O., 2022). Leonardo o Miguel Ángel fueron, en su momento, *humanistas*.

Hay una línea subterránea que conecta las creencias no dichas de Miguel Ángel a mediados del siglo XV y Martín Lutero, a comienzo del XVI (Romiel, X.Q., 2022). La Reforma inaugurada por Lutero es una consecuencia del Renacimiento y de la doble vía abierta por algunos *humanistas*: el paulatino desplazamiento de Dios hacia el Hombre y paulatino desplazamiento del Catolicismo la Reforma (Wynter, S., 2003). Ambas vías limpiaron el camino para que en el siglo XVIII fuera consolidada la invención del individuo, la genialidad del hacedor, artista, justificado por la agrupación obras y la etiqueta de *obras de arte* unificadas por la invención del modificador *bellas artes* para designar la arbitrariedad agrupación de obras.

Ahora bien, como sabemos y ya dije arte es la derivación del latín *ars*, que en latín significa *habilidad*

y que es a su vez versión del griego *techné*, que significa saber hacer. Estas son traducciones comunes. Pero si escarbamos un poco vemos que percibimos una diferencia importante en la traducción latina del vocablo griego. Si traemos a cuenta y recordamos que la palabra *poiesis*, que en castellano se traduce por *hacer*, nos obligamos a explorar *ars* y *techné* y a entender que el primero significa *habilidad para hacer algo* y el segundo *saber cómo hacer algo*. *Techné* puede traducirse por saber hacer, mientras que *poiesis* invoca el hacer. De modo que el hacer *poiético* implica saber hacer y la habilidad para hacer. Un carpintero que hace mesas sabe cómo hacer mesas y tiene la habilidad para hacerlas (sabe que sabe). Pero hacer una mesa es el momento en que *praxis* materializa la *poiesis* (Staten, H., 2012). Por lo tanto, lo *artístico* antes del siglo XVIII no tiene nada que ver con la belleza sino con el saber hacer, y cuando el saber hacer se une a la moral, nos encontramos con el hacer habilidoso (artístico) que en el siglo XVIII reemplazó la moral por la estética y sacralizó el genio y la libertad individual del artista que desplazó la función ético-política del *humanista*.

Veamos más de cerca este intríngulis. ¿Cómo se tradujo la *Poética* (*Περὶ Ποιητικῆς*, *Perí Poietikís*) de Aristóteles al latín? Pues como *Poética*. El título griego *Perí Poietikís* que se suele traducir como *Sobre la poesía*, no es sobre la poesía sino sobre la *poética*. Aquí comienzan a embadurnarse las cosas. La *poética* desde Aristóteles hasta mediados del siglo XVIII, el equivalente de lo que será la *estética* a partir de Baumgarten, Kant y Hegel. Pero antes de ello, la *poética* está ligada a la *mimesis* más que lo será a la *aesthesia*. En 1776, cuando el vocablo estético era la palabra de moda y ganaba terreno sobre la larga tradición aristotélica de *poética*, Gotthold Ephraim Lessing publicó su obra clásica *Ut Pictura Poesis* (así como la literatura es la pintura). Lo interesante del caso es que Lessing mantiene el principio aristotélico de *imitación* (*mimesis*) y no de belleza. Así lo entendía, como ya lo mencioné, Horacio, en su *Cartas a los Pisones*, traducida por *Arte Poética*. Sí, la *habilidad para hacer poética*, lo cual no quiere decir poesía sino expresión cuyo *fin* es la *imitación* (*mimesis*) y no la *estética*.

Su conocida epístola *Ut Pictura Poesis* (15 A.C.), transformó el sentido de *poiesis* en *poesis*:

composición escrita, versificada. La palabra verso que remite a un tipo de escritura que es ir y venir en la línea tuvo cierta analogía en el vocabulario de la época con la actividad de arar la tierra: el ir y venir del arado y del arador. La tierra (el terreno arado) es el equivalente al papel (*papyrus*) en la creación verbal versificada. La prosa tiene otro movimiento y otro ritmo en el manejo de la letra. De ahí derivará el concepto de *literatura* a mediados del siglo XVIII inexistente en los siglos anteriores y menos aún en ninguna de las civilizaciones y lenguas coexistentes.

