

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de pueblos
originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes, Javier**

Acevedo-Mota

Tesis para obtener el grado de
Doctor en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad

Presenta

Mtro. Reynel Ortiz Pantaleon

Directora de tesis

Dra. Mariana Teresa Silveyra Rosales

Universidad Autónoma del Estado de Morelos, agosto, 2026

Cuernavaca, Morelos, México

El Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad (DIMACS) está acreditado en el Sistema Nacional de Posgrados (SNP) de SECIHTI

Agradezco a SECIHTI como patrocinador del proyecto realizado como tesis de doctorado durante el programa de estudio del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Dedicatoria

A mi madre, a quien le debo todo y a quien extraño siempre.

Agradecimientos

A la Facultad de Diseño, por brindarme la oportunidad de continuar con mi formación académica. A mi directora de tesis, la Dra. Mariana T. Silveyra Rosales, por haber aceptado dirigir este proyecto de investigación, pero sobre todo por escuchar, cuestionar y sugerir de forma crítica y respetuosa, tomando en cuenta siempre mis motivaciones personales sobre el tema, guiando ese interés desde una perspectiva académica. A mi Comité Tutorial, el Dr. Juan Carlos Bermúdez Rodríguez y la Dra. Emma Yanet Flores Zamorano, quienes acompañaron mi proceso de investigación, y cuyos comentarios cada semestre generaron reflexiones oportunas para el desarrollo de la tesis. A mis lectores, la Dra. Norma A. Juárez Salomo, la Dra. Laura S. Iñigo Dehud, el Dr. Héctor C. Ponce De León Méndez, el Dr. Gerardo Gama Hernández y el Dr. Miguel Ángel Cuevas Olascoaga, por su amable disposición para la lectura de la tesis y sus valiosas observaciones que permitieron identificar y mejorar zonas de oportunidad que culminan en la presente tesis. A mi familia y amigos, por su invaluable amor, apoyo y compañía.

Resumen

Esta investigación parte de los Estudios Decoloniales Latinoamericanos para analizar cómo la institución artística a través de los museos, está cimentada en prácticas de despojo hacia culturas ancestrales, validadas desde el Estado por medio de políticas como el Indigenismo. También aborda las dinámicas que genera el arte contemporáneo desde sus bienales, exposiciones y colecciones de arte, para replicar prácticas colonialistas en la obra de artistas emergentes de pueblos originarios, exotizando su producción artística y neutralizando toda intención política. Para ahondar en ello, se realiza un análisis hermenéutico y una matriz de analogías de la obra de dos artistas originarios de poblaciones indígenas, quienes al no ser cooptados aún por la institución artística, ejercen su condición de sujetos políticos a través de sus prácticas artísticas que abordan problemáticas que ponen en riesgo el patrimonio cultural y natural de sus lugares de origen.

Palabras clave: decolonialidad, anticolonialismo, arte contemporáneo, pueblos originarios

Abstract

This research draws on Latin American Decolonial Studies to analyze how the art institution, through museums, is founded on practices of dispossession against ancestral cultures, validated by the State through policies such as Indigenismo. It also addresses the dynamics generated by contemporary art—through its biennials, exhibitions, and art collections—to replicate colonialist practices in the work of emerging indigenous artists, exoticizing their artistic production and neutralizing any political intent. To delve deeper into this, a hermeneutic analysis and a matrix of analogies are developed for the work of two indigenous artists who, not yet co-opted by the art

institution, exercise their status as political subjects through their artistic practices, which address issues that threaten the cultural and natural heritage of their places of origin.

Keywords: decoloniality, anticolonialism, contemporary art, indigenous peoples

ÍNDICE

Introducción	8
Planteamiento del problema	10
Preguntas guía	18
Objetivo general.....	19
Objetivos específicos.....	19
Hipótesis	20
Capítulo 1. Marco Teórico	20
<i>Colonialismo y colonialidad.....</i>	<i>20</i>
<i>Racialización y colonialidad del ser.....</i>	<i>25</i>
<i>Colonialismo interno</i>	<i>27</i>
<i>Acepciones de lo subalterno.....</i>	<i>29</i>
<i>Teología y Filosofía de la Liberación</i>	<i>31</i>
<i>El Indigenismo en México</i>	<i>32</i>
<i>Anticolonialismo e Indianismo</i>	<i>35</i>
<i>Epistemologías del Sur</i>	<i>41</i>
<i>El régimen escópico.....</i>	<i>42</i>
<i>La descolonización de la mirada.....</i>	<i>46</i>
<i>Imagen - archivo y sociología de la imagen</i>	<i>53</i>
Capítulo 2. Metodología	59
<i>Planteamiento metodológico.....</i>	<i>59</i>
<i>Campo de estudio</i>	<i>60</i>
<i>Sujeto de estudio</i>	<i>60</i>
<i>Objeto de estudio.....</i>	<i>60</i>
<i>Técnicas de acopio de información.....</i>	<i>61</i>

<i>Instrumento de recolección de datos</i>	62
<i>Categorías</i>	67
<i>Instrumento de análisis de datos: Matriz de analogías</i>	67
Capítulo 3. Prácticas decoloniales en el activismo y en el Arte Actual	72
<i>Patrimonio cultural y monumentos históricos</i>	75
<i>La Crisis de los Monumentos en América</i>	78
<i>Desmonumentalización, monumentos incómodos y antimonumentos</i>	83
<i>Patrimonio arqueológico, extractivismo y arte contemporáneo</i>	89
<i>La institución artística como aparato colonizador</i>	97
<i>La decolonización de los museos</i>	104
<i>La Paradoja de la descolonización en el arte actual</i>	110
Capítulo 4. La anticolonialidad en el escenario actual	119
<i>Estudio de caso</i>	122
<i>David Montes: El cerro, el santo y el diablo</i>	123
<i>El Popoxcomitl como ofrenda mortuoria</i>	126
<i>Javier Acevedo – Mota: la dualidad anfibia</i>	136
<i>La ficción como denuncia de lo real</i>	143
<i>Análisis hermenéutico y método analógico aplicado</i>	149
Conclusiones	155
Referencias	165
Lista de figuras	180

Introducción

A principios de la década de los noventa, Aníbal Quijano formula su teoría sobre la Colonialidad del poder, la misma que es retomada y ampliada por distintos pensadores que dan cuerpo a los Estudios Decoloniales Latinoamericanos como Walter Mignolo, Enrique Dussel, Edgardo Lander, entre otros, que abordaron las circunstancias que ha atravesado América Latina desde su invención como territorio hasta el yugo eurocentrista que condiciona su contexto político, de conocimiento, identidad y género.

Dicho pensamiento decolonial empezó a permear poco a poco en las prácticas artísticas contemporáneas que ocurrieron en América Latina, generando diálogos con problemáticas propias del Sur Global y otorgando una nueva lectura a los relatos asimilados desde la academia. En este contexto, la presente tesis está integrada por cuatro capítulos que buscan indagar en distintas aproximaciones al tema.

En el primer capítulo se presenta el marco teórico en el que se realiza una definición y diferencia entre colonialismo y colonialidad, entendiendo por Colonialismo a la facultad de un Estado o nación para, por medio de recursos militares, políticos, económicos, ideológicos, entre otros, ejercer el control fáctico sobre otro territorio. Por otra parte, la colonialidad, en palabras de José Ramón Fabelo Corzo (2013), es un constructo cultural que busca “la legitimación de las relaciones de opresión que el colonialismo suponía” (p. 92). También se definen las tres categorías propuestas por Quijano: la colonialidad del poder, la colonialidad del saber y la decolonialidad del ser, siendo esta última la que se aborda desde la racialidad. También se presentan conceptos y autores que abordan el colonialismo interno, el indigenismo, las

epistemologías del sur, así como la sociología de la imagen, conceptos que definen el enfoque que se le da a este proyecto de investigación.

En el segundo capítulo se explica detalladamente el planteamiento metodológico que se utilizó para desarrollar la investigación, cuáles son las categorías sobre las que se trabajaron, las técnicas de acopio de información, los instrumentos de recopilación de datos, así como las razones por las cuales se eligieron los instrumentos de análisis de datos que permitieron una aproximación adecuada a la producción artística a revisar en el estudio de caso.

El tercer capítulo contextualiza las acciones que se han realizado en los últimos años, específicamente con el tema de los monumentos, el concepto *desmonumentalización* y la creación del antimonumento que busca, más que honrar o conmemorar, realizar un recordatorio sobre las deudas históricas hacia territorios o poblaciones marginadas. También se realiza un recorrido de lo que ha ocurrido en la institución artística, específicamente la figura del museo y cómo se han generado cambios simbólicos desde una mirada decolonial. Se deciden incluir ambas prácticas a pesar de que una provenga del activismo y la otra desde lo artístico, pues en la práctica artística decolonial, la línea entre ambos términos es difusa, pues se complementan mutuamente.

Este capítulo también reflexiona en torno a proyectos de arte actual latinoamericanos que abordan conceptos que se han presentado en el primer capítulo como la racialidad, el eurocentrismo, así como casos específicos en torno al tema y propuestas anticoloniales que han

ocurrido en espacios vinculados con la práctica artística desde la institución, como son museos, simposios, revistas, exposiciones, bienales, etcétera.

En el cuarto capítulo, partiendo del instrumento de recopilación de datos, así como del análisis hermenéutico realizados en el planteamiento metodológico, se presenta la reflexión en torno a la obra de ambos artistas a través del análisis de los proyectos realizados, así como una crítica que les sitúa en un contexto artístico actual, además de justificar porqué su obra es considerada un ejemplo de arte anticolonial.

Finalmente, en *Conclusiones*, se genera una reflexión respecto a las analogías entre el enfoque decolonial y el anticolonial, así como su traslado al campo de lo artístico, las obras, artistas, proyectos y espacios en los que ha tenido impacto y sus implicaciones desde lo político y social.

Planteamiento del problema

La decolonialidad es un tema recurrente en el ámbito académico, activista y artístico pues pretende generar nuevas miradas hacia el pasado desde un pensamiento que brinde herramientas para evitar reproducir vicios patriarcales o generar una retórica que se puede interpretar de forma errónea sino se comprende a fondo. Las distintas colonialidades (colonialidad del poder, colonialidad del saber, colonialidad del ser y colonialidad del ver) que son explicadas más adelante en el marco teórico, permean en el escenario internacional y son un indicativo de la necesidad de comprender la manera en la que se articulan e impactan en conjunto. Los sucesos actuales dan cuenta de cómo se siguen replicando las prácticas colonialistas en poblaciones

históricamente marginadas y territorios pertenecientes al Sur Global, a través de actos execrables. El genocidio en Gaza, la narcoviolencia y los feminicidios, son ejemplos de la instauración de una necropolítica que permea desde las altas esferas de poder hasta la cotidianeidad. Este neocolonialismo rebasa la cuestión territorial y se despliega hacia otros aparatos ideológicos que atentan contra el ejercicio libre de la sexualidad, el reconocimiento de identidades y orientaciones sexuales, así como expresiones de género. Los movimientos de ultra derecha avanzan impulsando leyes antiaborto y anti-educación sexual, como la *Ley para el derecho de los padres en la educación*, aprobada en 2022 en Estados Unidos con apoyo del Partido Republicano.

La exclusión no solo ocurre a partir de una condición sexual y/o de género, también se lleva a cabo a partir de la racialización, concepto que es central en esta tesis. Como se verá más adelante, la racialización es un indicativo de la colonialidad del ser en tanto que deshumaniza y cosifica a ciertos sectores de la población, utilizando para ello el fenotipo, pues a partir de sus características físicas (sobre todo el color de piel), se establecen jerarquías que permean en todas las estructuras de poder. Esta situación contribuye a generar discursos como el de “mejorar la raza” o desde la creación de *trends* como “prietos en aprietos” para hacer escarnio público de carencias económicas vistas desde una clase privilegiada, mientras se promueve el aspiracionismo y la meritocracia. Ese tipo de discursos no surgieron espontáneamente, son el resultado de un pensamiento replicado desde la llegada de los españoles, cuando se instauró la noción del indigenismo en México que permea hasta la actualidad. El racismo en México no solo alarma por su propia naturaleza discriminadora, sino también porque resulta paradójico al ser un país cuya historia se cimenta en culturas prehispánicas, como lo menciona la Constitución

Política de los Estados Unidos Mexicanos en el artículo 2º: “...la Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”. En la actualidad, de acuerdo con el Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), en su última Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica (ENADID) realizada en 2023, un total de 39.2 millones de personas de tres años y más, se autoperciben como indígenas.

Cabe mencionar que, desde la implementación del primer censo en el país, ocurrido en 1895 durante el gobierno de Porfirio Díaz, el criterio empleado para definir si una persona era indígena o no, radicaba en si esta hablaba una lengua originaria. Para el Censo 1990, además del criterio lingüístico, se incluyó el criterio de la pertenencia a un hogar, que consiste en registrar si algún jefe o jefa de familia habla alguna lengua originaria, aunque el resto de los habitantes de la casa no, para ello se tomó en cuenta la agrupación lingüística del Catálogo del Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI). De acuerdo con el sitio web del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI), a partir del año 2000 se empezó a utilizar también el criterio de la autoadscripción. De acuerdo con la Suprema Corte de Justicia de la Nación (2014), en su *Protocolo de actuación para quienes imparten justicia en casos que involucren derechos de personas, comunidades y pueblos indígenas*, se entiende por autoadscripción: “el acto voluntario de personas o comunidades de identificarse como miembros de un pueblo indígena por tener algún vínculo cultural, histórico, político, lingüístico o de otro tipo” (p.35). Esto es importante pues pone de manifiesto que ni el Estado ni investigadores de ramas como la antropología, etnografía, sociología, etcétera, les corresponde validar la indigeneidad, sino que es una facultad

de cada persona de asumirse como tal. Para ello, a partir del Censo 2010 se añadió la pregunta: “de acuerdo con su cultura, ¿se considera indígena?”. Con dicha pregunta, la encuesta establece que la autoadscripción no incluye necesariamente el criterio lingüístico, pues la Encuesta Nacional de la Dinámica Demográfica (ENADID) de 2023 señalada anteriormente, registra que de los 39.2 millones que se identifican como indígenas, solo 7.4 millones hablan una lengua originaria, por lo que ni el lenguaje ni otro rasgo en específico como usar trajes típicos, entre otros, constituyen un elemento sin el cual no sería posible la autoadscripción, pues va más allá de elementos que folclorizan a la población. Es importante tomar en cuenta procesos sociales como la migración en la que las personas, al trasladarse de un ámbito rural a urbano, pueden generar procesos transculturales que les forcen a adoptar otra vestimenta, lenguaje y prácticas distintas a las de su cultura, sin que por ello dejen de identificarse como miembros de una comunidad originaria.

A pesar de la relevancia que la constitución mexicana le otorga a los pueblos indígenas, la historia reciente del país posee una larga lista de injusticias y violencias como la masacre de Aguas Blancas, Guerrero en 1995, y la de Acteal, Chiapas, en 1997. La delincuencia organizada, la corrupción en la política local y las prácticas extractivistas como el desabasto y contaminación de mantos acuíferos, la minería a cielo abierto, entre otras, han provocado desplazamientos de distintas comunidades como las que ocurren en Sinaloa o en Chiapas, en donde, de acuerdo con un trabajo realizado para el *Curso Antropología de la Salud organizado por la Maestría en Ciencias en Recursos Naturales y Desarrollo Rural del Colegio de la Frontera Sur*, Unidad San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, durante el 2016, más de 280 personas del municipio de Chenalhó se vieron forzadas a abandonar sus hogares ante el incremento de la violencia en la región. Estas condiciones desfavorables han generado que lugares como Cherán, Michoacán (en

2011), Ayutla de los Libres, Guerrero (en 2018) y Oxchuc, en Chiapas (en 2019), se rijan bajo el modelo de autogobierno. Esto es posible sin incurrir en una confrontación con el gobierno federal ya que, de acuerdo con la Primera Sala de la Suprema Corte de Justicia de la Nación (2010), en su *Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta*, los pueblos originarios tienen derecho a “la posibilidad de elegir libremente su situación dentro del estado mexicano, que no conduce a su disolución, sino al reconocimiento del derecho fundamental de los pueblos que lo componen para determinar su suerte, siempre y cuando se preserve la unidad nacional” (p.114). Esta capacidad de tomar decisiones sobre su forma autónoma de gobierno se explica en el marco teórico desde el concepto de anticolonialismo, mismo que también es utilizado por otras comunidades indígenas para casos muy concretos que son narrados más adelante.

En contraposición con los pueblos que se desvinculan de formas políticas impuestas por el Estado, el concepto de Pueblos Mágicos es un ejemplo de lo que el oficialismo determina qué es un pueblo indígena y cómo debe lucir. En 2001, la Secretaría de Turismo de México (SECTUR) creó dicho programa con la intención de difundir lugares que se caracterizan por poseer un valor histórico, natural y cultural, y de esta manera generar mayor derrama turística en la región. Estos lugares son apoyados con un presupuesto federal que es utilizado en el mantenimiento de la imagen e infraestructura de los pueblos, siendo Huasca de Ocampo, Hidalgo, el primero en ser nombrado con dicho título. Veinticinco años después, de acuerdo con el portal México Desconocido, existen 177 pueblos mágicos ubicados en distintos estados de la república mexicana. No obstante, la categoría *pueblo mágico* ha generado procesos de gentrificación al encarecer el costo de vivienda y generando desplazamientos de habitantes nativos hacia zonas periféricas, siendo personas con alto poder adquisitivo quienes pueden

costear dichas viviendas. También es frecuente que se produzca la turistificación, que consiste en que la infraestructura del lugar está pensada específicamente para el bienestar del turista y no de quienes habitan la región. Como menciona Gino Jafet Quintero Venegas (2025) en su artículo *Pueblos mágicos: ¿desarrollo o desagrarización disfrazada de progreso?*, el turismo:

viene acompañado de una serie de costos sociales y culturales significativos, que incluyen la mercantilización de la cultura, la gentrificación, la vulnerabilidad laboral y la potencial pauperización [...] Para que el turismo sea verdaderamente un agente de desarrollo, debe armonizar el interés económico con el cuidado del medio ambiente y, sobre todo, el bienestar y los derechos de la comunidad local. De lo contrario, seguiremos construyendo ‘fachadas mágicas’ que ocultan una realidad de desafíos y desigualdades para quienes las habitan. (párr. 15)

Y es que dichas fachadas mágicas a las que se refiere el autor se pueden encontrar en negocios que se replican en cada pueblo mágico y que, aprovechándose de un misticismo que suele rodear a toda cultura ancestral, suelen abrir temazcales, masajes, meditación guiada, así como retiros espirituales, una manera de promover un turismo esotérico en dichas comunidades, mientras se lucra con la cultura y tradiciones de la población. Un ejemplo concreto de ello, ocurrió en 2022 con el Grupo Xcaret, empresa turística con distintos parques turísticos tanto en Cancún como en la Riviera Maya. De acuerdo con la periodista Adriana Varillas (2023) para el periódico El Universal, representantes de El Gran Consejo Maya (máxima autoridad de dichas comunidades), presentaron una queja debido a que la empresa hace un uso excesivo de elementos propios del patrimonio cultural maya, lo cual viola la Ley Federal de Protección al Patrimonio Cultural de Pueblos y Comunidades Indígenas y Afromexicanas. Por esta razón, el

Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor) le ordenó retirar de su publicidad y actividades, elementos como “la lengua maya, objetos, artesanías, vivienda, vestimenta, prácticas, usos y costumbres, tradiciones y elementos de la cultura maya, así como rituales, ceremonias, festividades y lugares ceremoniales” (párr. 7). Esto es un precedente para distintas poblaciones originarias, pues por primera vez se busca proteger la explotación de su patrimonio cultural en beneficio de terceros, y de esta manera evitar lo que Yásnaya Aguilar (2018) en su artículo *El estado mexicano como apropiador cultural*, llama *apropiación cultural indebida*.

El extractivismo cultural no solo ocurre en el ámbito turístico. En el campo del arte contemporáneo, distintos agentes culturales como artistas, curadores, gestores, críticos y teóricos incorporan a su trabajo una mirada decolonial que reflexiona sobre problemáticas de grupos vulnerables con quienes se tiene una deuda histórica que se busca reparar a partir de una política que prioriza la justicia social. La cuestión es que, a pesar de las buenas intenciones por difundir la obra, lo ideal sería que en lugar de dar voz desde el arte a problemáticas propias de pueblos originarios, fueran sus propios habitantes, sobre todo quienes son artistas, los que hablaran de sus intereses y preocupaciones, en primera persona. Y es que, a pesar de que existen leyes que protegen a poblaciones que han padecido de una desigualdad de sus derechos civiles, siguen siendo frecuentes los casos de racismo, xenofobia, instrumentalización y precarización de sus comunidades. Sin embargo, existen casos en los que la obra de artistas de pueblos originarios es utilizada como cuota temática de alguna bienal o para limpiar la imagen corporativa de alguna empresa. Como ejemplo, cito el caso de la 15° Bienal FEMSA, en la que los artistas de pueblos originarios Ana Hernández (Istmo de Tehuantepec, Oaxaca), Saúl Kak (Nuevo Esquipulas Guayabal, Rayón, Chiapas), Salvador Xharicata (Cherán, Michoacán), Proyecto Kazá (Sierra

Gorda, Guanajuato), fueron invitados en 2024 a formar parte de la Bienal FEMSA en su 15^o edición titulada *La voz de montaña*. Dicha bienal es patrocinada por la empresa del mismo nombre, misma que ha sido acusada de extractivismo natural, sobre todo en comunidades rurales y pueblos originarios, pues de acuerdo con el equipo de redacción de *Sin Embargo* (2018) en su nota *Femsa y Grupo México, acusadas de contaminar medio país, son “empresas ejemplares” en la BMV*, extrae 1 millón 600 mil litros de agua por día en su planta instalada en San Cristobal de las Casas. Si bien los artistas fueron requeridos para la muestra gracias al trabajo que han realizado en torno a su lugar de origen, no deja de ser paradójico que la misma empresa que reduce drásticamente el abasto de agua en pueblos originarios, por otra parte, difunda el arte generado por artistas de regiones desfavorecidas, como también resulta incoherente que, con dichas acusaciones, la empresa haya sido acreedora desde 2009 al distintivo de empresa socialmente responsable. Parte del texto de la muestra, curada por Pamela Desjardins y Christian Gómez y publicado en la página de la bienal sin firma, menciona que la exposición reflexiona sobre como “pensar desde y con el lugar implica escuchar las historias que fueron contadas cientos de veces, especialmente aquellas que sonaron poco, que nunca fueron escuchadas o que se escuchan a lo lejos” (párr. 2). Voces como las de la protesta llevada a cabo el 18 de marzo de 2024, en San Cristobal de las Casas, en donde, de acuerdo con la Asociación Civil *EDUCA, Servicios para una Educación Alternativa*, habitantes y miembros de distintas organizaciones, alzaron la voz pidiendo la cancelación de las concesiones asignadas a la empresa y que de esta manera deje de acaparar el agua que ocupan las rancherías y colonias de la región. Dichas voces, sobre todo las que provienen del arte, difícilmente serán incorporadas en eventos culturales, pues a pesar de que haya obras que problematicen y planteen situaciones territoriales, sus discursos terminan siendo coaptados y reinterpretados desde el folclor. Por ello esta tesis

considera importante analizar la obra de jóvenes artistas que, al ser habitantes de pueblos originarios, buscan alejarse del riesgo de ser folclorizados por el sistema artístico, y utilizan su producción artística como vehículo para la problematización de conflictos que ocurren en su lugar de origen y de esta manera contribuir en la descentralización de la producción artística, proponiendo una postura crítica frente a la instrumentalización de luchas y vivencias de sectores vulnerables, la racialización, entre otras situaciones frecuentes en el arte actual.

Preguntas guía

Por lo anterior, esta tesis pretende dar respuesta a la pregunta general:

¿De qué manera ciertas prácticas decoloniales en el arte actual pueden, pese a su intención crítica, replicar discursos y prácticas colonialistas en torno a la producción de artistas emergentes de pueblos originarios mexicanos?

Esto a partir de responder a las preguntas específicas:

1. ¿Cuál es el cuerpo teórico idóneo para analizar la incorporación de los pueblos originarios en la agenda política y económica del Estado?

2. ¿De qué manera el movimiento iconoclasta repercutió en proyectos artísticos que indagan en la noción de patrimonio?

3. ¿Cuáles son los escenarios actuales del arte contemporáneo en donde permean dinámicas colonialistas?

4. ¿Puede la obra de arte realizada en pueblos originarios, desprenderse del exotismo y folclor con el que frecuentemente es asociada, y convertirse en un vehículo que aborde de forma crítica las problemáticas de la región?

En función de lo anterior, la tesis propone los siguientes objetivos de investigación:

Objetivo general

Analizar las prácticas artísticas actuales a partir de la obra de dos autores emergentes de pueblos originarios mexicanos que abordan el patrimonio cultural y natural de su región desde una perspectiva anticolonial.

Objetivos específicos

1. Desarrollar un marco teórico que, a partir de los Estudios Decoloniales Latinoamericanos y los Estudios Visuales, permita identificar las estrategias que el Estado generó para la incorporación de culturas ancestrales a su proyecto económico y político.
2. Analizar el movimiento iconoclasta y su carga simbólica en torno a los pueblos indígenas, así como su impacto en proyectos artísticos que fueron realizados desde un pensamiento decolonial.
3. Identificar los orígenes del museo como aparato ideológico sostenido mediante el saqueo, así como eventos importantes y mediáticos en el arte actual en los que ocurran prácticas colonialistas.
4. Realizar un estudio de caso en torno a la obra de dos artistas emergentes de pueblos originarios, con la finalidad de comprender desde qué lugar físico, político, ideológico, se enuncian y de qué manera desde el campo artístico contribuyen e impactan en la visualidad actual.

Hipótesis

Esta tesis plantea la hipótesis que señala que toda producción artística generada por artistas de pueblos originarios, pese a su interés por abordar críticamente la problemática de la región, es cooptada por la institución artística que, al ser un aparato ideológico al servicio del Estado, neutraliza su intención política y la usa para fines de propaganda.

Capítulo 1. Marco Teórico

Colonialismo y colonialidad

Es muy frecuente que en eventos culturales se utilicen indiscriminadamente conceptos como decolonialidad, anticolonialismo y postcolonialismo para referirse a procesos que hacen frente al colonialismo en países del Sur global. Un ejemplo de ello ocurre en el sitio web del Tate Modern (Museo Nacional Británico de Arte Moderno), que define al arte postcolonial como “el arte producido en respuesta a las consecuencias del dominio colonial, y con frecuencia aborda cuestiones de identidad nacional y cultural, raza y etnicidad”. Esta definición genera confusión, pues, como se verá en el desarrollo de esta tesis, dicho arte podría también dividirse en decolonial al hacer referencia a la identidad nacional y cultural, y a un arte anticolonial al referirse a la raza y a la etnicidad. Como menciona la investigadora Ania Loomba (2002) en su libro *Colonialism/Postcolonialism*:

Cualquier intento de simplificar, esquematizar o resumir historias y debates complejos encierra siempre una cierta medida de reduccionismo, y el estudio del colonialismo es especialmente vulnerable a dichos problemas, debido a las prácticas e impactos heterogéneos que caracterizaron al colonialismo durante los últimos siglos. (p. 13)

La importancia de no reducir los discursos anti, pos o decoloniales a etiquetas temáticas, radica en que las víctimas de un régimen colonialista terminan siendo revictimizados al no incluirse políticamente dentro de dichos enfoques. Si bien los tres términos indagan y hacen frente a un sistema capitalista, patriarcal y racista, cada concepto aborda al sistema actual desde intereses particulares que reflexionan sobre la presencia del colonialismo y la colonialidad en determinado territorio, una vez que el colonizador se ha marchado. También es importante mencionar que existen distintas acepciones para aproximarse a cada concepto: acepciones temporales (que narran épocas determinadas), acepciones discursivas (discursos que confrontan al colonialismo imperante y provocan procesos emancipatorios), y acepciones epistémicas (conforman un cuerpo teórico desarrollado por pensadores que reflexionan en torno al resultado de los procesos tanto de los colonizadores como de los colonizados así como desde la perspectiva de los segundos). El sociólogo portugués Boaventura De Sousa Santos, hace una clasificación en la que señala que el interés de los pensadores poscoloniales se enfoca en las discontinuidades posteriores al colonialismo. Décadas después de la independencia de la India en 1947, surgieron pensadores que se agruparon a través de la revista *Subaltern Studies* (fundada por el historiador Ranahit Guha en 1982) e implementaron dicho término para referirse a ese periodo de tiempo posterior al colonialismo británico, en el que se buscaba integrar a quienes durante mucho tiempo fueron excluidos, a un sistema de gobierno aparentemente nuevo, pero que en la práctica, arrastraba características ideológicas, políticas y culturales del sistema anterior que les mantuvo dominados durante muchos años. Tiempo después, dicho concepto fue incorporado en América Latina por los Estudios Subalternos Latinoamericanos para comprender la realidad del continente americano, específicamente América Latina, víctima de varias dictaduras impuestas por el imperialismo estadounidense.

Abordar la decolonialidad en las prácticas artísticas contemporáneas, implica observar las prácticas, investigaciones y producciones artísticas latinoamericanas, pues con esas obras, artistas y reflexiones es con las que el autor de esta tesis ha dialogado como creador, docente y ahora investigador del tema. En lo anterior, se sustenta a partir de los Estudios Decoloniales Latinoamericanos para la presente investigación, no solo por la coherencia y pertinencia con el tema, sino también para indagar en el trabajo de teóricos, quienes, desde Latinoamérica, han generado un cuerpo de obra que se enuncia desde el lugar donde se problematiza y desde donde han sido atravesados por el territorio, la política, la memoria histórica y el contexto social en el que se han visto inmersos.

Como se mencionó en la introducción, para comprender cómo opera la colonialidad primero se debe partir del concepto de colonialismo, pues frecuentemente es utilizada esta confusión de manera tendenciosa para negar la existencia de colonialidad bajo el argumento de que, contrario a otros países, en México nunca existió el colonialismo como tal, pues más que colonias hubo virreinos. Sin embargo, el concepto de colonialismo hace referencia al uso de poder de forma fáctica para ejercer control sobre un territorio y población, valiéndose de distintos recursos para lograrlo. Situación que ha ocurrido a lo largo de la historia en distintas regiones del mundo bajo el yugo de naciones dominantes que fueron amasando recursos y ampliando su territorio, replicando constantemente la historia de los vencedores y los vencidos, los colonizadores y los colonizados.

Por otra parte, se entiende por Colonialidad el conjunto de mecanismos puestos a actuar con la finalidad de generar un control político, ideológico y espiritual sobre un individuo o grupo

y que busca hacer efecto en su realidad inmediata, su territorio, su contexto social, su economía, su sexualidad y su género. Al respecto, Aníbal Quijano (2014) menciona en su texto

Colonialidad del poder y clasificación social:

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social. Se origina y mundializa a partir de América [...] Con América [Latina] el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder. (p. 287)

Es importante también incluir las reflexiones por escrito que provienen de artistas y activistas cuyos pronunciamientos complejizan la situación que viven en primera persona y no desde una mirada de investigador. Retomar estos textos resulta pertinente en una temática como la que aborda esta tesis, ya que mirar esos testimonios es una manera de abordar e incluir el pensamiento anticolonial. Cabe mencionar que, si bien la espina dorsal de esta tesis parte de este conjunto de teorías latinoamericanas, también se retoman conceptos de algunos teóricos de otras regiones, pero únicamente como punto de partida, ya que algunos de ellos son referentes fundamentales en el tema que ocupa la investigación.

Aníbal Quijano (2000), en su obra *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, describe cómo gradualmente empieza a surgir lo que actualmente conocemos como eurocentrismo, es decir, Europa como la sede central del mercado global, político y de

conocimiento y con ello convirtiéndose (en sus propios términos de racialidad) en la raza dominante: los blancos. Esto tuvo especial impacto en América Latina desde 1492, pues trajo consigo una reconfiguración no solo en términos de territorio, sino en cómo fue renombrado y la manera en la que se desempeñó en lo político, económico, cultural y religioso hasta convertirse paulatina e inevitablemente en parte de lo que hoy conocemos como el Sur Global. A este patrón unificado que tiene la capacidad de dominación del mundo moderno y capitalista, Quijano lo llamó la *colonialidad del poder*.

La epistemología también se vio bajo el influjo del eurocentrismo desde lo que los estudios decoloniales llaman la *colonialidad del saber*. La historia en América es contada teniendo como epicentro a Europa como la cuna de la civilización, cuna del arte y cuna del conocimiento científico. En palabras de Edgardo Lander (2014) en su texto *Saberes coloniales y eurocéntricos*:

Este metarrelato de la modernidad [...] se transforma mediante este dispositivo colonizador del saber en la forma "normal" del ser humano y de la sociedad. Las otras formas de ser, las otras formas de organización de la sociedad, las otras formas del saber son transformadas no sólo en diferentes, sino en carentes, en arcaicas, primitivas, tradicionales, premodernas. Son ubicadas en un momento anterior del desarrollo histórico de la humanidad. (p.10)

La destrucción de los códices de culturas como la mexica y maya, provienen de esta percepción infravalorada que se tuvo del conocimiento ancestral, a pesar de los estudios avanzados que se tenían no solo de agricultura y medicina, también de astronomía, entre otras

disciplinas. Como se verá más adelante, Boaventura De Sousa llama a esta práctica violenta *epistemicidio*, pues suprime todo conocimiento ajeno al eurocentrista mientras instauro lo occidental como única forma de pensamiento.

