



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Fabulación crítica, cimarronaje y antifuturismo conceptualizaciones claves para un programa de descolonización de la creación artística

Yuderkys Espinosa-Miñoso

Para citar este artigo:

ESPINOSA-MIÑOSA, Yuderkys. Fabulación crítica, cimarronaje y antifuturismo: conceptualizaciones claves para un programa de descolonización de la creación artística. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.3, n.56, dez. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573103562025e0110

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Fabulación crítica, cimarronaje y antifuturismo: conceptualizaciones claves para un programa de descolonización de la creación artística

Yuderkys Espinosa-Miñoso¹

Resumen

En el trabajo desarrollo las bases teóricas que sustentaron políticamente el proyecto de investigación y expositivo “El futuro ya fue: Antifuturismo cimarrón”. Hago el esfuerzo en la esperanza de que el trabajo de revisión crítica al campo del arte que desarrollamos, así como las apuestas de sentido asumidas sirvan a otros esfuerzos de descolonización de la práctica artística.

Palabras clave: Arte y descolonialidad. Estudios del tiempo. Cimarronaje. Historia del arte.

Critical fabulation, cimarronaje, and anti-futurism: key conceptualizations for a program of decolonization in artistic creation

Abstract

In this paper, I develop the theoretical foundations that politically underpinned the research and exhibition project “The Future Has Already Happened: Maroon Antifuturism.” I make this effort in the hope that the critical review of the field of art that we developed, as well as the positions of meaning we adopted, will contribute to other efforts to decolonize artistic practice.


Keywords: Art and decoloniality. Time studies. Cimarronaje. Art history.

Fabulação crítica, cimarronagem e antifuturismo: conceituações fundamentais para um programa de descolonização da criação artística

Resumo

Neste artigo, desenvolvo os fundamentos teóricos que sustentaram politicamente o projeto de pesquisa e exposição “O Futuro Já Aconteceu: Antifuturismo Maroon”. Faço este trabalho na esperança de que a análise crítica do campo da arte que desenvolvemos, bem como as posições de significado que adotamos, contribuam para outros esforços de descolonização da prática artística.

Palavras-chave: Arte e decolonialidade. Estudos do tempo. Quilombo. História da arte.

¹ Pensadora, escritora, investigadora y docente afrocaribeña. Una de las precursoras del feminista descolonial. Directora del Instituto Caribeño de Pensamiento e Investigación Descolonial (INCAPID/GLEFAS) y Miembra fundadora del Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista (GLEFAS). Fue curandera del Proyecto investigativo y expositivo “El Futuro ya fue: Antifuturismo cimarrón” que aglutinó más de una veintena de artistas individuales y colectivos racializados de Abya Yala. Es autora de numerosos ensayos y textos académicos, así como editora de varias compilaciones claves del feminismo descolonial. Sus trabajos han sido traducidos al inglés, francés, italiano, alemán y portugués.  <https://orcid.org/0000-0003-1141-2767>

La imaginación anticolonial no es una reacción subjetiva al futurismo colonial, es un futuro anti-colono. Nuestros ciclos vitales no son lineales, nuestro futuro existe sin tiempo. Es un sueño no colonizado.

Repensando el Apocalipsis: Manifiesto Indígena Anti-futurista (2020)

A principios del 2020 en ocasión de una conferencia ante un auditorio repleto en el País Vasco, lancé dos preguntas que generaron incomodidad en el público: “¿Cómo sería el mundo si Europa desapareciera? ¿Cómo hubiera sido el mundo si Europa nunca hubiera existido?” El sentido de “Europa” invocado en estas preguntas no es únicamente geográfico, por supuesto. Más bien apelaba a Europa como tropo, es decir, como “dirección, rumbo, o imagen” (Permanyer, 2011). Mis preguntas invocaban la desaparición de Europa no como geografía física sino simbólica; en resumen, como imagen o proyecto de mundo o como rumbo histórico de la humanidad. Este sería el inicio del proyecto de investigación, formación y expositivo *El futuro ya fue: Anti-Futurismo Cimarrón*.

Las preguntas lanzadas habilitan un ejercicio de *ficción especulativa* (Chimal, 2018) que se emparenta con la *fabulación crítica* propuesta por Saidiya Hartman (2012), en la medida en que la ficción a la que se invita implica admitir otros mundos más allá de Europa e indagar en el archivo de la memoria oficial para posibilitar la escucha a los mundos silenciados y negados por esta. El ejercicio buscó animar una imaginería sobre un pasado-presente que pudo haber sido o que obstinadamente está siendo en mundos alternativos pero impensables por la modernidad europea.

En este trabajo me propongo desarrollar las bases teórico-conceptuales que fundamentaron el proyecto de investigación, conversación política, producción y montaje de las obras resultantes que formaron parte de la muestra de modo que los contenidos desarrollados sirvan de fundamento a nuevos proyectos artísticos que se propongan desde una revisión crítica de la historia del arte y su narrativa lineal aportar a su descolonización.

El campo del arte como dispositivo moderno colonial

Desde finales del siglo pasado, asistimos a una revisión de los postulados de la ilustración y su mito de la modernidad como etapa de mayor evolución de lo humano que ha podido completarse en Europa. Esta revisión implicó una crítica interna dentro de la propia filosofía en Europa y los Estados Unidos de América donde el llamado movimiento posestructuralista jugó un papel central con autores como Jacques Derrida, Michael Foucault, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Luce Irigaray, Judith Butler, Joan Scott, entre otros. El movimiento fue acompañado de la llamada teoría poscolonial impulsada y liderada por pensadores como Edward Said, Ranajit Guha, Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, entre otros, quienes observaron los efectos del colonialismo y el eurocentrismo en la producción de la narrativa contemporánea sobre Europa y sobre las excolonias, así como, la manera en que estas narrativas alimentan y organizan la estructura social y la red de poder y significación a diferentes niveles. Se podría decir que la idea de Chakrabarty (2008) de provincializar a Europa, esto es, descentrarla o desplazarla del centro de la imaginación histórica, política y epistémica, aparece en este escenario como tarea urgente y necesaria y sintetiza el programa crítico del grupo.

Alentadas por estas revisiones dentro de la filosofía moderna contemporánea, así como por la aparición desde finales del siglo XX de movimientos locales del Sur global que configuraron y posicionaron en la escena pública epistemologías e imaginarios no eurocentrados acudimos a un nuevo despertar en el pensamiento y la filosofía latinoamericana y caribeña. El llamado *giro de(s)colonial* ha significado un momento de renovación para las ciencias sociales y humanas en Abya Yala, y sus aportes han contribuido, de forma sustantiva, a un despertar y reformulación de la filosofía latinoamericana². Para entender la propuesta y la línea interpretativa del proyecto de investigación modernidad/colonialidad es necesario partir de la categoría de “colonialidad del poder”, central a su base explicativa. La idea de colonialidad del poder fue propuesta por el sociólogo peruano Aníbal Quijano para señalar el patrón de poder que ha operado a escala mundial durante los últimos cinco siglos y que se

² Ver: Grupo de estudios sobre colonialidad (2012); Edgardo Lander (2000).



constituye como la cara oculta de la modernidad. La categoría permite establecer la relación intrínseca entre conquista y colonización de “América”, la producción de la idea de “raza”, el surgimiento del capitalismo y la modernidad (Quijano, 2000 a y b).