Decir hoy, que el *Arte Poética* de Horacio es un *tratado de estética* es como decir que Cicerón decía que *el fin de la guerra nuclear debe ser la paz*. Sí, esto decía Cicerón, pero sin *nuclear* y Horacio elaboró sus propias normativas *poética*, pero sin *estética*. El principio mimético y catártico guibia el hacer pintura, escritura, escultura, *teatro* que podía ser comedia o tragedia. En realidad, originalmente *teatro* mentaba el lugar (foro o edificio) en el cual las comedias y tragedias eran actuadas. Las expresiones verbales en su época eran en verso, como la lírica, o en prosa como las epístolas y los discursos oratorios. Pero poner *poesía* en boca de Horacio es como poner *nuclear* en boca de Cicerón. El objetivo fundamental de hacer (*poiesis*) de la *poética* era la *catarsis* a través de la *mimesis* conductas, acciones, y sentimientos (sensorio) humanos. En última instancia la *poética* tenía un fin moral. Es así como Horacio es, por un lado, un moralista y por otro un epicúreo, y escribía, pero no hacía ni poesía ni literatura en el sentido en que estas dos actividades adquieren después del siglo XVIII ligadas a la estética. ¿No era acaso la pintura de su época mimética? ¿Y no lo es acaso mimética la pintura, en Occidente no en China ni en Persia, claro está, hasta mediados diecinueve cuando el impresionismo comienza a enturbiar la imagen y el cubismo finalmente la destruye?

La palabra latina, *artium* se ha traducido como arte de las artes, artes y ciencias o como un grupo de artesanos. Este es el punto. La palabra *art craft* es etimológicamente una palabra redundante, ya que arte y artesanía se refiere a la habilidad, aunque la artesanía sugiere hacer cosas con las manos. En latín la palabra es *artesianus*. Entre el Renacimiento y la actualidad, la palabra artista, donde el sufijo "ist"

significa "alguien que realiza una acción", como un antagonista o protagonista, no implica que lo que la persona haga sea escultura, pintura o música.

De modo que cuando León Battista Alberti dice, en su *Tratado de la Pintura*, que:

A efecto de aclarar mi exposición al escribir este breve comentario sobre la pintura, primero tomaré de los matemáticos aquellas cosas que se relacionan con mi materia. Una vez que hayan sido comprendidas, profundizaré en relación con el arte de la pintura, desde los principios básicos de su naturaleza, hasta donde yo sea capaz. (Battista Alberti, L. [1435] 1998, p. 45)

Es así como los tratados de pintura, de música y de escultura para nada eran concebidos, creados y consumidos como arte sino como *haceres*, y menos como *estética* sino hacer según ciertas reglas y promover valores éticos. La pintura, la escultura, la oratoria, la filosofía que se apreciaba, no era *cual* pintura, cualquier discurso o cualquier pared que levantaba el pueblo, sino aquellas que respondía a las reglas del hacer bien. Y bien tenía el doble sentido de hacer según reglas del hacer y hacer según reglas del convivir. Aquí está el nudo de la cuestión puesto que a partir del siglo XIX el *arte*, habilidad para hacer lo que se hace, es separado de los tratados que los regulan y queda al arbitrio de la imaginación del *artista* guiado por el *gusto* y la *belleza* y no ya por la *moral* y la *mimesis*. El gusto desplaza la moral y la estética remplaza la mimesis. Es así como Lessing, contemporáneo de Baumgarten y de Kant, puso una pica en Flandes al mantener la importancia moral *catártica* de la *mimesis* frente a la importancia *artística* de la *estética*. Ni los *haceres* ni el consumo de tales obras se experimentaban, para nada, por su estética sino más bien por sus relaciones con las pasiones y los sentimientos de la existencia humana.