Racialización y colonialidad del ser

Uno de los mecanismos de la colonialidad es la racialización. Desde la época de la colonia surgió la organización por castas con la finalidad no solo de utilizar diferencias físicas con una intención segregadora, sino también para justificar la deshumanización de pueblos originarios y habitantes de regiones sometidas, como ocurrió con los afroamericanos, y de esta manera poder explotarlos desde el esclavismo. Sobre la racialización, comenta Aníbal Quijano (2000):

Raza e identidad racial fueron establecidas como instrumentos de clasificación social básica de la población. Con el tiempo, los colonizadores codificaron como color los rasgos fenotípicos de los colonizados y lo asumieron como la característica emblemática de la categoría racial [...] De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. (p.779)

Esto se vio reflejado en la forma en la que al subalterno se le suprimió su condición política, imposibilitándole a decidir por sí mismo y orillarle a ser rescatado por el mejor postor. Esta situación permitió despojarle de su historia, de sus creencias, y de la libertad de ejercer sobre su sexualidad y su cuerpo. Como menciona Walter Mignolo (2007) en su libro *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*:

La colonización del ser consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales. [...] Por esa razón, los misioneros y los hombres de letras se arrogaron la tarea de escribir las historias que, según ellos, los incas y los aztecas no tenían y de redactar la gramática del quechua/quichua y el nahuatl tomando el latín como modelo, Los africanos no fueron tenidos en cuenta en el proceso de evangelización, ya que se los consideraba pura y exclusivamente proveedores de mano de obra. (p. 30)

Con el paso del tiempo, estas ideas encontraron eco a través de personajes como Joseph Arthur de Gobineau (1855), quien en su obra *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*, cimentó las bases del racismo científico e inspiró la ideología de la supremacía blanca de finales del siglo XIX. Un ejemplo de las consecuencias e impacto que tuvo dicho pensamiento como sesgo científico, se encuentra en la *American Psychology Association APA* (2021) quien recientemente en su sitio web ofreció disculpas públicas por una larga lista de errores graves que cometieron desde su origen al racializar y violentar a la población afroamericana, reconociendo lo siguiente:

La Asociación Estadounidense de Psicología fracasó en su papel de liderar la disciplina de la psicología, fue cómplice de contribuir a las desigualdades sistémicas y perjudicó a muchos a través del racismo, la discriminación racial y la denigración de las personas de color, incumpliendo así su misión de beneficiar a la sociedad y mejorar vidas. (párr.1)

No solo la psicología ha generado segregación racial en el campo científico. Otras voces y disciplinas han lanzado comentarios y acciones racistas, como ocurrió con James Watson, Premio Nobel de Medicina en 1962 por ser uno de los descubridores de la estructura del ADN y quien en 2007 declaró para el periódico *The Sunday Times* su excepticismo respecto a que la población negra posea el mismo grado de inteligencia que la población blanca. A pesar de que estas declaraciones generaron una ola de críticas que afectaron su vida laboral, en ningún momento mostró arrepentimiento e incluso reafirmó dichas declaraciones en el documental *Decoding Watson*, dirigido por Mark Mannucci, en 2019. Acciones como esa, dan cuenta de la importancia de continuar reflexionando sobre cómo continúa permeando la colonialidad en distintos ámbitos, incluidos aquellos lugares que consiguieron liberarse de un colonialismo ajeno, pero terminan generando y alimentando el propio con el paso del tiempo.

Colonialismo interno

Una problemática frecuente de regiones con circunstancias de violencia política y económica es la de intentar problematizar la situación utilizando términos sociológicos que funcionan en un contexto internacional, pero carecen de eficacia en un contexto local como ocurre con el colonialismo. Cuando la historia de un país es atravesada por su condición colonial, pareciera que una vez que se logra emancipar, con ello desapareciera el fantasma de la opresión que tan presente ha estado en la historia universal. Sin embargo, una vez el colonizador ha partido o sido expulsado, comienza una reestructuración jerárquica en donde nuevos poderes asumen la función dominante. Robert Blauner (1972), en su obra *Racial oppression in America*, o *La opresión racial en Estados Unidos* (traducción propia), llamó *colonialismo interno* a la opresión que los afroamericanos han padecido históricamente, desde la esclavitud, la

segregación racial, así como el racismo que impera actualmente. Los críticos de dicho concepto retoman el marxismo para indicar que existen afroamericanos en condiciones económicas favorables, así como puestos políticos importantes, por lo que consideran que más que un asunto racial, la división social es un asunto de clases sociales. Pablo González Casanova (2006), en su texto *Colonialismo interno (una redefinición)*, reflexiona sobre esa diferencia:

La estructura colonial y el colonialismo interno se distinguen de la estructura de clases, porque no son sólo una relación de dominio y explotación de los trabajadores por los propietarios de los bienes de producción y sus colaboradores, sino una relación de dominio y explotación de una población (con sus distintas clases, propietarios, trabajadores) por otra población que también tiene distintas clases (propietarios y trabajadores). (p.198)

De la misma manera que Blauner cita a los afroamericanos, González Casanova cita como ejemplo las condiciones desfavorables de los pueblos originarios mexicanos a pesar de las políticas indigenistas generadas por el Estado, que como se verá en el siguiente subcapítulo *Acepciones de lo subalterno*, se enfocan más en la preservación de lo ancestral que en las necesidades inmediatas que requiere dicha población. Para Silvia Rivera Cusicanqui (2010) también existe un colonialismo interno en el ámbito intelectual, en su obra *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* señala como varios de los pensadores más conocidos como Aníbal Quijano y Walter Dignolo, han retomado conceptos de los Estudios Decoloniales, así como de conocimiento generado desde las resistencias en América Latina, para crear un cuerpo de obra validado por la academia extranjera y cuyo discurso gire en torno a preservar y defender el origen de las culturas ancestrales, pero para Rivera Cusicanqui:

la noción de “origen” nos remite a un pasado que se imagina quieto, estático y arcaico. He ahí la recuperación estratégica de las demandas indígenas y la neutralización de su pulsión descolonizadora. Al hablar de pueblos situados en el “origen” se niega la coetaneidad de estas poblaciones y se las excluye de las lides de la modernidad. Se les otorga un estatus residual, y de hecho, se las convierte en minorías, encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza. (p.59)

Ante esta neocolonización que por un lado centra su interés de estudio en el indígena, pero al mismo tiempo le niega su centralidad política, surgen otras propuestas provenientes de la misma población a la que otros buscaban “dar voz” pero utilizando la propia para denunciar lo que les atraviesa, sin necesidad de intermediarios intelectuales.

Acepciones de lo subalterno

Durante el aislamiento carcelario al que Antonio Gramsci fue condenado por el régimen fascista en Italia, escribió los *Cuadernos de la cárcel*, en donde, entre otros temas, formuló la noción de lo subalterno. Dicha categoría no fue descrita en un solo argumento, sino que se fue construyendo a lo largo de los distintos cuadernos en función de lo que el autor iba abordando en la escritura, siendo el cuaderno 25 titulado *En los márgenes de la historia (Historia de los grupos sociales subalternos)*, el único donde lo aborda más explícitamente, mientras que en notas de otros cuadernos el autor escribe de forma diversa sobre las *clases subalternas*. Esto contribuyó a que se asumiera y abordara desde distintos ámbitos según los autores que retomaban el término, al punto de que terminó siendo utilizado como sinónimo del oprimido.

Para Guido Liguori (2013), en su obra *Tres acepciones de “subalterno” en Gramsci*, con ello se perdió:

cualquier vínculo no sólo con la tesis gramsciana por la cual para salir de la subalternidad es necesaria la acción de un partido de las clases subalternas, incluso aquel análisis de la subalternidad ligado a la división de clases de la sociedad. Desaparece toda diferencia entre las diversas formas de subalternidad: minorías étnicas, grupos oprimidos en modos diversos, secciones o sectores de población en lucha por los propios derechos devinieron indiferenciados portadores de subalternidad. (p. 83)

Además de visibilizar las diversas formas de subalternidad, Gramsci hacía hincapié en la necesidad de contar con una historiografía narrada no desde las élites en el poder, sino desde la voz del subalterno, pues solo de esta manera se podrá ahondar en las dinámicas de protestas y levantamientos que han sido realizados por las clases obreras a lo largo de la historia, conocer sus motivaciones, así como la forma en la que estructuraron dichos movimientos. Todo atisbo de organización y lucha es importante pues solo de esta manera se podrá generar una autoreflexión que permita lo que Gramsci (1977) en su Cuaderno 10, llama *filosofía de la praxis* y a la que para su definición, aclara que “no es el instrumento de gobierno de grupos dominantes para obtener el consenso y ejercer la hegemonía sobre clases subalternas; es la expresión de estas clases subalternas que quieren educarse a sí mismas en el arte de gobierno” (p. 201).

Con el paso del tiempo, el concepto de *subalternidad* fue retomado por los historiadores de la India, miembros de los Estudios Subalternos liderados por Ranajit Guha. De dicho grupo, son muy conocidas las reflexiones que la filósofa Gayatri Chakravorty Spivak (1985) generó en

su obra *¿Puede hablar el subalterno?*, en donde no solo aborda cómo el habla del subalterno no posee una categoría discursiva que le permita entrar en un diálogo donde pueda generar preguntas y respuestas, es decir, ser escuchado, sino que también realiza una crítica a intelectuales que en su afán de “dar voz” a dichas poblaciones, terminan reforzando la subalternidad que padecen. Esta práctica no solo ocurre desde los Estudios Subalternos en Asia, como se comentó anteriormente citando a Silvia Rivera Cusicanqui, en América Latina había permeado este enfoque académico que veía al subalterno como objeto de estudio del que se buscaba su preservación, pero se le condicionaba como guardián de la ancestralidad, más que como sujeto consciente de su capacidad de lucha. Por ello comenzaron a surgir distintas acepciones que buscaban la constitución como sujetos políticos de miembros de grupos subalternos.

Teología y Filosofía de la Liberación

El Grupo de Estudios Subalternos así como los Estudios Subalternos Latinoamericanos, tuvieron un impacto en la formación de corrientes ideológicas en América Latina como la Teología y Filosofía de la Liberación, movimiento que surgió en la década de los 60 cuya finalidad era la búsqueda de la justicia social para los sectores marginados, así como su liberación económica y política, a través de una interpretación del evangelio más vinculada con las violencias políticas, económicas y sociales de la época. Esta teología fue ampliamente difundida y practicada por sacerdotes y laicos de distintos países de América Latina como el peruano Gustavo Gutiérrez, considerado pionero de dicha corriente teológica; el mexicano Sergio Méndez Arceo, quien fue obispo de Cuernavaca Morelos de 1952 a 1981 y era conocido como el Patriarca de la solidaridad liberadora en América Latina; el obispo guatemalteco Mario

Orantes Leal, asesinado el 26 de abril de 1998, dos días después de haber presentado un informe sobre violaciones a los derechos humanos durante el conflicto armado interno en dicho país; y Samuel Ruíz, obispo de San Cristobal de Las Casas de 1959 a 1999, y quien fungió como mediador en el diálogo llevado a cabo en 1996 entre miembros del Ejército Zapatista Nacional y el gobierno de Ernesto Cedillo Ponce de León, que culminó con los Acuerdos de San Andrés Larraínzar, mismos que no han sido cumplidos hasta la fecha.

Varios de los movimientos que surgieron desde la Teología de la Liberación, estaban integrados por habitantes de regiones históricamente marginadas de un sistema político y económico. Ellos, más que otras personas, estaban muy conscientes del nulo cambio ante gobiernos que replicaban formas de dominio y control. Esto ilustra lo comentado por Bonaventura De Sousa respecto a que si los poscoloniales están interesados en las discontinuidades posteriores al colonialismo, y los decoloniales en las continuidades en torno a dicho régimen, los anticoloniales siempre fueron conscientes de dichas continuidades y discontinuidades en tanto que una vez erradicado el colonialismo y a pesar de que fueron liberados de un régimen, este siguió replicándose y solo cambió de nombre, intentando borrar la singularidad de cada región.

El Indigenismo en México

Una de las maneras en las que se homogenizó la identidad de los pueblos originarios fue a través del indigenismo como propuesta por parte del Estado para incorporarles a su proyecto de nación. Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano – Rentería (2007), mencionan en su publicación

El indigenismo en México. Antecedentes y actualidad, que dicha corriente político – cultural en nuestro país se divide en tres periodos: el primero ocurre desde la llegada de los españoles hasta la Revolución Mexicana; en este periodo, ante la confusión por parte de Colón de creer haber llegado a las Indias, se les asigna el término indio a los habitantes de la región. Con ello inicia un proceso de segregación a partir de las castas, además de la cristianización a partir de una colonización espiritual. Es en este contexto en el que, entre 1550 y 1551 en Valladolid, ocurre el debate entre Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas, donde se discutió si los indígenas podían aspirar a tener derechos humanos. A pesar de que los argumentos de Bartolomé de las Casas a favor de los pueblos originarios llevaron a que se crearan las Protectorías de Indios, siendo él mismo nombrado protector, junto con otros religiosos como Juan de Zumárraga y Hernando de Luque, en la práctica se seguían cometiendo actos de sometimiento contra las comunidades indígenas, así como una mirada condescendiente hacia ellas.

El segundo periodo abarca el periodo postrevolucionario en donde se implementa institucionalmente. Con el fin de la Revolución mexicana inicia la construcción de una identidad nacional que legitimara al Estado y con la cual se buscó que todos los mexicanos se sintieran identificados. José Vasconcelos, quien fungió como secretario de educación pública de 1921 a 1924 durante el mandato del presidente Álvaro Obregón, buscaba acentuar ese nacionalismo con imágenes y para tal propósito contrató a Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, para intervenir los muros de distintas instituciones gubernamentales y para 1925 haría público su texto *Raza cósmica*, en donde aborda el surgimiento de una nueva raza posterior a la Conquista, refiriéndose al mestizaje, para lo cual hace evidente la necesidad de separarse de lo

autóctono para dar paso a un supuesto progreso. La urgencia por parte de ciertos sectores de la población por incorporar a la población indígena a un mundo más civilizado encuentra eco en el texto *La incapacidad del indio*, escrito por José López Portillo (1944) para la revista *Cuadernos Americanos*:

Mucho tiene el indio que olvidar, para poder aprender [...] Los indianistas irreflexivos que tratan ahora de resucitar el uso de lenguajes ya muertos, o condenados a morir por ser absolutamente inadecuados a la situación presente, sólo logran retardar el momento en el que el indio liberado ya de la carga que los recuerdos inconscientes de una situación de dolor representan para él, asuma conscientemente el papel activo de la nueva cultura a que se trata de incorporarlo [...] Ayudemos al indio a olvidar lo viejo, el dolor y la muerte, y a aprender lo nuevo. (p. 162)

Todo este interés por institucionalizar el indigenismo se lleva a cabo con la creación de distintas instancias gubernamentales como el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (DAAI) en 1935, que a su vez fue sustituido por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1948 y para 1951 con el establecimiento en San Cristóbal de las Casas, del primer Centro Coordinador Indigenista y con ello, en palabras de Leif Korsbaek y Miguel Ángel Sámano–Rentería (2007) en *El indigenismo en México. Antecedentes y actualidad*: “se trata de mexicanizar al indio y el indio deberá dejar de ser lo que es para integrarse a la nación mexicana, como un ciudadano más, producto del indigenismo” (p. 206).

El tercer periodo ocurre a partir de la inclusión del neoliberalismo como sistema económico en 1982 por parte del presidente Miguel de la Madrid, hasta las acciones realizadas

más recientemente. Es en este último periodo en donde entra en crisis el indigenismo, pues se vuelve evidente el fracaso de las políticas públicas que se implementaron para vincular a los pueblos originarios a un sistema democrático, pues a pesar de que hubo varias situaciones que beneficiaron a los pueblos originarios, también dio inicio un proceso de homogenización, algo que ocurrió debido a que el Estado, desconocía o ignoraba las necesidades primordiales y realizaba acciones desde una visión paternalista y asistencialista.

Anticolonialismo e Indianismo

La visión reduccionista de los pueblos originarios, por parte del Estado, fue algo que ocurrió en toda América Latina. Varios pensadores autodenominados indios y negros, generaron una postura ante la exclusión que vivían por parte de grupos de izquierda que, a pesar de tener una preocupación por su situación, lo hacían desde una mirada proteccionista. Uno de los principales pensadores fue el boliviano Fausto Reinaga (1970), quien se posicionó fuertemente contra la corriente indigenista y cuyas principales ideas fueron vertidas en su libro *La Revolución India*. En dicha publicación, el autor expone las diferencias entre indigenismo e indianismo:

El indianismo es una fuerza política de liberación. Es más. El indigenismo fue un movimiento del cholaje blanco-mestizo; en tanto que el indianismo es un movimiento indio, un movimiento indio revolucionario, que no desea asimilarse a nadie; se propone liberarse. En suma, indigenismo es asimilación, integración en la sociedad blanco-mestiza; a diferencia de esto el indianismo es: el indio y su Revolución. (p. 136)

Cuando Reinaga cita a la asimilación, se refiere a ese sistema en el que se busca que las poblaciones originarias adopten prácticas que les incorporen en una sociedad homogénea y, por lo tanto, se incorporen a un sistema mestizo y pierdan identidad en el proceso. Por ello estaba en contra de la integración y apelaba por la creación de un sistema propio, alejado de la política bajo el yugo del capitalismo estadounidense y eurocentrista y más cercano a los valores del *Tahuantinsuyu*, como se le llamaba al imperio inca y que en quechua significa “las cuatro regiones juntas”.

La noción del individuo subalterno que tomaba control de su propia lucha fue una de las consignas del anticolonialismo. Ya el escritor franco – tunecino Albert Memmi (1965) en su libro *Retrato del colonizado, precedido por el retrato del colonizador*, proclamaba respecto al colonizado:

Tal como para el colonizador, para el colonizado no hay otra salida que acabar por completo con la colonización. El rechazo por parte del colonizado no puede ser sino absoluto; es decir, no solo una revuelta, sino una revolución [...] Para vivir, el colonizado necesita poner fin a la colonización. Para hacerse hombre, necesita poner fin al ser colonizado en el que ha devenido. Si el europeo debe aniquilar al colonizador que lleva dentro de sí, el colonizado debe elevarse por sobre su ser colonizado. (pp. 194-195)

Es importante mencionar que, si bien el anticolonialismo surge como un movimiento independentista en países que se emanciparon del yugo imperialista, también es abordado desde una perspectiva teórica por varios autores que lo enmarcan en procesos de autonomía en lugares donde, si bien ya no existe un colonialismo, sí continúan ocurriendo problemáticas políticas y/o

ambientales y ante las cuales los habitantes se organizan y emprenden acciones sin la necesidad de circunscribirse a pautas establecidas por alguna otra autoridad ajena al entorno histórico y sociocultural de la región. De acuerdo con Odín Ávila Rojas (2021) en su libro *Anticolonialismo. Un estudio sobre las ideas de pensadores autodenominados negros e indios*, estos procesos liberadores y autónomos surgen cuando los individuos adquieren consciencia de ser sujetos políticos, entendiendo como sujeto:

...aquel individuo que hace un esfuerzo por recuperar elementos históricos, culturales, sociales y políticos que permitan a éste producir una consciencia propia y en un nivel colectivo luchar por la construcción del Estado y la nación, así mismo incluye que el individuo se haga responsable del lugar que ocupa en el devenir de su civilización, sociedad y pueblo. (p. 22)

Esta premisa se ve reflejada en los movimientos sociales que han ocurrido recientemente en distintos lugares del país y que han surgido por iniciativa de la comunidad, cuyos miembros se han organizado al margen de todo partido político. Si bien dicha organización no necesariamente realiza acciones de gran impacto nacional como independencias o revoluciones, sí permea en la cancelación, suspensión y freno de distintos extractivismos, tanto naturales como culturales, y cuya resolución es vital para el desarrollo y conservación del territorio habitado. Saber que ha sido posible en otros sitios, enciende el ánimo en otras comunidades para auto organizarse como resistencias ante el saqueo, la contaminación, la apropiación, los desplazamientos y la violencia imperante en las zonas que habitan.

Un ejemplo de estas resistencias comunitarias que han ocurrido recientemente en distintas zonas del territorio mexicano es el caso de Homún, Yucatán. El 19 de octubre de 2016, el gobierno municipal de Homún, municipio yucateco reconocido por la gran cantidad de cenotes que existen bajo su superficie, otorgó a la empresa PAPO (Producción Alimentaria Porcícola), el permiso para poder construir una granja que albergaría a 49,000 cerdos. El efecto en el territorio comenzó a percibirse pronto: decenas de árboles derribados, aguas contaminadas, exceso de aguas residuales, mal olor en el ambiente, así como la emisión de gases tóxicos como el arsénico y el ácido sulfhídrico. Dos años después de la instauración de la granja, en septiembre de 2018, un grupo de seis niñas y niños presentaron una demanda, a través de sus padres como representantes legales y con apoyo de la asociación civil Indignación, en la que solicitaban se respetara el derecho de los niños a un ambiente sano.

Figura 1

El pueblo maya de Homún ha sido un parteaguas en la defensa del territorio, la naturaleza y los derechos como pueblo indígena de Yucatán.



Nota. Manifestación en Homún, Yucatán [Fotografía], Alberto Velázquez, 2024, tomada de Mongabay <https://es.mongabay.com/2024/04/mexico-juzgado-federal-revoca-permiso-para-megagranja-porcicola-homun/>

La presión social, las marchas y actividades generadas por la comunidad de Homún como de habitantes de otros pueblos mayas en donde también existen granjas porcícolas, culminaron en febrero de 2024 cuando, de acuerdo con Patricio Eleisegui (2024) para el portal de noticias *Pie de Página*, el Juzgado Federal en la ciudad de Mérida decidió revocar el permiso otorgado ocho años atrás, y, por lo tanto, cancelar las operaciones de la granja. Si bien es cierto que la cancelación de una granja, de las más de 400 que existen en Yucatán, puede parecer un logro ínfimo, es importante porque crea un antecedente respecto a una problemática industrial que tiene un grave impacto ambiental que repercute directamente con el modo de vida de hablantes mayas, ya que, de acuerdo con Viridiana Lázaro y Jaime Rendón (2020) en su artículo para Greenpeace *La carne que está consumiendo al planeta. ¿Qué hay detrás de la industria porcícola en la península de Yucatán?*, el 86 % de las granjas porcícolas se encuentran en pueblos mayas de territorio yucateco.

Las resistencias comunitarias no solo se ponen de manifiesto por la industria cárnica, el crecimiento de la gentrificación y turistificación como resultado de una política que antepone las derramas económicas del sector privado sobre los intereses de los pueblos originarios, ha provocado que habitantes de dichas regiones sean conscientes del papel fundamental que ocupan en su territorio de origen. Figuras instauradas desde el Estado, como los Pueblos Mágicos, han fomentado desplazamientos de población originaria hacia la periferia debido a la especulación inmobiliaria, el encarecimiento de los servicios públicos, la aparición de negocios dirigidos al turismo, el incremento de los productos básicos que son dirigidos a los nuevos pobladores, la mayoría extranjeros, que encuentran en el trabajo remoto, la oportunidad de vivir tranquilamente con sueldos que distan de los que se ofrecen en la localidad donde ahora habitan. Ante estas

circunstancias, en lugares como Tepoztlán, Morelos, han surgido movimientos en defensa tanto del territorio como de los espacios que originalmente estaban a disposición de la población. Lo que inició en la década de los noventa como una defensa de la tierra adquirida ilegalmente para la construcción de un club de golf que logró ser detenido, ha continuado haciendo frente a otras amenazas que van cambiando de nombre corporativo. Los incendios forestales provocados, la venta de terrenos ubicados en áreas protegidas, la tala ilegal, la intención de reubicar la escuela primaria a la periferia, para poder liberar un espacio que sea factible de ser utilizado en beneficio del turista, son algunas de las situaciones a las que los habitantes de Tepoztlán hacen frente, intentando mantenerse al margen de partidos políticos y otros sectores de poder.

Esta premisa es importante para luchas como las que ocurren en los pueblos originarios citados anteriormente, pues, como menciona Odín Ávila Rojas (2021):

El anticolonialismo, en este caso, se preocupa por analizar la centralidad de los pueblos [...], el proceso mediante el cual los colonizados se liberan de cualquier estrategia identitaria e ideológica impuesta que no les permite a estos constituirse como sus propios sujetos políticos. (p. 22)

Dicha centralidad política es fundamental para los procesos emancipatorios tanto del aspecto político, como del artístico. Por ello es que en la presente tesis se abordará el anticolonialismo no como un movimiento independentista, sino desde un enfoque teórico en el que se analiza y reflexiona sobre las dinámicas comunitarias que se han construido para combatir el poder hegemónico y sus alcances desde distintos aparatos ideológicos.

Epistemologías del Sur

Cuando se habla de procesos emancipatorios, no solo se busca la liberación del individuo y su población de algún mecanismo de poder (logrando con ello convertirse en sujeto político), también se busca la recuperación de todo lo que fue relegado durante la instauración de algún régimen colonialista. La destrucción y desaparición de edificios, monumentos, estatuillas, y otras manifestaciones de las culturas precolombinas que fue orquestada por los españoles, también se hizo presente en la quema de códices y con ello fue borrado el conocimiento ancestral condensando en dichos objetos. En 2017, durante el panel *Mesoamérica, archivo vigente de una civilización originaria*, la entonces directora del Archivo General de la Nación, María de las Mercedes de Vega Armijo, comentó al respecto:

Sucesivos jefes religiosos de la corona española ordenaron destruir gran cantidad de ídolos y quemar la mayoría de los manuscritos que contenían conocimientos de medicina, astronomía, arquitectura o herbolaria; y valiosa información sobre la vida cotidiana de los pobladores originarios. Desafortunadamente esta invaluable memoria comunitaria, les pareció desechable a los celosos conquistadores que traían una fe exótica para los indígenas. (párr. 3)

A estas acciones que buscan desaparecer todo vestigio de conocimiento propio del Sur Global, Boaventura de Sousa le llamó *epistemicidio*, y una de sus finalidades es imponer un conocimiento hegemónico que se alinee a un modelo eurocentrista. Así, no solo se ha visto mermado el conocimiento sobre áreas específicas, también se ha propiciado la extinción de lenguas nativas y prácticas tradicionales que no se sustentan desde el conocimiento científico. Por ello, Boaventura de Sousa apela a la *ecología de los saberes*, entendida como una

contraepistemología propuesta para incorporar un entramado de conocimientos tanto científicos como aquellos que proceden desde otros campos que no necesariamente se circunscriban a la ciencia, pues pueden provenir desde la filosofía, los ritos, la intuición y otros aspectos más cercanos a lo empírico que al racionalismo. Una cuestión importante es que para el autor no basta el conocimiento si no hay acción, pues al restringirse al terreno académico, los estudios anticoloniales pueden inactivarse y volverse inocuos. En el caso de estudio que aborda esta tesis, tanto las *epistemologías del sur* como la *ecología de los saberes*, son fundamentales para realizar un acercamiento integral a ciertos territorios, costumbres ancestrales y experiencias de vida de los artistas en cuestión, que permitan tener una visión amplia de la práctica artística que desarrollan y desde la que se enuncian como sujetos políticos que desde el campo del arte generarán acciones que ponen en evidencia las problemáticas de su lugar de origen.

El régimen escópico

De acuerdo con Sergio Martínez Luna (2012) en su artículo *La visualidad en cuestión y el derecho a mirar*, cuando hablamos de visión nos referimos al acto puramente físico o fisiológico, mientras que la visualidad es el carácter construido, social, de la visión. Es la forma en la que nos vinculamos con las imágenes y cómo las vemos. Pero para poder comprender el mundo de la imagen, primero habría que definir lo que se entiende como tal. John Berger (1972) en su ensayo *Modos de ver*, define la imagen como “una visión que ha sido recreada o reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos” (p 6). Esta acepción, si bien es generalizada, vincula lo visual con la memoria y con el acto de aprehender, de capturar por medio de la mirada, y de reinterpretar desde cualquier soporte y con

distinta finalidad sea cultural, religiosa, publicitaria, familiar o de entretenimiento. Sin embargo, Hans Belting (2007), en su libro *Antropología de la imagen*, hace énfasis en que dicha visión y captura de la imagen va más allá del mero hecho óptico. Comenta al respecto:

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. (p.14)

Cuando Belting habla de la imagen como concepto antropológico, se refiere al impacto que toda imagen tiene en lo social, y viceversa. En este punto es donde cobra sentido la visualidad, en tanto forma de asimilar y hacer circular las imágenes, así como el uso que se le puede otorgar más allá de la parte discursiva que ya en sí misma contiene. A lo largo de la historia, la imagen ha sido fundamental como mecanismo implementado por aquello que Louis Althusser (1974) en su obra *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*, llamó como tal a aquellos que, contrarios a los aparatos represivos que utilizan la violencia para el control de sociedades, se llevan a cabo a partir de ideologías implementadas de una manera más tácita, y por lo tanto, más factible de pasar desapercibida pues se asume inofensiva, siendo ejemplos más específicos de ello los aparatos culturales, religiosos y de entretenimiento.

Christian Metz (1977) en su libro *El significante imaginario*, implementó el término “régimen escópico” para diferenciar el cine del teatro, aseverando que “lo que define el régimen escópico específicamente cinematográfico no es tanto la distancia guardada, la misma ‘guardia’

(primera figura de la carencia, común a todo vouyerismo), sino la ausencia del objeto visto”

(61). Esto es, mientras que en el teatro es inevitable percibir la presencia de actores en el escenario, en el cine se sustrae la realidad inmediata del espectador y se sustituye por una realidad construida a partir del lenguaje cinematográfico, de manera que el espectador se descubre solo, inmerso en una ficción de la que se distancia como *vouyerista* que ha asimilado un universo visual que ahora le sirve para asistir como testigo de una historia en la que no participa. Martin Jay (1993), por su parte, en su libro *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*, retoma el término propuesto por Metz, para abordar el régimen escópico como una disciplinación de la mirada, un orden visual que se rige por aparatos culturales, políticos e ideológicos y que se instaura y cambia por épocas, diferenciando para su estudio tres periodos: el *perspectivismo cartesiano*, a partir de que Filippo Brunelleschi implementó la perspectiva lineal y el punto de fuga en 1413, la pintura entra en otra visualidad, logrando que una apariencia tridimensional pueda ser trasladada a un medio bidimensional. El sujeto de la época tiene una visión racional del mundo, desde su particular eje óptico que replica el punto de fuga que simboliza el infinito; *el arte de escribir*, inspirado en el arte holandés en el que los pintores tienen un interés particular por el detalle y el hiperrealismo de los objetos. Para lograrlo, artistas como Vermeer se valieron del uso de la cámara oscura para generar una precisión casi fotográfica, más cercana a la visualidad actual que a la acostumbrada en esa época. El espectador deja de permanecer estático y lo incorporan dentro del espacio pictórico; y *el barroco*, que cuestiona y se opone a la representación cartesiana, exagerando los motivos de las distintas temáticas que abordaba.

Al margen de los regímenes escópicos que señala Martin Jay, con las innovaciones tecnológicas la mirada también estuvo condicionada. El surgimiento del cine representó otro avance significativo en la visión pues las imágenes fotográficas que en su momento generaron un impacto visual, ahora estaban en movimiento y provocaban reacciones en los espectadores. Décadas después, con la llegada del video se origina la televisión, que ya en sí misma genera un nuevo lenguaje, visión y visualidad. Con la llegada de la virtualidad, las cámaras de videovigilancia, la webcam, los teléfonos inteligentes, las salas de videochats, las redes sociales, los drones y, más recientemente, la aparición de la inteligencia artificial vinculada con la imagen surge la urgencia de abordar críticamente la cultura visual a partir de conceptos como la realidad, la postverdad, los *deepfakes*, la viralidad, entre otras. Al respecto, dice Hito Steyerl (2014) en su libro *Los condenados de la pantalla*:

Las miradas ya se habían hecho móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada del observador distanciado se haya vuelto cada vez más global y omnisciente, hasta el punto de hacerse masivamente intrusa: tan militarista como pornográfica, tan intensiva como extensiva, microscópica y macroscópica a la vez. (p.27)

Pero esta mirada que parece verlo todo y al mismo tiempo también es observada, recuerda la vigilancia del panóptico y genera paranoia en el usuario de dispositivos de comunicación, pues, así como se diluye la línea de lo público y lo privado en el aspecto visual para consumo personal, también se corre el riesgo de volverse parte del escaparate escópico pues como menciona John Berger (1972) en *Modos de ver*:

Poco después de poder ver, somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible. Si aceptamos que podemos ver aquella colina, en realidad postulamos al mismo tiempo que podemos ser vistos desde ella. La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. (p.5)

Esta certeza ejercida desde dispositivos de poder también genera la necesidad de apelar por una descolonización de la mirada pues más que preocupar lo que se muestra, se vuelve imperante pensar en lo que se oculta, lo prohibido, lo negado, lo censurado. Nicholas Mirzoeff (2016), en su texto *El derecho a mirar*, habla sobre cómo lo contrario a la mirada no es la censura a ella, sino las visualidades que son impuestas tanto en cuestiones políticas como ideológicas, de ahí la premisa de esta tesis en la que se pretende reflexionar sobre cómo en el ámbito artístico, la institución académica y museística dictan lo que debe ser exhibido, premiado, becado, seleccionado, y de esta manera articular discursos que hegemonizan pensamientos decoloniales y se reducen a temas de agenda que son convenientes para las colecciones privadas, agentes culturales así como patrocinadores, como se verá más adelante en el capítulo *El museo como aparato colonizador*.

La descolonización de la mirada

De la misma manera en la que se han generado estudios en torno a la decolonialidad del poder, del saber y del ser, también hay una necesidad de contrarrestar la colonialidad del ver, que se ha instaurado a partir de los regímenes escópicos durante distintas épocas. De acuerdo con

Silvia Rivera Cusicanqui (2015), en su libro *Sociología de la imagen. Miradas chi'xi desde la historia andina*, la descolonización de la mirada consiste en:

liberar la visualización de las ataduras del lenguaje, y en reactualizar la memoria de la experiencia como un todo indisoluble, en el que se funden los sentidos corporales y mentales. Sería entonces una suerte de memoria del hacer, que como diría Heidegger, es ante todo un habitar. La integralidad de la experiencia del habitar sería una de las (ambiciosas) metas de la visualización. (p. 23)

En una primera instancia se creería que dicha colonización de la mirada solo se circunscribe al ámbito de lo artístico y el entretenimiento, pero la realidad es que ha permeado en distintos ámbitos, incluida la ciencia. En sus orígenes, la antropología física se sirvió de mecanismos como la craneometría para generar prejuicios raciales. Auxiliada de la fotografía, cuya irrupción en la historia de la imagen a partir de 1839, le permitió convertirse en una extensión de ese panóptico que todo lo mira, al ser utilizada para registrar a presos, personas con padecimientos mentales, trabajadoras sexuales, entre otros personajes de la época que ya sea por lo ilegal de sus prácticas o por lo peligroso de su condición, requerían identificación y vigilancia. El primer antecedente del uso de la imagen fotográfica como identificación policial ocurrió en 1852 en Suiza, mientras que en México fue en 1854, siendo de los primeros países en utilizar a la fotografía con dicha finalidad.