El momento descolonial en Abya Yala, su impacto en otros territorios del sur global y las conversaciones que establece con posiciones anti-modernas dentro de la misma Europa ha contribuido a desenmascarar radicalmente la ontología moderna occidental. De acuerdo a las interpretaciones que surgirán dentro del giro descolonial, este patrón de poder civilizatorio, autoinfiéndose legitimidad, dictaminó e impuso el inventario de seres y cosas existentes, así como sus cualidades y finalidades mundanas y produjo la idea de lo “humano” como un tipo especial de existencia separada jerárquicamente de lo “natural” (Blaser, 2013). Así mismo, estableció una temporalidad lineal globalizada y una clasificación racial de los pueblos del mundo sobre la idea de un proceso evolutivo natural en el que el hombre europeo, —junto a su mujer, sus descendientes y su cultura— se presenta así mismo como el paradigma de máximo nivel de evolución y desarrollo. Sobre esta concepción se justificó un modelo de explotación sistemática de todo lo que fue reducido a resabio de un pasado superado culturalmente por Europa gracias a lo que será afirmado como una capacidad natural de agencia histórica, razonamiento y genio de sus poblaciones. En definitiva

[el] resultado de la historia del poder colonial tuvo dos implicaciones decisivas. La primera es obvia: todos aquellos pueblos fueron despojados de sus propias y singulares identidades históricas. La segunda es, quizás, menos obvia, pero no es menos decisiva: su nueva identidad racial, colonial y negativa, implicaba el despojo de su lugar en la historia de la producción cultural de la humanidad. En adelante no eran sino razas inferiores, capaces sólo de producir culturas inferiores. Implicaba también su reubicación en el nuevo tiempo histórico constituido con América primero y con Europa después: en adelante eran el pasado. En otros términos, el patrón de poder fundado en la colonialidad implicaba también un patrón cognitivo, una nueva perspectiva de conocimiento dentro de la cual lo no-europeo era el pasado y de ese modo inferior, siempre primitivo (Quijano, 2000b).

Una vez completado el proceso de separación humano-naturaleza y desarrollado el mito de la superioridad europea, sucesivas generaciones de la filosofía se dedicaron a dar continuidad al proceso de fragmentación y separación

del mundo en áreas de experiencia y producción humana, perfeccionando los criterios que habrían de definir cada una. De este proceso surgen los diferentes campos de conocimiento y especialización que permiten el control y dominio de la “naturaleza” y de aquellos grupos que quedaron bajo la línea de humanidad.

Siguiendo esta línea de argumentación, podemos decir que no existe otra historia de la aparición y producción de un campo del arte como esfera especializada de producción y creación que se consideró propia de lo humano - e lo verdaderamente humano -, cuyo fin sublime se entenderá separado de la vida y su reproducción. Lo que decimos, de hecho, ya había sido advertido por Habermas quien retoma a Weber para afirmar que la modernidad en términos culturales ha implicado entre otras cosas “la separación de la razón sustantiva expresada en la religión y la metafísica en tres esferas autónomas: ciencia, moralidad y arte” (Habermas, 2004, p. 57), cada una de estas esferas separadas se erigen desde la ilustración europea en espacios autónomos que funcionan de acuerdo con una lógica propia. Así, advierte que

Desde el siglo XVIII, los problemas heredados de estas viejas visiones del mundo pudieron organizarse según aspectos específicos de validez: verdad, derecho normativo, autenticidad y belleza que pudieron entonces ser tratados como problemas de conocimiento, de justicia y moral o de gusto. [...] Aparecen las estructuras de la racionalidad cognitivo-instrumental, de la moral-práctica y de la estético-expresiva, cada una de ellas sometida al control de especialistas, que parecen ser más proclives a estas lógicas particulares que el resto de los hombres. Como resultado, crece la distancia entre la cultura de los expertos y la de un público más amplio (Habermas, 2004, p. 58).

La aparición y constitución del arte como esfera especializada implicará la apropiación de una capacidad de creación simbólica y estética que la separará del mundo común, mediante un proceso de sacralización. De tal modo, el arte pasará a contar como dispositivo de poder, es decir, como un “conjunto de praxis, de saberes, de medidas y de instituciones” (Agamben 2011, p. 256) que tienen la “capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos” (Agamben 2011, 257) respecto del tipo de prácticas que la constituyen. Como dispositivo, el campo del arte estará al servicio de la producción de verdad y de la producción de la obra de arte como bien cuyo valor es determinado por el mercado. La obra artística

pasará a ser un bien de consumo definido y determinado por una serie de discursos y criterios de valoración que definirán igualmente a le artista como el sujeto agente dotado de un genio especial que lo distingue del resto de los mortales.

En esta historia lo que nos interesa resaltar es el lugar que ocupará la producción artística y el campo del arte en la producción del imaginario y la narrativa moderna eurocentrada. En su investigación sobre lo que nombrará como *colonialidad del ver* Joaquín Barriandos (2011) afirmará el lugar que han tenido los regímenes visuales en las representaciones estereotipadas que ha hecho Europa del colonizado construyéndolo como el *Otro* de Occidente. De acuerdo con sus propias palabras, el concepto de colonialidad del ver permite evidenciar

la lógica etnocéntrica, sobre la cual se ponen en marcha los procesos de inferiorización racial y epistémica que han caracterizado a los diferentes regímenes visuales de la modernidad/colonialidad, por un lado, y, por otro, develar las mutaciones geopolíticas, ontológicas y cognitivas del capitalismo impulsado tanto por “el hambre por los metales”, como por el hambre de alteridad (Joaquín Barriandos 2011,14).

Esta representación tendrá efecto directo sobre lo que nombraremos como el *sujeto colonial racializado* (Espinosa-Miñoso, 2019a). De acuerdo con Albán Achinte (2013) la modernidad produce una visualidad negativa sobre el sujeto racializado mostrándolo como un ser despectivo, sucio, feo, siniestro, asociado al mal, a lo infernal y demoníaco. Si, como nos recuerda Rocío Quispe-Agnoli (2003), el sujeto colonial refiere tanto al colonizador como al colonizado, habrá una representación diferenciada de uno y otro en donde “El sujeto colonizador [...] se presenta como el sujeto activo, o agente” mientras el “sujeto colonizado [...] se coloca en la posición del Otro, sobre quién se ejecuta la acción y a quien se concibe como un sujeto pasivo” (Quispe-Agnoli, 2003, p. 562).