Otro ejemplo. Los sonidos y las imágenes pictóricas eran en Grecia y en el Renacimiento asociadas por el ritmo y armonía de sonidos y de colores respectivamente. La primera estimula el sensorio de los organismos vivos a través del oído en tanto que la segunda a través del ojo. Pero cuando a estímulos sonoros y a estímulos visuales le llamamos "música" y "pintura" estamos imponiendo una *determinación cultural* sobre estímulos que bien son *naturales*, es decir, cósmicos o bien son *culturales*,

es decir, producidos por organismos humanos vivientes.

Podría continuar con este tipo de análisis, necesario si queremos liberarnos de las celdas en las que nos encarcelan los vocabularios de las seis lenguas modernas vernáculas imperiales, con sus normativas teológicas, epistémicas y estéticas, sus formaciones y controles disciplinarios en las ciencias (sociales (*cultura*) y naturales (*natura*) y en las humanidades (*humanitas, poiesis, ars*), y sus raíces en el griego y el latín. También en liberarnos del vocabulario de las disciplinas profesionales (medicina, leyes, computación, ingeniería). Liberarnos no significa ignorarlas sino desprendernos de sus principios regulatorios universalizantes que implican, en su constitución, siempre dos movimientos simultáneos de destitución: destituciones intramuros en la civilización occidental (de ahí la retórica de novedad, desde la invención del Nuevo Mundo), de progreso, de cambio, de desarrollo, arropados por el término paraguas *modernidad* asegurado mediante el prefijo *post*: que las cosas cambien en la superficie para que se mantengan los principios fundacionales que las mantienen.

Destituciones extramuros que cancelan el vocabulario exterior a las lenguas modernas, europeas imperiales fundadas en el griego y el latín. De modo que la desobediencia epistémica y estética decolonial es necesaria para indagar como las cosas llegaron a ser en lugar de quedarnos atrapados ofreciendo nuevas versiones de lo que son categorías regionales universalizadas tanto en la propia civilización occidental como en las simultáneas destituciones extramuros proyectadas sobre civilizaciones coexistentes. Estas destituciones son de dos tipos. Uno, es por *negación* en variadas áreas de la existencia que, en el vocabulario categorial de occidente, son enmarcadas en las disciplinas: la religión, la economía, la política, los idiomas, los conocimientos y las formas de sentir y conocer que conforman las relaciones intersubjetivas. De modo que la *constitución* del vocabulario en lenguas modernas, imperiales, coloniales, europeas lograron, en su doble *destitución* (intramuros y extramuros) confundirse con la universalidad cronológica del presente y con la universalidad geopolítica del espacio de Europa occidental, continuado en las academias y periodismo oficial en USA.

El otro modo destitutivo es por *desconocimiento* (tanto en el sentido de ignorancia como de *irrelevancia*) de las formaciones y memorias gnoseológicas e intersubjetivas en las que se proyecta el aparato teológico, gnoseológico y estético de Occidente.

Ejemplo al canto: denominar *arte, poeta, artista, estética* todo aquello que en civilizaciones coexistentes se asemeja a lo que, en Occidente, se entiende por tal. Estos conceptos surgen en el sensorio y las relaciones intersubjetivas de la sociedad dieciochesca, que los *enciclopedistas*, y no ya los *humanistas*, sienten y necesitan en el siglo XVIII europeo. No surgen de la nada, sino que son transformaciones y derivaciones de las memorias grecolatinas, reconstruidas durante el Renacimiento. Eran, en su propia conceptualización, "hombres de letras" (letras refería al conocimiento y la sabiduría no a la literatura) y "humanistas" distanciados de los "teólogos".

Si bien el cambio de paradigma conceptual e intersubjetivo fue radical para la generación nacida en la segunda mitad del siglo XV, los legados medievales no desaparecieron. El *trivium* y el *cuadrivium* mantenía su vigencia ya no en la universidad renacentista, sino en los colegios teológicos y, sobre todo, en la memoria todavía cercana del paradigma anterior. Fueron necesario dos siglos y medio más para llegar a 1750, fecha que marca la emergencia del paradigma secular. Immanuel Kant publicó *Qué es la Ilustración?*, en 1784, texto que captura la confluencia en el sensorio del momento que gradúa y modela las relaciones intersubjetivas y la conceptualización que tales alteraciones llevan. Hacia 1750 el sensorio ha cambiado y los conocidos *enciclopedistas* se distancian, en continuidad, de los *humanistas* cortando amarran con la teología.