Con los retratos de los presos, los criminólogos mexicanos Francisco Martínez Baca y Manuel Vergara, así como el médico italiano Cesare Lombroso, creador de la antropología criminal, contribuyeron en el imaginario colectivo de cómo debería lucir un delincuente,

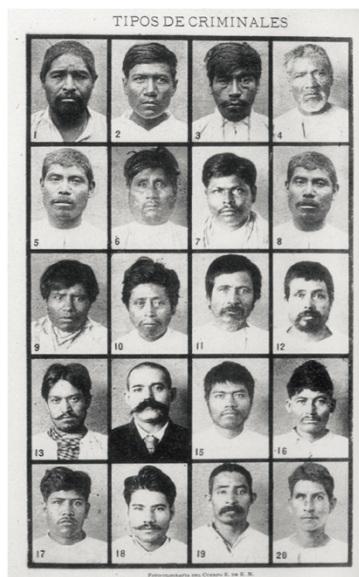
generando de esta manera un estigma social. Jesse Jenner (2006), en su libro *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la Ciudad de México*, comenta al respecto:

La obra de Lombroso sirvió también aquí de modelo, ya que el concepto de atavismo, es decir la supuesta retención de rasgos primitivos relacionados con animales e individuos no pertenecientes a la raza blanca, era central para su prototipo del criminal nato. La caracterización de los “tipos criminales” hecha por Martínez Baca y Vergara se basa en principios tan falaces como extendidos de determinismo biológico. Al ignorar los factores ambientales y favorecer rasgos cefálicos específicos, estigmatizaban ciertos atributos físicos para poder construir jerarquías raciales imaginarias. (p.33)

Los autores desestimaron el entorno socioeconómico que prevalecía a finales del siglo XIX en México, en el que había una enorme diferencia entre quienes poseían el poder y quienes sobrevivían día a día ante la escasez de oportunidades, además del crecimiento en entornos hostiles y violentos. De esta manera, a partir del registro de criminales comienza la era de la criminalización en función del fenotipo, que, si bien ya ha sido desestimada en el ámbito científico, continúa replicándose en lo cotidiano.

Figura 2

Tipos de criminales



Nota. Estudios de antropología criminal de Martínez Baca y Vergara, 1892 [Fotografía], tomada de *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la ciudad de México* (p. 22-23), por J. Lerner, 2006, Turner / INAH.

El científico chileno Alejandro Lipschutz (1975) en su libro *El problema racial en la conquista de América*, acuña el término Antropología Física Mitológica para describir los procesos de estudio que se realizan desde una mirada ajena que se asume superior y a la que define como:

Una antropología física inventada *ad hoc*, destinada a servir a un grupo de hombres para el fin de la cohesión étnica; y enseguida, destinada también a servir al grupo étnico ya señorial, como instrumento de más fácil conquista, y de dominación sobre otros grupos étnicos. (p.52)

Esto es, la mirada eurocentrista que describe una población recién “descubierta”, desde una visión distorsionada y más enfocada en hacerla parecer inferior, extraña, necesitada de ser civilizada si se apega al concepto del *buen salvaje*, entendido como el nativo con la suficiente docilidad para permitirse ser colonizado, o erradicada si el nativo se niega a ser parte de la cultura del conquistador o se vuelve un inconveniente en la implementación de la modernidad, como ocurrió con el exterminio de los Selknam.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los Selknam habitaban Tierra de Fuego de manera nómada, dedicándose a la caza tanto de especies terrestres como marinas. Con la llegada de los barcos loberos, la población de lobos marinos disminuyó drásticamente, dejando sin una de sus principales fuentes de alimento a quienes habitaban en la parte sur de la Patagonia. Con la fiebre del oro y la abundancia de pastizales para ganadería, hubo una llegada masiva de europeos y con ello inició la disputa por el territorio, pues los Selknam, al no tener noción de la propiedad privada, comenzaron a cazar animales que estaban dentro de terrenos cercados. Esto se convirtió en un problema para los ganaderos, quienes implementaron distintas estrategias para la disminución de la población, como el dejarles ganado a su disposición que consumían sin saber que estaba envenenado. Cuando dicha estrategia no funcionó, iniciaron una cacería humana, con el permiso del gobierno argentino, ofreciendo recompensa por cada par de orejas, senos o genitales que les entregaran, y posteriormente, para asegurar la muerte, pidiendo sus cabezas como prueba. Quienes sobrevivieron fueron privados de su libertad en la isla Dawson, que fungió como cárcel sin rejas, atendida por una misión salesiana que se encargó de cambiarles sus hábitos, alimentación y cristianizarlos. Pocos sobrevivieron al cambio de vida. De

quienes lo lograron, existen casos documentados de que fueron llevados a Europa en calidad de atracción de circo.

Julius Popper, uno de los encargados de la cacería de la tribu, fue alimentando un álbum fotográfico durante las expediciones sangrientas, álbum que después obsequió al presidente argentino Miguel Juárez Celman. Comenta Lorena P. López Torres (2017) en su ensayo *Los pergaminos de la memoria. El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880 - 1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso*:

El álbum que Popper confecciona es una plataforma para exhibir su posición como adelantado fundador de la civilización en una región habitada por seres abyectos e ignorantes [...] Al mismo tiempo, es una manifestación de su estatura ideológica y de su poder cultural frente a otros [...] ante los que exhibe los beneficios que obtiene con su empresa colonizadora, sobre los cuales tiene absoluto derecho. (p. 280)

De acuerdo con Martin Gusinde, sacerdote y antropólogo que realizó distintas investigaciones de la cosmovisión y vida cotidiana de los Selknam, varias de las cabezas que resultaron del botín de la cacería humana, fueron vendidas al Museo de Antropología de Londres, el cual es conocido por ser un contenedor de material saqueado de distintas culturas del mundo, pero que en este caso específico pone en evidencia esa cosificación de la vida que se ejerce desde las pedagogías de la crueldad, a las que Rita Segato (2019) define como:

todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, estas pedagogías enseñan algo que va

mucho más allá del matar, enseñan a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto. (p. 27)

Dicho ejercicio de violencia fue reforzado con el silencio subsecuente de quienes veían a la población como algo diferente y salvaje; por lo tanto, su historia fue marginada de la historia oficial de una nación que se fue conformando bajo el influjo de migraciones europeas.

Figura 3

Bajad la mira. Expedición Popper



Nota. Registro del exterminio selknam [Fotografía], Julius Popper, 1886 - 1887. Tomada de Museo Regional de Magallanes. <https://www.museodemagallanes.gob.cl/galeria/los-albumes-de-julius-popper-registro-de-su-expedicion-en-tierra-del-fuego#>

Imagen - archivo y sociología de la imagen

Con el paso del tiempo, las capas ideológicas, políticas y culturales que se añadieron a estas imágenes, comenzaron a ser determinantes en las revisiones históricas a las que se les sometía. A este tipo de imágenes, Joaquín Barriandos (2011) en su artículo *La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, las llama ‘imagen – archivo’, y las define como:

Imágenes formadas por múltiples representaciones sedimentadas unas sobre las otras, a partir de las cuales, se conforma una cierta integridad hermenéutica y una unidad icónica [...] su utilidad para el estudio de las culturas visuales globales radica en que, a través de su análisis, podemos avanzar en la construcción interdisciplinaria de una suerte de “arqueología decolonial”. (p. 27)

Es decir, imágenes que en su momento fueron creadas con una intención, con el paso del tiempo se convirtieron en palimpsestos visuales que encadenan las visualidades de varias épocas así como sus distintos significados que pueden ser interpretados a partir de las reflexiones críticas de la actualidad. Un ejemplo de esta premisa ocurrió con los grabados realizados por Theodore de Bry, los cuales generaron una visualidad que ante el Viejo Mundo ponía en evidencia la existencia del salvaje, así como el canibalismo de Indias, lo que justificaba, por una parte, su exterminio, pues eran considerados como una población peligrosa, y por otra parte, al estar deshumanizados y equiparados con bestias, eran factibles de ser utilizados como esclavos. A pesar de que en su época dichos grabados fueron percibidos como una campaña visual que favorecía a los intereses de los conquistadores, percibidas con el paso de los siglos, es posible observar no solo la temática que se ilustra, también detalles característicos que se

repetían en la gráfica de la época que hacía alusión al llamado Nuevo Mundo, esto es, expresiones faciales que hacían ver a los nativos como personas con problemas mentales que solo contribuían a exacerbar la imagen del salvaje que permeaba en el inconsciente colectivo europeo.

Figura 4

Escena de canibalismo en Brasil. Los indios devoraban a sus enemigos y prisioneros .



Nota. Grabado de la serie Admirante Narratio Americae [Grabado], Theodore de Bry (1528-1598), tomada de Meisterdrucke <https://www.meisterdrucke.es/impresion-art%C3%ADstica/Theodore-de-Bry/1057592/Escena-de-canibalismo-en-Brasil-Los-indios-devoraban-a-sus-enemigos-y-prisioneros.-Grabado-de-%E2%80%9CAdmirante-Narratio-Americae%E2%80%9D-de-Theodore-de-Bry-%281528-1598%29.html>

Esta práctica visual así como su impacto político e ideológico, contribuyó con la instauración del *paradigma tutelar*, concepto jurídico-social que fue abordado desde la perspectiva decolonial por Joaquín Barriendos (2011), en *La colonialidad del ver. Hacia un*

nuevo diálogo visual interepistémico y al que definió como “el derecho de intervención teológico-militar en el ‘Nuevo Mundo’, y la justificación de la guerra contra los indios sobre la base de su ‘natural’ irreligiosidad, de su dudosa humanidad y de su supuesta predisposición al canibalismo” (p.17). De esta manera, la potencia que tienen las imágenes se vuelve fundamental al elaborar discursos persuasivos que pueden ser utilizados desde las estructuras de poder para escribir historias que validen el oficialismo. Silvia Rivera Cusicanqui (2019) analiza estos procesos visuales desde la *sociología de la imagen*, en su libro *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, definiéndola como “la forma como las culturas visuales, en tanto pueden aportar a la comprensión de lo social, se han desarrollado con una trayectoria propia, que a la vez revela y reactualiza muchos aspectos no conscientes del mundo social” (p.19).

De acuerdo con Cusicanqui, históricamente el colonialismo se ha servido de las palabras para encubrir la violencia sistemática que ha ejercido, suavizándola o encubriéndola en su totalidad. En los relatos, los colonizadores han hecho uso de la palabra para contar una historia a modo desde una perspectiva no solo subjetiva, sino también tendenciosa, misma que con el paso del tiempo se vuelve más evidente, y por lo tanto, pierde toda eficacia de ser utilizada críticamente. La imagen, en cambio, permite indagar en aspectos técnicos (disciplinas, técnicas, soportes, dimensiones), en los mecanismos de circulación, en su función e intención original, así como aspectos genuinos que no estuvieron controlados por su creador. La autora cita como ejemplo la obra gráfica del cronista indígena Guamán Poma de Ayala, integrada por más de 300 dibujos que acompañan una carta de mil páginas realizadas entre 1612 y 1615, dirigidas al rey de España. El manuscrito, conocido como Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno, estuvo

desaparecido durante siglos, hasta que finalmente apareció a principios del siglo XX en Copenhague.

Cusicanqui analiza en los dibujos, lo que llama *teorización visual del sistema colonial* y con lo que se refiere a la forma en la que la imagen en sus distintos soportes y técnicas fue utilizada para expandir estructuras de poder de entidades que generaban su propio constructo social. En el Primer Nueva Crónica y Buen Gobierno, es evidente como, a diferencia de Theodore de Bry en sus grabados realizados a partir de los testimonios que le llegaban de los colonizadores, Guamán Poma de Ayala dibuja desde su entorno, desde lo que le es cotidiano, sin el sesgo de la mirada eurocentrista que observa con extrañeza. A pesar de la subjetividad autoral, es perceptible desde los trazos, la composición, el texto que acompaña las imágenes, así como la temática de estas, el acercamiento hacia un modo de vida mucho más inmediato que el filtrado por la mirada prejuiciosa del desconocido.

Figura 5.

Noviembre. Mes de los muertos



Nota. Imagen de Primer nueva crónica y buen gobierno [Ilustración], Guamán Poma de Ayala, Guamán (Waman Puma). Tomado de *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (p. 44), Silvia Rivera Cusicanqui, 2019, Tinta Limón.

A partir de sus estudios y reflexiones, Silvia Rivera Cusicanqui enlista las diferencias entre la semiología de la imagen y la antropología visual, siendo las más importantes para el tema de la presente tesis que 1) en la antropología visual el investigador debe formar parte de aquello que quiera observar, mientras que en la sociología de la imagen ya forma parte de ese entorno y ha pertenecido a él toda su vida; 2) en la antropología visual para poder comprender mejor a las sociedades a observar, hay una necesidad de vincularse, familiarizarse con la cultura de las sociedades vistas desde una percepción eurocéntrica, mientras que en la sociología de la imagen, por el contrario, se debe alejar de esas percepciones, pues solo de esta manera se podrá acceder a la descolonización de la mirada.

A manera de resumen y para clarificar los conceptos que se abordan en esta investigación, se presenta un resumen (Tabla 1) que define a grandes rasgos el significado de cada término que ha sido acuñado para identificar las prácticas colonialistas. Si bien suelen relacionarse entre sí, cada una tiene también sus propias particularidades que contribuyen a una mejor interpretación y aplicación en casos específicos.

Tabla 1*Colonialidades.*

Colonialidad del poder	Término acuñado por Aníbal Quijano que describe el patrón unificado que tiene capacidad de dominación del mundo moderno y capitalista.
Colonialidad del saber	Se refiere a la imposición de una epistemología eurocentrista que, de acuerdo con Eduardo Lander, reduce los conocimientos ancestrales y locales a simples saberes arcaicos o primitivos.
Colonialidad del ser	Es la creencia colonialista de que existen seres humanos superiores e inferiores, habitantes del Norte Global los primeros y el Sur Global los segundos y cuya diferencia sea religiosa, étnica o de orientación sexual e identidad de género, recrudescer el grado de inferioridad con el que son percibidos. Walter Dignolo comenta al respecto que, para el colonizador, el colonizado no existió en la historia moderna hasta que fue descubierto.
Colonialidad del ver	Término que surge de la intersección entre los estudios decoloniales y los estudios visuales, que analiza cómo la mirada también es condicionada por un aparato de poder que genera códigos visuales e imágenes (a las que Joaquín Barriendos llama <i>imagen archivo</i>), dotadas de una función que busca instaurar un régimen escópico.

De las cuatro colonialidades presentadas en dicha tabla, son la *colonialidad del ser* y la *colonialidad del ver*, las que se abordan en esta tesis y se vinculan con la racialización de artistas de pueblos originarios, así como de las visualidades presentes en el arte actual

Capítulo 2. Metodología

Planteamiento metodológico

La investigación se llevó a cabo siguiendo la metodología cualitativa, que se encarga de recopilar datos no numéricos para comprender conceptos, ideas, experiencias de vida, con los significados que las personas les atribuyen, buscando así la comprensión de un fenómeno dentro de un entorno. La elección del método cualitativo sobre el cuantitativo radica en que para la hipótesis de la tesis era necesario comprender características, cualidades, situaciones concretas, más allá de cifras. Además de que lo que se buscaba con la tesis no era saber números aproximados de artistas afectados por prácticas colonialistas, sino de acciones concretas así como estrategias de la institución artística que desde la visualidad, propagan discursos ideológicos que permean en el escenario actual.

Por lo tanto, la metodología cualitativa permitió adentrarse en la observación de aquello que atraviesa las prácticas artísticas contemporáneas, desde dónde se enuncian y cómo inciden en su creación los factores sociales, políticos, económicos y geográficos abordados desde el campo artístico.

Siguiendo esa premisa de investigación, el método seleccionado fue el fenomenológico, en tanto que observa, analiza y reflexiona sobre procesos internos subjetivos, para así poder generar una relectura del aspecto externo. Al abordar artistas y obras, fueron de suma importancia las motivaciones y reflexiones que se generaron de forma individual, así como la indagación en la pulsión que tienen a la hora de iniciar un proyecto y cómo sus intereses intelectuales, emocionales, etcétera, se convierten en objetos artísticos abordados desde una perspectiva anticolonial, así como lo que estas prácticas suman a la discusión actual.

Campo de estudio

Se enfoca específicamente en el escenario artístico actual que se integra de artistas, curadores, gestores, críticos de arte, docentes y teóricos del arte latinoamericanos que generen proyectos artísticos que cuestionen, indaguen y dialoguen en torno a temáticas decoloniales y anticoloniales, ya sea desde su geografía, la historia, el cuerpo y las representaciones visuales y escultóricas, como ocurre con los símbolos nacionales y los monumentos desde una cuestión personal.

Sujeto de estudio

Se presenta a través de dos artistas jóvenes emergentes que proceden de pueblos originarios: David Montes de Cohuecan, Puebla, y Javier Acevedo–Mota de Tezontepec de Aldama, en Hidalgo. Es relevante que ambos artistas sean emergentes, es decir, aún no se encuentran insertados del todo en un sistema del arte que se valida con la trayectoria y el reconocimiento obtenido a partir de premios, becas, grados académicos y otros reconocimientos que otorgue la institución artística, sea desde la academia, el museo, la crítica, el mercado del arte, etcétera. Al estar desarrollando su práctica artística tomando elementos de sus lugares de origen, los dos autores generan reflexiones más cercanas a los conflictos culturales y ecológicos de la región, sin intermediarios institucionales y siendo conscientemente sujetos políticos desde su práctica artística.

Objeto de estudio

Consiste en la práctica artística de ambos artistas, entendiendo como tal al conjunto de obra que realizan desde sus lugares de origen, los conceptos teóricos que abordan, así como otros

eventos en donde se desplieguen sus reflexiones críticas desde el arte, como coloquios, mesas de diálogo, textos, publicaciones, entre otros dispositivos de circulación.

Técnicas de acopio de información

De acuerdo a la naturaleza de la temática, las técnicas de acopio de información más adecuadas son las siguientes:

Análisis documental: Publicaciones que aborden la decolonialidad, principalmente pensadores decoloniales latinoamericanos (Enrique Dussel, Walter Dignolo, Aníbal Quijano, Ramón Grosfoguel, Joaquín Barriendos), así como autores que aborden el anticolonialismo como campo de estudio y como lucha (Odín Ávila Rojas, Félix Reinaga, Frantz Fanon).

Observación: Eventos recientes relacionados con el patrimonio cultural y natural y los movimientos y conceptos que se desglosen, como la iconoclasia, los antimonumentos de distintas temáticas, así como proyectos artísticos realizados desde una perspectiva decolonial y anticolonial. A partir de esta técnica de acopio de información se seleccionarán las categorías que se complementarán con las que surjan en el instrumento de recolección de datos.

Revisión de registros: Catálogos de exposiciones, críticas de arte y noticias en torno a antimonumentos, prácticas artísticas decoloniales y anticoloniales. Las revistas *Terremoto*, *ArtiShock*, así como proyectos digitales que difunden y gestionan proyectos artísticos. También se revisó el registro visual y textual de los artistas que son el estudio de caso, específicamente sus bitácoras de procesos artísticos, sus tesis de maestría (Maestría en Producción Artística

MAPAvisual y Maestría en Estudios de Arte y Literatura MEAL, respectivamente), así como su portafolio de obra. La recopilación de material será visual y por escrito y, para el caso de obra audiovisual, se utilizarán stills de los videos y descripción de los audios.

Entrevistas: A curadores, gestores, artistas y otros agentes culturales locales cuya práctica artística se enmarque en una perspectiva decolonial / anticolonial.

Instrumento de recolección de datos

Los principales instrumentos de recolección de datos son un par de entrevistas semi estructuradas que permitan no solo obtener información precisa basada en los conceptos abordados en el marco teórico (Tabla 1); también se busca obtener datos desde la información nueva que brinden durante la entrevista y que pueda generar preguntas que no estaban consideradas originalmente. Esta investigación retoma conceptos de los Estudios Decoloniales Latinoamericanos, específicamente la *colonialidad del ser* que aborda colectividades que han sido marginadas y en donde las consecuencias de los procesos de racialización y violencia a partir de sus lugares de origen, suelen ser utilizadas en el arte como cuota inclusiva o folclorizando sus manifestaciones culturales; también aborda la *colonialidad del ver*, misma que incorpora los Estudios Visuales para comprender la manera en la que se ha condicionado la forma de mirar a partir de la instauración de un régimen escópico en el ámbito cultural, político y de entretenimiento. Se busca hacer una aproximación del instrumento de recolección de datos desde dos enfoques: el decolonial y el anticolonial.

El instrumento de recolección de datos fue validado por la Dra. Yunuen Díaz, investigadora del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores cuya línea temática aborda los procesos decoloniales en el arte actual, así como por el Dr. Gerardo Suter, artista visual miembro del Sistema Nacional de Creadores, investigador del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores y coordinador de la Maestría en Producción Artística MaPAvisual en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Tabla 2

Conceptos Abordados en el Marco Teórico Aplicados en el Instrumento de Recolección de Datos

Artista	Colonialidad del ser	Colonialidad del saber	Colonialidad del poder	Colonialidad del ver
David Montes	Racialización de pueblos originarios	Capital cultural	Patrimonio cultural: alfarería, arte sacro. Extractivismo cultural: saqueo, apropiación desde el arte	Decolonialidad Anticolonialidad
Javier Acevedo-Mota	Racialización de pueblos originarios / Disidencias sexogenéricas	Capital cultural	Patrimonio cultural: cultura <i>hñähñu</i> Patrimonio natural: Valle del Mezquital Extractivismo natural: Contaminación de tierra y aire.	Decolonialidad Anticolonialidad

A partir de este acercamiento al tema se generaron las categorías generales que sirvieron como base para establecer las preguntas de la primera entrevista semiestructurada. Esta entrevista tiene dos finalidades: por una parte, busca generar un primer acercamiento al entorno local del artista a partir de preguntas que le ubiquen en un contexto específico para comprender cuáles elementos históricos, sociales, culturales, familiares, han repercutido en su persona. La segunda finalidad es indagar en cómo dichos elementos que atraviesan su identidad se incorporan a su quehacer artístico; éstos serán abordados más detalladamente en la segunda entrevista. Es importante mencionar que hay una ligera variación en las preguntas que obedece al otro oficio y profesión de los artistas, uno alfarero, el otro biólogo. Esta condición repercute tanto en la dirección de las preguntas como en su obra, pues son abordadas desde su preocupación por el patrimonio cultural y natural, respectivamente.

Primera entrevista al artista David Montes, realizada el 5 de marzo de 2025

Preguntas enfocadas en la alfarería y su localidad

1. ¿De qué manera tu práctica artística se nutre de la alfarería que ha sido parte fundamental de tu familia?
2. Recientemente, por iniciativa propia realizaste el catálogo de obras de arte sacro de la iglesia de San Bartolo, en Cohuecan, Puebla. ¿Fue con una finalidad artística y/o académica o hay un interés personal con la comunidad?

3. Eres originario de una población cargada de elementos religiosos, tanto desde el mito prehispánico como desde lo cristiano, importantes para su cosmovisión. ¿Puedes profundizar al respecto?
4. Desde tu producción como alfarero, ¿has tenido acercamientos y experiencias con algún museo de cultura popular? En caso de una respuesta afirmativa, ¿cuál ha sido la experiencia?
5. ¿Has incorporado esos elementos prehispánicos/cristianos de la vida cotidiana dentro de tu práctica artística? De ser así, ¿cómo lo has hecho?

Pregunta enfocada en la Colonialidad del Ser

6. Has realizado una pieza en torno a la historia del activista Samir Flores, quien era tu amigo. ¿Podrías contar cómo fue el vínculo generado con él y la comunidad de Amilcingo, así como el proceso de la pieza?

Preguntas enfocadas en su práctica artística, el museo y el patrimonio cultural

7. En el arte actual es muy frecuente el uso de elementos de carácter prehispánico, así como de historias y situaciones propias de pueblos originarios. ¿Cuál es tu percepción del uso de dichos conceptos?
8. Desde tu producción y conceptos que trabajas como artista, ¿has tenido acercamientos y experiencias con museos, galerías y/o espacios autogestivos de arte contemporáneo / arte actual? ¿En caso de una respuesta afirmativa, ¿cuál ha sido la experiencia?

9. Tu práctica artística se nutre de teóricos que reflexionan sobre conceptos como patrimonio, identidad nacional, arqueología, pueblos originarios, etc. ¿Podrías mencionar algunos de ellos y si hay algún concepto específico que te interese para tu cuerpo de obra, sea artístico o curatorial?
10. ¿Consideras que los temas y conceptos que trabajas te facilitan o dificultan tu inserción en el circuito del arte actual?

Primera entrevista al artista Javier Acevedo Mota, realizada el 5 de marzo de 2025

Preguntas enfocadas en la Biología, su localidad, la identidad y el patrimonio natural

1. Tienes una formación académica en Biología, ¿de qué manera dicha disciplina es fundamental en tu práctica artística?
2. Eres originario de una población en donde el Valle del Mezquital desempeña no solo una función natural, sino también social y cultural. ¿Cuál es la situación actual del valle desde el punto de vista ecológico y sus implicaciones en la cosmovisión de tu lugar de origen?

Pregunta enfocada en la Colonialidad del ser

3. Dentro de los procesos de creación en los que hemos coincidido, es perceptible la incorporación de elementos propios de tu identidad |y orientación sexual a tus bitácoras. ¿Consideras que tu práctica artística está atravesada por tu orientación e identidad sexual?

Preguntas enfocadas en su práctica artística, el museo, y el patrimonio cultural

4. ¿Por qué te interesa mezclar la estética y temática prehispánica con la ecología, y desde cuál postura te enuncias al respecto?
5. Hay distintos elementos de carácter religioso en tus obras. ¿De dónde proviene ese interés y cuál es la función de abordarla con los conceptos que trabajas?
6. En el arte actual es muy frecuente el uso de elementos de carácter prehispánico, así como de historias y situaciones propias de pueblos originarios. ¿Cuál es tu percepción del uso de dichos conceptos?
7. ¿Consideras que los temas y conceptos que trabajas te facilitan o dificultan tu inserción en el circuito del arte actual?
8. Hay una presencia constante de ficción en tu obra, ¿de qué manera funciona la ficción a la hora de abordar temas reales?

Categorías

A partir de la respuesta de ambos entrevistados, se realizó una selección de categorías que permitiera confirmar, eliminar o modificar las categorías originales y elegir las definitivas para trabajar en la investigación: Antropología, Arte e Imagen, Extractivismo y Patrimonio.

Instrumento de análisis de datos: Matriz de analogías

Una vez transcritas las respuestas y elegidas las categorías de las entrevistas, se elaboró el instrumento de análisis de la información, que consiste en una matriz de analogías (Tabla 3). La decisión de generar una analogía y no una tabla comparativa se debe a que el estudio de caso

no pretende generar comparaciones entre experiencias de vida, espacios geográficos y prácticas artísticas, sino en encontrar puntos de encuentro y diálogo desde la interseccionalidad. Para la elección de la matriz de analogías se toman en cuenta las reflexiones del lingüista Christian Plantin (2011), quien señala que “desde la perspectiva antropológica, la analogía es una forma de pensamiento que postula que las cosas, seres y eventos se reflejan entre sí; para el pensamiento analógico, conocer, equivale a descifrar las similitudes” (p.9). Al respecto, el filósofo Paul Bartha (2010) comenta (como se citó en Gutiérrez, 2019):

Una analogía es una comparación entre dos objetos o sistemas de objetos, que pone de relieve aspectos que se piensan como similares; razonamiento analógico por su parte es cualquier tipo de pensamiento que se basa en una analogía. Un argumento analógico es una representación explícita de razonamiento analógico que cita semejanzas aceptadas entre dos sistemas como apoyo a una conclusión. (p.57)

Tabla 3

Matriz de Analogías

Categoría	Subcategoría	David Montes	Javier Acevedo-Mota	Conclusiones
Antropología	Pueblos originarios Mitos prehispánicos Ritos Tradición oral Usos y costumbres	Comunidades que realizan ritos para la petición de agua (Cohuecan, Poptlán, Amilcingo, Huazulco, Hueyapan, Tetela del Volcán). Mito del cerro Cuecatzin y la imagen de San Bartolomé Apóstol que apareció en la cueva.	Culebras sagradas de los otomíes, consideradas las guardianas de la lluvia. Cosmovisión hñähñu El cerro del Xicuco (antiguo observatorio astronómico) referencia del diseño de la basílica de Guadalupe.	Desde ambos lugares hay una presencia de mitos y ritos en torno al agua. Dichas creencias, usos y costumbres, son muy importantes para comprender las dinámicas sociales y religiosas actuales de ambas comunidades.

		San Bartolo tiene un diablito amarrado que en ocasiones cambia de género y es diablita.	Sincretismo religioso Para los <i>hñähñu</i> las serpientes atraen la lluvia.	
Arte e imagen	Arte objeto Ficción Interdisciplina Transdisciplina Círculo artístico Mercado del arte	Arte sacro Retablos Ex votos ficticios	Ciencia Ficción Memoria tradicional Lo híbrido / mutante.	Desde el soporte y materialidad, ambas producciones artísticas son arte objeto o esculturas. Retoman elementos del sincretismo religioso de sus comunidades y usan la ficción para abordar problemáticas extractivistas.
Patrimonio	Patrimonio cultural Patrimonio natural	Apropiación cultural indebida (Yásnaya Aguilar) Apropiación cultural interna (David Montes)	Fabulaciones especulativas <i>El tercer mundo después del sol</i> (2021), Ricardo Bastidas.	Algo importante es percibir que que mientras David Montes tiene referentes teóricos, en el caso de Javier Acevedo, sus referentes son literarios y eso es muy evidente en ambas producciones.
Extractivismo	Problemáticas ambientales Saqueo Capitalismo salvaje	Gasoductos Termoelectrica Agua contaminada	Agua residual Contaminación atmosférica por refinerías Tala inmoderada	Las dos poblaciones están atravesadas por una falsa idea de progreso a partir de la incorporación de industrias que tienen un grave impacto ambiental en la región

A partir de la matriz de analogías y las conclusiones extraídas, se generaron las preguntas para la segunda fase de las entrevistas semi estructuradas, orientadas hacia la práctica artística realizada desde un pensamiento anticolonial.

Segunda entrevista semiestructurada

Esta entrevista tiene como finalidad el ahondar en la experiencia de los artistas con tres conceptos importantes para la investigación: la *Colonialidad del ver*, o cómo es percibido por la institución artística el habitante de pueblos originarios; el *anticolonialismo*, abordado desde el enunciamiento político y artístico de los creadores para hablar sobre dinámicas que ocurren en su territorio; y el *paradigma tutelar*, las dinámicas generadas por la institución artística para poder incorporar artistas de pueblos originarios así como de sectores vulnerables que ilustren las agendas museísticas actuales.

Preguntas enfocadas en la Colonialidad del ver

1. ¿Cuáles son los referentes decoloniales del Arte actual con los que tu práctica artística dialoga?
2. ¿Consideras que los mitos que prevalecen en tu comunidad y que explican su cosmovisión, pueden ser interpretados en la actualidad desde una mirada descolonizada?
3. ¿Hay alguna estrategia o condiciones para que, como artista emergente proveniente de pueblos originarios, evites que tu producción artística sea instrumentalizada?
4. Al trabajar con temas que inciden en una región específica, puede llevarse a cabo una explotación cultural a pesar de ser la propia. ¿Cuál consideras que es el límite entre la reflexión y la denuncia, a la folclorización y exotización de elementos culturales de pueblos originarios?
5. ¿Consideras que existe alguna categoría específica para el arte actual producido por artistas de pueblos originarios?

Preguntas enfocadas en el Anticolonialismo y el Paradigma Tutelar

6. ¿Consideras que las políticas culturales actuales repercuten en la visibilización de la producción artística proveniente de pueblos originarios o consideras que continúan las prácticas paternalistas del Estado?
7. El anticolonialismo se interesa en que cualquier individuo de poblaciones marginadas históricamente, se conviertan en sujetos políticos, más allá de ser únicamente retomados para ilustrar agendas institucionales. ¿Consideras que en el Arte actual hay este impulso por brindar espacios a artistas de pueblos originarios, en tanto sujetos políticos más que como cuota temática?
8. Yásnaya Aguilar habla acerca del objeto artesanal que, una vez apropiado y mercantilizado, pierde su significado original y su origen. ¿De qué manera es factible que esa situación también ocurra en el arte?

Una vez realizada la entrevista, se generó otra matriz de analogías con las mismas categorías incluidas en la matriz anterior.

A partir de la técnica de acopio de información de revisión de registros, específicamente las bitácoras de procesos artísticos, así como portafolios de obra, se realizaron cuatro análisis de arte basados en los métodos que Erwin Panofsky (1970) propone en su libro *El significado en las artes visuales*:

Análisis formal: Es un análisis descriptivo y responde a la pregunta “¿qué ves?”, por lo que las respuestas se orientan hacia la parte materíca–técnica de la obra, como puede ser la

disciplina (fotografía, pintura, dibujo, gráfica, video, etcétera), las dimensiones, la técnica (acuarela, óleo, acrílico, mármol, madera, barro, cerámica, fotografía analógica, digital, etcétera), el formato (horizontal, vertical, cuadrado, circular).

Análisis iconográfico: Es el análisis que identifica elementos que son factibles de tener un significado (formas, color, composición, objetos, poses, etcétera).

Análisis semiótico: Es el análisis que interpreta los elementos iconográficos, su significado, implicaciones sociales, culturales, históricas, etcétera.

Análisis hermenéutico retoma los análisis anteriores e incorpora el entorno, las historias personales, así como conceptos que proponen los autores para generar una visión más amplia sobre la producción artística de ambos artistas.

De las conclusiones derivadas del análisis hermenéutico, se ahondó en la matriz de analogías incluida en el estudio de caso, el mismo que integra el capítulo 4, en el que se incluyen las imágenes de las obras a la par de las reflexiones sobre proyectos específicos desde los conceptos propuestos en el marco teórico de la presente tesis.