Dado esto, Albán Achinte afirma el desarrollo de una *cromática del poder*, esto es, una jerarquización social diferenciada en base al color de la piel que

configuró todo un sistema de representación de esos otros pintados con el pincel del colono, a imagen y semejanza de su retina y de esta forma impidiendo, o tratando al menos por todos los medios de impedir, que ese otro pudiera re-presentarse [sic] a sí mismo. En esta medida la imagen del otro construida negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado, a esto Fanon (1974) lo denominó

“imposibilidad ontológica”, en tanto y en cuanto ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacía, asumiéndola como su propia representación [sic] (Achinte, 2013, p. 444).

Albán Achinte es que su investigación muestra la relación entre la construcción temporal lineal y teleológica inventada por la modernidad y “lo epidérmico cromatizado” donde todo lo que fue condenado a pasado de la modernidad quedó en la periferia de la paleta de colores, mientras el centro fue reservado a la luz y a lo blanco. Europa y lo europeo estaba destinada a iluminar “esos otros colores bastardos, sucios, mezclados con los que estaban embadurnados estos seres despreciables pero útiles para el sistema productivo de explotación impuesto” (Albán Achinte, 2013, p.444).

De tal forma, el dispositivo artístico fue fundamental en la producción de la narrativa europea gracias a la cual el sujeto racializado quedó amarrado al pasado de la modernidad e incapacitado para la producción de belleza. Como lo explica Zulma Palermo, la colonialidad del arte implicó la borradura de “los modos de aprendizaje y transmisión de técnicas y del uso de materiales propios del hábitat [de los pueblos en Abya Yala] para sustituirlos por las miradas, los instrumentos y los materiales” (Palermo, 2009, p.17) de la civilización europea. A partir de esta concepción de superioridad se desarrollarán e impondrán unos “criterios estéticos” universales definidos por occidente.

La filosofía europea jugó desde el siglo XVIII un papel decisivo en ello. Así, una de sus figuras emblemáticas como lo es Immanuel Kant, en su texto *Observaciones sobre lo bello y lo sublime* (2004) retoma el desafío lanzado por Hume, de que alguien le presente un negro talentoso. En su trabajo, Kant afirma que las diferencias entre los europeos y los no europeos se debe, por un lado, a la incapacidad de estos últimos para salir del tutelaje de la tradición y del pasado, y superarse a sí mismos, y, por otro lado, debido a la imposibilidad de producción estética de estos. Para llegar a esta conclusión, Kant se basa en la afirmación de Hume de que

Entre los cientos de millares de negros llevados fuera de sus tierras, a pesar de que muchos de ellos han sido puestos en libertad, no se ha encontrado uno solo que haya desempeñado un papel importante en el arte, en la ciencia o en alguna otra valiosa cualidad, mientras que entre

los blancos con frecuencia ocurre que, partiendo de los estratos más bajos, se levantan y por sus dotes superiores adquieren una reputación favorable en el mundo (Kant, 2004, p.59).

De tal forma, una vez separado y especializado el campo del arte, y una vez sacralizada la obra artística, el dispositivo puesto en acción se aseguró de preservarla solo para el sujeto privilegiado europeo. En el espacio-tiempo de la modernidad europea se inscribió toda la capacidad de producción creativa elevada, mientras lo no blanco, lo periférico, lo no europeo, lo no humano quedará sustraído de tal capacidad.

Todo el sistema simbólico de representación de la belleza mundana se verá trastocado a partir de este momento. El acto creador por excelencia será solo atribuible a lo humano, y los europeos serán quienes puedan acceder a la estética superior que corresponde a la Ilustración (momento de máximo desarrollo de la modernidad). Por esto, los pueblos colonizados serán vistos como incapaces de producir obra simbólica adecuada al nuevo periodo ya que ésta será redefinida de acuerdo con ciertos estándares que se considerarán universales y característicos de lo que a partir de ese momento es nombrado como “arte”.

El *Movimiento de artistas mayas R'ux* lo explica de la siguiente manera

[l]as distintas instituciones modernas, incluidos los centros de arte y cultura [...] han desconocido los conocimientos, las memorias, los lenguajes, los imaginarios, la cultura de los “otros”, como en el caso maya. El arte y la cultura maya quedaron remitidos a los estudios arqueológicos y del folclore; quedaron fuera de la historia del arte y la cultura (2014, p.226).

A pesar de esto, el colectivo nos recuerda un nuevo despertar contemporáneo de una consciencia descolonial en diversos espacios y geografías que nos empuja a “desobedecer conceptos, conocimientos, discursos e instituciones” y reafirma la necesidad imperativa de “destruir ese orden de supuestos y de imaginarios en torno al arte y la cultura maya que la han tergiversado, negado e inferiorizado”. Al final se trata de “retomar, abrazar y vivir entonces el *patän samaj* que han compartido nuestros abuelos, desde la antigüedad a la fecha” (Movimiento de artistas mayas, 2014, p. 226).

El pensador descolonial Rolando Vázquez recuerda al respecto que el

concepto mismo de estética ya está intrínsecamente unido a la construcción del canon moderno colonial sobre la capacidad de sentir. Hace suya la explicación de Walter Mignolo sobre el rol jugado por Kant en el desarrollo del concepto el cual “se convirtió en una forma de regulación de lo bello, de lo sublime y más en general, [...] de los sentidos y la percepción del mundo a través de categorías de pensamiento y nociones de estéticas marcadamente eurocéntricas” (Vázquez y Barrera Contreras, 2016, p.79). Vázquez y Mignolo, son parte de un grupo más amplio que desde principios del nuevo siglo se interesó en una reflexión descolonial sobre el campo del arte. Uno de los precursores de este movimiento fue Adolfo Albán Achinte quien acuña el término de *estética descolonial* en el 2003. A pesar de ello, Walter Mignolo y Rolando Vasquez (Mignolo y Vázquez, 2013) proponen sustituir el término usualmente utilizado por el grupo, *decolonial aestheTics* (estética descolonial), por el de *aestheSis decolonial*, haciendo una distinción entre la estética moderna (*aestheTics*) y la *aestheSis* descolonial. Explican que aun cuando ambos términos provienen del griego la

[a]estheTics become Eurocentered in eighteenth-century Europe when it was taken as the key concept for a theory of sensibility, sentiment, sensations, and, briefly, emotions, in contrast with the obsession for the rational. On the other hand, Kant mutated it into a key concept to regulate sensing the beautiful and the sublime. This was the starting point of “modern aestheTics” that emerged from European experience and local history, and that became, even already in Kant’s work, the regulator of the global capability to “sense” the beautiful and the sublime (Mignolo y Vázquez, 2013, s/n).

Por el contrario la *aestheSis decolonial* (“an unelaborated elementary awareness of stimulation; “a sensation of touch”) se trataría de una liberación de los sentidos y de la sensibilidad atrapados por tal regulación para “descubrir una pluralidad de formas de lo bello, de lo sublime, de la percepción del mundo” (Vázquez y Barrera, 2016, p. 79).