De ahí resultó la secularización del sensorio, regulado por la estética y de la gnoseología (saberes), regulado, a su vez, por la epistemología. Ciencia y filosofía seculares desplazaron la *scientia medieval* y consolidaron la ciencia renacentista. Galileo Galilei publicó en 1632 (casi al finalizar el período renacentista marcado hacia 1650) sus *Diálogos sobre los dos sistemas del mundo: ptolemaico y*

copernicano. Si pensamos que Copérnico publicó su tratado de astronomía *De Revolutionibus Orbium Coelestium* en 1520, podemos imaginar que el sensorio que alimentaba la generación de Copérnico es humanista no ya escolástico mientras que cien años después, el sensorio que motivaba la generación de Galileo era el sensorio que demandaba la *scientia* del número no la *scientia* de la letra.

Si a estas mutaciones agregamos la publicación de Immanuel Kant, *El conflicto de las facultades* (1798), nos encontramos con la mutación consolidada del paradigma disciplinario renacentista. Kant reorganizó las disciplinas mientras que Wilhelm von Humboldt contribuyó a formar la idea de cultura nacional (lengua, literatura). El arte, ya en el sentido dieciochesco apunta a la belleza, pero también a la formación del sensorio nacional la cultura y en la educación de la ciudadanía. Entendemos mejor el sensorio de los *enciclopedistas* cuando consideramos el desplazamiento de la estructura y la función del saber, la relevancia del concepto de ciudadano, la coronación del concepto de individuo (exacerbación del ego), de la unidad de la cultura, la sociedad y las historias nacionales.

El arte y la estética surgen en, y por tanto, ligados a los conceptos de nación y ciudadanía que desplazan la preeminencia de los estados y las culturas monárquicas, desplazan también la primacía de la *poética* (primacía de la *mimesis*) y de los tratados de pintura, música, arquitectura. Si tomamos por ejemplo el tratado de Alberti citado más arriba, nos encontramos en su introducción con una referencia a los legados greco-romanos. Sin embargo, en la traducción hispánica reciente nos encontramos con que la mención de "artes y ciencias".

"Yo solía maravillarme —cuenta Alberti— y al mismo tiempo apenarme de que tantas excelentes y superiores artes y ciencias que vienen desde nuestro más vigoroso pasado pareciera que en la actualidad están faltando y que se han perdido casi por completo". (Battista Alberti, L. [1435]) 1998, p. 45)

Es muy posible que la palabra *artium* (también vocablo empleado para referir al hacer de los artesanos) fuera la empleada por Alberti en vez de "artes y ciencias". Y si usaba el vocablo en el hacer

humanista, atribuyéndole cierta distinción y excelencia sobre el hacer del artesano, es muy posible que se refiera por un lado a *techné* (saber hacer, habilidad) y por el otro a *episteme* (conocimiento racional) distinguida de la *doxa* (opinión, conocimiento común). No tengo acceso en este momento a la versión latina del tratado de Alberti. Estoy especulando, pero las especulaciones tienen un apoyo en lo que sabemos de la conceptualización humanista de sus propios haceres. Las especulaciones no intentan decir la verdad de lo que Alberti dijo, sino que tienen por función subrayar que el empleo de *arte* y *ciencia* en los discursos posteriores al siglo XVIII que describen o explican los haceres, decires y pensares de los humanistas en el Renacimiento, destituyen el lenguaje y el vocabulario que ellos, porque ellos eran en su mayoría, tenían para describir sus emociones, sus haceres, sus ideas.