Capítulo 3. Prácticas decoloniales en el activismo y en el Arte Actual

Durante la década de los 90, los Estudios Decoloniales comenzaron a permear en la academia y a influir en el pensamiento activista y artístico. La divulgación de dicho pensamiento encontró un terreno fértil en donde crecer: fue la década en la que se conmemoraron los 500 años del llamado *Descubrimiento de América*, como anteriormente se le conocía a la llegada de Cristóbal Colón al continente americano y que, durante las actividades y protestas en torno a la

fecha, dicho título fue rechazado colectivamente debido al sesgo, pues indicaba una visión eurocentrista y colonialista. En México, al igual que en otros países latinoamericanos, el 12 de octubre se conocía como el *Día de la raza*, nombre asignado en 1928 por José Vasconcelos hasta el año 2020, cuando el presidente Andrés Manuel López Obrador decreta el cambio por el de *Día de la Nación Pluricultural*. Lo mismo ocurrió con otros países, en Argentina desde el año 2010 se le conoce como el *Día de la diversidad cultural*, mientras que Chile en el 2000 se instauró el *Día del encuentro de dos mundos*; En el caso de Ecuador, en 2011 se estableció el *Día de la Interculturalidad y Plurinacionalidad*. Si bien las fechas distan entre sí, las reflexiones que llevaron a dichas decisiones provienen de la conmemoración de los 500 años pues como indica Michell Huerta Ávila (2020) en su texto *1992, el quinto centenario que articuló las luchas indígenas en América Latina*, para el sitio web del Instituto de Ciencias Sociales de la UNAM:

A partir de la articulación de organizaciones en torno a los 500 años de resistencia indígena, se identifica un proceso de reconstitución de las comunidades indígenas, campesinas y afrodescendientes. En este proceso intervienen dinámicas de reconocimiento y respeto, esfuerzos por recuperar identidades que han sido despojadas, y luchas por los territorios y por las formas de nombrarse. (párr. 6)

Esta articulación de poblaciones originarias se vio ejemplificada en 1992, durante el mandato del presidente Carlos Salinas de Gortari, con la modificación al artículo 27 de la Constitución Mexicana que puso fin al reparto agrario y permitía la venta del suelo ejidal. Como protesta, el 7 de marzo de 1992 se organizó la “Marcha por la paz y los derechos humanos de los pueblos indígenas Xi’nich’ (hormiga)”. De acuerdo con Araceli Burguete Cal y Mayor (2011) en el libro *Movimientos indígenas en América Latina. Resistencia y nuevos modelos de integración*,

dicha marcha consistió en “una caminata de más de mil kilómetros que siete centenas de indígenas tsotsiles, tseltales, choles, tojolabales y zoques, realizaron desde Chiapas hasta la ciudad de México” (p.19). Esta fue una de varias manifestaciones y levantamientos en las que comunidades estados como Guerrero y Oaxaca, entre otros, alzaron la voz frente a situaciones que aquejaban a sus territorios. El 12 de octubre de 1992, en el marco de las actividades de protesta en torno a los 500 años de la llegada de Colón a América, en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, un grupo de personas que acudieron a la marcha convocada por el Frente de Organizaciones Sociales de Chiapas (FOSCH) derribaron a martillazos la estatua de Diego de Mazariegos, fundador de la ciudad. José Ignacio de Alba (2019) narró el evento para *Pie de Página*:

Con el resentimiento que pareciera guardado durante cinco siglos derribaron la estatua. Una vez en el piso, Diego de Mazariegos fue descuartizado, le quitaron los pies y las manos, también lo decapitaron. Los pedazos de la estatua se los llevó la procesión indígena, integrada por tseltales, choles y tojolabales. Algunas de las piezas son conservadas por las agrupaciones indígenas, como una especie de trofeo. (párr. 2)

Si bien no fue el primer monumento ni el único en ser derribado, resultó importante que en una fecha tan significativa se llevara a cabo una acción iconoclasta contra el símbolo local de la colonización, en una época en la que aún no comenzaba la destrucción, retiro e intervención de monumentos de forma tan frecuente ni se contextualizaba en un movimiento global.

Figura 6

Derrumbe de Don Diego de Mazariegos



Nota. Iconoclasia en San Cristobal de las Casas, dos años antes de la irrupción del Ejército Zapatista de Liberación Nacional [Fotografía], Antonio Turok, 1992, tomada de El Norte

<https://www.elnorte.com/evocan-irrupcion-del-ezln/ar2734001>

Patrimonio cultural y monumentos históricos

El impacto de la acción iconoclasta radica en que atenta contra uno de los pilares que conforman a una nación y contribuyen en su identidad: el patrimonio cultural. A partir de la mediatización de las protestas y la destrucción de monumentos, se ha generado una opinión dividida en la que algunos sectores de la población apoyan las manifestaciones así como intervenciones urbanas, mientras que otros se indignan ante el maltrato de elementos del espacio

público y piden castigo para quienes atentan contra edificios históricos y estatuas ya sea históricas o artísticas pues consideran que con ello se pone en riesgo el patrimonio del país, entendiendo como tal a la materialidad e inmaterialidad cultural que nos ha sido heredada y que además nos sitúa temporalmente en sucesos y personajes que son fundamentales en la construcción del país y son pieza clave de la memoria histórica. De acuerdo con la Ley de Patrimonio Cultural, Natural y Biocultural de la Ciudad de México, expedida el 29 de octubre de 2020, el patrimonio cultural es un conjunto de:

Expresiones materiales, bienes muebles e inmuebles y expresiones inmateriales, que posean un significado y un valor especial o excepcional, artístico, histórico o estético, para un grupo social, comunidad o para la sociedad en su conjunto y por lo tanto forman parte fundamental de su identidad cultural [...] Se consideran afectos al Patrimonio Cultural Inmaterial: Actos festivos, lenguas, rituales, técnicas artesanales tradicionales, tradiciones y expresiones orales. (párr 1,10)

De dicho conjunto de expresiones materiales, el monumento es el elemento que más ha sido utilizado en el espacio urbano como un aparato ideológico que se alinea a las narrativas históricas oficiales y permea en el inconsciente colectivo, validando discursos del Estado y contribuyendo a generar una memoria histórica unilateral. Como menciona Antonio Bentivegna (2008) en su artículo *La estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales*: “frente a otras formas de representación – por ejemplo la pintura y el dibujo – la escultura aparece más corpórea, más “real” y más presente en estado material, lo que tiene enorme ventaja en el caso de la representación de un héroe” (párr. 6).

Desde su raíz etimológica, del latín *monumentum*, que a su vez deriva del verbo *monere* que significa recordar, el monumento se convierte en un receptáculo de memoria que busca honrar, conmemorar y celebrar, pero también borrar, limpiar y condicionar, al punto en que la escultura adquiere más valor desde sus cualidades matéricas, que de las acciones que generó el personaje o el suceso representado, de ahí la indignación de la población ante las acciones iconoclastas.

El punitivismo ante las prácticas de intervención o destrucción de monumentos es factible de ocurrir ya que existen distintas leyes en torno al patrimonio cultural que varían de acuerdo a cada país, pero coinciden en la finalidad de preservar edificios, esculturas y ruinas en función del tiempo de creación de cada uno. En México, la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas (1972) considera a cierto tipo de esculturas como parte del patrimonio histórico de la nación y, por lo tanto, las autoridades están obligadas a protegerlas. De acuerdo con los artículos 35 y 36 de dicha ley, son monumentos históricos:

Los bienes vinculados con la historia de la nación, a partir del establecimiento de la cultura hispánica en el país, en los términos de la declaratoria respectiva o por determinación de la Ley. Los inmuebles construidos en los siglos XVI al XIX, destinados a templos y sus anexos; arzobispados, obispados y casas curales; seminarios, conventos o cualesquiera otros dedicados a la administración, divulgación, enseñanza o práctica de un culto religioso; así como a la educación y a la enseñanza, a fines asistenciales o benéficos; al servicio y ornato públicos y al uso de las autoridades civiles y militares. Los muebles que se encuentren o se hayan encontrado en dichos inmuebles y las obras civiles relevantes de carácter privado realizadas de los siglos XVI al XIX inclusive. (p. 9)

En ese sentido, el artículo 52 de dicha ley, considera como sanción a quien incurra en un daño o destrucción a un monumento histórico: “prisión de tres a diez años y multa hasta por el valor del daño causado”. A pesar de la sanción y la reprobación de una parte de la ciudadanía, la iconoclasia continúa permeando en las protestas y manifestaciones que se realizan en el espacio público, pues justo el distanciamiento temporal con los personajes que representan, propicia reflexiones en torno al pasado desde miradas menos oficialistas y más críticas en las que muchas de las representaciones escultóricas ya no tienen cabida en un contexto actual.

La Crisis de los Monumentos en América

En los últimos años, el movimiento iconoclasta que se enuncia feminista, antiimperialista y antirracista, ha tomado fuerza utilizando como símbolo la intervención, el derribamiento y la destrucción de monumentos que representan a personajes colonizadores quienes, haciendo uso de la violencia, han despojado a comunidades y civilizaciones de su territorio, lengua, religión, entre otras manifestaciones culturales. Estas acciones se llevaron a cabo en todo el continente americano, desde Canadá, en donde tras el hallazgo de los restos de 215 niños indígenas enterrados sin la información de la causa de su muerte, fue derribado el monumento a Egerton Ryerson, quien fue el creador de internados para niños indígenas en dicho país y que tenía como objetivo despojar a los infantes de su cultura y adaptarlos a la civilización canadiense a costa de abusos sexuales, físicos y psicológicos, hasta Chile, en donde tan solo durante 2019 fueron dañados alrededor de setenta monumentos, entre ellos el de Cornelio Saavedra, quien fue uno de los mayores genocidas durante la ocupación de territorio mapuche a mediados del siglo XIX.

Figura 7

La estatua de la reina Isabel La Católica se ve vestida de cholita durante una protesta convocada por el grupo feminista Mujeres Creando el 12 de octubre de 2020 en La Paz, Bolivia



Nota: Iconoclasia feminista en Bolivia [Fotografía], Gastón Brito, 2020, tomada de El País
<https://elpais.com/internacional/2022-09-25/las-estatuas-mas-incomodas-de-america.html>

En el caso de Colombia, la situación no es distinta. Tanto esculturas de Colón como de otros personajes célebres de la historia del país, han sido decapitadas, pintadas, derribadas y destruidas, lo cual parece reafirmar el deseo de cierta parte de la población por querer erradicar el vínculo que les une con el explorador italiano. El retiro de las estatuas tanto de Colón como de Isabel La Católica de las inmediaciones del aeropuerto El Dorado, es el hecho que más ha dividido la opinión, pues hay quienes se oponen a que las estatuas, cuyo origen se remonta a 1906, tengan que ser escondidas para protegerlas de su destrucción pues consideran que suprimirlas no borraría la historia y, para liberarse del almirante, tendrían que cambiarle el nombre al país, pues Colombia significa Tierra de Colón.

Esta situación no solo es propia de Colombia, pues cada situación que implica un ataque a un monumento genera distintas reacciones entre defensores y oponentes. Por un lado, están quienes festejan los derribamientos de esas figuras que representan la figura del colonialismo europeo y su irrupción violenta en el continente americano, y que dichas estatuas hayan permanecido durante décadas en una avenidas, plazas y sitios emblemáticos de cualquier ciudad, se convierte en una aceptación no solo de una historia narrada desde el eurocentrismo, sino que minimiza el aniquilamiento sistemático de pueblos originarios y la instauración de un sistema económico y creación de castas en las cuales las razas denominadas por los europeos como razas inferiores, fueron utilizadas en el enriquecimiento de las monarquías europeas.

Por otra parte, hay críticas a estas acciones, pues consideran que hacer revisionismo histórico de esta manera, puede generar otro tipo de negacionismo y de alterar el relato histórico. Al suprimir del espacio público ciertos monumentos o censurar personajes, también se oculta el suceso, así como las acciones que ejercieron, y podría generarse una situación en la que pareciera que jamás ocurrieron y por lo tanto, podrían volver a repetirse. Esto evidentemente es debatible y para ello es importante considerar la memoria histórica.

Figura 8

Manifestantes derriban una estatua de Cristóbal Colón durante una manifestación contra el gobierno en Barranquilla, Colombia



Nota: Derribo de monumentos de conquistadores [Fotografía], Mery Grandos Herrera, 2021, tomada de DW <https://www.dw.com/es/col%C3%B3n-asesino-manifestantes-derriban-estatua-de-crist%C3%B3bal-col%C3%B3n-en-ciudad-colombiana-de-barranquilla/a-58101622>

Para comprender el peso simbólico, político e histórico que tiene un monumento, se retoman las palabras de Marco Avilés (2020), quien en un artículo para *The Washington Post* escribió: “las estatuas hablan siempre de quien las colocó”. Pero no solo eso, también hablan o refieren ideológicamente de quien las retira, para muestra el caso del Cristóbal Colón que fue retirado por decreto oficial en Venezuela por Hugo Chávez en 2009 y sustituida por un monumento a Guaicaipuro, un héroe indígena del siglo XIV; en Argentina ocurrió otro retiro ordenado por Cristina Fernández de Kichner en 2013, siendo sustituida por la guerrillera boliviana Juana Azurduy de Padilla, escultura que fue subvencionada por Evo Morales, ambos casos bajo la retórica de la crítica al genocidio y la descolonización, mientras que en el caso de México en 2020 se realizó de forma revestida bajo el argumento de restauración pero a sabiendas de las amenazas de una posible destrucción. No hubo un posicionamiento claro ni firme respecto

al significado de la estatua ni a la memoria histórica. En cambio, para Porfirio Díaz, quien en 1877 ordenó su colocación, sí había una intención ideológica. La admiración fervorosa del presidente por la cultura europea, específicamente la francesa, hizo que no titubeara en permitir y en inaugurar la colocación en una avenida principal de la estatua proveniente de París y realizada por el escultor Charles Cordier, ante las quejas de quienes criticaban su realización en el extranjero, habiendo tantos escultores que pudieron haberla realizado en México.

Figura 9

Plaza Baquedano, conocida popularmente como Plaza Italia



Nota: Intervención de monumento en Chile [Fotografía], Fernando Lavozy, 2019, tomada de DW <https://www.dw.com/es/chile-destrucci%C3%B3n-de-monumentos-como-protesta-contr-la-historia-oficial/a-51202577>

De acuerdo con el historiador Stefan Rinke (2021), director del Instituto de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Libre de Berlín, en entrevista con Victoria Dannemann (2021) para la agencia de noticias alemana *Deutsche Welle*: "El monumento se puede transferir a

un museo o por medio de carteles explicar críticamente, también en la enseñanza con profesores. En vez de destruirlo, recontextualizarlo [...] volver a discutir estos asuntos, porque si solamente se destruyen, no habrá discusión sobre este tema, que es central en nuestros días” (párr. 8).

El traslado de dichos monumentos a museos puede facilitar el brindar una información que no esté enfocada en el hecho histórico oficial, sino que permita tener una visión más completa del relato histórico y de esta manera se dé un nuevo uso a la escultura en tanto objeto que representa no solo a un personaje histórico, sino el contexto social, la carga política e ideológica de quienes ordenan su colocación, así como las motivaciones de quienes piden su destrucción o su sustitución.

Desmonumentalización, monumentos incómodos y antimonumentos

A pesar de que mediáticamente suele asociarse a la iconoclasia con actos bandálicos, la potencia de derribar, destituir o modificar los monumentos, radica en la función del monumento más allá de su condición original de conmemorar a un personaje, o desde su categoría de patrimonio nacional. Son receptáculos de una historia oficial que en su devenir bronce o piedra, se enuncian como una verdad pura. Parecieran sellar toda posibilidad de cuestionamiento y desde sus propiedades matéricas vinculadas al arte, pues además de ser monumentos, son esculturas, se educa a la población a mirarlos con respeto y a que todo aquel relato que se cuente a través del monumento debe darse por hecho. Como menciona Andreas Huyssen (2002) en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*: “cuantos más monumentos haya, más invisible se torna el pasado, más fácil resulta olvidar” (p. 170).

Las características de este proceso de monumentalización son aprovechadas para ser revertidas a partir de tres acciones clave de la iconoclasia: El derribo y/o destrucción del monumento; el retiro de una figura que históricamente haya cometido acciones graves contra pueblos originarios, y su sustitución por una figura que reivindique la lucha indígena; y la intervención del monumento a partir de elementos añadidos, suprimiendo las intenciones originales por las cuales los monumentos fueron creados y colocados en lugares determinados y consiguiendo con ello un nuevo discurso mucho más crítico. A este proceso se le conoce como desmonumentalización, y su importancia radica en generar lecturas alternas a la historia narrada por los monumentos oficiales, así como propiciar reflexiones estéticas, morales, legislativas, históricas y territoriales. Para Claudio Alvarado Lincopi e Ivette Quezada Vásquez (2021) en su artículo *Derribar, sustituir y suturar. Monumentos, blanquitud y descolonización*, la desmonumentalización:

Adquiere matices cuando los cuerpos que ejecutan la acción derribadora son reconociblemente racializados, y todavía más si ese reconocimiento proviene de indumentarias que avisan su adscripción identitaria a una comunidad/pueblo/nación. En este último caso, la negatividad adquiere un sentido positivo, es decir, se busca avisar una ruta desde donde edificar sobre la ruina, muchas veces como restablecimiento de aquello que fue negado, a su vez, por la monumentalidad. (párr.19)

Todos estos casos de desmonumentalización han sido documentados en un archivo digital abierto al público para generar difusión de actividades y saberes en torno a prácticas decoloniales tanto en América como en el resto del mundo a través de *Monumentos Incómodos*, una cuenta de *Instagram* que está en actualización constante, reportando casos de intervención,

restitución y destrucción de monumentos en todo el continente americano. De acuerdo con sus fundadores Patricio Mora y Roberto Manríquez (2020), en entrevista para la plataforma de arte contemporáneo *Artishock*, se entiende por monumentos incómodos:

aquellos símbolos urbanos, tales como estatuas, nombres de calle, plazas u otros elementos conmemorativos y de homenaje en el espacio público que generan sentimientos de segregación, injusticia y odio en comunidades cuyos derechos han sido violentados sistemáticamente, producto de la colonización, racismo, xenofobia, patriarcado, homofobia, entre otros, y que representan una visión única de la historia de forma tangible, en que formas de abusos y discriminación no eran sancionadas ni menos reconocidas. (párr. 4)

La cuenta que se originó en Chile en el año 2019, posee un archivo fotográfico y de video de más de 6,000 imágenes, que fue donado al Archivo Nacional de Chile en 2020. Hasta el 18 de marzo de 2026, Monumentos incómodos contaba con reflexiones y aportes de casos provenientes de sus más de 37,4 mil seguidores, además de dar inicio a una versión en inglés: *uncomfortable monuments*. Ante una proliferación de monumentos incómodos, así como de injusticias legales y sociales, desapariciones forzadas, crímenes de Estado, asesinatos impunes de activistas de distintas áreas y sectores de la población, así como tragedias provocadas por negligencias institucionales, la visibilidad de los casos se vuelve un factor importante para intentar resarcir, esclarecer, y hacer justicia. De acuerdo con la antropóloga chilena Francisca Márquez (2019) en el libro *Patrimonio: contranarrativas urbanas*, “los cuerpos en movimiento son también posibilidad de reversión y apropiación de los emblemas monumentales que ordenan y narran la ciudad. Ante la evidencia de un pasado institucionalizado y naturalizado, los cuerpos

se movilizan para actualizarlo y democratizarlo” (p. 17). Para ello existen distintos mecanismos que ocurren en el espacio público, como las marchas, protestas, bloqueos, mantas, volantes, que no solo informan sobre los casos, sino que también ponen en evidencia la manera en la que el Estado ha fallado al momento de impartir justicia o, en su caso más extremo, sin mostrar algún interés en resolverlo.

En años recientes ha hecho su aparición en el espacio público la figura del antimonumento (también conocido como contramonumento), el cual se manifiesta a través de esculturas realizadas o comisionadas por familias, organizaciones civiles y activistas, quienes, sin solicitar un permiso al gobierno en turno, como ocurre cuando se gestiona la colocación de un monumento artístico o histórico, utilizan las calles como escenario estratégico para poner de manifiesto el Estado fallido, incapaz de brindarles una respuesta, así como evidenciar un sistema de justicia inoperante. El antimonumento, realizado con distintos materiales y colores, así como diferentes dimensiones según el contexto en donde pretenda ser instalado, busca convertirse en un recordatorio tanto para las autoridades como para la sociedad, de los casos pendientes que esperan impacientes una resolución que, en la medida de lo posible, brinde una reparación de los daños colaterales ocasionados por la violencia en todas sus formas. La Fundación Heinrich Böll México (2021) en su publicación *Antimonumentos. Memoria, verdad y justicia*, define a los antimonumentos como aquellos que:

Se erigen como acontecimientos visuales que fijan un suceso histórico particular, toda vez que simbolizan un hecho que rompe la continuidad histórica. Marcan un antes y un después, no solo para los directamente afectados sino para el país entero. Las causas a las que hacen referencia no pretenden formar parte del pasado para su recuerdo o

conmemoración, sino que se trata de acontecimientos que no dejan de suceder; por lo menos no hasta que exista verdad y justicia para cada uno de los agravios. (p. 11)

Los prefijos *anti* y *contra* ponen de manifiesto que no se trata de un monumento que pretenda honrar, celebrar, ni convertirse en parte de un patrimonio cultural debido a cualidades estéticas. Mucho menos requiere la presencia inaugural de algún representante de gobierno, partido político o institución pública o privada; se trata de una iniciativa completamente independiente, al margen de toda burocracia. La invitación a su colocación es abierta al público que desee unirse, sea por convocatoria en redes sociales o transeúntes que recién se enteran y se unen para demostrar su apoyo e indignación. El espacio, denominado público más por una nomenclatura oficialista que porque realmente opere de esa manera, se ve reapropiado por ciudadanos que deciden qué se coloca, en dónde y por cuánto tiempo. Dicha apropiación del “espacio público” es sintomática de una violencia imperante en todo el territorio mexicano. Alfonso Díaz Tovar y Lilián Paola Ovalle (2018) mencionan en su artículo *Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México*:

En nuestro país los familiares de las víctimas de desaparición o muerte violenta encuentran pocos espacios para expresar su dolor, articular sus testimonios o clamar por verdad y justicia. En este sentido, a cuenta de la criminalización y la indolencia, la memoria de las víctimas es una memoria subalterna y acallada. Al reconocer esto, sobresale la gran conquista que significan estos anti-monumentos. (p.16)

El 26 de abril de 2015, sobre la avenida Paseo de la Reforma en la CDMX, se colocó el primer antimonumento que daba cuenta sobre el caso de los estudiantes de Ayotzinapa. La

escultura del número 43 inauguró una serie de antimonumentos que también incidieron sobre dicha avenida, hoy rebautizada por sobrevivientes y familiares de las víctimas como La ruta de la memoria. Dichas esculturas también se abrieron paso entre otras avenidas del centro histórico de la capital del país y ponen de manifiesto situaciones violentas que siguen esperando justicia, como las víctimas del incendio de la guardería ABC en 2009, los mineros muertos a causa del derrumbe de la mina Pasta de Conchos en 2006, la tragedia de la línea 12 del metro en 2021, así como la antimonumenta colocada por familiares de víctimas de feminicidio, entre otros tantos casos no resueltos.

Figura 10

En Paseo de la Reforma está instalado en antimonumento a los 43 normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en septiembre de 2014



Nota. Antimonumento a los 43 estudiantes de Ayotzinapa [Fotografía], Andrea Murcia, 2029, tomada de Infobae <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/03/de-la-tragedia-de-la-linea-12-a-la-matanza-del-68-estos-son-los-antimonumentos-instalados-en-cdmx/>

A pesar de esta proliferación de antimonumentos, es importante reflexionar respecto a la materialidad de dichas esculturas, pues su apariencia se ha vuelto demasiado fácil de identificar, bastante uniforme y particular, como si se tratara de una imagen corporativa que busca visibilizar no tanto los casos como sí las piezas. Esta situación juega en su contra, pues al unificar en materialidad, dimensiones, colores y formas, genera una imagen más corporativa de lo que debería ser la protesta pública y el antimonumento, y al ocurrir esto puede generarse un efecto de neutralización de la indignación y exigencias del caso en cuestión y dar la impresión de que las demandas por justicia se han institucionalizado y amalgamado a partir de determinadas características formales. Parte de las acciones de protestas, radica en no seguir protocolos más allá de los informales (pancartas, lonas, gritos, etcétera), pero desde la libertad de poder generar un antimonumento sin que deba seguir lineamientos de diseño previamente establecidos desde los que han sido colocados en la Ciudad de México.

Patrimonio arqueológico, extractivismo y arte contemporáneo

Si bien el patrimonio cultural relacionado con los monumentos históricos es factible de ser reapropiado en su categoría de esculturas públicas y de acuerdo con una mirada actual crítica a partir de la iconoclasia, en el caso del patrimonio arqueológico la perspectiva cambia pues es a través de los vestigios arqueológicos que se puede generar un vínculo con las culturas originarias que precedieron a la llegada de los españoles a lo que hoy se conoce como territorio mexicano. De acuerdo con datos publicados en el sitio web del Instituto Nacional de Antropología e Historia (2025), están bajo su resguardo un total de 193 zonas arqueológicas y 1 paleontológica a lo largo del territorio mexicano. Según el artículo 28 de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de México (1972), se entiende por monumentos y

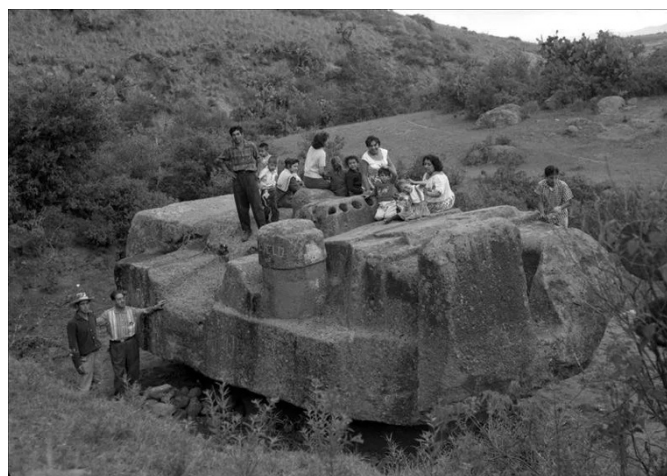
zonas arqueológicas a “los bienes muebles o inmuebles producto de culturas anteriores al establecimiento de la hispánica en el territorio nacional, así como los restos humanos, de la flora y fauna, relacionados con esas culturas” (p. 7). A través de utensilios domésticos, ceremoniales, ornamentales, artísticos y bélicos, se genera un acercamiento a la vida cotidiana pero también a la cosmovisión que predominaba en las culturas precolombinas y son el único vínculo que se tiene con la época, pues es a partir de dichos objetos se puede obtener información histórica.

Si bien es cierto que el saqueo es uno de los peligros que ponen en riesgo la preservación de zonas y monumentos arqueológicos, también es cierto que, a lo largo de la historia, en un intento de preservar dichas piezas, se han cometido acciones extractivistas en menor y mayor escala. Un ejemplo de esto ocurre en la zona arqueológica de Mitla, donde pobladores se han mostrado inconformes con el Instituto Nacional de Antropología e Historia, institución a la que acusan de utilizar piezas en calidad de préstamo para ser exhibidas en otros lugares, sin que posteriormente sean regresadas. La zona arqueológica cuenta con su propio museo, cuyo nombre es un homenaje a Ervin Frissell, abogado estadounidense que en los años cincuenta reunió una amplia colección de piezas prehispánicas. Dicho museo estuvo inactivo durante treinta años, siendo el INAH acusado de poner trabas para su reapertura, mientras exhibía piezas de dicha colección en espacios como el Centro Cultural Santo Domingo, situación que molestó a la población de Mitla, pues consideraban que las piezas deberían ser primero exhibidas en la localidad de donde procedían, antes de ponerlas en exhibición a turistas. En agosto de 2023 finalmente reabrieron las puertas del espacio que alberga un aproximado de treinta y cinco mil piezas arqueológicas.

Un dilema que existe en torno a la arqueología radica en los despojos a las comunidades y pueblos originarios, de monumentos y objetos que dotaban de identidad al lugar y cuya existencia, sea con fines religiosos o cotidianos, estaba contextualizada de acuerdo con la geografía y cultura del territorio donde se encontraba. El caso más ilustrativo, por lo aparatoso y mediático de su traslado, ocurrió en 1964, cuando el gobierno de México decidió remover la escultura de Tláloc de su comunidad de origen, San Miguel Coatlinchán, Texcoco, Estado de México, para trasladarlo al Museo de Antropología en la Ciudad de México. La resistencia de los pobladores orilló a que el ejército interviniera para que el traslado ocurriera sin contratiempos. Durante muchos años, el gran monolito formó parte de la vida cotidiana de San Miguel Coatlinchán, y si bien requería restauración y protección, moverlo de sitio no solo generaba una pérdida importante a la identidad de la región, pues tampoco llegó la réplica de la escultura que les prometieron, sino que además contribuye a la centralización de la cultura al ser reubicado en la capital del país.

Figura 11

Personas sobre la figura de Tláloc en la cañada de Santa Clara



Nota. Fotografía cedida por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) del monolito del dios Tlaloc, perteneciente a la cultura Azteca, que en 1964 fue hallada en la comunidad de Coatlinchán, en el Estado de México [Fotografía], Tomada de The San Diego Union-Tribune <https://www.sandiegouniontribune.com/2014/08/11/restauran-en-mxico-el-monolito-de-tlloc-del-museo-nacional-de-antropologa/>

Si bien es cierto que cada país tiene sus propias leyes en torno a los monumentos arqueológicos, históricos y artísticos, todas coinciden en su protección de los mismos, en tanto que son patrimonio cultural de cada nación. Como comenta la antropóloga Sandra Rozental (2011) en su texto *La creación del patrimonio en Coatlinchan: ausencia de piedra, presencia de Tlaloc*:

En México, las comunidades originarias del patrimonio del pasado indígena no existen o, al menos, no pueden existir legalmente. A diferencia de los Estados Unidos, Canadá y Australia, el pasado indígena es el pasado nacional, el de todos los habitantes del territorio nacional y no el de una minoría autóctona; por lo tanto, sus trazas tangibles son bienes nacionales inalienables y, por ende, pertenecen a todos y a nadie a la vez. (p. 349)

Sobre el tema en torno a Tlaloc, precisamente Rozental colabora en un proyecto de la artista mexicana Mariana Castillo Deball, quien en 2006 realiza *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja*. A partir de una serie de litografías, así como un audio, Castillo Deball aborda la historia reciente del traslado de la escultura de Tlaloc desde San Miguel Coatlinchán, Estado de México hasta el Museo Nacional de Antropología e Historia en 1964.

Figura 11

Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja



Nota. Registro de la exposición “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja” de Mariana Castillo Deball en el Museo Jumex [Fotografía] Autor desconocido, 2006, Tomada de Fundación / Colección Jumex
<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/388-sube-o-baja-segun-se-va-o-se-viene-para-el-que-va-sube-para-el-que-viene-baja-mariana-castillo-deball-2006>

La artista, cuyo cuerpo de trabajo gira en torno a la noción de patrimonio, el archivo de piezas arqueológicas, así como las narrativas históricas que se construyen a partir de objetos históricos, reflexiona sobre la dinámica y función social que el monolito tenía en su lugar de origen, San Miguel Coatlinchán, y lo que ocurre con dicha escultura al ser insertada en un espacio institucional que se encarga de archivar los vestigios de distintos espacios y temporalidades. En la obra de Castillo Deball es importante el azar como mecanismo que permite generar especulaciones que posibilitan otros relatos históricos al margen del oficial, pues, como comenta Catalina Lozano (2021) en su ensayo *Atrapar el azar*:

El azar ha determinado la forma en que la arqueología ha dado con sus “hallazgos” y, a la vez, ella misma ha sido objeto de un sinnúmero de situaciones azarosas, como saqueos, robos y falsificaciones, lo que ha alimentado un mercado fascinado por la otredad. Los relatos, las especulaciones y evidencias que arrojan estos casos anómalos permiten develar aspectos que dialogan con otros sistemas de investigación, clasificación, reproducción y exhibición. La arqueología, como producción científica, está conectada a procesos y literaturas que alimentan tanto discursos oficiales como marginales. (p.15)

Estos relatos en torno al patrimonio y a un dios prehispánico de la lluvia también están presentes en la obra de la artista colombiana Gala Porras-Kim, quien, entre 2020 y 2021, realizó un acercamiento artístico en torno al saqueo que sufrió el cenote sagrado de Chichén - Itzá, el cual durante los primeros 40 años del siglo XX recibió una expedición encabezada por Edward Herbert Thompson y patrocinada por el Museo Peabody de Arqueología y Etnología de Harvard. Es importante resaltar que Thompson no era un arqueólogo de formación, su presencia en México fue como cónsul del gobierno estadounidense, pero lejos de ser una figura diplomática, se dedicó a explorar las ruinas arqueológicas de la península, comprando la Hacienda Chichén-Itzá, en donde se encontraban diversos cenotes, siendo el principal el cenote sagrado. La falta de conocimientos arqueológicos le hizo tomar decisiones erróneas que dañaron la zona arqueológica, como el uso de una draga para extraer las piezas prehispánicas que yacían en el fondo del cenote. La función principal de este cenote era ceremonial, por lo que la mayoría de las piezas encontradas forman parte de ofrendas dedicadas a Chaac, el dios de la lluvia en la mitología maya. El relato del saqueo está narrado por el historiador Pedro Castro Martínez en su libro *El fabuloso saqueo del cenote sagrado* (2016, Tirant Humanidades/UAM Iztapalapa). En

dicho libro, Castro Martínez da cuenta de las cifras considerables de dicho saqueo, más de 30,000 piezas, de las cuales solamente 333 piezas fueron devueltas en 1969 y 1979 y divididas entre el Museo Nacional de Antropología e Historia y entregadas al INAH para su exhibición en Yucatán. Thompson murió el 11 de mayo de 1935, años después de haber huído de México y regresado a su país esquivando las acusaciones legales, protegido por las instancias que le patrocinaron su viaje a México y firme en las acciones extractivistas que llevó a cabo en Chichén-Itzá, como él mismo lo afirmó en un testimonio recogido por Castro (2016):

Las evidencias obtenidas por mí en las profundidades, bajo el agua oscura y el lodo negro, no pertenecen a México. Pertenecen a la historia del Nuevo Mundo [y] hasta que México pueda dar garantía de permanente seguridad. Yo protestaré contra de entrega de un solo objeto que he traído de Yucatán a los Estados Unidos y haya sido puesto en museos de este país y para el uso de quienes deseen estudiarlas. (pp. 163-164)

A partir de esta información, Porras - Kim crea los proyectos *Precipitación para un paisaje árido* (2020) y *Ofrendas para la lluvia en el museo Peabody* (2021), en donde aborda la figura de los objetos saqueados, generando una narrativa que abarca desde su función original como ofrendas rituales al dios de la lluvia, hasta su condición reciente de arqueología expuesta en museos extranjeros. Tomando como referencia fotografías de archivo, la artista genera una serie de dibujos de las piezas arqueológicas, intentando imitar sus cualidades físicas como tamaño, proporción, texturas, para posteriormente situarlas de una manera que imita la forma en que se clasifican y catalogan las piezas en los museos. Virginia Roy (2023), curadora de la

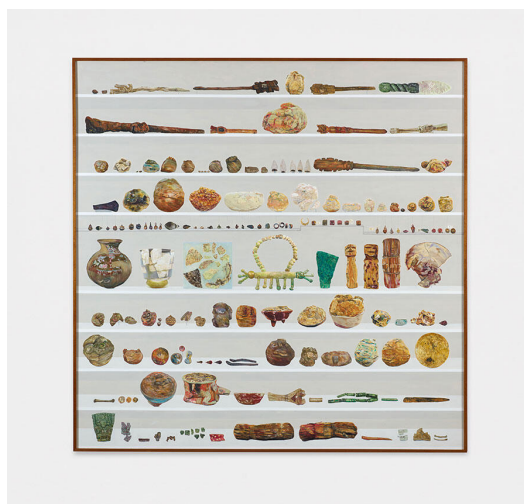
exposición Entre lapsos de historias que la artista presentó en el Museo Universitario Arte Contemporáneo en 2023, comenta:

Gala Porras-Kim incide en que los objetos devienen en mediadores entre sus funciones originales y los establecimientos que los cobijan. Insiste en que, más allá de la función patrimonial de los artefactos culturales, también subsiste latente su antigua vida, sus funciones rituales, por lo cual negocia para el acomodo de ambas. Los artefactos quedan desajustados e incómodos en esta tensión de habitar las instituciones museísticas que los enmarcan. Así, los objetos culturales sobreviven como objetos disfuncionales porque pretenden escapar de su función museística y albergan, secretamente, su otra vida numinosa. (p. 10)

Por medio de este acto, Gala Porras - Kim evoca esos objetos históricos ausentes y los reúne simbólicamente a través del dibujo, mientras reflexiona sobre los mecanismos de clasificación de objetos en los museos, en donde objetos que proceden de distintas temporalidades y espacios y cuya finalidad con la que fueron creados es ahora transgredida por una narrativa impuesta y condicionada por una relectura que la misma institución museística le otorga.