De la representación moderno colonial a la autorepresentación

Si el arte ha jugado un rol fundamental en la producción de una imagen y una narrativa universal del mundo tal como ha sido concebida por Occidente, queremos proponerles redireccionar la mirada para enfocarnos en el sujeto

colonial racializado y su propia capacidad de producción simbólica. Si el arte ha servido a los fines de negar este sujeto, el arte también puede ser un medio para encontrar su capacidad de agencia y producción de belleza ocultada y negada por la empresa colonial. Así, el sujeto-agente colonial racializado, contra todo pronóstico y desde su potencia, es capaz de revertir, trastocar, hacer de su opresión otra cosa y resistirse a ser nombrado y representado por otro.

Ya Fanon había advertido que: “Si el blanco discute mi humanidad, le mostraré, haciendo pesar sobre su vida todo mi peso de hombre, que yo no soy “aquel negrito” que se empeña en imaginar” (2009, p. 108). Así, aunque le condenadx de la tierra es definido a priori como ser para el amo, y gracias a la colonización de su cultura todas sus obras han sido desvalorizadas y destruidas, si su psiquis ha sido intervenida de modo que se ve a sí mismo como inferior, aun así, llega un día (o un momento de cada día) en el que es capaz de levantarse, de intentar detener y enfrentar aquello que busca aniquilarlo. Desde los pequeños actos cotidianos, hasta los levantamientos armados, las producciones simbólicas y “estéticas” de autorepresentación, el sujeto colonial racializado es capaz de intervenir y boicotear las imágenes y narrativas occidentales que pretende capturarlo y (sobre) representarlo.

Silvia Rivera Cusicanqui (2015) propone una sociología de la imagen como método que nos permite observar tanto aquello que el discurso oficial (pos)-colonial oculta, como aquello que las obras culturales subalternas nos muestran en términos de su capacidad para interrumpir el relato y las representaciones europeas del mundo. En definitiva, se trata de buscar y seguir las pistas que nos permitan encontrar la manera en que otras visualidades y epistemologías producen constantemente fugas o fisuras al relato y las representaciones producidas por Occidente. Al fin de cuentas, “las maquinarias visuales de racialización que han acompañado el desarrollo del capitalismo moderno/colonial” (Barriandos, 2011, 26) no han logrado exterminar, ni clausurar de forma exitosa y definitiva la capacidad creativa y de producción simbólica de lxs subalternizadx.

Contra la *mirada panóptica colonial* (Zabala, 1992) y sus intentos de clasificar, tutelar y canibalizar a los grupos nativos y traficados entre continentes desde hace algunas décadas, la crítica descolonial dentro de los estudios culturales y la

producción artística ha vuelto imperativo y urgente la desobediencia estética y epistémica mostrando y animando la extensa producción artístico-cultural de los grupos que quedaron naturalmente excluidos de la esfera del arte por la modernidad occidental europea.

La estrategia ha estado mayoritariamente centrada en presionar y habilitar la entrada de artistas de origen extraeuropeo a la maquinaria del arte, así como a intervenir discursiva y materialmente en sus campos de agenciamiento que, como sabemos, contienen y habilitan espacios de crítica dentro de los flujos globales capitalistas de consumo del arte. A pesar de ello, esto no ha sido suficiente para desarmar las normativas producidas por Occidente de lo que es o no es digno de ser considerado como obra artística o, incluso, como arte crítico.

Para Adolfo Albán Achinte el acto creativo es un viaje a nuestro propio ser “es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad” (2013, p. 450). Para el autor el arte debería conllevar un ejercicio continuo de reflexión que implica reconocer y pensar la experiencia, ampliar el debate y el vocabulario sobre lo social que nos permite un “retorno prudente a nuestros orígenes” y “una perspectiva histórica de nuestro tiempo” (Lipovestky citado por Achinte, 2013, p. 454). Es por ello que la descolonización implica devolverle a ésta su dimensión política.

El término re-existencia, viene siendo utilizado dentro del campo discursivo descolonial para apuntar una concepción amplia de la resistencia como accionar que no se reduce a

una cuestión de negar el poder opresor, sino también de crear maneras de existir, lo que incluye formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo el mismo a través de variadas insurgencias e irrupciones que buscan constituirse como un mundo humano (Maldonado-Torres, 2017, p. 26).

En este sentido, la descolonización del arte debería implicar, como bien apunta Maldonado-Torres, comprender el ejercicio artístico como parte de la reproducción y la afirmación de la vida, así como la voluntad de establecer otras formas de relación con el territorio y con el resto de los seres existentes.

En sintonía con ello, Gloria Anzaldúa (2016) observa cómo en su cultura el arte entrelaza los fines espirituales y sociales con la producción de belleza. Para ella el arte “es comunal y habla de la vida cotidiana...hace que la gente se sienta esperanzada, feliz, segura” aunque, reconoce que “también puede tener efectos negativos” (Anzaldúa, 2016, p.122). Para la autora, el artista es un chamán que transita entre los mundos metafísicos y materiales y que en su hacer cruza portales temporales para conectarse con sus ancestros.

Anti-furismo contra el fin del mundo

predican el fin del mundo como una posibilidad para hacernos
renunciar a nuestros propios sueños
Ailton Krenak (2021, p.13)

El marco de crítica antes descrito es el resultado del tiempo dedicado al estudio e investigación de la historia del arte como dispositivo. El recorrido partió de reconocer a Europa como un programa civilizatorio basado en el *ego conquiro* (conquistó luego existo) (Dussel, 1994), una subjetividad por medio a la cual Europa ha obtenido su riqueza, a través de una historia de expropiación de territorios y pueblos que hoy padecen hambre, guerras, enfermedad y sobreexplotación. Por el contrario, los pueblos extraeuropeos luchan por enfrentar este modelo que llaman de “muerte” impuesto hace algunos siglos y que continúa en la contemporaneidad poniendo en riesgo la vida del planeta en su conjunto. Así, los pueblos originarios del Sur global reclaman su lugar en la historia, reclaman su propia historia, una historia en donde afloren la multiplicidad de mundos existentes, mundos con ideas de futuro que han permanecido vivas y resisten al intento de su desaparición física y simbólica. La posibilidad de realización y continuidad de esta pluriversidad (Escobar, 2012) depende de que Europa, como tropo y como proyecto, desaparezca. ¡Que desaparezca la civilización europea y no el planeta y los mundos que sostienen la vida dentro de él!