Otro caso. En el *cinquecento* la danza fue una actividad social, practicada en las cortes y luego aceptada y adaptada por la emergente burguesía. Como otras actividades humanas, comenzaron a ser sometidas a reglas de comportamiento de los cuerpos y así se escribieron también *tratados de danza*, algunos de los cuales datan de mediados siglos XV. No es por casualidad que los Médici, poderosa familia burguesa de banqueros, fueron entusiastas impulsores del *hacer con arte* (distinto del artesano) de arquitectos, pintores escultores (el caso de Miguel Ángel viene a cuento. Uno de sus mecenas fue Ludovico Sforza, duque de Milán, pero también los Médici para quienes construyó la capilla). Otro ejemplo es Macchiavello, no un *artista* sino un filósofo político, cuyo mecenas fue el papa Clemente VII, de la familia de los Médici. La pintura y la escultura, pero también la escritura política e histórica, como en el caso de Macchiavello, no es el resultado del genio del individuo soberano, ideas que germinan en el siglo XVIII, sino la habilidad técnica e imaginación de humanistas que disponían de tiempo para hacer lo que hacían gracias al mecenazgo de familias nobles (como los Sforza) o banqueros de la burguesía (como los Médici).

V.

Aníbal Quijano nos propuso, en 1992, la reconstitución epistemológica por tarea decolonial. Al correr

el siglo XXI, agregamos la *reconstitución estética*. No están separadas puesto que la estética es una rama de la filosofía como lo es la epistemología. Fueron separadas durante la Ilustración con el fin de acentuar la primacía de la razón (el cerebro) sobre la emoción (los órganos sensoriales, ojos, oídos, nariz, lengua y piel). Todo organismo viviente tiene la capacidad de conocer. Por eso Humberto Maturana habla de la biología cognitiva. También los humanos (nosotras y nosotros) compartimos esta propiedad. No hay por cierto una primacía del conocer que Occidente apropió y vendió con los vocablos de razón y racionalidad. Los organismos vivientes animales humanos que somos, estamos dotados de órganos sensoriales que responden acordando o desacordando estímulos culturales (creados por nosotras y nosotros mismos) que llamamos *moral* y lo sujetamos a las reglas éticas. Los mismos organismos, nosotras y nosotros, respondemos a estímulos sensoriales que motivan gusto o disgusto creados por nosotros mismas y mismos y llamamos *aesthesia* y lo sujetamos a las reglas de la estética. O que motivan sensaciones de admiración y grandeza, le llamamos lo sublime y lo sujetamos a las reglas de la estética.

Las reglas son pertinentes y relevantes para cada época, cada historia cada lugar que inventa su vocabulario y sus reglas de conducta. ¿Relativismo cultural? ¿Y si no es relativismo cultural, será entonces universalismo cultural? Ocurre también que el vocabulario y las reglas de una historia local se imponga sobre otra. O que el vocabulario y las reglas del presente se impongan y oculten el vocabulario y las reglas de su propio pasado. Es lo que ha ocurrido desde 1500 con la constitución de la idea de civilización occidental y de modernidad y su capacidad para insertar vocabulario y normas en civilizaciones ajenas. No obstante, la invasión de vocabulario y de reglas altera, pero no anula, el sensorio de las civilizaciones en las cuales interfiere. A estos procesos los denominamos colonialidad del saber, del sentir y del ser articulados en la colonialidad del poder. Las respuestas decoloniales en curso, en este rubro, consisten en ir trabajando la reconstitución gnoseológica de la epistemología y la reconstitución aesthésica de la estética. Este es el punto de llegada y también punto de partida de este largo recorrido.