Figura 12

254 ofrendas Para la Lluvia en el Museo Peabody



Nota: Lápices de colores y pintura acrílica sobre papel, 184 x 184 cm [Fotografía] Paul

Salveson, 2021, adaptada de Frieze <https://www.frieze.com/article/gala-porras-kim-simon-wu-249>

La institución artística como aparato colonizador

Una figura clave en el desarrollo de la colonialidad del saber en el ámbito cultural y artístico, es la del museo, pues es desde esa institución, junto con la academia, que se ha ido construyendo paulatinamente la definición de lo que es la civilización occidental. De acuerdo con la definición aprobada por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) en su 26° Conferencia General de Praga celebrar el 22 de agosto de 2022, un museo es: “[...] una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo” (parr. 1).

El museo se convierte en uno de los mecanismos a través de los cuales se instaura un relato eurocentrista que posiciona al blanco europeo como medidor de lo que se considera civilización, patrimonio y cultura. En palabras de Walter Mignolo (2021), en entrevista para el Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM):

Los grandes museos de Europa —el Museo Británico, el Louvre, etcétera—, tienen que ver con la expansión colonial, pero también con la fundación de la idea misma de Europa [...] instituciones seculares que controlan el conocimiento y la sensibilidad; es decir, los museos no solo están relacionados con el saber, sino con los valores estéticos. (párr. 4)

Desde sus orígenes, la figura del museo ha estado vinculada con colecciones, ya sea públicas o privadas, con una intención de mostrar a determinados espectadores una curaduría de piezas con contenido histórico, religioso, antropológico o artístico. Los gabinetes de curiosidades, también conocidos como cuartos de las maravillas, son el antecedente del museo pues desde el siglo XVI formaban parte de las mansiones de nobles y burgueses para exhibir objetos y reliquias que eran descubiertas en distintas partes del mundo conocido hasta entonces. Así, en ellos no solo aparecían inventos y novedades de la época, objetos de dudosa procedencia encubiertos bajo alguna narrativa mítica; también había aquellos que estaban conformados por pinturas de distintas temáticas y autores y que serían un predecesor de las galerías y colecciones personales de arte, siendo un ejemplo de ello el gabinete del archiduque Leopoldo Guillermo que pasaría a la historia de la cultura visual gracias al pintor barroco flamenco David Teniers El Joven en 1651 y que ahora forma parte de la colección del Museo Nacional del Prado en Madrid, España.

En Francia, las colecciones históricas y religiosas provenían ya sea de donaciones o de lo que se había recuperado en movimientos sociales, como ocurrió con la Revolución Francesa, cuyo botín que se extrajo de la monarquía y la iglesia, conformó una vasta serie de objetos exhibidos para el pueblo. De alguna manera, aquellos retratos pictóricos cuya comisión a artistas era un lujo que solo podían cubrir las clases acomodadas, fueron apropiados y su intención original como símbolo de riqueza se convirtió en parte de la historia de un país que recién comenzaba a constituirse bajo los principios de la *Liberté, Égalité, Fraternité* (la libertad, igualdad y fraternidad). Posteriormente, la historia permitirá observar cómo dicho lema aplicaría solo para Francia y no así para los territorios colonizados por dicha nación, como ocurrió con Haití.

Figura 13

El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en Bruselas.



Nota: Pintura de David Teniers El Joven. Óleo sobre cobre, 104,8 x 130,4 cm. [Pintura] en Museo El Prado, Madrid <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5>

La relación de Inglaterra con los museos ha sido complicada debido a las implicaciones culturales, políticas e históricas que conlleva, pues es imposible no pensar en que, con el paso del tiempo, instituciones como el MAA (Museo de Antropología y Arqueología de la Universidad de Cambridge) se convirtieron en contenedores de piezas saqueadas de culturas milenarias, algunas otorgadas como regalo, otras en calidad de préstamo, otras mas vendidas por traficantes de arqueología, y otras como resultado del saqueo desmedido que se dio en pueblos originarios tanto de África como de América Latina. Respecto al MAA, su primer curador, Anatole von Hügel, donó al museo su colección de piezas que había reunido durante sus exploraciones a finales del siglo XIX en Australasia y el Pacífico y en donde de acuerdo con memorias de la época del gobernador británico Sir Arthur Gordon, en un intento por generar conseguir objetos de uso personal en la región como aretes y otros ornamentos, intercambió incluso los botones de su ropa.

Si bien es cierto que existe una intención de difundir la riqueza cultural de otras civilizaciones y pueblos originarios y que es válida la circulación de objetos ceremoniales, de uso personal o artístico con una intención de alejarse de la mirada eurocentrista hacia otro tipo de cosmovisiones, también es cierto que en el proceso se pueden generar distintas dinámicas en torno a las jerarquías de poder y que en el caso de los museos ocurren a través de la manera en la que se consiguen las piezas, desde qué lugar se analizan y bajo qué lectura se presentan, como se amplía más adelante. Al respecto, los directores Chris Marker y Alain Resnais (1953), en su

ensayo audiovisual *Las estatuas nunca mueren*, generan una reflexión sobre la forma en que el público europeo se aproxima al arte africano desde una mirada ajena. “Como colonizadores, queremos que todo nos hable”, dice Marker, también guionista del audiovisual, haciendo referencia a que se busca una explicación inmediata que pueda comprenderse desde el pensamiento eurocentrista sobre las manifestaciones culturales de unos ancestros que no son los propios y objetualizando desde una mirada reduccionista lo que quizás desde su intención original era más complejo.

Ya el hecho de generar una colección privada implica un despliegue de recursos económicos, así como una manera de invertir en el mercado del arte. En México existen distintas colecciones de arte ya sea de arte popular, arte moderno o arte contemporáneo, siendo las más importantes, por sus actividades, obras y artistas que incluyen, la Colección FEMSA, la Colección Coppel, la Colección Gelman, la Colección BBVA México, la colección de Arte Moderno y Arte Popular del Fomento Cultural Citibanamex, la Colección Televisa, la Colección de arte de la Fundación Carlos Slim y la Colección Jumex, que cuenta con un museo del mismo nombre. Como se puede deducir, cada colección forma parte de empresarios cuya fortuna les hace aparecer no solo en listas de multimillonarios más ricos de México, sino también en la lista de los 200 coleccionistas de arte moderno y contemporáneo más importantes del mundo (2018 Top 200 Collectors) que la revista estadounidense *Artnews* publica cada año desde 1991.

La historiadora Aurora León Alonso (1986), en su libro *El museo: teoría, praxis y utopía*, aborda cómo el museo históricamente ha estado supeditado a ciertas clases sociales que no solo han funcionado como mecenas y clientes de artistas, también han contribuido en la construcción de espacios para su exhibición:

Por tanto, partimos de un hecho: la aristocracia y la burguesía son las que han permitido la creación del museo que hoy visitamos, un museo actual que, lejos de caracterizarse por una nivelación social y una participación colectiva, sigue siendo el coto cerrado de una clase privilegiada [...] que en un modo o en otro obstaculiza a muchos el acceso a la cultura. (p. 19)

La obstaculización a la cultura a la que hace referencia Aurora León tiene que ver con la idea generalizada de que el consumo del arte no es para cualquier persona pues, para un análisis formal, icónico, semiótico y hermenéutico de una obra de arte, se requieren ciertos conocimientos históricos, técnicos y estéticos. Sin embargo, parte del trabajo de los museos para acercar a públicos, se encuentra en la implementación de los departamentos de mediación, a través de talleres y visitas guiadas. No obstante, para que dichas estrategias funcionen, necesitan que haya un interés en la población por consumir arte. Esto se ve reforzado por el hecho de que no hay una cercanía de la población al ámbito artístico, situación que puede ser ocasionada por distintas razones, pero quizás la más determinante es la relacionada con el capital cultural, el cual según Pierre Bordieu (1987) en su artículo *Los tres estados del capital cultural*:

puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria (...), y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural-que supuestamente debe de garantizar-las propiedades totalmente originales. (p. 11)

En hogares donde existe un acercamiento al ámbito artístico, sea a través de danza, música, teatro, cine, pintura, escultura, gráfica, entre otras, hay mayor probabilidad de que las infancias crezcan en un entorno familiarizado con libros, obras, artistas y temáticas relacionadas con el arte, así como la asistencia a eventos y espacios culturales, además de la iniciación artística que tienen desde las instituciones educativas y que distan mucho de la educación pública en la que por lo general se llevaban a cabo actividades más relacionadas con las manualidades que con un enfoque más vinculado al arte moderno y contemporáneo. En libros recientes de la Secretaría de Educación Pública ya se comienzan a implementar dichos temas a partir de la secundaria.

Todo esto repercute en una predominancia de blanquitud no solo de espectadores, sino también de artistas y agentes culturales sobresalientes en el arte contemporáneo. El curador y crítico de arte Maurice Berger (1990), en su ensayo *¿Son racistas los museos de arte?*, publicado en *Artnews*, se preguntaba:

¿Quiénes son los mecenas del arte, los miembros de la junta de los museos, los coleccionistas? ¿Quién es el público de la alta cultura? ¿Quién está autorizado a interpretar la cultura? ¿A quién se le pide que tome decisiones políticas fundamentales? ¿Quién establece las prioridades? ¿El mundo del arte es un mero reflejo de los cambios sociales o las instituciones artísticas pueden realmente desempeñar un papel en el desafío de las condiciones del racismo institucional en Estados Unidos? (párr. 10)

A treinta y cuatro años de que Berger escribió el texto, la situación no ha cambiado mucho, tanto en Estados Unidos como en América Latina, en donde permean más a fondo este tipo de prácticas. Por ello, desde hace algunos años han comenzado a generarse conversatorios,

textos, curadurías, simposios, obras y otro tipo de prácticas en torno al movimiento decolonial, que pretenden poner sobre la mesa temas que deben ser revisados a detalle.

La decolonización de los museos

Ante eventos internacionales como la iconoclasia, las colectivas feministas y de disidencias sexogenéricas, las defensas del territorio en el Sur Global, entre otras manifestaciones sociales, era inminente la irrupción de la perspectiva decolonial en el ámbito artístico. Al ser el museo un aparato cultural necesario de analizar críticamente desde sus orígenes (siendo recéptaculo de objetos apropiados violentamente), hasta la actualidad (como generador de narrativas consumidas por distintos públicos), se volvió imperativo el revisar las prácticas, enfoques, artistas y obras con los que trabaja.

Un ejemplo actual ocurrió en el Museo Real de África Central, en Tervuren, Bélgica. Cimentado bajo una historia excesivamente violenta en todos los aspectos, la colonización del Congo por parte de Bélgica fue tan agresiva que se convirtió durante varios años en la única colonia privada del mundo, pues no pertenecía al Estado, sino al monarca Leopoldo II. El territorio africano de donde se extraía principalmente marfil y caucho tenía una extensión sesenta veces más grande que Bélgica y funcionó durante mucho tiempo como proveedor de recursos naturales y mano de obra gratuita en medio de actos inhumanos hacia la población, a quienes tenían en condición de esclavitud, situación que llevó a la muerte a miles de habitantes de la región.

Para 1897, durante la Exposición Universal llevada a cabo en Bruselas, Leopoldo II mandó realizar una sección que sería el antecedente de lo que hoy se conoce como el Museo Real África Central. Dicha sección no solo mostraba objetos cotidianos y piezas de arte, la

mayoría saqueadas del Congo; también se presentó una comisión de pobladores integrada por 267 hombres, mujeres y niños llevados desde África para la mirada curiosa del público asistente, un zoológico humano que culminó en la muerte de siete congoleños debido a las bajas temperaturas a las que no estaban acostumbrados. Esta forma de cosificar a los habitantes del Congo al despojarlos de toda humanidad, recuerda las *pedagogías de la crueldad* a las que hace referencia Rita Segato, y también a la *colonialidad del ver* al que hace alusión Joaquín Barriandos (2011) y que, según el autor, busca:

Poner en evidencia la actualidad de 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. (p.14)

Figura 15

Congoleños en Tervuren durante la Exposición Universal de Bruselas de 1897



Nota. Fotografía que forma parte de la colección del Musée Royal de L'Afrique Centrale, autor desconocido, tomada de El País

https://elpais.com/internacional/2013/11/29/actualidad/1385729381_777160.html

Una vez culminada la exposición, con los objetos exhibidos se generó el primer museo permanente del Congo, inaugurado en 1898 y cambiando de sede en 1910. Desde entonces, su colección comenzó a crecer drásticamente a través del saqueo desmedido hasta 1960 en que surge la República Democrática del Congo y el museo se convierte en el Museo Real de África Central, con lo cual busca limpiar su imagen colonizadora e intenta justificarla ante el mundo. Es hasta 2018 cuando comienza un proceso de descolonización del museo, que al menos en la intención, les llevó cinco años y un presupuesto de 66 millones de euros. Bajo la dirección de Guido Gryssels, la nueva cara del museo implicó el retiro de piezas que son ofensivas y perpetúan estereotipos raciales. También se tomó la decisión de incluir obras de artistas africanos, sobre todo congoleños, cuya práctica artística aborda temas decoloniales en torno a su territorio e identidad. Es importante señalar que, a pesar de que originalmente se había comentado que el rey Felipe de Bélgica sería quien inaugurara el museo, por evidentes razones dicha opción fue descartada.

Figura 16

El Hombre Leopardo en la exposición ReThinking Collections en el Museo de África de Bruselas



Nota. La estatua que inspiró uno de los personajes de 'Tintín en el Congo', el álbum que le valió a su autor, Hergé, acusaciones de racista y colonialista [Fotografía], Demi Álvarez, 2024, tomada de El País <https://elpais.com/cultura/2024-01-19/belgica-da-un-paso-mas-en-la-descolonizacion-de-sus-museos-y-en-la-restitucion-del-expolio.html>

Al margen de lo efectivo o al menos políticamente correcto que resulta replantear la aproximación a la historia desde una visión descolonizada, es importante mencionar que acciones como la del museo de Bélgica, abrieron camino para que otros museos de países con prácticas colonialistas comenzaran a implementar en sus museos una revisión crítica con las colecciones que poseían. Uno de estos casos ocurrió con el museo Pitt Rivers en la ciudad inglesa de Oxford. En dicho espacio se exhibían las *tzantzas*, cabezas reducidas realizadas por tribus amazonas, que tenían una intención ritual de apropiarse de la fuerza de los enemigos caídos en combate. Alrededor de 120 partes de cuerpos humanos fueron retirados de la exposición permanente y en su lugar colocados letreros que advertían a los visitantes sobre la

decisión tomada por el museo. En palabras de Laura Van Broekhoven (2020), directora del museo:

La cuestión es que muchas atrocidades también pasaron a pocos metros de nosotros. Los ingleses eran arrastrados y descuartizados y nunca los exhibimos. También quemaban mujeres vivas. ¿Por qué siempre exhibimos las atrocidades de otras culturas y no las nuestras [...] La historia de las cabezas reducidas, la de los Naga y muchos objetos que tenemos en nuestra exhibición, está escrita en nuestros registros por coleccionistas de élite; en su mayoría hombres blancos que fueron allí a reforzar sus ideologías. (párr. 8)

Retomando los textos de Joaquín Barriendos, este tipo de prácticas por parte de los museos refuerzan la imagen del salvaje que debe ser domesticado, y al que Europa debe otorgarle un paradigma tutelar aunado a la implementación de una territorialización de lo monstruoso que justifique su colonización.

Figura 17

En 1960, los coleccionistas europeos habían comprado casi la totalidad de tzantzas que tenían los Shuar



Nota. Autor desconocido, sin fecha, Getty Images, tomada de BBC

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-54233000>

En menor grado, pero sin dejar de ser problemático, ocurren situaciones colonialistas y extractivistas en los museos etnográficos, antropológicos y de arte popular en México. De acuerdo con la visión de las instituciones, buscan preservar y difundir la labor creativa de pueblos originarios, pero sobre la marcha, las dinámicas de selección de piezas, retribución económica, así como la adhesión de artesanos en actividades de los museos, se convierten la mayoría de las veces en una cuota de inclusión que no tiene impacto benéfico a mediano o largo plazo en dichas comunidades. Esto aunado a la poca claridad con la que se seleccionan y rechazan las piezas que forman parte de las colecciones permanentes de dichos espacios además de la retórica que manejan en su difusión, utilizando expresiones como “nuestros indígenas” o “nuestros pueblos originarios”, que ponen en evidencia la visión paternalista que manejan ante sectores históricamente excluidos y minimizados.

En un intento por dignificar a los pueblos originarios, en enero de 2025 se reinauguró el segundo piso del Museo Nacional de Antropología, en la Ciudad de México. Tanto la curaduría como la museografía están enfocadas en mostrar la diversidad étnica del país, la cual durante muchos años había sido abordada desde el exotismo, herencia del indigenismo implementado por el Estado mexicano. Pareciera que todo lo vinculado a poblaciones indígenas se reduce al folclor, mientras se ignoran problemáticas que atraviesan su vida cotidiana. Al respecto, Camilo Ocampo (2025) en su artículo *¿Se puede descolonizar un museo?*, comenta:

Durante 60 años, en el museo se trató a las comunidades indígenas como parte de una mitología nacionalista, mientras se dismantelaron sus saberes ancestrales. Los pueblos se

convirtieron en sujetos dignos de galería, despojados de todo sentido de pertenencia en un México cada vez más fascinado con el occidentalismo [...] Ahora, tras una remodelación que comenzó en 2018, se enfrenta un nuevo reto: reconocer y dignificar las producciones intelectuales de los pueblos indígenas. (párr. 6)

La relevancia de incorporar dichas producciones intelectuales, radica en que institucionalmente, se deja de mirar al creador indígena como un sujeto únicamente capaz de generar artesanías cuya finalidad sea utilitaria o decorativa, pues en un escenario en donde la racialidad se ejerce frecuentemente, se excluían procesos artísticos vinculados con temáticas de pueblos originarios y si se abordaban, era por artistas blancos (entendiendo la blanquitud como un sistema de poder) que se apropiaban de estéticas o temáticas indígenas, desde una visión muy alejada de su entorno.

La Paradoja de la descolonización en el arte actual

La Colonialidad del poder a la que Aníbal Quijano hace referencia, como réplica de estrategias propias del colonialismo aplicadas a distintos sectores, también permea en el campo del arte actual. En un contexto en el que se replantean las formas y aproximaciones en que opera el arte, es común que las agendas de instituciones artísticas internacionales estén colmadas de eventos de arte contemporáneo bajo la mirada decolonial. Simposios, exposiciones, bienales, presentación de publicaciones, se ofrecen con la afirmación de que fue planeado, investigado, curado, y escrito desde un planteamiento crítico que apela a la decolonialidad. No obstante, resulta curioso cómo desde la práctica se realizan ciertos gestos que dejan entrever que la colonialidad no ha partido del todo, que la mirada patriarcal y eurocentrista atraviesa aún esos

actos cuyo origen, si bien tiene buenas intenciones, no termina de funcionar debido a la incoherencia entre el discurso y la acción. Un ejemplo reciente de esta situación ocurrió en la edición 60 de la Bienal de Venecia.

Desde su creación el 30 de abril de 1895, el evento artístico se ha convertido en un referente que da cuenta de la producción artística internacional, además de ser un escaparate que, bajo la óptica de la cultura y el arte, se vuelve parte de las estructuras de poder que operan desde la geopolítica. La dinámica del evento implica asignar a un curador en jefe que se encarga de proponer un tema y de convocar a curadores de cada país, quienes a su vez deben presentar una propuesta de artistas nacionales que serán los representantes de cada país. Esto genera una oportunidad para que los pabellones (espacios en Venecia que pueden ser palacios rentados, instituciones artísticas o lugares públicos, en donde se desglosa la obra de cada nación) muestren lo que ocurre en sus lugares de origen.

Durante la reciente edición 60 de la Bienal de Venecia, el curador brasileño Adriano Pedrosa, director del Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, fue anunciado como el primer curador latinoamericano encargado de la bienal de 2024 y presentó *Foreigners Everywhere*, una exposición en donde participa una importante cantidad de artistas latinoamericanos cuya obra aborda temáticas de grupos subalternos como disidencias sexuales y de género, miembros de pueblos originarios marginados, víctimas de violencias, migrantes que se han visto forzados a salir de su lugar de origen. La cuestión es que, si en la teoría esto pareciera otorgar a la bienal un carácter inclusivo y decolonizador, en la práctica se vuelve un evento más que opera e impacta desde su blanquitud y mirada colonizadora. Jorge Sanguino (2024) en su artículo *Síganme los buenos. Observaciones sobre una bienal*, menciona al respecto:

El problema del curador es que su tesis principal “extranjeros en todas partes” tiene defectos: mientras algunos leerán esta frase reflexionando en los procesos migratorios actuales, lo que le da un carácter ético, la frase realmente [...] describe la vida de los managers de multinacionales, banqueros, inversionistas, consultores que viven en el mundo entero. Este doble sentido [...] se hace evidente al ver que Bloomberg, una empresa conocida por monopolizar los datos financieros, es el patrocinador de la pintura mural monumental de MAHKU (Movimento dos Artistas Huni Kuin) que cubre la fachada entera del pabellón central del *Giardini*. (párr. 9)

De inmediato esta ambivalencia se hizo presente en redes sociales, pues mientras había personas compartiendo las obras en función de la importancia de abordar dichas temáticas en un evento de arte internacional, otros usuarios, así como medios especializados, pusieron especial atención en lo paradójico del evento. Y es que, al formar parte de un evento de esta índole, no importa la intención original de la obra o si fue realizada con honestidad; una vez que entra al juego del escenario glamuroso que implica una bienal de la importancia histórica y artística de Venecia, el mensaje se neutraliza, pierde toda intención original y se reconfigura en tanto significado, para poder adaptarse a las exigencias y necesidades del escenario donde ha sido convocada, convirtiéndose en un artefacto que se alinea al servicio de la *colonialidad del ver*. En este caso específico se trata de asumir que un evento de esa magnitud es ahora considerado con agentes culturales y temáticas del sur global y de esta manera la decolonialidad se vuelve un sello similar a los que usan las empresas “socialmente responsables” o comprometidas con el medio ambiente. Algo afín a lo que Jason Farago (2024) dijo en su análisis sobre la bienal:

“Existe una tendencia amarga en la política cultural actual: una brecha cada vez mayor entre hablar del mundo y actuar en él” (párr. 1).

Y es que si bien es cierto que durante la última edición por primera vez hubo una cantidad mayor de artistas provenientes del sur global en comparación con ediciones anteriores, también es evidente cómo al llevar artistas cuya práctica gira en torno al pensamiento decolonial (Sandra Gamarra, Iván Argote, MAHKU, etcétera) al evento más importante del arte, en un territorio que históricamente ha definido el nacimiento del arte y marcado la pauta y la validación de prácticas artísticas, tanto desde el arte clásico, la pintura academicista, las vanguardias, el arte contemporáneo y otras prácticas propias del arte actual, se genera una impresión de que el hijo pródigo vuelve a la figura paterna buscando una aprobación y validación que repercute en el impacto de la obra en el mercado artístico conformado no solo por coleccionistas, también para galeristas, curadores, críticos y teóricos del arte.

La realización de proyectos desde una mirada propia del Norte Global ha generado críticas a bienales, concursos de arte, seminarios, conferencias, proyectos artísticos, entre otros, respecto al enfoque con el que abordan temáticas del Sur Global como género, territorio, disidencias sexogenéricas y afrodescendencias, de manera que cada vez son más frecuentes las reflexiones en torno a decisiones y temáticas por parte de eventos internacionales al intentar “dar voz” a poblaciones históricamente marginadas y desfavorecidas. Incluso proyectos que fueron concebidos con una intención de abogar por la libertad en el arte, se encuentran en el centro mediático debido a decisiones arbitrarias que paradójicamente buscan contener posturas políticas e ideológicas como ocurrió en Documenta, una de las exhibiciones internacionales más importantes en el arte actual que se realiza cada cinco años en Kassel, Alemania, desde 1955 y

cuyos orígenes se remontan a la época posterior a la Segunda Guerra Mundial, buscando recuperar y difundir el modernismo en el arte que Hitler tanto persiguió y denostó al punto de llamarle “arte degenerado”. Después de varias ediciones dirigidas de forma individual por curadores (o comisarios, como se les conoce en Europa), la dirección artística de la edición número 15 de Documenta, ocurrida en 2022, por primera vez en su historia estuvo a cargo de un grupo artístico que además proviene del Sur Global: el colectivo Ruangrupa, originario de Yakarta, Indonesia y fundado en el año 2000.

Para la temática de la edición, Ruangrupa tomó como metáfora el *lumbung*, que es la forma en la que en Indonesia se les llama a los graneros que son utilizados para almacenar el arroz que sobra en la producción anual y que es repartido de forma democrática por la comunidad. Buscando replicar este sentido de colectividad dentro de Documenta, los miembros de ruangrupa convocaron a 14 colectivos internacionales, quienes a su vez, y teniendo la libertad para hacerlo, convocaron a más colectivos y artistas individuales para formar parte del evento, siendo mínima la participación de artistas de países primermundistas y los pocos que participaron, lo hicieron con proyectos y temáticas que dialogaban con las propuestas presentadas por los colectivos provenientes del Sur Global.

Después de varios días de actividades en comunidad, el escándalo se hizo presente debido a la obra *People's Justice*, del colectivo indonesio *Taring Padi*. Se trata de una enorme pintura que fue realizada veinte años atrás en un ejercicio colectivo. En una parte de la pintura se observa a un soldado con rostro de cerdo y un pañuelo rojo al cuello con la estrella de David, además de tener la inscripción *Mossad* en el casco, haciendo referencia al servicio de

inteligencia exterior israelí, conocido por sus actividades de espionaje en el extranjero. Esta representación ejemplifica la postura pro-Palestina que existe en Indonesia, en donde solo existe una sinagoga a la que asisten los pocos judíos que habitan el país. El clima tenso entre ambos países también se hizo evidente durante la Copa Mundial Sub-20 del 2023, pues dos gobernadores indonesios se negaron a recibir al equipo de fútbol israelí, obligando a la FIFA a cambiar la sede y trasladar el evento a Argentina. A pesar de que el colectivo se disculpó, la obra fue acusada de antisemita, retirada del evento y generó reacciones en algunas instancias de gobierno que amenazaron con negar los fondos de apoyo para el evento.

Figura 18

Detalle de la obra People's Justice, del colectivo Taring Padi



Nota. Extracto de la obra en la que aparece un soldado con cara de cerdo con un pañuelo con una estrella de David y un casco con la inscripción “Mossad” [Fotografía], 2022, Uwe Zucchi /dpa/picture alliance, en Deutsche Welle <https://www.dw.com/es/alemania-colectivo-indonesio-se-disculpa-por-obra-considerada-antisemita/a-62387192>

A raíz de esta situación, para la edición 16 que se llevará a cabo en 2027, Documenta ha generado un nuevo reglamento en el que se prohíbe cualquier manifestación de discriminación. Esto ha encendido las alarmas en la comunidad internacional, ya que en un contexto actual en el que es urgente enunciarse ante la situación en Gaza, cualquier apoyo al pueblo palestino podría ser tomado como un acto discriminatorio hacia Israel y, por consiguiente, censurado. Nicholas Mirzoeff (2016) menciona en el *El derecho a mirar*:

Esta capacidad para ensamblar una visualización pone de manifiesto la autoridad del que visualiza y también señala al hecho de que la autorización de la autoridad necesita una renovación continua de cara a alcanzar un cierto consenso sobre lo “normal” o lo cotidiano como algo en permanente discusión. Por lo tanto, la autonomía que reivindica el derecho a mirar se opone a la autoridad que emana de la visualidad. No podemos olvidar que el derecho a mirar precede a dicha autoridad. (p. 32)

Si bien la autoridad, representada en eventos internacionales por los comités de selección, así como patrocinadores, puede tomar decisiones respecto a lo que se presenta, y por lo tanto, se mira (y al mirarlo se le otorga existencia), también es cierto que el derecho a mirar implica un derecho a cambiar las narrativas que se presentan en las visualidades del campo artístico, pues, como menciona Sergio Martínez Luna (2012) en su texto *La visualidad en cuestión y el derecho a mirar*, la visualidad es el carácter construido, social, de la visión, y por lo tanto, toda curaduría implica un pronunciamiento y un discurso político. Ya en la edición 60 de la Bienal de Venecia ocurrida en 2024, se envió al comité organizador una carta de más de 8,000 firmas de artistas, curadores, críticos y otros agentes culturales, solicitando la exclusión del pabellón de Israel, pues señalaban que “cualquier trabajo que represente oficialmente al Estado

de Israel es un respaldo a sus políticas genocidas”. A pesar de que no ocurrió la exclusión del país, como acto simbólico, la artista israelí Ruth Patir decidió no abrir la exposición del pabellón mientras siguiera activo el fuego en el territorio palestino.

Que un evento de la magnitud de Documenta implemente un código de conducta ante situaciones graves, hace pensar en cuál es la función de las exhibiciones y otros proyectos artísticos que abordan tácitamente ciertas temáticas relevantes en el escenario actual, pero callan convenientemente ante la violación de derechos humanos y actos de lesa humanidad. Y es que, a pesar de que Documenta es un evento cuya finalidad es la divulgación de prácticas artísticas contemporáneas, no deja de ser también una empresa que genera una fuerte derrama económica a partir del turismo que visita la ciudad durante los cien días que dura la exposición. De acuerdo con su página oficial, durante la Documenta 15 de 2022, el presupuesto destinado fue de 42,200 millones de euros, participaron más de 1,500 artistas, se ocuparon más de 25,000 metros cuadrados como espacio expositivo que fueron distribuidos en 32 sedes y el número de visitantes superó las 738,000 personas. Al conocer estas cifras, se ponen de manifiesto las razones por las que el comité organizador procura mantener el evento libre de tensiones políticas e ideológicas

Al respecto, Jorge Sanguino (2022) en su artículo *Documenta 15. Anatomía de un escándalo* comenta:

El escándalo legitima el nivel de extracción, construcción y acumulación de capital cultural, en donde, por ejemplo, un curador europeo hace carrera apropiándose de los discursos postcoloniales, ambientales, de igualdad de géneros y razas que son originados por actores y actrices de otros lugares del mundo, ya que este curador, a razón de sus recursos, sería el más idóneo para funcionar dentro del panorama cultural europeo, que

aquel que nace y vive en carne propia los conflictos en los que estos discursos se actualizan y funcionan. (párr. 4)

Cuando un evento internacional de la magnitud de Documenta, por primera vez, cede la dirección del evento a un colectivo del Sur Global para posteriormente ejercer sanciones y censura, se pone de manifiesto el paradigma tutelar al que hace referencia Joaquín Barriandos (2011) en *La Colonialidad del ver* y que también tiene lugar en el ámbito artístico cuando de forma sutil los países primermundistas buscan acoger bajo su protección a artistas de países subdesarrollados para exhibir sus problemáticas, pero sin otorgarles el permiso de poder elegir sus propias formas de expresarlas. El periodista cultural Alex Vicente (2022), en su columna para *El País*, señaló que la propuesta, a pesar de ser interesante, podría terminar en solo una buena intención:

La Documenta prescinde esta vez de las estrellas, las obras espectaculares y las tendencias dictadas por el mercado para resaltar el trabajo de colectivos de todo el mundo que entienden la cultura como una herramienta para superar las crisis sociales y políticas de la actualidad [...] El tiempo dirá si fue un verdadero *electroshock* o una anécdota que acabó enterrada por su utopismo. (párr 1)

Finalmente, las crisis sociales y políticas no fueron superadas, pero sí puestas en evidencia; por ello la importancia de analizar dichos eventos de forma crítica, sean bienales, exposiciones, ferias de arte, no dejan de ser eventos geopolíticos que ponen de manifiesto el peso económico, político y cultural, que tienen los países del Norte Global, y su impacto en la producción y circulación del arte actual en países con larga historia de despojos y violencias propias de la colonialidad del poder. Por ello es urgente revisar estas aproximaciones

decoloniales en el escenario artístico, pues lo que parecía ser una forma de cuestionar la historia, los vínculos, las prácticas, las miradas con las que se acerca a temas de lo subalterno, se ha convertido en una nueva categoría del arte, un género artístico similar a lo autorreferencial o el paisaje, que parece tener como función más el agrupar un tipo de práctica artística, que procurar una reflexión y una relectura de forma crítica y una mirada interseccional que sea coherente y no caiga en banalizaciones, extractivismos, cosificación y/o racialización de artistas y comunidades, cuyas experiencias distan considerablemente de las del creador. El riesgo de estas prácticas radica en que todo mensaje que pretende pronunciarse ante problemáticas ambientales, sociales y políticas, se neutraliza al ser despojado de toda intención de protesta y es cooptado por el sistema al que pretendía denunciar, sirviendo mas como tema de agenda que funcione en los reportes anuales de la institución artística, que como un mecanismo que desarticule el aparato colonizador.