A pesar de ello hemos de reconocer que vivimos en una sociedad globalizada en donde el imaginario apocalíptico está presente en los medios de comunicación, en las redes sociales, en las noticias y en las columnas de análisis de los diarios más prestigiosos, en el cine, la televisión, los juegos de roles y en los discursos de

predicadores y de colectivos ecologistas. En nuestro proyecto de investigación y expositivo adoptamos una “reflexión antropológica nativa” (Tola et al, 2019) para observar la narrativa apocalíptica tal y como ha sobrevivido en el imaginario moderno contemporáneo. Observamos cómo esta narrativa se inscribe en una historia del poder, y vemos el lugar que ha ocupado en la instalación y expansión a nivel global de una comprensión lineal, progresiva e inevitable de la historia tal como ha sido concebida por la modernidad occidental. En nuestra perspectiva, la narrativa apocalíptica tiene unos compromisos ontológicos y funciona como dispositivo de producción de verdad que se instalan en los imaginarios sociales produciendo al mismo tiempo contradiscursos. La modernidad no ha logrado, entonces, la totalización de la experiencia del tiempo de la vida ni ha logrado suprimir otras temporalidades existentes, correlativas a otros proyectos de mundo. La idea de un tiempo absoluto, universal y lineal es una ficción productiva que, si bien, se impone globalmente en el orden instaurado por la civilización europea con su maquinaria de producción de verdad mediante instituciones, burocracias y tecnologías de poder, no ha capturado múltiples afueras que se le enfrentan y resisten, así como tampoco la totalidad de los imaginarios, narrativas, subjetividades y modos de hacer y de vivir de pueblos que han quedado en la frontera entre el mundo integrado y aquellos que aún no lo han sido en su totalidad (Espinosa-Miñoso, 2025).

El título *El futuro ya fue: Anti-Futurismo Cimarrón* buscó desde el principio apelar a los sentidos y la organización de mundo que se enfrentan y resisten al modelo de futuro propuesto por Occidente. La muestra se propuso, a través de diferentes expresiones creativas, recrear el futuro que hubiera podido ser sin la intervención de Europa. Ese futuro ya no fue posible a gran escala, sin embargo, las y los artistas participantes fueron convocados a imaginarlo a través de un ejercicio de memoria larga y revisión consciente del acceso experiencial que han tenido a culturas vivas que aún existen por sobre la narrativa moderna que persiste en declararlas como inexistentes o, en el mejor de los casos, como muestra de un pasado por superar. En la perspectiva adoptada por el proyecto, estos mundos, cancelados en su acceso al presente-futuro imaginado y propuesto por Occidente, contienen, justamente y quizás por ello mismo, la esperanza de revertir el destino

prefigurado que nos conduce al colapso planetario.

El concepto de *antifuturismo* es un concepto que no teníamos al momento de lanzar la pregunta matriz que guiaría la muestra: cómo hubiera podido ser el mundo si Europa nunca hubiera existido. Nos topamos con el a través de la publicación *Manifiesto Indígena Anti-futurista* (Indigenous Action, 2020) escrito por un grupo nativo-canadiense en medio de la pandemia del COVID-19, en el momento justo en el que estaba avanzando en la conceptualización del proyecto expositivo. El Manifiesto contribuyó a encontrar respuestas a las preguntas articuladoras del proyecto y, además, profundizó los argumentos que ya venía trabajando a partir del ensayo *El futuro ya fue: Una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo-genéricas y queer identitarias en Abya Yala* (Espinosa-Miñoso, 2015). En este trabajo recojo la formulación maya “el futuro ya fue” y doy continuidad al método de una genealogía de la experiencia para proponer un abordaje de la cuestión de la sexualidad y la norma de género contemporánea que irrumpe la temporalidad lineal sustantiva a los discursos sobre los mismos e, invirtiendo la flecha de tiempo, se atreve a un tiempo atávico sin idea ni orden de género ni sexualidad normativa.

Así mismo, la invitación que me hicieran para desarrollar una estancia de investigación en el Käte Hamburger Centre for Apocalyptic and Post-Apocalyptic Studies de la Universidad de Heidelberg, Alemania, sería fundamental para la profundización, ampliación y documentación de esta perspectiva anti futurista. Mis indagaciones contribuyeron al desarrollo de “otra lectura del tiempo, el espacio y la posibilidad de la vida en común en este planeta. Un proyecto de recreación de los mundos desechados y ocultos por la modernidad que desmienten la idea de un universo, mostrando la pluriversidad existente” (Espinosa-Miñoso y Sepúlveda, 2023, p. 5).

La idea de anti-futurismo apela, así, a una concepción no dominada del tiempo. Imaginar cómo hubiera sido la historia de nuestros pueblos si Europa como programa no hubiera existido propone un volver sobre nuestros pasos, implica un ejercicio de memoria y de reinención temporal y espacial que solo es posible desde un hoy donde observamos críticamente. Si el hoy que vivimos es el futuro que soñó la modernidad, los pueblos que han sufrido su embate y su ideario



se rebelan contra él y señalan que “el futuro ya fue”, es decir, que el futuro está atrás y no adelante. En todo caso, este no es el futuro que soñaron nuestros ancestros, así que no nos pertenece. Si en el futuro que sueña la modernidad, el fin es inminente e impostergable, los pueblos nativos y de la diáspora africana en Abya Yala se han negado a seguir este destino, se han empeñado en hacer posible la vida y en reparar lo dañado por lo que el programa civilizatorio hegemónico ha ido destruyendo a su paso (Espinosa-Miñoso y Sepúlveda, 2023).

El grito antifuturista, lanzado desde los territorios sobrevivientes al genocidio, a la explotación del capitalismo racial y la colonialidad de género, invita a soñar el pasado y descubrir en él los sentidos que permitan recrear un mundo centrado en la producción de vida en relación. Vida, relación y armonía son los principios orientadores que crearon y han sostenido, a pesar de la destrucción sistemática a que han sido sometidos, los pueblos del mundo en relación. Estos principios no han sido abandonados del todo aún, y gracias a eso se ha retrasado el fin de todo lo existente en el planeta. La pregunta de cómo hubiera sido el mundo si Europa nunca hubiera existido se responde gracias a que conocemos lo que su programa ha hecho de nosotros y de las diferentes criaturas que habitan el planeta y gracias a los modos en que desde nuestras comunidades se ha resistido y se contrarresta su modelo civilizatorio organizadas desde un principio de vida.

A propósito de ello, Ailton Krenak (2021), advierte las múltiples maneras en que el mundo en relación de las comunidades amazónicas desde sus modos y fundamentos de hacer la vida vivible postergan indefinidamente la llegada del fin anunciado por el apocalipsis y el antropoceno. Para él la clave está en ese “placer de estar vivos” y en la capacidad que caracteriza a estas sociedades de bailar, cantar y llamar a la lluvia. Al igual que este autor, estamos convencidas de que la sociedad capitalista predica y enúctua “el fin del mundo como una posibilidad para hacernos renunciar a nuestros propios sueños” (Krenak, 2021, p.13).