Referencias

- Battista A. L. ([1435]1998). *Tratado de la Pintura* Azcapotzalco: Universidad Metropolitana. «<https://shre.ink/eTcM>»
- Betancourt, H. (2020) Las siete artes liberales. *Hans Betancourt Blog*. «<https://hansbetancourth.com/las-siete-artistas-liberales/>»
- Bonilla, H. (octubre, 2022). "La invención del individuo. *El Cato.org*. «<https://www.elcato.org/la-invencion-del-individuo>».
- Cartwright, M. (2024). "Vida en el taller de una artista del renacimiento". *World History Encyclopedia*. «<https://shre.ink/eT20>»
- Clarke, G. (2016). De artistas y artesanos. *Revista de Investigación en Arte y Diseño*, 4. «<https://shre.ink/eT2j>».
- Doffi, M. (2013). "De las ars mecánicas a la filosofía natural de Descartes". *IX Jornadas de investigación científica*. Universidad Nacional de La Plata. «<https://shre.ink/eQTB>».
- Domínguez Chávez, H., y Carrillo Aguilar, R.A. (enero, 2018). "La expansión europea de los siglos XIV'XVI y la conquista de América". *Portal Académico CCH*. «<https://shre.ink/eQd0>»
- Essa, A., y Alí, O. (2010). *The Muslim Contribution to the Renaissance*. Herndon, Virginia: International Institute of Islamic Thought.
- Galán, L.M., y Buisel, M.D. (2018). "La teoría literaria y la epístola en Roma: la *Epístola a los Pisones*". *Memoria Académica*. Universidad Nacional de La Plata. «<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/programas/pp.11068/pp.11068.pdf>»
- Hervás, M. (enero 2023). "A qué suena el universo: la relación entre la música y el universo", *Radio Escucha con Edu García*. «https://www.ondacero.es/programas/mas-de-uno/audios-podcast/musica-marina-hervas/que-suena-universo-relacion-musica-universo_2023011663c53d80efc27f00016f77ab.html»
- Kristeller, P.O. (1986). *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus.
- Lotman, L. (1975). On the Metalanguage of a Typological Description of Culture. *Semiotics* 14(2) 97-123. Mouton Publishers.
- Maturana Romensín, H. (1990). *Biología de la cognición y epistemología*. Temuco: Ediciones de la Frontera.
- Mignolo, W., Gómez, P.P. (Eds). (2012). *Estéticas Opción Descolonial*. Bogotá: UDEditorial. «https://www.academia.edu/129635449/Esteticas_y_opcion_decolonial»
- Mignolo, W.D. (1981). El metatexto historiográfico y la historiografía Indiana. *Modern Languages Notes*. 96(2), 358-402. «<https://www.jstor.org/stable/2906354>»
- Mignolo, W.D. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14, revista de investigación creadora*, 4(4), 10-25. «<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>»
- Mignolo, W.D. (2018). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14: revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32. DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.14132> «<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/14132/14317>»
- Monterroza Ríos, Á., Escobar, J.M., y Mejía Escobar, J.A. (septiembre, 2015). Por una revaloración de la filosofía de la técnica. *Revista CTS*, 30(10), 265-275. «<https://shre.ink/eQWC>».
- Recio, A.E., y Merino de la Fuente, M. (2018). *Artes Mecánicas Medievales*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid. «<https://shre.ink/eQW5>»
- Remiel Xavier Q. (mayo, 2022). Miguel Ángel y su fe protestante secreta. *Mundo*. «<https://shre.ink/eQWb>»
- Sánchez, N. (agosto, 2021). "Las nueve musas de la mitología griega". *VEIN*. «<https://vein.es/las-nueve-musas-de-la-mitologia-griega/>»

Sánchez, O. (mayo, 2022). "Las siete artes liberales. El Trivium y el Quadrivium". *Dialektika*. <<https://dialektika.org/2022/05/13/las-siete-artes-liberales-trivium-et-quadrivium/>>

Siedentrop, L. (2014). *The Invention of Individual. The Origin of Western Liberalism*. Cambridge: Harvard University Press.

Staten, H. (2012). The Origin of the Work of Art in Material Practice. *New Literary History*, 43(1).

Viala, A. (1985). En Sermain, J-P. (2020). <<https://books.openedition.org/apu/17987?lang=en>>

Wynter, S. (2003). Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/Freedom. Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation, an Argument. *New Centennial Review*, 3(3), 257-337.

En Línea

Enciclopedia biográfica en línea. <<https://shre.ink/eQW9>>.

Estéticas Decoloniales. [Catálogo de la exhibición]. <https://www.academia.edu/35493808/Esteticas_Decoloniales>

Online Etymological Dictionary. <<https://shre.ink/eQse>>