Capítulo 4. La anticolonialidad en el escenario actual

Sucesos como los narrados anteriormente, han generado reflexiones en donde, si bien es válido generar propuestas artísticas a partir de preocupaciones sociales, políticas y ambientales sin formar parte de comunidades o territorios, es fundamental la participación activa de artistas que pertenezcan a dichos espacios y puedan hablar desde sus experiencias cercanas con los temas que les afectan e inciden sobre su vida cotidiana. Como se menciona en el marco teórico, una de las finalidades de la anticolonialidad como corriente académica y teórica es que un individuo sea consciente de ser sujeto político, como ha ocurrido con habitantes de pueblos originarios que han frenado proyectos de impacto ambiental. Odín Ávila Rojas (2021), en su

libro *Anticolonialismo: Un estudio sobre las ideas de pensadores autodenominados negros e indios*, comenta:

La propuesta anticolonial en términos teóricos (...) tiene como rasgo principal el cuestionamiento a la mirada que ha predominado en la academia latinoamericana de concebir a los pueblos indígenas y afrodescendientes como actores predeterminados y que sólo éstos se limitan a un marco de acción y participación política que aspiran al reconocimiento de sus derechos ciudadanos, sin considerar, la complejidad de las relaciones de poder y pugnas ideológicas que atraviesan los procesos de constitución y las diversas luchas que tienen los colonizados por intentar definir su propia idea de proyecto como sujetos políticos de forma autónoma (pp. 139-140).

En el campo artístico se han generado eventos en donde las temáticas de denuncia y visibilización de ecocidios, desplazamientos territoriales, injusticias sociales, entre otras, se hablan en primera persona a partir de artistas de pueblos originarios que se despojan de la folclorización en la que comúnmente son encasillados, para poder ser sujetos políticos a través de su práctica artística.

Uno de estos eventos fue la exposición *Los huecos del agua*, que se llevó a cabo en 2019 en el Museo Universitario del Chopo, en la Ciudad de México. La muestra se integró de obras realizadas por artistas que, en palabras de la curadora Itzel Vargas Plata (2021), aborda:

Procesos como la minorización de las culturas originarias, el desplazamiento forzado de sus territorios, la imposición del castellano como única lengua nacional, el ecocidio, el

tráfico de drogas y armas – que son resultado de la ilegalidad y la desigualdad promovida o permitida históricamente por el Estado -, el racismo y la discriminación. (p. 26)

Además de la exposición, el proyecto se trasladó a un catálogo de la muestra que no solo incluye las obras expuestas, sino también incorpora una variedad de textos de autores que reflexionan en relación a la muestra, a temáticas como la lengua, el mestizaje, el territorio, y los espacios institucionales. Estas líneas de producción artística también se hicieron presentes en 2024, en la exposición *Arte: territorios de denuncia*, llevada a cabo en el Centro Cultural Tlatelolco y en donde artistas de México, El Salvador, Guatemala, Honduras y Nicaragua participaron. Cada artista, desde su producción, generó un mapeo de cómo, a pesar de ser de distintos países, se compartían las mismas violencias sistemáticas. De esta manera, a partir de una multiplicidad de voces creativas, la muestra se convierte en una forma no solo de reunir puntos en común, sino también de utilizar el arte como vehículo de resistencia y denuncia.

Figura 19

Cali-Cheu (¿A dónde vas?)



Nota. Fragmento de Tlacolulokos, de Darío Canul. Acrílico sobre muro. Registro de la exposición Los Huecos del Agua [Fotografía], 2023, autor desconocido, tomada de Museo Amparo <https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/4205/calicheu-adnde-vas>

Estudio de caso

Con la finalidad de aplicar en casos concretos lo que se ha postulado en el marco teórico y desde el contexto artístico actual desarrollado, en este capítulo se presenta una indagación en torno a la práctica de dos jóvenes artistas emergentes (entendiendo la emergencia no en relación a la edad, sino a la no pertenencia dentro de un mercado del arte y con trayectoria en formación), que nacieron, crecieron y desarrollan su obra en pueblos originarios y cuya cultura y situación política y ecológica atraviesa su producción. La relevancia de elegirles radica en que, al abordar las prácticas artísticas desde un enfoque anticolonial, se busca prescindir de artistas reconocidos en el escenario artístico que ya forman parte de cúpulas de poder como instituciones museísticas, mercado del arte, así como bienales internacionales, y cuya lectura de su práctica artística ocurre desde el sesgo de su reconocimiento como artistas etiquetados como “indígenas”. Otra razón por la que se seleccionaron a ambos artistas, se debe a que, durante la investigación del escenario artístico actual que se autodenomina decolonial, percibí la divulgación internacional de artistas de pueblos originarios, pero que tocan temas más relacionados con la estética de su territorio que con conflictos directos que podrían resultar incómodos para los patrocinadores o para los espacios de exhibición.

David Montes: El cerro, el santo y el diablo

David Montes es un artista que nació en 1999 en Cohuecan, Puebla. Este municipio, cuyo nombre significa “en lugar dificultoso o peligroso” debido a la orografía complicada del lugar, es conocido por su vasta producción alfarera, tanto utilitaria como decorativa. Durante décadas, la familia del artista se ha dedicado también al oficio alfarero y dicha práctica ha permeado en su producción artística, pues la mayoría de las obras son hechas con barro o giran en torno a objetos ceremoniales cotidianos realizados con dicho material. Desde su adolescencia, Montes comenzó a interesarse por el arte, formalizando dicho interés al inscribirse en la Licenciatura en Artes en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en donde actualmente estudia la Maestría en Estudios de Arte y Literatura.

Para comprender tanto la vida cotidiana de Cohuecan, como la obra de David Montes, es importante mencionar la religiosidad que impera en los habitantes, quienes son fieles creyentes del patrón del pueblo, San Bartolomé Apóstol, a quien los pobladores, de forma afectiva y más cercana, también le llaman San Bartolo. La adhesión del santo a Cohuecan, surge de una antigua leyenda que se ha ido transmitiendo de generación en generación a partir de la tradición oral. Al estar rodeado por cerros y barrancas, también abundan las cuevas que solían ser visitadas por comunidades agrícolas cercanas como Amilcingo, Huazulco (áreas colindantes del Estado de Morelos) y Popotlán, con la finalidad de realizar ofrendas para pedir abundancia en lluvias. De acuerdo a la leyenda local, en una de las cuevas del cerro Cohuecatzin hay un nacimiento de agua a donde antiguos pobladores lograron acceder, encontrando un cuadro en blanco. Una vez llevado a la superficie y ser iluminado por la luz del sol, en el cuadro apareció la imagen de San Bartolo, tomando el milagro como una señal para ser llevado al pueblo y posteriormente reproducido tanto en otras imágenes como en esculturas. Así, da comienzo el mito que a su vez

genera los ritos que brindan identidad a Cohuecan y que se replican anualmente durante el mes de agosto con la celebración del santo patronal. Pero San Bartolo no está solo; le acompaña un diablito a sus pies, encadenado, pues puede causar destrozos al liberarse. Dicho diablo a veces es representado también como diablita, sin que haya alguna explicación generalizada, y lo interesante es que para Cohuecan, no solo es importante la protección del santo, sino también del diablito o diablita, que es soltada cuando la situación es muy complicada y amerita un auxilio divino mayor.

Figura 20

Festividad de San Bartolomé Apóstol en Cohuecan, Puebla



Nota. Imagen donde se aprecia al diablito a los pies del santo [Fotografía], 2021, autor

desconocido, tomada de Facebook

<https://www.facebook.com/CohuecanPueblaOficial/photos/a.364260293733006/1957925971033>

089/?_rdr

En este contexto, la obra de David Montes se nutre de elementos identitarios de su lugar de origen, no solo desde las tradiciones y costumbres, sino también desde las vivencias y violencias que atraviesan el territorio que habita y que van desde el saqueo de arte sacro, la mercancía de origen chino contra la artesanía generada en la región, los proyectos extractivistas que amenazan la ecología de la región, la recuperación de la memoria histórica y colectiva, los vínculos comunitarios que reactivan la socialización, entre otros aspectos y situaciones.

Figura 21

San Bartolo y el cerro Cohecatzin



Nota. Medidas variables [Fotografía], cortesía del artista David Montes, colección personal.

Figura 22

Petrograbado industrial. Piedra rasgada por la retroexcavadora durante los trabajos del

gasoducto del Proyecto Integral Morelos



Nota: Objeto encontrado entre los cerros Totoshtípec y el de Cohecatzín del lado sur de la barranca [Fotografía], cortesía del artista David Montes, colección personal.

El Popoxcomitl como ofrenda mortuoria

En este subcapítulo realicé el análisis del proyecto artístico *Agua, tierra y humo* desde los motivos que dieron su origen, las investigaciones en torno a la funcionalidad del objeto, el ritual ceremonial y el contexto social.

Al ser Cohuecan una comunidad que se encuentra en los límites del estado de Puebla, comparte situaciones cotidianas con otras localidades del Estado de Morelos. De esa manera, Montes creció dividiendo su vida entre ambos estados, estudiando la preparatoria en el Colegio de Bachilleres plantel 11 de Jantetelco, Morelos, en donde tuvo compañeros que provenían de Popotlán, Amayuca, Chalcatzingo, Jantetelco y Amilcingo. La experiencia de compartir esos

años con adolescentes de la zona límite de Morelos y Puebla, contribuyó a generar un conocimiento y, por consiguiente, un interés y preocupación por lo que ocurría en la región. De esta manera, en 2016 comenzó a interesarse en los vestigios arqueológicos encontrados durante los trabajos del gasoducto en Amilcingo e involucrarse en los talleres que se ofrecían para la creación de radios comunitarias; fue así como conoció y entabló amistad con Samir Flores Soberanes, encargado de la radio comunitaria “Amiltzinko”, que se transmitía en el 100.7 FM y cuya señal, de acuerdo con la locutora Samantha César Vargas (2021) para *La Jornada Morelos*, “llega a 6 municipios del oriente de Morelos, 3 del poniente de Puebla, 1 de Guerrero y 1 del Estado de México” (párr. 1).

La radio cumplía con su función de comunicar, pues era utilizada por Samir Flores para compartir noticias y generar reflexiones en torno a una problemática de la zona: la construcción de la termoeléctrica de Huextla como parte del Proyecto Integral Morelos (PIM), que en palabras de José Manuel Luna-Nemecio (2021) para la revista *Nexos*:

Es un megaproyecto energético e hidroextractivista impulsado por el Estado mexicano en asociación con las empresas españolas Abengoa, Elecnor y Enagás en un intento por reconfigurar urbana e industrialmente las entidades de Tlaxcala, Puebla y Morelos. Este proyecto implica continuar con el uso de combustibles fósiles como materia prima para la generación de electricidad, así como un alto consumo de materiales, energía y recursos hídricos. (párr. 1)

Aunque la termoeléctrica de Huextla se encuentra en el municipio de Yecapixtla, Morelos, es alimentada con el gasoducto que pasa por la región de Amilcingo. Esto fue motivo

para que la comunidad ejerciera su centralidad política y comenzaran las manifestaciones, pues para la implementación de la termoeléctrica, nunca se realizó una consulta a los pueblos originarios de la zona, ni se consideró el daño que se provocaría al territorio. Por ello, la existencia de la radio comunitaria era de gran importancia, pues unificaba voces y pensamientos en torno a dicha problemática, siendo Samir Flores quien se volvió una figura relevante en la lucha por la defensa del territorio y en contra de la instalación de la termoeléctrica. El 20 de febrero de 2019, Samir Flores fue asesinado al salir de su casa para dirigirse a la radiofusora. Su muerte fue un parteaguas en la comunidad de Amilcingo, no solo por el mensaje de la acción violenta que buscó intimidar a la población, sino también porque surgieron colectivos como Amilcingo en resistencia, que retoman la figura de Samir Flores como representante de la represión del neocolonialismo, símbolo de la lucha por la defensa del territorio, así como para exigir justicia por su asesinato, que no ha sido esclarecido.

Figura 23

Personas portan carteles con el rostro de Samir durante una marcha en la Ciudad de México, en 2019



Nota. Registro de la protesta por la muerte de Samir Flores [Fotografía], Mario Jasso, 2019, en El Sol de Cuautla <https://oem.com.mx/elsoldecuautla/local/samir-flores-nombres-clave-en-torno-a-su-muerte-y-lineas-de-investigacion-en-aniversario-luctuoso-13071799>

Este suceso fue determinante para David Montes tanto en lo personal como en el campo artístico, pues no solo implicó la pérdida de una amistad que le introdujo en las prácticas comunitarias, también porque se encontró de frente con la violencia estructural que siempre ha recaído sobre los pueblos originarios: el despojo, la desterritorialización, el abandono al campo, el rechazo a la opinión de la población local y la instrumentalización de la región a partir de prácticas indigenistas que al provenir del Estado, se enmarcan en decisiones que se imponen desde el poder y no desde las necesidades de los habitantes, invisibilizando con ello la crisis ambiental, política y económica que recae sobre la región.

Durante la primera ofrenda dedicada a Samir Flores, como parte de las actividades que se generaron en Amilcingo en su honor, específicamente el día 28 de octubre (día en que se ofrenda a quienes murieron de manera violenta, ya sea por accidente o por haber sido asesinados), Montes reflexionó sobre la manera en la que podía también abordar el suceso y la preocupación tanto suya como de la comunidad en torno al embate del progreso, por lo que decidió generar unas piezas de barro esmaltado que problematizaran la situación de la zona oriente de Morelos y la zona poniente de Puebla. Estos objetos escultóricos hacen referencia a los *popoxcomitl*, sahumerios de origen náhuatl que aún en la actualidad son utilizados en Cohuecan durante los rituales de purificación, sanación, así como de festividades religiosas. La diferencia es que ahora los *popoxcomitl* tenían formas industriales que hacían una clara referencia a la termoeléctrica. Al respecto, señala el artista en entrevista personal para la presente investigación (2025):

el humo que emana de él depende del acto para el que se utilice y lo que se coloque en el fuego; puede usarse copal, incienso, pericón seco, olivo seco, palma bendita, venas de chile y en el pasado, incluso flor de amapola. El diseño de estos popoxcomiles está influenciado por la estética industrial con el propósito de poner en tensión el humo ritual de sociedades no occidentales frente al humo del progreso generado en la modernidad industrial.

Figura 24

Popoxcomil para un amigo



Nota. Registro de escultura. Barro cocido con esmaltado natural. 15x20x15 cm.

[Fotografía], 2019, cortesía del artista David Montes, colección personal.

Figura 25

Chimenea procesional

Nota. Registro de obra. Barro moldeado, modelado y cocido. 30x15x15 cm. [Fotografía], 2019, cortesía del artista David Montes. Colección personal.

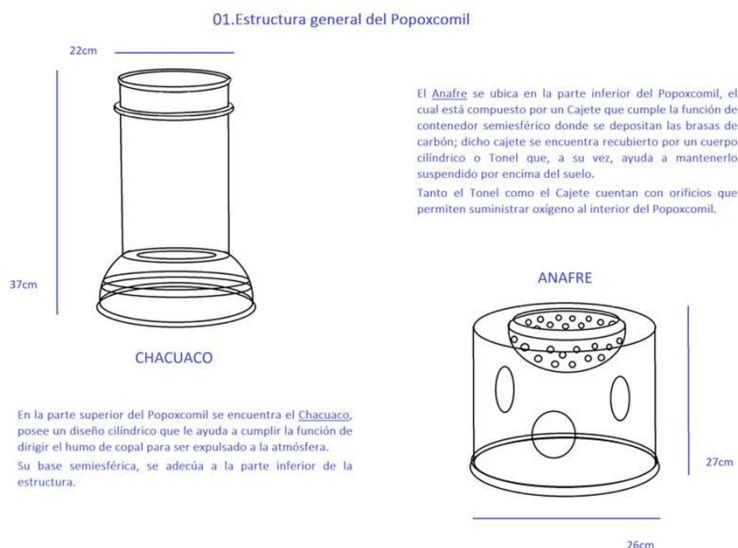
Figura 26*Vasija N. 1*

Nota. Registro de obra. Barro moldeado, modelado y cocido. 50x35x35 cm. [Fotografía], 2019, cortesía del artista David Montes, colección personal.

Estos primeros acercamientos al objeto artesanal vinculado con la industria, detonaron ideas en el artista en torno a los procesos manuales que ocurren desde lo ceremonial, así como la potencialidad que radica en la figura simbólica y ornamental del popoxcomil. Parte del proceso fueron los siguientes diagramas que explican el funcionamiento de dicho artefacto y que, de acuerdo con David Montes en entrevista personal para la presente investigación (2025), “a partir de un diseño que dialoga con la estética fabril, genera una protesta a la industrialización forzada y su consecuente despojo de tierras que viven varias comunidades”.

Figura 27

Diagrama 01 Popoxcomil (tríptico)

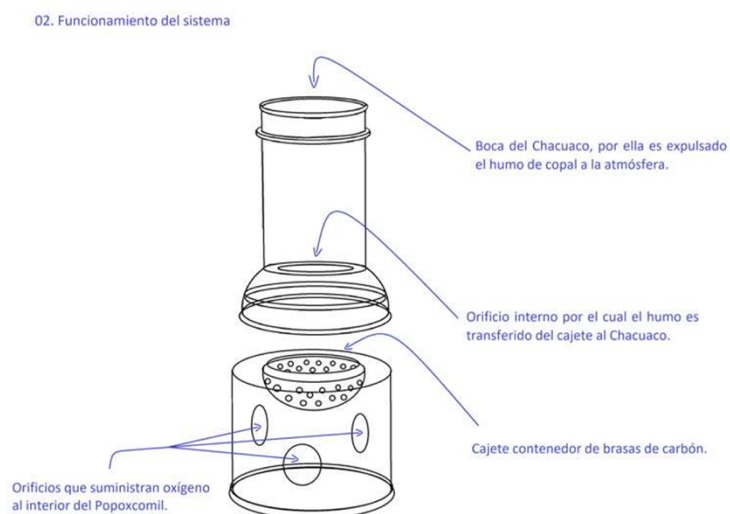


Nota. Impresión digital sobre papel bond, medidas variables [Ilustración], cortesía del artista

David Montes, colección personal.

Figura 28

Diagrama 02 Popoxcomil (tríptico)



Nota. Impresión digital sobre papel bond, medidas variables [Ilustración], cortesía del artista

David Montes, colección personal.

Figura 29

Chimenea N. 3 Parque industrial



Nota. Registro de obra. Barro moldeado, modelado y cocido. Madera para base. 110 x 90 x 90 cm. [Fotografía], 2020, cortesía del artista, colección personal.

Figura 30

Temporada de incendios



Nota. Registro de exposición realizada en La Quiñonera en CDMX [Fotografía], 2022, cortesía del artista David Montes.

En el proceso del proyecto, Montes percibió cómo no solo ocurre un desplazo en la manufactura de artefactos tradicionales, sino también, cómo se generan dinámicas en las que en las iniciativas por preservar las prácticas milenarias y que dan identidad a una comunidad, se invisibilizan situaciones de violencia estructural que no son prioridad para el Estado. Esta mezcla entre pasado y presente, tradición y modernidad, remiten a la obra del artista chino Ai Wei Wei, tanto en la acción registrada fotográficamente en donde deja caer una urna de la

dinastía Han (1995), como en la inscripción del logotipo de Coca Cola en varios jarrones de dicha dinastía, generando una crítica sobre como un producto industrializado de Occidente, se impone frente a un objeto artesanal convertido en símbolo de una nación, y como dicho objeto que representa simbólicamente la historia del país, se vuelve tan polémico al ser intervenido pero no indigna ni se cuestionan las condiciones de censura política, laboral, entre otras que ocurren en el país asiático en lo cotidiano. En esta ambigüedad entre lo que se intenta conservar, el pasado, y lo que debería considerarse cuestionar un presente lleno de injusticias, ahí radica la diferencia entre decolonialidad y anticolonialismo. De acuerdo con Odín Ávila Rojas (2021) en su libro *Anticolonialismo: Un estudio sobre las ideas de pensadores autodenominados negros e indios*:

El objetivo de esta corriente (decolonialidad) ha sido el de proponer la recuperación de las civilizaciones y culturas ancestrales, como las que deben ser el sujeto que guíe las investigaciones que aspiren a generar un pensamiento descolonizador. A diferencia del anticolonialismo, que orienta su preocupación a estudiar el proceso de liberación ideológica y política de las resistencias, organizaciones, movimientos y las múltiples expresiones de lucha que tienen los pueblos indios y negros como sus propios sujetos frente al despojo, explotación, opresión y racismo impuesto desde la conquista europea. (p.4)

De esta manera, la producción artística de David Montes se nutre de prácticas prehispánicas (el uso de sahumerios con fines curativos y ceremoniales) y coloniales (la inserción de la religión católica a través de San Bartolo) que se enlazan con problemáticas actuales (el despojo, la represión y la implementación de políticas neoliberales en comunidades

que se rigen por usos y costumbres), a través de artefactos artísticos que, al ser activados, pretenden simbólicamente generar un vínculo entre lo terrenal y lo divino, como petición de apoyo ante la imposibilidad de que los conflictos territoriales tengan una posible solución aquí en la tierra.

Javier Acevedo – Mota: la dualidad anfibia

El segundo artista que se incluye en el estudio de caso, es Javier Acevedo–Mota, nacido en 1995 en el municipio de Tezontepec de Aldama en el estado de Hidalgo. El haber nacido y crecido en el Valle del Mezquital no solo fue definitivo para su profesionalización desde la ciencia (estudió una licenciatura en Biología), también en el campo de lo artístico, tanto en su segunda licenciatura realizada en Artes Visuales en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, como en la Maestría en Producción Artística en la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. El interés por el territorio en el que creció, se vio reforzado desde una perspectiva científica como biólogo, que le ha permitido vincularse con el pasado geológico de la región (sumergida bajo el mar durante el Cretácico), con la flora y la fauna nativas, pero también con la problemática ambiental que aqueja al Valle del Mezquital, específicamente la escasez de agua, la contaminación de mantos acuíferos, la explotación de los cerros por las cementeras, entre otras situaciones determinantes para el cambio drástico del ecosistema.

El Valle del Mezquital es una extensa zona geográfica que abarca gran parte del estado de Hidalgo, por lo que abarca varios municipios para los que no solo tiene una importancia ambiental, también hay un vínculo desde el ámbito cultural, pues en dicha región habita el pueblo otomí o hñāhñu, cuya cosmovisión está muy ligada a los cambios y dinámica del valle.

Un ejemplo de las creencias en torno al valle se trata de la leyenda de los *Uemas*, unos seres gigantes que tenían una fuerza descomunal que aprovechaban para poder generar construcciones arquitectónicas que no sería posible realizar si fueran del tamaño de un ser humano normal. También se dedicaban a la alfarería y se cuenta que fueron ellos quienes instruyeron a las comunidades del valle que se dedican a dicho oficio. La fuerza que estos seres poseían contrastaba con su punto débil, romperse en pedazos si llegaban a caer al suelo. El relato oral cuenta que aún se pueden ver fragmentos de sus osamentas, a lo largo del Valle del Mezquital y, de encontrarlos, se convierten en una poderosa curación para distintos males. El fin de los *Uamas* vino con un diluvio que los destruyó junto con las edificaciones que crearon, y con los humanos que habitaron en esa época. Sin embargo, y de acuerdo con las creencias, no se extinguieron del todo, pues aún en estos tiempos permanece una versión reducida de dichas criaturas que son conocidas como *Uamitos*, enanos que poseen fuerzas negativas que usan contra quienes desobedecen las reglas culturales de la comunidad, como el robo, el alcoholismo, las peleas y otras acciones que desequilibren la armonía del lugar. Además de la vigilancia de la moral comunitaria, los *Uamitos* también son guardianes de la naturaleza y buscan protegerla de cualquier amenaza humana.

Figura 31

Valle del Mezquital



Nota. Registro analógico [Fotografía], Lluís Sala, 2003, Flickr

<https://www.flickr.com/photos/lluissala/albums/72157649728295409/>

La preocupación y urgencia por proteger a la naturaleza de la región, no es gratuita. De acuerdo con el portal México Tóxico (2023):

En el Valle del Mezquital hay ocho plantas cementeras que producen 40% de todo el cemento del país. La quema de muchos tipos de residuos en la industria cementera se conoce como coprocesamiento, y provoca seria contaminación ambiental como emisión de gases de efecto invernadero (GEI), compuestos orgánicos persistentes (COP), metales pesados y otras muchas sustancias tóxicas que provocan alteraciones hormonales, cognitivas e inmunológicas. (párr. 1-2)

Frente a esta situación alarmante, han surgido varias organizaciones civiles, así como movimientos ciudadanos como el Frente de Comunidades contra la Incineración, el Laboratorio de Investigación en Desarrollo Comunitario y Sustentabilidad (LIDECS) y el Movimiento

Ambientalista Pro-Salud, cuyas agendas giran en torno a la difusión de la información, pero también para la búsqueda de una legislación que no anteponga los intereses de las empresas particulares sobre el bienestar de la población.

Pero la producción de cemento no es la única situación que amenaza el ecosistema del Valle del Mezquital; desde hace varias décadas esta región es utilizada para canalizar las aguas residuales y pluviales de la Ciudad de México. Dichas aguas son canalizadas por medio del drenaje profundo hacia el Túnel Emisor Central (TEC), que opera desde 1975, y el Túnel Emisor Oriente (TEO), inaugurado en 2019 para poder reducir la carga del TEC y así permitir que se reduzca su carga para brindarle mantenimiento cuando así lo requiera. A pesar de que esta planeación urbana tiene también la intención de abastecer los cultivos en el valle, debido al origen de las aguas, es inherente que también generen un riesgo sanitario para la población.

De acuerdo con la Dra. Irma Aurora Rosas (2023), investigadora del Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio Climático (ICAYCC) de la Universidad Autónoma del Estado de México, tanto el agua como el suelo del Valle del Mezquital están contaminados por la bacteria *Escherichia coli* (*E. coli*). De acuerdo con Ramos, quien también es fundadora del Laboratorio de Aerobiología de la UNAM, a pesar de que existen plantas de tratamiento de aguas residuales como la que se ubica en Atotonilco de Tula, no es suficiente para combatir la proliferación de la bacteria *E. coli*, pues en el proceso biológico conocido como lodos activados, dichas bacterias se transmiten información genética y adquieren resistencia hasta a 22 antibióticos, incluidos los de última generación.

Además de las bacterias provenientes de las aguas residuales, bajo la tierra del valle corre otro peligro latente que en ocasiones emerge a la superficie a partir de prácticas extractivistas e

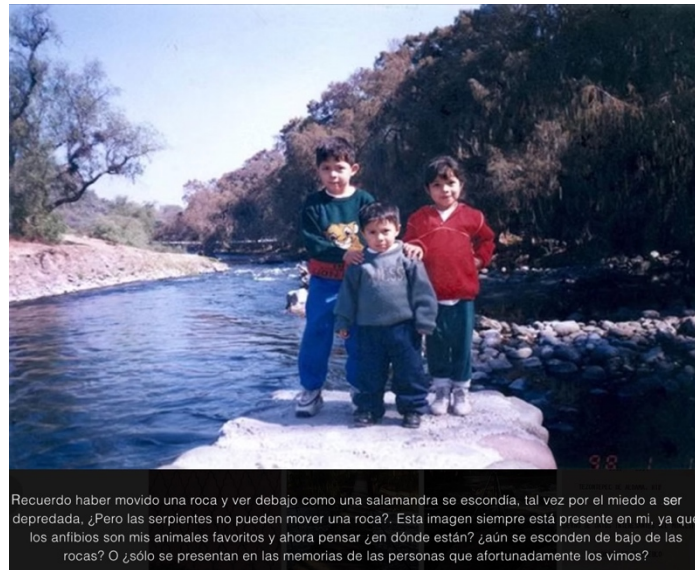
ilegales como el huachicol, término con el que se le conoce al robo de hidrocarburos. Esta práctica se vuelve peligrosa por el manejo indebido de material altamente flamable, como ocurrió el 18 de enero de 2019 en Tlahuelilpan, Hidalgo, en donde una toma clandestina generó derrame de combustible que llamó la atención de lugareños, quienes acudieron al lugar con la intención de recaudar el líquido para posteriormente venderlo. La acumulación del hidrocarburo generó una explosión que, de acuerdo con el Centro Nacional de Prevención de Desastres (2022), dejó como saldo 137 personas fallecidas, siendo una de las tragedias recientes que marcó a la población. Al peligro de las explosiones se añade la pelea del crimen organizado por el control de los ductos. Susana Jiménez (2024) en su nota periodística *Huachicol y violencia de alto impacto castigan al Valle del Mezquital, en primer trimestre de 2024*, comenta que el Estado de Hidalgo ocupa el primer lugar nacional en tomas clandestinas, con un total de 717, situadas la mayoría en siete municipios que forman parte del Valle del Mezquital y en los que el crimen organizado no repara en exhibir demostraciones de poder a partir de ejecuciones y desapariciones en la región.

Con estos referentes en torno a su lugar de origen, Javier Acevedo-Mota retoma en su producción artística y cotidiana los elementos centrales de la región, que son el agua (ya sea desde su carencia, su contaminación o su flujo a través del río Tula, que es parte fundamental para la población), el relato oral (no solo como forma de transmitir leyendas, también para brindar testimonio sobre los cambios que han ocurrido en el valle a través de varias generaciones) y la forma en que la población cohabita tanto con la fauna y la flora nativa como con la introducida. Estas temáticas se entrelazan con el aspecto autorreferencial del artista, quien, haciendo uso de recursos narrativos como fotos de archivo, memorias escritas, así como

derivas por el paisaje, brinda una visión personal que desde el campo artístico reflexiona sobre la problemática ambiental del territorio que habita.

Figura 32

Infancia en el Mezquital



Nota. Al centro, Javier Acevedo–Mota en su infancia [Fotografía], cortesía del artista, colección personal.

Figura 33

Espuma tóxica

Nota. Registro de espuma generada por las aguas residuales [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

Figura 34*Letrero*

Nota. Registro de anuncios para generar conciencia [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

La ficción como denuncia de lo real

Hay un recuerdo de infancia presente en el imaginario del artista: un día, mientras jugaba en el campo, cayó en una zona de riego. Contrario al agua de río a la que estaba acostumbrado y que reconocía como parte de su entorno, se encontró con un líquido que olía mal y que, ahora lo sabe, era causado por los desechos industriales que se mezclaron con los desechos orgánicos. Este acontecimiento le hizo darse cuenta de que algo estaba cambiando en el entorno. Olores, texturas y sonidos distintos a los que estaba acostumbrado comenzaron a volverse más frecuentes y a ser reconocidos como la evidencia de que el progreso había llegado al valle y esa maquinaria no comenzaría a desplazar lo autóctono como ocurrió con el ñhãñhu, lengua hablada por sus abuelos. Acevedo – Mota (2025) comenta al respecto:

El aceleramiento industrial no solo alteró los ecosistemas; también reconfiguró la vida de las personas. El desarrollo se presentó como una línea recta que debía seguirse, un destino inevitable donde nuestra historia, nuestras lenguas y formas de vida quedaron reducidas a obstáculos, a rezagos que debían ser superados. Ser ñhãñhu era sinónimo de atraso. Hablar otro idioma que no fuera el español, mantener costumbres que involucraban un imaginario de conexión con la naturaleza, era visto como un impedimento para integrarnos a la nación moderna. La identidad de la región se transformaba junto con el paisaje. La promesa de progreso no llegó a todos. El proyecto que supuestamente liberaría a este territorio mediante el desarrollo industrial fue, en realidad, un proyecto colonizador. (p.27)

Ante la retórica del Estado de vender el progreso como un cúmulo de buenos resultados sin exponer el impacto negativo que tendría en el ecosistema, Acevedo-Mota adoptó como

estrategia artística la fabulación crítica. Este es un recurso narrativo y de pensamiento propuesto por Saidiya Hartman, escritora estadounidense especializada en estudios afroamericanos, que consiste en utilizar la ficción y la especulación como recurso para enmendar la justicia histórica de comunidades que han sido marginadas de una historia oficial construida por el Estado. De esta manera, surge el proyecto *El canto del ave no miente si se escucha por todo el valle*, que agrupa las fábulas especulativas *Archivos de la Misión Gusano Rojo*, *Experimento Biotecnológico Territorial*, *Plaga Patronal* y *Culebra Tormenta*. Si bien la ciencia ficción tiene siempre una tendencia a ser un elemento distractor, el Acevedo-Mota (2025) aclara:

No me interesa la ciencia ficción como evasión del presente, sino cómo vehículo para enunciar los problemas ambientales que atraviesan el Valle del Mezquital y, al mismo tiempo, para tejer un imaginario situado. Mi exploración se encuentra en el cruce entre la historia, la memoria colectiva y la crítica social, utilizando la fabulación especulativa como una forma de reconstruir aquello que ha sido sistemáticamente eliminado de las narrativas oficiales. (p.48)

De esta manera, el artista no solo construye historias, también objetos que generan un balance entre la tradición y la modernidad, que dan cuenta de un futuro distópico en el que el Valle del Mezquital se presenta como escenario donde aún persisten habitantes que sobrevivieron a los embistes del progreso representado por las industrias a través de su impacto en el territorio. Estos objetos son contruidos a partir de una mezcla de elementos orgánicos nativos de la región (espinas de mezquite, barro, gusanos de maguey conocidos como chinicuil) y desechos de elementos tecnológicos como una suerte de arqueología futura.