Si en las narrativas nativas de Abya Yala, África y otros territorios extraeuropeos el tiempo no es lineal sino, parafraseando a la intelectual de origen Ñuu Savi, Carmela Cariño, en “espiral” (2019), si el tiempo no es teleológico y está siempre en devenir y en construcción, el tropo del retorno como tiempo mejor – antes de la desgracia– se vuelve práctica permanente de reinención del pasado.



Cuando todo anuncia que el futuro (ese propuesto por la modernidad) ha sido cancelado, aferrarse al pasado como recuerdo de alguna forma de felicidad, ha sido el motor que ha permitido encontrar un sentido de la existencia para aquellos mundos despreciados; mantener la fe de que puede ser de otro modo y empeñarse en hacer ese otro modo posible.

De tal forma, la idea de anti-futuro funge como vehículo del imaginario especulativo que habilita la pregunta de cómo sería el mundo sin Europa: soñar un pasado que soñó otro futuro que hubiera podido ser. La flecha torcida de un tiempo enmarañado abierto a la infinitud de una potencia creativa al servicio del tejido de la existencia.

Cimarronaje como subjetividad y producción de mundo

Si el anti-futurismo se posiciona como dispositivo ontoepistémico (Escobar, 2012; Lander, 2019) que nos teletransporta a un pasado de un futuro que no pudo ser, en la perspectiva que asumimos acudimos al cimarronaje como espacio de producción de una subjetividad combativa y de resistencia que a modo de “mala hierba” persiste en crecer y proliferar entre las fisuras del asfalto que coloniza el territorio y asfixia las ruinas que a su paso va dejando la civilización de la modernidad europea. La figura del cimarrón/a, como persona que logra escapar de sus captores y de la esclavitud a la que le han sometido, la recuperamos como ejemplo de subjetividad política de resistencia que se cuece en el gesto de anteponerse a aquello que pretende anularnos en nuestro derecho a la existencia y a la vida digna. La subjetividad cimarrona primigenia, negada de humanidad, monstruosa, peligrosa para la continuidad sin contratiempos del funcionamiento de la plantación y el capital, se constituye en inspiración y modo de existencia en fuga permanente.

En nuestro inventario reconocemos al menos dos consecuencias de importancia mayúscula que surgen de su huida y que son aleccionadoras en términos de las respuestas a nuestras preguntas sobre la posibilidad de un mundo otro sin Europa: simbólicamente el cimarrón/a muestra a su captor y al mundo que ha instalado por medio del uso de la fuerza militar, que la maquinaria violenta de explotación no es infalible. Con ello, envía igualmente un mensaje al resto del

colectivo damnificado y lo alienta a la posibilidad de escape. La cimarrona nos envía desde el pasado el recuerdo de que es posible encontrar vías de escape. Pero además, con su escape esta figura produce efectos a nivel material de mundos alternos que son los que han sostenido la posibilidad de nuestra sobrevivencia colectiva. Así, el/la cimarrón/a, en su búsqueda y producción de vías de escape, refunda el tiempo y el espacio consumido por el capital racial creando comunidades de vida que se rigen por el principio de la relación y la interdependencia.

Propongo, pues, el cimarronaje anti-futurista como figura que da continuidad a modelos posibles más allá del futuro de destrucción que nos anuncia Occidente. Convocamos mediante el gesto creativo a reconstruir narrativas e imaginarios de mundos cancelados por la modernidad eurocentrada que han existido o que aún persisten en contribuir a la producción de la vida común, a pesar del desastre y las ruinas que va dejando la maquinaria de dominación. Así, la figura de cimarronaje anti- futurista se nos presenta como modelo que da continuidad a proyectos múltiples que a lo largo y a lo ancho del Sur global y, en específico, en Abya Yala, resistieron al intento de Occidente al negar y aniquilar la pluriversalidad y simultaneidad ontológica del mundo y la coexistencia de programas de utopía que se concretan en el hacer posible la vida y recrearla en un aquí y ahora que se refuerza en ideales de justicia en relación. La ficción especulativa que nos aglutina busca activar la memoria de ontologías distintas a la moderno-colonial y alimentar la capacidad de soñar mundos posibles más allá del futuro de destrucción que nos anuncia Occidente.

Descolonizando las metodologías en la producción artística

Crear con armonía, en nuestra cultura, es haber comprendido el sentir profundo de su filosofía, cuyo fundamento es espiritual y científico. Para nuestros ancestros, y para muchos de nuestros abuelos, el arte corresponde a una madurez espiritual alcanzada [...]. El arte es esa conjugación sublime del sentir, intuir, pensar, crear en relación con el origen, con el “Todo”.

Movimiento de Artistas Mayas (2014, p. 209)

El proyecto expositivo *El futuro ya fue: Anti-Futurismo Cimarrón* apostó a trabajar en base a criterios que le alejaran lo más posible del canon de la práctica

artística moderna. Para empezar, cuestionamos el rol y el concepto de curaduría y adoptamos el termino de “curandería” para nombrar el oficio de coordinación y conducción del proceso. La idea de curandería la retomamos de un grupo de artistas activistas migrantes de Abya Yala en el norte de Europa -a saber: Verena Melgarejo, Imayna Cáceres, Marissa Lôbo y Pêdra Costa, quienes acogiendo a las reflexiones de Gloria Anzaldúa (2016) del artista como chamán, conector de mundos y capaz de curar la herida colonial, nombraron su práctica de acompañamiento, gestión y montaje de esta manera en la muestra titulada “¿Quién le tiene miedo al museo?/ Wer hat Angst vor dem Museum?” (Melgarejo Weinandt, et, al, 2019), exhibida en el Weltmuseum (Museo Etnográfico de Viena, Austria) en el año 2015.

La *fabulación crítica* propuesta por Saidiya Hartman (2012), fue de gran ayuda. Si los archivos de la memoria oficial son dispositivos de control en manos de las instituciones coloniales y las élites europeizadas y europeizantes de las excolonias, la ficción y la creación artística pueden ayudar en la tarea de enmendar y resguardar las poesis de los mundos no basados en la explotación sino en la interdependencia. Como explica Hartman la fabulación crítica implica “reordenar y jugar con los elementos básicos de la historia, al representar la secuencia de eventos en historias divergentes desde puntos de vista en disputa, [...] desplazar el relato autorizado o recibido, e imaginar qué hubiera pasado o qué podría haber sido dicho o haberse hecho” (2012: S/N). Se la podría entender como un contra-método o contra-archivo que, como nos cuenta la autora, presagia el pasado, visibiliza los vacíos no inocentes de la historia y constituye búsquedas insistentes de curación. Al fin, se trata de acciones que permiten cruzar y *viajar-mundos* (Lugones, 2021, p.133) dentro de la praxis artística.

Complementariamente a la fabulación crítica mi idea de genealogía de la experiencia (Espinosa-Miñoso, 2019b) mostró ser una metodología poderosa para acompañar el desarrollo de procesos creativos descoloniales en su uso de la experiencia y de la memoria como archivo, un archivo al que acudimos para cuestionarnos cómo hemos llegado a ser quienes somos. Preguntarnos por los sentidos del mundo que atesoramos y cómo estos se han formado a través de lo que conocemos y hemos experimentado de manera de develar la colonialidad,

pero también las resistencias, nos parece indispensable en el proceso de investigación que acompaña la producción de la obra artística. Si la genealogía de la experiencia “se trata del ejercicio sistemático de fijar en el recuerdo y de manera consciente una memoria de afectos, de imágenes, de sentimientos, pero también de palabras dichas y silencios” (2016), de modo de someterlo a revisión, este ejercicio se hace fundamental como parte del proceso hacia la producción de una obra artística que busque conscientemente alejarnos de las convenciones marcadas por la historia del arte moderno occidental y despejar el proceso creativo hacia concepciones más cercanas a los mundos relacionales de donde procedemos y sus representaciones del mundo. A través de esta herramienta vamos develando las verdades impuestas por las hegemonías y las sensibilidades desarrolladas por nuestros propios antecesores que irrumpieron el cauce de la historia colonial.

Así mismo, fue crucial la propuesta de la artista Katia Sepúlveda, a quien invité a ser co-curadora de la muestra, de que me animara a diseñar y desarrollara una propuesta formativa y de reflexión continua que acompañara el proceso de producción de las obras. Ello implicó un año completo de encuentros mensuales en donde pude poner a disposición del grupo el armazón teórico conceptual desarrollado por la crítica descolonial y el giro ontológico, así como, apuestas más novedosas que fui encontrando en mi proceso paralelo de investigación sobre los estudios del tiempo y el cimarronaje como metodología. El “laboratorio”, como lo llamamos, fue un espacio en donde desde la metodología participativa y de educación popular que manejo, pude animar procesos de lectura y reflexión colectiva animando conversaciones y producción de conocimiento a partir de la propia experiencia de las que emergieron las ideas creativas plasmadas en las piezas finales que fueron expuestas.

Autonomía y dislocación del museo, como institución y arquitectura colonial

Desde un principio nuestra apuesta curanderil fue por una dirección y desarrollo autónomo del proceso, así que conscientemente tomó la mayor distancia posible del museo, poniendo como condición la menor injerencia de las

instituciones auspiciadoras y el respeto a la conducción del proceso por parte de las curanderas. De tal forma, todo el proceso de cocción y gestación de las obras se desarrolló en un espacio independiente y experimental. Para nosotras este espacio protegido e íntimo de intercambio entre curanderas y artistas/chamanes fue fundamental y permitió la comprensión y complementariedad entre los trabajos de cada una de las participantes. Buscamos diligentemente alejarnos de la curatoría convencional para dar paso a otra forma de acompañar a les artistas en el proceso creativo y en el montaje de modo que el papel de la curaduría fue el de fungir como guías y coordinadoras permanentes de las diferentes tareas involucradas en las distintas etapas del proyecto en donde procuramos conseguir desinstalar, interrumpir y producir fisuras en prácticas instaladas y naturalizadas del ejercicio artístico que tienden a reproducir las normativas eurocéntricas de producción de la obra.

Ello implicó otra forma de relación con la arquitectura y las paredes del recinto expositivo, así como con su organización y distribución de espacios. En la concepción descolonial que manejamos las paredes que encierran y separan el espacio de exhibición del resto del mundo son uno de los problemas a superar. Si no podemos derribarlas, si tenemos que aceptarlas al menos momentáneamente y de modo estratégico ¿Cómo interrumpir su función? ¿Cómo boicotearla? ¿Cómo desnaturalizarla? y al fin, ¿Cómo desorganizar todo el conjunto de la edificación, cómo trastocarla y al menos dejar plasmada la huella de la disconformidad con la obligación a aceptar algo que forma parte de aquello que ha servido para anularnos? Acudimos a la pregunta de Arturo Escobar para problematizar la composición del espacio de exhibición:

¿puede [el] diseño ser reorientado de su dependencia del mercado hacia una experimentación creativa con la forma, los conceptos, los territorios y los materiales, especialmente cuando es apropiado por las comunidades subalternas en su lucha por redefinir sus proyectos de vida de una manera mutuamente enriquecedora con la Tierra? (Escobar, 2016, p. 19).

Nuestra apuesta consistió en aportar al desafío que estas preguntas plantean bajo el convencimiento de que la organización espacial y el uso del espacio, tanto en el campo del arte como fuera de él, configura una ontología, al tiempo que está



condicionada por ésta (Willis, 2006, p. s/n).

Este ejercicio de crítica implicó una tarea más en nuestro rol guía, orquestador y organizativo, pues debimos idear una forma de montaje que nos alejara de las paredes del edificio museístico, en la consideración de la pared como trasfondo colonial a superar o, al menos, dislocar de alguna forma. Así, el lema adoptado fue el de ¡Nada a la pared! Decidimos que cada pieza debería distanciarse al menos unos 30 cm de la pared de modo de resaltar el trecho que existe entre la institución y nosotros y a modo de su denuncia como murallas que separan el arte de la vida cotidiana y que representan siglos de negación de la pluriversalidad, así como, de extractivismo epistémico, creativo, económico y social.

Siendo que en la primera etapa trabajamos en dos centros de arte, cada uno con diseño y distribución arquitectónica muy distinta, la decisión de pensar descolonialmente el montaje y la distribución de las piezas, significó un largo proceso con idas y venidas que nos permitiera igualmente el diálogo entre las obras, esto es, su distribución espacial. El recorrido mismo por parte del público fue pensado concienzudamente: ¿qué lectura queremos brindar a quien visita la muestra y “lee” la exposición en su conjunto? Al final no se trata solo del contenido de las obras sino de su ubicación en el espacio y en diálogo o continuidad con el resto de las piezas: cómo lograr una composición descolonial que lograra una lectura entrelazada del conjunto. Esto resultó en una forma novedosa y atrevida de desarrollar el montaje que implicó un esfuerzo extra de readaptación, apertura y aprendizaje por parte de les artistas y el equipo de producción y montaje. En el caso de les artistas, todes involucrados en un arte político y descolonial, nos dimos cuenta que aunque sus obras eran muy cuidadas en el mensaje comprometido a llevar, nunca o poco se habían planteado y pensado seriamente la exhibición y montaje de sus piezas asumiendo los mismos compromisos ontológicos. Para el equipo de montaje de estas instituciones el ejercicio significó igualmente un desafío a los convencionalismos de la distribución, presentación y uso del espacio. Todo un ejercicio de trabajo colectivo, búsqueda de soluciones conjuntas y desaprendizaje.