Figura 35

Capullos para archivos de la Misión Gusano Rojo.



Nota. Registro de obra. Vasijas de barro, circuito cerrado y chinicuiles [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

Figura 36

La lluvia grabó las rocas



Nota. Registro de obra. Grabado láser sobre roca de río. [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

Figura 37

Ensamble herpetológico, místico y especulativo



Nota. Registro de obra [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

Al analizar las obras de Javier Acevedo-Mota, es innegable la práctica interdisciplinaria que realiza, pues es fundamental la metodología científica con la que se acerca a la temática del valle, así como a ser más específico y puntual con lo que le interesa de dicho ecosistema.

Enuncia la fauna, la flora, los procesos biológicos que ocurren, los reconoce desde un lenguaje

científico, interpreta y traduce a un lenguaje artístico. Incluso la presentación de las obras remite a los laboratorios en donde se realizan experimentos, se cultivan bacterias, se diseccionan animales con la finalidad de indagar sobre su naturaleza y las enfermedades que les aquejan.

Otro aspecto relevante para comprender su práctica artística es la forma en la que, al reconocerse como disidencia sexo genérica en un lugar como el Valle del Mezquital, le permite generar su propia mitología para sobrevivir al entorno hostil y las implicaciones que esto representa. Al respecto, Acevedo-Mota (2025) comenta:

Mi existencia, como la de muchas personas que no entran en lo que dicta el sistema heteronormativo patriarcal, es similar a la del Valle, ya que hemos sido modelados por el rechazo, por los residuos, por lo que se considera impuro o inservible. Los proyectos civilizatorios (la evangelización primero, la modernidad después) no solo quisieron ordenarnos, también quisieron enderezarnos. Nos extrajeron el deseo, el juego, el gozo. Nos llamaron desviación, error, abyección. Y como al Valle, quisieron volvernos rectos, fértiles, útiles. Pero aprendimos a resistir en sus fisuras. Nos volvimos raíces que se enroscan en el subsuelo como las de los ahuehuetes, ramas espinosas que no se dejan domar. No brotamos erguidos, sino curvados hacia la sombra. (p.34)

En un ambiente de trabajo pesado realizado en las cementeras e industria de hidrocarburo, las mujeres y las disidencias sexogenéricas son excluidas de esas labores que son asignadas a la figura del hombre heterosexual que es capaz de realizar tareas complicadas. Sin embargo, por las noches, usando la figura del murciélago como analogía, el artista adquiere una identidad oculta con la que puede camuflajearse en el ambiente y reclamar un espacio que

también le pertenece. Así, el Valle del Mezquital cambia de nombre y lo convierte en el *Valle del Mezkuirtal*, un territorio que se resignifica y enuncia su resistencia desde la marginalidad y desde la oscuridad como un murciélago nocturno o como un anfibio que habita el fondo de las aguas residuales que no dejan de arribar al valle.

Figura 38

Xicuca, ser travesti de la noche



Nota. Autorretrato del artista [Fotografía], cortesía del artista Javier Acevedo-Mota, colección personal.

Análisis hermenéutico y método analógico aplicado

En la siguiente tabla se desarrolla el análisis hermenéutico de la obra de los artistas David Montes y Javier Acevedo Mota a partir del método iconográfico – iconológico propuesto por Erwin Panofsky. Las reflexiones resultantes son ampliadas posteriormente aplicando la matriz analógica.

Tabla 4

Análisis Hermeneútico Aplicado

Aspectos del análisis	David Montes	Javier Acevedo-Mota	Conclusiones
Disciplina	Arte, historia, orografía, arqueología, antropología, etnografía	Arte, biología, ecología, urbanismo, antropología, etnografía, estudios de género	A partir del uso de metodología de distintas disciplinas aplicadas entre sí, se puede considerar que su práctica artística es interdisciplinaria.
Técnicas / Materiales	Barro, fotografía digital, material de archivo, objeto encontrado	Naturaleza muerta, objeto encontrado, fotografía, archivo, sonido, barro	En ambos trabajos radica en el uso del objeto encontrado que, por un lado, simboliza la región, y por otro adquiere otras cualidades estéticas y políticas.
Iconografía	Católica, prehispánica	Prehispánica, fantástica, científica, disidente	La iconografía prehispánica está muy presente, debido al pasado histórico de sus territorios.
Semiótica	Lo divino, los ritos, la espiritualidad	Los ritos, la memoria, los mitos, la ciencia	El mito y el rito atravesado por cuestiones ecológicas vinculadas con el agua.
Narrativa	Narrativa personal, comunitaria	Narrativa personal, comunitaria y fabulación crítica	Ambos proyectos surgen de narrativas personales que después pasan a lo colectivo.
Taller / in situ	Taller	Taller	Todas las piezas son elaboradas en el taller de los artistas.

Patrimonio cultural / natural	Patrimonio cultura y natural (La historia de Cohuecan, el cerro Cohuecatzin)	Patrimonio cultural y natural (La cultura ñañú, El río Tula, los campos de cultivo)	El patrimonio cultural es inherente al patrimonio natural biocultural pues están presentes en los mitos y ritos de la región
Enfoque decolonial / anticolonial	El rescate de los ritos y mitos de la región, la importancia de la espiritualidad en la vida cotidiana de los pueblos originarios.	Habitantes y artistas, quienes ejercen acciones para denunciar el extractivismo en la región	La utilización de la cosmovisión del lugar, para exponer problemáticas ambientales urgentes.

A partir del estudio de caso de los dos artistas, y del análisis hermenéutico aplicado, se infieren los aspectos similares entre ambas prácticas artísticas, así como en lo cotidiano. El primer aspecto por considerar es el disciplinar. Si bien son proyectos artísticos, tienen un acercamiento al arte desde enfoques y metodologías propias de otras disciplinas. En el caso de David Montes es primordial la antropología para poder vincular los mitos, los ritos y la dinámica relacional que se genera entre distintas poblaciones, así como la etnografía para ahondar en el estudio específico de su población de origen. Un ejemplo de ello es la fuerte adhesión que tienen con la figura de San Bartolo con su diablito o diablita, creencia que se manifiesta a través de la feria del pueblo, las imágenes del santo que son comercializadas como recuerdo del lugar, y las *mandas* que hacen los creyentes, que consisten en promesas a cambio de favores solicitados y que suelen asociarse a causas difíciles como enfermedades, malas situaciones económicas o peligros de distintas índole. Lo mismo ocurre con el aspecto histórico que permea en la cosmovisión del lugar (un exvoto narra la ayuda de San Bartolo ,quien desata a la diablita para provocar un remolino que impide el acceso al pueblo de los federales en 1858), y la orografía, la formación de cerros y montañas que rodean Cohuecan es fundamental para comprender el mito sobre el que se sustenta la región. En el aspecto arqueológico, a partir del hallazgo de un petrograbado durante las excavaciones para el gasoducto en 2014, surge su interés por incorporar

elementos que provengan de una especie de arqueología contemporánea, como ocurre con la piedra que fue grabada por la garrita de una máquina excavadora y que se convierte en testimonio de un hecho importante para la región, como lo es la llegada del gasoducto. Ambos objetos poseen una categoría arqueológica en tanto que son testimonio de sucesos de un mismo lugar, pero en distintas temporalidades.

Javier Acevedo Mota también se vincula al Valle del Mezquital desde un enfoque etnográfico, a partir de la influencia de la cultura otomí o hñähñu, desde el lenguaje, las prácticas religiosas, las costumbres y creencias que, en su caso particular, eran representadas por los abuelos del artista. Quizás la disciplina más predominante en su práctica, después del arte, es la biología. Al ser su primer carrera, el artista utilizó los mecanismos y metodologías que le ofrecía dicha ciencia para aproximarse a su entorno. Lo que de niño le generaba una curiosidad innata de la infancia y en la que la imaginación jugaba un papel importante para poder reconocerse en el lugar desde la figura del anfibio, en la adultez se transformó en una preocupación por los cambios drásticos que el valle iba padeciendo, que, si bien habían comenzado décadas antes de que él naciera, parecía que el cambio se había acelerado en los últimos años. Estos conocimientos desde la biología hicieron que sus reflexiones artísticas en torno al espacio natural se matizaran hacia un ámbito ecológico que da nombres exactos de las causas y daños que se han generado en la región.

En la disciplina de la Historia, Acevedo Mota se vincula con sucesos de la historia reciente que fueron determinantes para el Valle del Mezquital y que giran en torno a la industrialización de la región y a decisiones en relación al urbanismo que comenzaba a modernizar las ciudades cercanas como ocurrió con la Ciudad de México. También a eventos

trágicos como la explosión de un ducto de gasolina que ocurrió en 2019 a causa de la ordeña de un ducto que ocasionó la muerte de 93 personas en Tlahuelilpan, Hidalgo.

En el campo de los Estudios de género, es perceptible el enfoque aplicado a los proyectos, en donde se cuestiona una masculinidad homogénea aprendida y replicada por generaciones y que se acentúa en entornos rurales. Este cruce de disciplinas en ambos proyectos les otorga la categoría de interdisciplinarios al no solo abarcan distintas disciplinas, sino que también aplican metodologías propias de una disciplina a otra.

Ambos artistas provienen de un entorno rural marcado por una fuerte identidad cultural reflejada en sus tradiciones, su religiosidad, los mitos y creencias que entrelazan lo prehispánico con elementos adquiridos o impuestos durante la época colonial. Son escenarios naturales cuyo ecosistema repercute en la vida diaria de sus habitantes, así como en las memorias que han heredado de sus antepasados a través del relato oral. Pero también en ambos lugares se ha generado una crisis ambiental a través de prácticas extractivistas de las industrias de hidrocarburos, cementeras y gaseras que repercuten en la aridez, contaminación y modificación de los suelos. El aspecto más sobresaliente que comparten, se trata de la crisis hídrica y la presencia en su obra de elementos en torno a la importancia del agua para la comunidad, no solo porque es un elemento vital para la supervivencia humana, sino también porque desde la agricultura, se manifiestan los ritos en torno ya sea a la figura de San Bartolo, las ofrendas en las cuevas del cerro Cohuecatzin, el mito de las serpientes que caían sobre el Valle del Mezquital, el diluvio que extinguió a los *Uemas*, entre otros acontecimientos similares.

También fue fundamental la llegada de dos proyectos que el Estado implementó y que contribuyeron con el cambio drástico de la naturaleza de cada región. En Cohuecan fue el paso del gasoducto que alimentaría a la termoeléctrica de Huexca como parte del Proyecto Integral Morelos, mientras que, en el Valle del Mezquital, la decisión desde hace varias décadas de ser receptores de las aguas pluviales y residuales de la Ciudad de México, a través del Túnel Emisor Central y el Túnel Emisor Oriente, lo que ha generado un impacto tanto ambiental como de salubridad, aunado a los peligros de las tomas petroleras y las fábricas de cemento.

En cuanto a los enfoques decolonial y anticolonial, como se mencionó en el marco teórico, una parte del enfoque decolonial radica en el rescate de los saberes ancestrales que son integrados por el lenguaje, el conocimiento (las epistemologías del Sur), las prácticas en las que se incorporan las tradiciones y costumbres que dan identidad a la población. En ese sentido, las actividades que se indicaron anteriormente desde el estudio antropológico y etnográfico se incorporan también al enfoque decolonial que ambos artistas manifiestan en sus prácticas y proyectos artísticos, pues son un eje fundamental desde donde se generan las narrativas que utilizan para problematizar temáticas más urgentes. Parte de la estética e iconografía que manejan, proviene justamente de los saberes ancestrales, específicamente de la etapa prehispánica en el caso de Javier Acevedo Mota, y la mezcla entre los conocimientos nahuas y su cruce con la colonización espiritual a partir de la imposición de la religión católica, en el caso de David Montes, quien también pone especial énfasis en que dichas imágenes y objetos que provienen de este mestizaje, dejen de ser vistas solamente como representaciones de religiosidad popular y sean percibidas con la potencialidad que poseen para hablar sobre situaciones desde una postura anticolonial.

Justo en esta parte es donde ocurre el proceso de anticolonialidad desde la práctica artística ya que, si bien es importante la decolonialidad en cuanto a ser conscientes y señalar el impacto que la colonialidad ha tenido en la desaparición o apropiación de los saberes ancestrales así como el patrimonio tanto cultural como natural y la urgencia de su rescate y preservación, también es urgente no solo ser mensajeros sino actores activos en un escenario que exige un accionar con prontitud, señalando las situaciones específicas que han llevado a que el patrimonio sea presa fácil de extractivismos. Acevedo Mota lo ha hecho desde sus conocimientos en biología y sus experiencias como habitante del Valle que le ha permitido ser testigo de la contaminación del Río Tula, de los campos de cultivo y de la disminución de la flora y fauna nativa, se ha valido de la información que ha ido recopilando tanto en medios impresos y digitales como de la compartida por los habitantes. Montes, por su parte, ante el robo de arte sacro y la nula información respecto al patrimonio cultural religioso, ha generado un archivo fotográfico de todas las piezas que resguarda la iglesia de Cohuecan. De esta manera no solo ha logrado renovar un archivo con las facilidades que la tecnología fotográfica actual brinda, sino también ha contribuido a un registro que facilita la ubicación de las piezas en caso de algún robo o extravío, como ocurrió en la primera década del siglo XXI cuando robaron varias imágenes y para poder corroborar que se trataba de ellas era necesario un registro visual.

Tanto el Valle del Mezquital como Cohuecan son regiones que han sido marginadas tanto de un plan de desarrollo que involucre a sus habitantes, como de una agenda mediática en la que las consecuencias de la modernidad sean invisibilizadas al ser considerados territorios que no repercuten en la economía nacional, como sí ocurre con las principales ciudades del país. Estas analogías se ven reflejadas en las obras que realizan los artistas y demuestran el impacto que el

entorno en el que se nace y crece, repercute tanto en la vida cotidiana como en la práctica artística, además de que en ambos hay un interés político no solo por generar reflexiones y convertirlas en objetos artísticos, sino que también son un pronunciamiento en relación a las consecuencias de lo que el Estado llama progreso, mientras evitan ser cooptados por el circuito artístico actual que en distintas ocasiones neutraliza los discursos anticoloniales y los reduce a temas de agenda como se ha ejemplificado anteriormente en esta tesis con la Bienal de Venecia y la última edición de Documenta. Tanto David Montes como Javier Acevedo-Mota han generado con su trabajo no solo una trayectoria emergente en el arte, sino que también se han convertido en sujetos políticos que tienen plena conciencia de las posibilidades que el aspecto creativo puede abonar a una discusión en torno al daño ecológico, las injusticias sociales y la violencia que acecha a sus comunidades.

Conclusiones

En esta investigación se analizó la manera en la que las prácticas artísticas contemporáneas, en su intención de llevarse a cabo desde un enfoque decolonial, pueden llegar a replicar discursos y situaciones colonialistas, patriarcales y racistas en torno a la producción de artistas emergentes de pueblos originarios mexicanos. Para este fin, se desarrolló un marco teórico a partir de los Estudios Decoloniales Latinoamericanos que permitió tener un panorama más amplio sobre cómo ha permeado la colonialidad en distintos ámbitos, siendo un ejemplo de ello, uno de los temas centrales de esta tesis que es la *racialidad*, así como su impacto en las imágenes y la forma de mirar condicionada por un *régimen escópico*, tanto en el mundo del arte como en la cultura visual en general.

De este apartado se concluye la importancia de que existan conceptos que den nombre a las prácticas de poder que imperan en distintos escenarios, así como lo primordial que es comprender la clasificación de lo que actualmente se conoce como *anticolonialismo* pues no solo hace referencia a los movimientos independentistas a lo largo de la historia, también se retoma como teoría para comprender los procesos de emancipación y las dinámicas que se organizan desde lo comunitario para hacer frente a proyectos articulados desde distintos aparatos de poder. De igual manera se clarificó la diferencia entre *decolonialidad*, *poscolonialismo* y *anticolonialismo*, pues son usadas con frecuencia como sinónimos cuando cada concepto tiene sus particularidades en torno al impacto del *colonialismo* y la *colonialidad* en la actualidad, específicamente en el campo del arte. Se concluye también que esta similitud puede volverse tendenciosa al neutralizar los acontecimientos que ocurren a poblaciones vulnerables pues se generalizan los hechos y se intentan comprender desde enfoques decoloniales cuando la urgencia radica en tomar acciones más propias del anticolonialismo, y ya sea a propósito o de forma inconsciente, esto genera una negación y falta de reconocimiento de su figura como sujetos políticos.

Se identificaron las prácticas artísticas y activistas latinoamericanas que fueron realizadas desde un pensamiento decolonial, se abordaron los conceptos de *patrimonio* y *monumento* para indagar en el ámbito jurídico respecto a las obligaciones por parte del Estado y las consecuencias de daño por parte de la ciudadanía; se realizó una diferenciación de términos entre *monumento*, *antimonumento* y *desmonumentalización* que permitió clarificar las lecturas y motivaciones políticas y culturales de las acciones iconoclastas. De las tres especificaciones del enfoque decolonial con las que se define el movimiento (feminista, antirracista y anti imperialista) se

ponderó el antirracismo pues la mayoría de los monumentos derribados, intervenidos o destruidos, son respuestas a los procesos violentos de colonización contra pueblos originarios. Esto aunado a que los estudios de caso presentados en esta tesis abordaron dos artistas de pueblos originarios que si bien no incorporan en sus prácticas artísticas específicamente el racismo, si permea en el escenario artístico actual en el que se desenvuelven, en donde se instrumentaliza la producción de artistas que son originarios de culturas ancestrales.

La noción de patrimonio se ejemplificó desde el ámbito artístico con proyectos que abordan las piezas arqueológicas, los saqueos y el impacto en las comunidades, a través de las obras de Mariana Castillo Deball y Gala Porras – Kim. Ambas artistas trabajaron con situaciones concernientes al agua, específicamente la lluvia, Castillo Deball a partir de la figura de Tláloc, dios de la lluvia, el trueno y el relámpago en la cultura mexicana, y Porras – Kim en su contraparte, Chaac, también dios de la lluvia, el trueno y el relámpago, pero en la cultura maya. Se eligieron esos proyectos que retoman a dichos dioses, ya que en el estudio de caso se abordaron dos regiones para las que el agua tiene un factor decisivo debido a que son zonas agrícolas en donde ocurren manifestaciones culturales a partir de los mitos y ritos que buscan la llegada constante de lluvia.

Se identificaron también prácticas artísticas y espacios que han generado violencias colonialistas, partiendo de la figura del museo como aparato colonizador en sus orígenes, pues museos como el de Antropología y Arqueología de la Universidad de Cambridge poseen objetos que provienen del saqueo desmedido a culturas tanto de África como de América latina. A partir de este análisis se reconoce la importancia y urgencia de hacer una relectura respecto a las

prácticas sistémicas de los museos, sobre todo los europeos, pues son depositarios del saqueo de objetos que están descontextualizados de su entorno y de sus funciones ya sea religiosas o cotidianas, generándoles narrativas impuestas desde una mirada colonizadora, como ocurrió con el Museo Real de África Central, en Tervuren, Bélgica. El enfoque decolonial no solo tendría que llevarse a cabo desde el reconocimiento de las prácticas coloniales para obtener piezas exotizadas que conformen sus colecciones, también debe llevarse a cabo desde nuevos planteamientos para exhibir o suprimir del espacio, los relatos que revictimizan a las culturas violentadas, e incluso la devolución de objetos patrimoniales fundamentales para la reparación de la historia fracturada de los pueblos originarios. Por último, se instó a cuestionarse cuál es la finalidad del museo en la actualidad y desde qué enfoques se define lo que es cultura y quienes forman parte activa de ella.

Partiendo del marco teórico en el que se inserta el tema, así como los antecedentes históricos relacionados con el patrimonio, la desmonumentalización y la decolonialidad en los museos, se identificaron y analizaron dos eventos importantes no solo por su carácter internacional, sino también por la influencia que tienen en el mundo del arte, ambos eventos buscaron implementar un enfoque decolonial pero que en la práctica no tuvo el resultado esperado: la edición 60 de la Bienal de Venecia en 2024, y la Documenta 14, acontecida en Kassel, Alemania en 2022. De estas situaciones se concluye que la incorporación de artistas del Sur Global en eventos tan importantes como dichas bienales, busca cumplir con una agenda que aborda temas de dicha región, pero desde una mirada propia del Norte Global que no alcanza a comprender el trasfondo de la situación actual de los artistas invitados y están más interesados en la exotización de sus prácticas artísticas que en la urgencia por visibilizar las problemáticas de su

lugar de origen. Por ello se considera importante que se aborde en el arte actual cómo las prácticas artísticas que se enuncian decoloniales, recurren más a la estética y el conocimiento ancestral, que a situaciones políticas que se minimizan o no son consideradas políticamente correctas de ser enunciadas en los espacios de exhibición.

Para poder aplicar la teoría consultada y una vez presentada la situación del escenario artístico y activista actual, se realizó un estudio de caso de dos artistas emergentes que provienen de pueblos originarios en donde ocurren prácticas extractivistas tanto de patrimonio cultural como natural. Para este fin se generó una aproximación metodológica mixta, utilizando el método fenomenológico para abordar las experiencias de los artistas en torno a la institución artística y al escenario actual del arte contemporáneo así como el aspecto teórico que incorporan a su obra, y por otra parte, el método etnográfico para abordar su lugar de origen, las creencias y tradiciones tanto de su familia como de su comunidad, pues son un elemento fundamental en su práctica artística. Se analizó su obra a partir del método hermenéutico de Erwin Panofsky y se extrajeron las características más sobresalientes desde su iconografía, semiótica, narrativa, así como los enfoques decolonial y anticolonial, entre otras. Una vez realizado el análisis hermenéutico, se generó una matriz de analogías pues más que pretender realizar un análisis comparativo, se buscó encontrar semejanzas que corroboraran cómo los ritos, mitos y la historia del entorno que les rodea, sus intereses teóricos y artísticos, así como una postura crítica, contribuyen en que se conviertan en sujetos políticos a través de su práctica artística.

En dicha matriz de analogías se identificaron distintas similitudes entre ambos artistas, como el pertenecer a comunidades indígenas y tener raíces nahuas en el caso de David Montes, y *hñähñu* en el caso de Javier Acevedo Mota, la abundancia de elementos prehispánicos y

coloniales que remitan al agua y la lluvia en la cosmovisión de sus lugares de origen, la alteración drástica del paisaje a partir de proyectos neoliberales, así como un interés por manifestar una postura y señalar las problemáticas de la región, que se han ido agravando con el paso de los años. Se concluyó que ambos artistas trabajan con un enfoque decolonial al considerar el pasado de su familia, lugar que habitan, así como ritos y mitos que abordan la cosmovisión de sus pueblos originarios, pero también hay un enfoque anticolonial al tener un interés más allá de mostrar estéticas que puedan ser exotizadas como cuota de alguna exposición. Tienen una preocupación genuina por lo que acontece en el territorio en el que habitan tanto del Valle del Mezquital en Hidalgo, como de Cohuecan, Puebla.

A partir de la investigación realizada en esta tesis, desde el aspecto teórico, histórico, artístico y los casos de estudio, se concluye en la importancia de generar lecturas críticas de prácticas artísticas que se enuncien decoloniales, así como de separar los enfoques decolonial / anticolonial pues es constante el uso de poblaciones vulnerables con la finalidad de darles voz a sus problemáticas, pero sin permitirles hablar en primera persona. Por las circunstancias que operan en el escenario actual, es complicado hacer señalamientos sin que se tomen de forma incorrecta o se perciban como agresivos, por eso es urgente la comprensión de los conceptos fundamentales al hablar de *colonialidad*, *decolonialidad* y *anticolonialidad*, pues esto permitirá tener herramientas teóricas y ejemplos desde los hechos históricos, que clarifiquen si se está situado o no en el papel del neocolonizador. Es importante tener siempre presente que tanto en museos y galerías como en eventos (exposiciones, bienales, coloquios, etcétera), el lugar de todo agente cultural es servir como enlace, como mediador entre el espacio y/o el evento y la comunidad artística, así como espectadores, no como autoridad que solo imponga opiniones o

propuestas a modo, sino como un facilitador de diálogos. Para ello es necesaria la constante capacitación en temas sensibles que más allá de correcciones políticas, visibilice las violencias estructurales, así como las formas de evitar replicarlas. No se puede introducir en dichas temáticas a un público desde el departamento de mediación y difusión, si los mismos prestadores de servicios culturales no han generado procesos de capacitación en donde se desmarquen de la mirada colonialista.

Así como el museo está en constante transformación, cuestionando sus orígenes y formas en las que ha operado, también debe extenderse al ámbito humano con artistas y otros agentes culturales con quienes colabore. Las propuestas curatoriales deben reflexionar sobre si se está eligiendo al artista por ser de pueblo originario o porque realmente la temática que aborda puede enriquecer el discurso curatorial, de esta manera se evita el percibir la obra desde el exotismo, sin sobreponer la estética sobre las problemáticas que aborda, y sobre todo, reconociendo al artista como sujeto político que también se posiciona críticamente pues la práctica artística no se limite al objeto artístico, la destreza técnica o la disciplina, también genera investigación teórica tanto dentro de la academia como fuera de ella.

Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones por propiciar cambios en el escenario artístico, es imperante reconocer las limitaciones que la institución impone. Frecuentemente la retórica a la hora de difundir eventos que promueven la decolonialidad en el arte, señala que la institución debe replantearse sus dinámicas, reflexionar sobre sus procesos y renovarse para ofrecer un nuevo panorama a sus públicos, pero la cuestión no debe ser si la institución está fallando en su propósito pues ya falla desde que existe y se asume como institución, como un dispositivo ideológico cultural al servicio del Estado. Esto se debe a que el Estado por sí mismo

es una estructura cimentada desde una perspectiva patriarcal dominante en la que cada institución está planteada para contribuir de alguna manera con el pensamiento que el sistema requiera, lo mismo ocurre con las universidades y sus facultades de Artes (hablando específicamente del campo del arte), pues se instaura y promueve un enfoque artístico elegido específicamente por un grupo de docentes, quienes desde una opinión subjetiva consideran lo que es adecuado para el aspirante, independientemente del entorno de donde proceda (estudiantes de comunidades rurales a quienes se les minimizan las vivencias de su lugar, para priorizar estéticas y temáticas que son exitosas en galerías y eventos internacionales) o los intereses que tenga (minimizando disciplinas como las vinculadas al arte urbano, entre otras).

La crítica a dicho sistema es inocua puesto que la institución misma se regula depurando tácitamente a quien esté en contra. A pesar de que la opinión sea generalizada, atreverse a exponerla públicamente conlleva a que al artista se le cierren las puertas de un museo, a que un curador decida no elegirle para alguna muestra, un jurado no le seleccione para algún estímulo, etcétera. E incluso la institución misma genera sus propias estrategias de cooptación haciendo amigo al enemigo como ocurrió con el artista Javier Pulido, quien a través de su proyecto *Kurizambutto*, hacía críticas que fueron bastante ruidosas en la escena artística, al curador Cuahtemoc Medina, lo que derivó en la invitación de Medina para que Pulido realizara en 2013 su exposición individual *Cosmo Epiphany* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo. No obstante, a pesar de que aún faltan voces desde la academia que pongan de manifiesto estas prácticas, cada vez son más frecuentes las apariciones en revistas, blogs, posts en redes sociales, de comentarios en torno a prácticas artísticas cuestionables que provienen no solo de artistas, sino también de otros agentes culturales como el blog colombiano *Esfera Pública* o el proyecto

mexicano *Pensar la imagen*. Por ello es urgente señalarlas, enunciarlas y combatirlas a pesar de no ser validadas por la academia. Esto es importante pues siempre que se habla de cambios necesarios, se sugiere generarlos desde dentro, pero como ya se mencionó anteriormente, incluso desde el interior se seguiría operando bajo la estructura institucional.

Por todo esto, si bien es ingenuo pretender modificar instituciones (su propia naturaleza es justo ser inamovibles), sí pueden llevarse a cabo acciones desde lo alternativo. Para quienes ejercen como artistas, al confrontarse con un entorno precarizado con pocas posibilidades de empleos formales y un mínimo apoyo por parte del Estado para la cantidad de creadores que hay, es muy común el combinar las actividades remunerativas con actividades creativas, es decir, trabajar en algo que proporcione dinero para poder producir lo que se desea. Esta práctica, que no ocurriría si hubiera un sistema que le de la misma importancia al arte que a otras disciplinas, ha sostenido proyectos tanto individuales como colectivos realizados de forma autogestiva, lo que otorga una libertad al momento de tomar decisiones sobre actividades, temáticas y enfoques tanto en la cuestión de producción y exposición, como en el ámbito educativo, que es el pertinente en la conclusión de esta tesis. Proyectos como Beta Local (Puerto Rico), los extintos Centro de Investigaciones Artísticas C.I.A. (Argentina) y Días de campo (México), así como los proyectos virtuales La Escuela y Contranarrativas, han generado programas críticos que buscan una educación horizontal, empezando por no otorgar títulos académicos, sino por el interés de reflexionar temáticas actuales. Si bien hay otros proyectos educativos muy conocidos que tampoco otorgan títulos, su estructura replica dinámicas de la institución educativa, pues obedece a privilegios como el capital cultural que posee el aspirante. Este aspecto en el que lo educativo se desprende de la institución académica que califica y decide por el estudiante y que

tampoco necesita de un edificio para existir, es un camino para poder generar vínculos que convoquen, reúnan y acompañen en el proceso creativo sin los vicios burocráticos y académicos que la escuela arrastra, y sin que necesariamente culminen en proyectos para ser presentados ante la institución artística u obtener algún beneficio de ello, pues justo dicho pensamiento se enmarca en una dinámica capitalista en la que todo debe generar algo productivo o factible de ser monetizado. Es entonces cuando esos espacios se convierten en suelo fértil para la reflexión crítica e independiente que posibilite la convicción de que todos somos sujetos políticos que podemos tener impacto en nuestro entorno inmediato, y eso ya por sí mismo es un enfoque anticolonialista aplicado.

Referencias

- Adriano Pedrosa. Primer latinoamericano en curar la Bienal de Venecia.* (21 de diciembre de 2022). Artishock. <https://artishockrevista.com/2022/12/21/adriano-pedrosa-primer-latinoamericano-en-curar-la-bienal-de-venecia/>
- Altussher, L.(1974). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Ediciones Nueva Visión.
- Alvarado Lincopi C., Quezada Vásquez I. (2021). Derribar, sustituir y saturar. Monumentos, blanquitud y descolonización. *Corpus* Vol. 11 (1). 1-11.
<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/4560>
- American Psychological Association. (Octubre de 2021). *Apology to people of color for APA's role in promoting, perpetuating, and failing to challenge racism, racial discrimination, and human hierarchy in U.S.* <https://www.apa.org/about/policy/racism-apology>
- Anti monumentos. Memoria, verdad y justicia.* (2020) . Fundación Heinrich Böll México
- Archivo General de la Nación. (29 de noviembre de 2017). *La destrucción de la memoria documental en Mesoamérica inició secuestro de conocimientos.*
<https://www.gob.mx/agn/articulos/la-destruccion-de-la-memoria-documental-en-mesoamerica-inicio-secuestro-de-conocimientos?idiom=es>

Arte.Territorios de denuncia. (10 de abril de 2024). Centro Cultural Tlatelolco.

<https://tlatelolco.unam.mx/arte-territorios-de-denuncia/>

Ávila, R. O. (2021). *Anticolonialismo: Un estudio sobre las ideas de pensadores autodenominados negros e indios.* Ediciones Autónomas SC.

Avilés, M. (17 de junio de 2020). *¿Qué opinan las estatuas de Colón sobre el racismo en América Latina?*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/06/17/qu-opinan-las-estatuas-de-coln-sobre-el-racismo-en-amrica-latina/>

Barrios, S. (s.f.). *En vilo la Colección Banamex.* Cubo Blanco.

<https://www.cuboblanc.org/revista/colecci%C3%B3n-banamex>

Barriandos, J., (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico.

Nómadas (Col), (35), pp. 13-29. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen.* Katz Editores.

Bentivegna, A. (2008). La estética de los nuevos monumentos: estrategias de desvío, injertos y palimpsestos sociales. *Observaciones filosóficas.* 6.

<https://www.observacionesfilosoficas.net/laesteticadelosnuevosmonumentos.htm>

Berger, J. (1972). *Modos de ver.* BBC y Pinguin Books.

Berger, M. (31 de marzo de 2020). *From the archives: Are Art Museums Racist?*. Art News.

<https://www.artnews.com/art-in-america/features/maurice-berger-are-art-museums-racist-1202682524/>

Blauner, B. (1972). *Racial oppression in America*. Harper & Row.

Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *Sociológica México. Revista del departamento de Sociología* 2 (5), p.2.

Burstein, W, (2021), Reflexiones sobre arte contemporáneo e indígena, en *Los huecos del agua*, 66 – 70, UNAM.

Castro, P. (2016). El fabuloso saqueo del cenote sagrado de Chichén Itzá. México:uam / Tirant humanidades

Cementerías en el corredor Tula – Apaxco – Atotonilco: Zona de sacrificio. (2022). México Tóxico. <https://mexicotoxico.org.mx/casos/cementerias-en-el-corredor-tula-apaxco-atotonilco-zona-de-sacrificio/>

César, V. S. (16 de enero de 2021). *La radio comunitaria Amiltzinko 100.7 fm en tiempos de Covid 19*. La Jornada.

<https://www.jornada.com.mx/2021/01/16/delcampo/articulos/radio-amiltzinko.html>

Conoce las colecciones que forman parte del Museo Soumaya. (16 de diciembre de 2021).

Fundación Carlos Slim. <https://fundacioncarlosslim.org/conoce-las-colecciones-que-forman-parte-de-museo-soumaya/>

Dannemann, V. (13 de julio de 2021). *La caída de Colón de los pedestales.* Deutsche Welle.