Referencias

- AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, v. 26, n. 73, p. 249–264, 2022.
- ALBÁN ACHINTE, Adolfo. Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. In: WALSH, Catherine (Org.). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Quito: Abya Yala, 2013, p. 443-467.
- ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La frontera: La nueva mestiza*. Trad. Carmen Valle. 2da. ed. Madrid: Capitán Swing Libros, 2016.
- BARRIENDOS, Joaquín. *La colonialidad del ver. hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*. *Nómadas*, n. 35, p. 13-29, 2011.
- BLASER, Mario. *Un relato de la globalización desde el chaco*. Popayán: Universidad del Cauca, 2013.
- CARIÑO, Carmen. Ontologías relacionales, mujeres indígenas y campesinas en defensa de la tierra-territorio-vida. In: MERCADO MONDRAGÓN, Jorge et al. (Orgs.). *Mundos indígenas. Territorio, movilidad, identidad y gestión*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana (UAM)- Azcapotzalco, 2019.
- CHAKRABARTY, Dipesh. Introducción: La idea de provincializar a Europa. In: ÁLVAREZ, Alberto; MAIRA, Iraceli (Orgs.). *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*. Trad. Alberto Álvarez. Barcelona: TusQuets Editores, 2008, p. 29-80.
- CHIMAL, Alberto. De la ficción especulativa latinoamericana. *Latin American Literature Today*, n. 6, 2018. Disponible en: <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/04/latin-american-speculative-fiction-alberto-chimal/>.
- DUSSEL, Enrique. 1992: *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la Modernidad*. Conferencias de Frankfurt, Octubre 1992. La Paz: Plural editores, Facultad de Humanidades y Universidad Mayor de San Andrés, 1994.
- ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Popayán: Universidad del Cauca, 2016.
- ESCOBAR, Arturo. Cultura y diferencia: la ontología política del campo de Cultura y Desarrollo. Wale'keru, *Revista de investigación en cultura y desarrollo*, v. 1, n. 2, p.7–16, 2012.
- ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys; SEPÚLVEDA, Katia. *Anti-Futurismo Cimarrón*. Barcelona: La Virreina, Centro de la imagen y Centro de arte Santa Mónica, 2023.



ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. A never-ending historicity: the antifuturist discourses of abya yala and their confrontation with the finite time of western modernity. In: FÚNEZ FLORES, Jairo I. et al. (Orgs.). *Sage Handbook of Decolonial Theory*. NY: Sage, 2025.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. El futuro ya fue: Una crítica a la idea del progreso en las narrativas de liberación sexo- genéricas y queer identitarias en Abya Yala. En: ANTIVILO, Julia (Ed.). *Trayectorias del pensamiento feminista en América Latina. El Estudio*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022. p. 169-198.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina. *Direito & Práxis*, v. 10, n. 3, p. 207-232, set. 2019b.

ESPINOSA-MIÑOSO, Yuderkys. Viaje a la jungla: Imaginería, auto redención y eurocentrismo. *Estudios Sociales*, v. XLII, n. 160, p. 41-58, 2019a.

FANON, Frantz. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009.

GRUPO DE ESTUDIOS SOBRE COLONIALIDAD. Estudios decoloniales: un panorama general. Kula. *Antropólogos del Atlántico Sur*, n. 6, p. 8-21, 2012.

HABERMAS, Jürgen. Modernidad, un proyecto incompleto. In: CASULLO, Nicolás (Org.). *El debate modernidad posmodernidad: Edición ampliada y actualizada*. 2da Edición ampliada y actualizada ed. Buenos Aires: Retórica, 2004, p. 53-63.

HARTMAN, Saidiya. Venus in Two Acts. *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, v. 12, n. 2, p. 1-14, 1 jun. 2008.

INDIGENOUS ACTION. *Repensando el Apocalipsis*: un Manifiesto Indígena AntiFuturista. Disponible em: <https://lavoragine.net/manifiesto-indigena-antifuturista/>.

KANT, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Edición bilingüe alemán-español. Trad. Dulce María Granja Castro. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana/Iztapalapa y Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.

KRENAK, Ailton. *Ideas para postergar el fin del mundo*. Trad. Rodrigo Álvarez. Buenos Aires: Prometeo, 2021.

LANDER, Edgardo (Org). *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Caracas: CLACSO, 2000.

LUGONES, María. *Peregrinajes. Teorizar una coalición contra múltiples opresiones*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2021.

MALDONADO-TORREZ, Nelson. El arte como territorio de re-existencia: Una aproximación decolonial. *Iberoamérica Social*, v. VIII, n. 5 El arte como territorio de resistencia, p. 26–28, 2017. Disponible em: <https://iberoamericasocial.com/wp-content/uploads/2017/07/El arte como territorio de resistencia. Iberoamérica Social, Número VIII.pdf>

MELGAREJO, Verena et al. *Wer hat angst vor dem museum? Una excavación de las heridas coloniales*. Weltmuseum Wien, 2019. Disponible em: <https://werhatangstvordemmuseum-blog.tumblr.com/Descripci%C3%B3n>

MIGNOLO, Walter; VÁZQUEZ, Rolando. *Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings*. Disponible em: https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/.

MIGNOLO, Walter. *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999–2004)*. CIDOB ed. Barcelona: CIDOB, 2015.

MOVIMIENTO DE ARTISTAS MAYAS R'U'X. *Algunas palabras sobre el trabajo del artista maya*. El tablón, Sololá: Centro cultural Sotz' il Jay, 2014.

PALERMO, Zulma. Introducción: El arte latinoamericano en la encrucijada decolonial. In: PALERMO, Zulma (Org.). *Arte y estética en la encrucijada decolonial. El desprendimiento: Pensamiento crítico y opción decolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2009.

PERMANYER, Alejandra de Riquer. *TropoDiccionari de lingüística on line*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011. Disponible em: <http://www.ub.edu/diccionarilinguistica/content/tropo>

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder y clasificación social. *Journal of World-Systems Research* [online], v. 6, n. 2, p. 342–386, 26 ago., 2000a.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). *La Colonialidad del saber: Eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Caracas: CLACSO, 2000b. p. 201–245.

QUISPE-AGNOLI, Rocío. Orígenes coloniales del sujeto latinoamericano contemporáneo: Identidad, fragmentación y sincretismo. *Ciberletras. Revista de crítica literaria de España y Latinoamérica*, v. 3, n. 10, p. 559–582, 2003. Disponible em: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/quispe.htm>

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta y limón, 2015.

TOLA, Florencia et al. Entre el futuro que ya llegó y el pasado que nunca pasó: Diplomacias chaqueñas en el antropoceno. *Maná*, v. 25, n. 3, p. 809–36, 2019.



VÁZQUEZ, Rolando; BARRERA CONTRERAS, Miriam. Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 11, n. 18, p. 76–93, 2016.

WILLIS, Anne-Marie. Ontological Designing. *Design Philosophy Papers*, v. 4, n. 2, p. 69–92, 2006.

ZABALA, Iris. *Discursos sobre la “invención” de América*. Amsterdam: Rodopi, 1992.

Recebido em: 28/09/2025

Aprovado em: 28/11/2025