<https://www.dw.com/es/la-ca%C3%ADda-de-col%C3%B3n-de-los-pedestales/a-58254766>

Constitución Política de México. (s.f.). *Artículo 2. La Nación Mexicana es Única e Indivisible.*

<https://www.constitucionpolitica.mx/constitucion-politica-estados-unidos-mexicanos>

De Alba, J.I. (2019). *La ciudad que se sublevó al conquistador Mazariegos.* Pie de Página.

<https://piedepagina.mx/la-ciudad-que-se-sublevo-al-conquistado-mazariegos/>

Definición de museo. (s.f.). Consejo Internacional de Museos ICOM.

<https://icom.museum/es/recursos/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

De Perra, H. (2015). Interpretaciones inmundas de cómo la Teoría queer coloniza nuestro

contexto sudaca, pobre, aspiracional y tercermundista, perturbando con nuevas

construcciones genéricas a los humanos encantados con la heteronorma. *Revista Punto*

Género. (4), p. 9–16.

Díaz, R, T, / Aguilar Y, (2021), Notas sobre la idea de mestizaje, despojos y pueblos indígenas, en *Los huecos del agua*, 88 – 98, UNAM.

Díaz Tovar, A.; Ovalle, L. (2018). *Antimonumentos. Espacio público, memoria y duelo social en México*. Aletheia, 8 (16). En Memoria Académica.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf

Documenta fifteen. (s.f.). Documenta. <https://documenta.de/de/retrospective/documenta-fifteen>

Dominguez, A. (18 de marzo de 2024). *En un día FEMSA extrae un millón de litros de agua en San Cristóbal de las Casas*. Pie de Página. <https://piedepagina.mx/en-un-dia-femsa-extrae-un-millon-de-litros-de-agua-de-san-cristobal-de-las-casas/>

Duncan, V. (3 de junio de 2021). *Una conversación con Walter Mignolo y Francisco Carballo*. Nexos. <https://cultura.nexos.com.mx/la-deuda-colonial-de-los-museos-una-conversacion-con-walter-mignolo-y-francisco-carballo/>

Eleisegui, P. (15 de febrero de 2024). *¡Adiós a la mega granja de cerdos en Homún! Sentencia histórica revoca permisos ambientales a la porcícola*. Pie de página. <https://piedepagina.mx/adios-a-la-megragranja-de-cerdos-en-homun-sentencia-revoca-permisos-ambientales-a-la-porcicola/#:~:text=%C2%A1Adi%C3%B3s%20a%20la%20megragranja%20de,la%20porc%C3%ADcola%20%2D%20Pie%20de%20P%C3%A1gina>

Fabelo-Corzo J. (2013) *La Colonialidad del poder y la lógica del capital*. Rev. Perspectiva; 14(16): 91-98.

Farago, J. (24 de abril de 2024). *The Venice Biennale and the Art of Turning Backward*. New York Times. <https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html>

Fariñas, T. (2021). *Qué se celebra el 12 de octubre: por qué los homenajes a Cristóbal Colón están muriendo*. El Confidencial. https://www.elconfidencial.com/mundo/2018-10-12/celebracion-12-octubre-homenajes-cristobal-colon_1627808/

Femsa y Grupo México, acusadas de contaminar medio país, son “empresas ejemplares” en la BMV. (2º de febrero de 2018). Sin embargo. <https://www.sinembargo.mx/3387847/femsa-y-grupo-mexico-de-escandalo-en-escandalo-por-contaminantes-son-empresas-ejemplares-en-la-bmv/>

García, A. (9 de agosto de 2015). *Sólo 2 de cada 10 personas que se identifican como indígenas hablan alguna lengua originaria*. El Economista. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/2-10-personas-identifican-indigenas-hablan-lengua-20250809-771985.html>

- González Casanova, P. (2006). Colonialismo interno (una redefinición). En A.A. Borón, J. Amadeo, S. González (ed.), *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* (pp. 409-434). CLACSO. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Hernández Calderón, D. (s/f). *Restitución, reparación y memoria en museos europeos*. Radio África Magazine. <https://www.radioafricamagazine.com/restitucion-reparacion-memoria-museos-europeos/>
- Jiménez, S. (16 de mayo de 2024). *Huachicol y violencia de alto impacto castigan al Valle del Mezquital, en primer trimestre de 2024*. La Silla Rota. <https://lasillarota.com/hidalgo/reportajes/2024/5/16/huachicol-violencia-de-alto-impacto-castigan-al-valle-del-mezquital-en-primer-trimestre-de-2024-483032.html>
- Kaplún, G. (2019), *La comunicación alternativa entre lo digital y lo decolonial*. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación No. 141.
- Korsbaek, L., Sámano-Rentería, M., El indigenismo en México: antecedentes y actualidad, *Revista Ra Ximhai*, vol. 3, núm. 1, enero-abril, 2007, pp. 195-224.
- Lander, E. (2014). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. CLACSO.
- Lara Castañeda, E. (2024). *Población indígena en México. Características sociodemográficas 2020*. Secretaría General del Consejo Nacional de Población (SGCONAPO).

León, A. (1986) *El museo: teoría, praxis y utopía*. Cátedra.

Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, artísticas e históricas. Reformada.

Diario Oficial de la Federación, 6 de mayo de 1972. México. P.7. Texto vigente. Última reforma publicada DOF 14 – 11 – 2025.

Liguori, G. (2013). Tres acepciones del “subalterno” en Gramsci. En Modonesi, M. (coord.), *Horizontes gramscianos. Estudios en torno al pensamiento de Antonio Gramsci* (I ed., pp. 81-98). Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM.

Lipschutz, A. (1967). *El problema racial en la conquista de América, y el mestizaje*. Editorial Andrés Bello.

López Torres, L. (2017). *Los pergaminos de la memoria. El genocidio indígena de la Patagonia austral (1880 - 1920) en la obra de los poetas magallánicos Juan Pablo Riveros, Pavel Oyarzún y Christian Formoso*. Editorial Cuarto Propio.

López, V. (2007). *La colonialidad del poder en Aníbal Quijano: rutas hacia la descolonización*. XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara.

López Portillo, J. (1944). La incapacidad del indio, en *Cuadernos Americanos*, 150-162.

Los judíos viven bajo la sombra de la mayoría musulmana en Indonesia. (5 de marzo de 2019).

Swissinfo.ch <https://www.swissinfo.ch/spa/los-jud%C3%ADos-viven-bajo-la-sombra-de-la-mayor%C3%ADa-musulmana-en-indonesia/44801776>

Los Pueblos Indígenas de México. 100 preguntas. 5.-¿Cuántos indígenas habitan en la

República Mexicana?. (s.f.). Nación Cultural UNAM.

[https://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.php?num_pre=5#:~:text=En%20la%20parte%20inferior%20del,Geograf%C3%ADa%20e%20Inform%C3%A1tica%20\(INEGI\).&text=Fuente:INEGI%2C%20XI%20Censo%20General,ind%C3%ADgena%20total:%2013%20365%20976.](https://www.nacionmulticultural.unam.mx/100preguntas/pregunta.php?num_pre=5#:~:text=En%20la%20parte%20inferior%20del,Geograf%C3%ADa%20e%20Inform%C3%A1tica%20(INEGI).&text=Fuente:INEGI%2C%20XI%20Censo%20General,ind%C3%ADgena%20total:%2013%20365%20976.)

Luna-Nemecio, J. (9 de agosto de 2021). *El Proyecto Integral Morelos y la devastación del*

territorio. Nexos. <https://medioambiente.nexos.com.mx/el-proyecto-integral-morelos-y-la-devastacion-del-territorio/>

Martínez, S. (2012). La visualidad en cuestión y el derecho a mirar. *Revista Chilena de*

Antropología Visual, (19), 20 – 36.

Márquez, F. (ed) (2019) *Patrimonio: Contranarrativas urbanas*. Ediciones Universidad Alberto

Hurtado.

Metz, C. (1977). *El significante imaginario*. Paidós.

Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. gedisa editorial.

Mignolo, W. (2021). *La deuda colonial de los museos*. Entrevistado por Francisco Carballo para el Instituto Latinoamericano de Museos (ILAM). <https://ilam.org/la-deuda-colonial-de-los-museos-una-conversacion-con-walter-mignolo-y-francisco-carballo/>

Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*. 13, pp. 29 – 65.

Morales, F. (2024). *Evocan irrupción del EZLN*. El Norte. <https://www.elnorte.com/evocan-irrupcion-del-ezln/ar2734001>

Muñoz, M. (10 de octubre de 2019). *El museo de África de Tervuren. (I): la historia de Bélgica en África*. Wiriko. <https://www.wiriko.org/artes-visuales/el-museo-de-africa-de-tervuren-i/>

Museo de Arte Indígena Contemporáneo. (2016). *Catálogo de la colección permanente 2016*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Museo Malba. (5 de enero de 2017). *Walter Mignolo - El museo en el horizonte colonial de la modernidad*. [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=4maQRDg1xzs>

Ocampo, C. (2025). *¿Se puede descolonizar un museo?*. Pie de Página.

<https://piedepagina.mx/se-puede-descolonizar-un-museo/>

Panofsky, E. (1970). *El significado en las artes visuales*. Alianza Editorial.

Población autoadscrita indígena y afroamericana e indígena en hogares con base en el Censo de Población y Vivienda 2020. (s.f.). Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas.

<https://www.inpi.gob.mx/indicadores2020/>

Porras – Kim G. et al. (2023). *Gala Porras – Kim. Entre lapsos de historias*. MUAC, UNAM.

Protestan en Chiapas por la defensa del agua, FEMSA extrae un millón de litros de agua en San Cristobal de las Casas. (19 de marzo de 2024). Educaoaxaca.org.

<https://www.educaoaxaca.org/protestan-en-chiapas-por-la-defensa-del-agua-femsa-extrae-un-millon-de-litros-de-agua-en-san-cristobal-de-las-casas/>

Quijano, A. (2000). *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, en: *Pensar (en) los intersticios, teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santiago Castro-Gómez, Oscar Guardiola-Rivera, Carmen Millán Benavides (eds.). Bogotá: Colección Pensar, Universidad Javeriana, Instituto Pensar Bogotá.

Quijano, A. (2014), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/ descolonialidad del poder*. CLACSO.

Reconocen responsabilidad social de FEMSA y sus unidades de negocio. (12 de marzo de 2009).

FEMSA. <https://www.femsa.com/es/sala-de-prensa/comunicado/reconocen-responsabilidad-social-de-femsa-y-sus-unidades-de-negocio/>

Restrepo, C. (26 de mayo de 2023). *Coleccionismo de arte corporativo en México.* Forbes.

<https://www.forbes.com.mx/coleccionismo-de-arte-corporativo-en-mexico/>

Rivera Cusicanqui, S. (2010) *Ch'ixinakax Utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2015). *La sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina.* Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis.* Tinta Limón.

Rodríguez González, M.A. (2024). Contramonumentos y resignificaciones. *Crítica urbana. Revista de Estudios Urbanos y Territoriales.* 7 (34). 20 – 23.

<https://criticaurbana.com/contramonumentos-y-resignificaciones>

Rosas, I. (16 de junio de 2023). *Advierten de contaminación del suelo y agua del Valle del Mezquital a causa de aguas residuales.* Instituto de Ciencias de la Atmósfera y Cambio

Climático. <https://www.atmosfera.unam.mx/advierten-de-contaminacion-del-suelo-y-agua-del-valle-del-mezquital-a-causa-de-aguas-residuales/>

Roy, V. (2023). Gala – Porras Kim: ¿Cómo nos hablan los artefactos culturales?

Revista de la Universidad de México. (896), 110 – 118.

Ruscitti, R. M. y Petrongolo, A. (2022). Desmonumentalización: diálogos para pensar el territorio desde la decolonialidad y la memoria. Entrevista a Natalia Cabanillas. *Aletheia*, 13(25), e141. <https://doi.org/10.24215/18533701e141>

Quintero Venegas, G. J. (28 de julio de 2025). *Pueblos mágicos: ¿desarrollo o desagravio disfrazado de progreso?*. Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM. <https://www.iis.unam.mx/blog/pueblos-magicos-desarrollo-o-desagravio-disfrazado-de-progreso/#:~:text=El%20panorama%20es%20claro:%20el,diversos%20pueblos%20m%C3%A1gicos%20en%20M%C3%A9xico.>

Quintero Venegas, G.J., López Pardo G. y Castro Pérez A.M. (Coords.).(2024). *Terciarización económica, descampesinización y nuevas ruralidades en los Pueblos Mágicos*. Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural.

Quiroga, R. (17 de septiembre de 2018). *Ocho mexicanos, entre los más grandes coleccionistas*.

El Economista. <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Ocho-mexicanos-entre-los-mas-grandes-coleccionistas-20180916-0065.html>

Sanguino, J. (21 de abril de 2024). *Síganme los buenos. Observaciones sobre una Bienal*. Esfera Pública. https://esferapublica.substack.com/p/siganme-los-buenos-observaciones?utm_source=profile&utm_medium=reader2

Sanguino, J. (21 de junio de 2022). *Documenta 15. Anatomía de un escándalo*. Arthishock. <https://artishockrevista.com/2022/07/21/documenta-15-escandalo/>

Segato, R. (2018), *Contra - pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.

Segato, R. (2018), *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos*. Prometeo Libros.

Serratos, F. (2023), De los orígenes del extractivismo al neoextractivismo en América Latina. *Revista de la Universidad de México* (896), 6 – 13

Spivak, G.C. (enero-diciembre 2003). ¿Puede hablar el subalterno?. *Revista Colombiana de Antropología*, (39), 297-364.

Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Suprema Corte de Justicia de la Nación [SCJN]. (2014). *Protocolo de actuación para quienes imparten justicia en casos que involucren derechos de personas, comunidades y pueblos indígenas*. Dirección General de Comunicación y Vinculación Social de la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

Taussig, Michael T. (1997). *La magia del Estado*. Siglo XXI editores.

Torres Aguilar , P. (2025). *La importancia de integrar enfoques decoloniales en museos*. Museos Creativos. <https://museoscreativos.com.mx/2025/10/21/la-importancia-de-integrar-enfoques-decoloniales-en-los-museos/>

Uchoa, P. (21 de septiembre de 2020). *La colección de cabezas humanas de tribus de Ecuador y Perú que fue retirada de un museo de la Universidad de Oxford*. BBC. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-54233000>

Varillas, A. (31 de mayo de 2023). *Prohíben a Xcaret usar elementos de la cultura maya en publicidad, productos y servicios*. El Universal. <https://www.eluniversal.com.mx/estados/prohiben-a-xcaret-usar-elementos-de-la-cultura-maya-en-publicidad-productos-y-servicios/>

Vicente, A. (15 de junio de 2026). *La Documenta prescinde de las estrellas del arte y reivindica a los colectivos para combatir las crisis sociales*. El País.

<https://elpais.com/cultura/2022-06-16/la-documenta-prescinde-de-las-estrellas-del-arte-y-reivindica-a-los-colectivos-para-combatir-las-crisis-sociales.html>

Lista de figuras

Figura 1

Velázquez, A. (2024), *El pueblo maya de Homún ha sido un parteaguas en la defensa del territorio, la naturaleza y los derechos como pueblo indígena de Yucatán* [Fotografía], Mongabay <https://es.mongabay.com/2024/04/mexico-juzgado-federal-revoca-permiso-para-megagranja-porcicola-homun/>

Figura 2

Martínez Baca, F., Vergara, M. (1892), *Estudios de antropología criminal* [Fotografía], en J. Lerner, *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la ciudad de México* (p. 22-23), Turner / INAH.

Figura 3

Popper, J. (1886-1887), *Bajad la mira. Expedición Popper* [Fotografía], Museo Regional de Magallanes <https://www.museodemagallanes.gob.cl/galeria/los-albumes-de-julius-popper-registro-de-su-expedicion-en-tierra-del-fuego#>

Figura 4

De Bry, T. (s.f.), *Escena de canibalismo en Brasil. Los indios devoraban a sus enemigos y prisioneros* [Grabado], Meisterdrucke <https://www.meisterdrucke.es/impresión-art%C3%Adstica/Theodore-de-Bry/1057592/Escena-de-canibalismo-en-Brasil-Los-indios-devoraban-a-sus-enemigos-y-prisioneros.-Grabado-de-%E2%80%9CAdmirante-Narratio-Americae%E2%80%9D-de-Theodore-de-Bry-%281528-1598%29.html>

Figura 5

Poma de Ayala, G. (s.f.), *noviembre. Mes de los muertos* [Ilustración], en S. Rivera Cusicanqui, *Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* (p. 44), Tinta Limón.

Figura 6

Turok, A. (1992), *Derrumbe de Don Diego de Mazariegos* [Fotografía], El Norte <https://www.elnorte.com/evocan-irrupcion-del-ezln/ar2734001>

Figura 7

Brito, G. (2020), *La estatua de la reina Isabel La Católica se ve vestida de cholita durante una protesta convocada por el grupo feminista Mujeres Creando el 12 de octubre de 2020 en La Paz, Bolivia* [Fotografía], El País <https://elpais.com/internacional/2022-09-25/las-estatuas-mas-incomodas-de-america.html>

Figura 8

Grandos Herrera, M. (2021), *Manifestantes derriban una estatua de Cristóbal Colón durante una manifestación contra el gobierno en Barranquilla, Colombia* [Fotografía], DW

<https://www.dw.com/es/col%C3%B3n-asesino-manifestantes-derriban-estatua-de-crist%C3%B3bal-col%C3%B3n-en-ciudad-colombiana-de-barranquilla/a-58101622>

Figura 9

Lavoz, F. (2019), *Plaza Baquedano, conocida popularmente como Plaza Italia* [Fotografía], DW

<https://www.dw.com/es/chile-destrucci%C3%B3n-de-monumentos-como-protesta-contrala-historia-oficial/a-51202577>

Figura 10

Murcia, A. (2022), *En Paseo de la Reforma está instalado en antimonumento a los 43*

normalistas de Ayotzinapa desaparecidos en septiembre de 2014 [Fotografía], Infobae

<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/05/03/de-la-tragedia-de-la-linea-12-a-lamatanza-del-68-estos-son-los-antimonumentos-instalados-en-cdmx/>

Figura 11

INAH (s.f.), *Personas sobre la figura de Tláloc en la cañada de Santa Clara* [Fotografía] en The

San Diego Union-Tribune <https://www.sandiegouniontribune.com/2014/08/11/restauran-en-mxico-el-monolito-de-tlloc-del-museo-nacional-de-antropologa/>

Figura 12

Fundación / Colección Jumex (2006), *Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube;*

para el que viene, baja, [Fotografía] en

<https://www.fundacionjumex.org/es/fundacion/coleccion/388-sube-o-baja-segun-se-va-o-se-viene-para-el-que-va-sube-para-el-que-viene-baja-mariana-castillo-deball-2006>

Figura 13

Salveso, P. (2021), *254 ofrendas Para la Lluvia en el Museo Peabody* [Fotografía] en Frieze

<https://www.frieze.com/article/gala-porras-kim-simon-wu-249>

Figura 14

Museo El Prado (1647-1651), *El archiduque Leopoldo Guillermo en su galería de pinturas en*

Bruselas [Pintura] en [https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5)

[archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5)

[3958286a12c5](https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-archiduque-leopoldo-guillermo-en-su-galeria-de/461e64f1-71a3-46fb-961b-3958286a12c5)

Figura 15

Musée Royal de L'Afrique Centrale (1897), *Congoleños en Tervuren durante la Exposición*

Universal de Bruselas de 1897 [Fotografía] en *El País*

https://elpais.com/internacional/2013/11/29/actualidad/1385729381_777160.html

Figura 16

Álvarez, D. (2024), *El Hombre Leopardo en la exposición ReThinking Collections en el Museo*

de África de Bruselas [Fotografía], en *El País* [https://elpais.com/cultura/2024-01-](https://elpais.com/cultura/2024-01-19/belgica-da-un-paso-mas-en-la-descolonizacion-de-sus-museos-y-en-la-restitucion-del-expolio.html)

[19/belgica-da-un-paso-mas-en-la-descolonizacion-de-sus-museos-y-en-la-restitucion-del-](https://elpais.com/cultura/2024-01-19/belgica-da-un-paso-mas-en-la-descolonizacion-de-sus-museos-y-en-la-restitucion-del-expolio.html)

[expolio.html](https://elpais.com/cultura/2024-01-19/belgica-da-un-paso-mas-en-la-descolonizacion-de-sus-museos-y-en-la-restitucion-del-expolio.html)

Figura 17

Getty Images (s.f.), *En 1960, los coleccionistas europeos habían comprado casi la totalidad de tzantzas que tenían los Shuar* [Fotografía], en BBC

<https://www.bbc.com/mundo/noticias-54233000>

Figura 18

Uwe Zucchi /dpa/ picture Alliance (2022), *Detalle de la obra People's Justice, del colectivo*

Taring Padi [Fotografía] en Deutsche Welle <https://www.dw.com/es/alemania-colectivo-indonesio-se-disculpa-por-obra-considerada-antisemita/a-62387192>

Figura 19

Museo Amparo (2023), *Cali-Cheu (¿A dónde vas?)* [Fotografía], en

<https://museoamparo.com/exposiciones/pieza/4205/calicheu-adnde-vas>

Figura 20

Facebook (2021), *Festividad de San Bartolomé Apóstol en Cohuecan, Puebla* [Fotografía], autor desconocido, en

https://www.facebook.com/CohuecanPueblaOficial/photos/a.364260293733006/1957925971033089/?_rdr

Figura 21

Montes, D. (s.f.), *San Bartolo y el cerro Cohecatzin* [Fotografía], colección personal.

Figura 22

Montes, D. (s.f.), *Petrograbado industrial. Piedra rasgada por la retroexcavadora durante los trabajos del gasoducto del Proyecto Integral Morelos* [Fotografía], colección personal.

Figura 23

Jasso, M. (2019), *Personas portan carteles con el rostro de Samir durante una marcha en la Ciudad de México, en 2019* [Fotografía], en El Sol de Cuautla
<https://oem.com.mx/elsoldecuautla/local/samir-flores-nombres-clave-en-torno-a-su-muerte-y-lineas-de-investigacion-en-aniversario-luctuoso-13071799>

Figura 24

Montes, D. (2019), *Popoxcomil para un amigo* [Fotografía], colección personal.

Figura 25

Montes, D. (2019), *Chimenea procesional* [Fotografía], colección personal.

Figura 26

Montes, D. (2019), *Vasija N. 1* [Fotografía], colección personal.

Figura 27

Montes, D. (s.f.), *Diagrama 01 popoxcomil (tríptico)* [Ilustración], colección personal.

Figura 28

Montes, D. (s.f.), *Diagrama 02 popoxcomil (tríptico)* [Ilustración], colección personal.

Figura 29

Montes, D. (2020), *Chimenea industrial N. 3 Parque Industrial* [Fotografía], colección personal.

Figura 30

Montes, D. (2022), *Temporada de incendios* [Fotografía], colección personal.

Figura 31

Sala, LL. (2003), *Valle del Mezquital* [Fotografía], en Flickr

<https://www.flickr.com/photos/lluissala/albums/72157649728295409/>

Figura 32

Acevedo-Mota, J. (s.f.), *Infancia en el Mezquital* [Fotografía], colección personal.

Figura 33

Acevedo-Mota, J. (s.f.), *Espuma tóxica* [Fotografía], colección personal.

Figura 34

Acevedo-Mota, J. (s.f.), *Letrero* [Fotografía], colección personal.

Figura 35

Acevedo-Mota, J. (s.f.), *Capullos para archivos de la misión Gusano Rojo* [Fotografía],
colección personal.

Figura 36

Acevedo-Mota, J. (s.f.), *La lluvia grabó las rocas* [Fotografía], colección personal.

Figura 37

Acevedo-Mota, J. (2025), *Ensamble herpetológico, místico y especulativo* [Fotografía], colección personal.

Figura 38

Acevedo-Mota, J. (2025), *Xicuca, ser travesti de la noche* [Fotografía], colección personal.

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: la relevancia y solidez de la investigación, la cual realiza una valiosa aportación al estudio del patrimonio cultural desde perspectivas críticas y contemporáneas vinculadas con las expresiones artísticas de pueblos originarios mexicanos.

La tesis destaca por analizar cómo las obras estudiadas recuperan, reinterpretan y visibilizan elementos del patrimonio cultural y natural de sus comunidades, fortaleciendo procesos de memoria, identidad y continuidad cultural. A través de sus propuestas artísticas, los autores estudiados generan formas de representación que dialogan con los saberes tradicionales, los vínculos territoriales y las prácticas culturales propias de sus contextos comunitarios.

Asimismo, la investigación evidencia cómo el arte contemporáneo puede funcionar como un medio para la preservación, resignificación y defensa del patrimonio cultural frente a procesos históricos de invisibilización y homogeneización cultural. Desde una perspectiva anticolonial, la tesis aporta una reflexión pertinente sobre la importancia de reconocer las producciones artísticas de pueblos originarios como expresiones legítimas de conocimiento, memoria y patrimonio vivo.

El trabajo presenta además una adecuada articulación teórica y metodológica entre los estudios culturales, el patrimonio, el arte contemporáneo y las perspectivas anticoloniales, permitiendo desarrollar un análisis interdisciplinario sólido y pertinente. En este sentido, la investigación constituye una contribución significativa para la comprensión del patrimonio cultural como un proceso dinámico, comunitario y en constante resignificación.

Por lo anterior, considero que la tesis cumple satisfactoriamente con los requisitos académicos correspondientes al grado de Doctorado, motivo por el cual emito mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. GERARDO GAMA HERNÁNDEZ
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

GERARDO GAMA HERNANDEZ | Fecha:2026-05-27 15:10:12 | FIRMANTE

iGqBHfeKoooo9X31oey6+kxB5mSrJwLg+5xygPAr7zoHnpLYkBCC4YSjyl08/iZ+uyWPp7VepH3HvQb/7a95cyyynE9iw9EIYzzxsmI8NJbzzBYAnxDKukmsxTyJDM7FIqWNQxVQUhRC+f6ZfpYUt5FjhnpKw+DI8Ri2PsLbt5YQkqL1VPuz9nCm5pU4vLfDjR0+dpI9T5hpcn2vA9cbVIQ7JF65PMmpHws6hrsDdV04ee1Lp85slgmEJ0qDkpuSc6+UGsaiRcMhDNE0jNFLGmVRFuE94plBbgx44agdd4rUBZpt1VoyiT3b1jmO3jsyeEtrLi+l/atW9Gmxb/oWLQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



KN94jcCbX

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/M5YNhLZJXQQ2q4yFukQIxTUMCzfMwWBj>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

Cuernavaca, Morelos a 12 de mayo de 2026.

MTRA. BIANCA VANEESA FARÍAS BAHENA
Directora de la Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La integración de conocimientos en la tesis, además de que se alinean de manera coherente con el objetivo general y específicos planteados, establecen un marco teórico que enriquece el campo del conocimiento abordado en el Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

HECTOR CUAUHEMOC PONCE DE LEON MENDEZ | Fecha:2026-05-14 07:25:18 | FIRMANTE

qaDT1i5mn2JDeF+MwwBCIkWWleUuXET309xk7drN9DCQYVeNku2WWlgyLATKnIm3mUym6FF5h3jSXmG8tW6ZGbRG1kEl0J64ly//7tTSIwxLrKxjo9IJtLgbrKh1ene70OCi39z
XGTe+43sRArAucyhJwWYQJ6i64J8+LLJyDVt98HLkOjVYD+rk1vG9A35+NSrfoieRrJqoUhKxynaWP3rZnpX5TfrbEv//XkgJKOFiwm8HHV2jNEzt9NpGa1ozpNRfl3v7GC4U8MS
ajU3okwW/7bJJZpFC25+pgFU3XdRgP6iSTchdX5Pw0p6Zxc1KZayKrbXmQeoDhK8Aj668YA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



FHJouXMtO

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/br8UaUNNS4kp7599lfSulmZig3KR7Aa6>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 29 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: Se observan consideraciones de planteamiento acordes entre el título de la tesis, el planteamiento del problema, el objetivo general y los particulares, junto con las preguntas guía y la hipótesis; en el desarrollo capitular están de igual manera coherentemente ligados el marco teórico con la metodología (que resultan suficientes) y sus respectivos análisis hermeneútico y matriz de analogías. Logra conjuntos coherentes entre los resultados y sus conclusiones.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DR. MIGUEL ÁNGEL CUEVAS OLASCOAGA
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MIGUEL ANGEL CUEVAS OLASCOAGA | Fecha:2026-05-31 13:51:18 | FIRMANTE

QQyVKSyXbKEjTHR70Yz1iLEy12aldUM02x2mJT5MOxOjDXfYJYw68V7g6usLcXC037OuDT3j09pa4qX74a247P/6XVUkqL1PAch0qdBSInSxmn5fY8ZzdQggV8S16LmeIgFis
M29f1y9Rbl0Ha14TafpiKXH7Ye5/2y+zgW1WeZe9+61myaR2+khLXJYKYT5b90oVpxKHTMO0hYoCPHVxztBm0o/4TRFV5qLTibKfJ0q0EEfPHbtNL49Fsft98Uwpa0i+jwIZT3mE
V4kWTlIfWiDSTeD6URO2Kiqhj/hd01Xu4EihHu9J66bqWaaPEcmLJMjhiLxMLvmGYWa2Rg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



8GHPcq4Nb

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZP9WgTx8vJdStvRWOiBLBsp9LQtvOd3V>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 29 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en:

- El trabajo de tesis presenta un adecuado y reflexionado marco teórico para el análisis de las obras artísticas emergentes.
- La redacción, organización y estructura del documento es congruente con la calidad de una tesis doctoral y, además, cumple con los lineamientos de DIMACS.
- Aplica una metodología pertinente que permite el alcance de los objetivos planteados en el trabajo de tesis; sobresaliendo la matriz de analogías para la comparación reflexiva de los resultados obtenidos en la entrevista aplicada a los artistas emergentes.
- Una de las principales aportaciones es el contexto de la tesis que rescata y expone diversas prácticas artísticas que denuncian las deudas históricas hacia territorios o poblaciones marginadas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

- La tesis se construyó bajo una amplia revisión bibliográfica, que fue indispensable para complejizar debidamente la problemática planteada y desarrollar el contenido de manera coherente.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. EMMA YANET FLORES ZAMORANO

[FIRMA ELECTRÓNICA]





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

EMMA YANET FLORES ZAMORANO | Fecha:2026-06-02 21:50:47 | FIRMANTE

Aaz5CPFcKnwvYZvyPpG45wcmJJiMLTWIVBCK0YY5Mv3lyB2iP3xlHQjflcKntcD7LbwT/a1oFbehOUJHj2cJQF0QWfUNwtt9nbXiY8P+Cw6+IYItZRkQGShRbjzFTqNr5uk6PHAv20r/+WoO6njFRfSYjRRsJKY6zPk6c01nFXMhR7SCqZ1RrdTp7QaJMauiOT1J33BwFH+WJAxndv6rgM7eMRNrNB2a1EFGIBk/Y3cCFiEEw4FvF2XJ/Rq7EWQq3Wo7Ky3/E7Owt1VwEZMTtict7w1IKbQbheuD89Abf0jwqAoDiHo5FhS8QxLGsAFP7WX+ZlroDWM9soaNPJ1YqA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



G0MVg8owe

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/RTwWbJWPLRxtRf2deXAoMQbVwgVBcqpo>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 14 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en que la tesis refleja un manejo adecuado de los conceptos adquiridos a lo largo del posgrado, y cumple con todos los puntos establecidos en los lineamientos de titulación del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. LAURA SILVIA IÑIGO DEHUD
[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

LAURA SILVIA ÑIGO DEHUD | Fecha:2026-05-14 11:31:35 | FIRMANTE

f+tx2Ztyqux7u9wYKEmditmeJdSdEvEqffL53GlrVxDd3R5UzuMQojQx7N0/4jG2P2jikwjAHV93wJg02EdVJUMahbHqjKFVs2CelbcBYQvCST/ayt0t+qcK/In9eJDgd5lu7FCIq2P2liUIpBby5I+7FM6XcDBF5g8NUToY0j/CdkvAkcg+8UKofm77M2bU8V1p6jy1OBpyxMBZMQjPxzKHSEuQ1vG95O2nWxXOHss08Smt/M0V0CapmGAWe9YgebDbhKQDpcGtPA2yCJygPTWwnvtIEclb7dBj94vTAug1rWfHIRkymqnliKNf6S/QPdjQUkj0tc7/bAIX4PzDw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



delGTwQZp

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/NknW7YvhHURaXcWvr688qS37YJos3Xz1>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: en la pertinencia académica, social y cultural de la investigación, la cual desarrolla un análisis crítico sobre las prácticas artísticas contemporáneas de autores emergentes pertenecientes a pueblos originarios mexicanos, destacando su aporte a las discusiones sobre anticolonialidad, patrimonio e identidad cultural.

La tesis presenta una reflexión sólida en torno a la manera en que las producciones artísticas de David Montes y Javier Acevedo-Mota articulan procesos de resistencia simbólica, recuperación de memorias y revaloración de los saberes, territorios y patrimonios culturales y naturales de sus comunidades. A través de este enfoque, la investigación evidencia cómo el arte contemporáneo puede constituirse como un espacio de cuestionamiento frente a las narrativas coloniales históricamente dominantes.

Asimismo, el trabajo destaca por integrar de manera adecuada perspectivas provenientes de los estudios culturales, la teoría anticolonial, el arte contemporáneo y los estudios patrimoniales, permitiendo comprender las obras analizadas como expresiones que no solo poseen valor estético, sino también dimensiones políticas, territoriales y comunitarias. La investigación aporta elementos relevantes para el reconocimiento de las producciones artísticas de pueblos originarios como formas activas de construcción de conocimiento y representación cultural.

De igual manera, la tesis contribuye al fortalecimiento de enfoques críticos sobre patrimonio e identidad en el contexto mexicano contemporáneo, al visibilizar prácticas artísticas que dialogan con las problemáticas de memoria, territorio, naturaleza y autodeterminación cultural desde perspectivas situadas y comunitarias.

Por lo anterior, considero que la investigación cumple satisfactoriamente con los requisitos académicos y metodológicos correspondientes al grado de Doctorado, motivo por el cual emito mi voto aprobatorio.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.

Atentamente

Por una humanidad culta

DRA. MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES

[FIRMA ELECTRÓNICA]



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MARIANA TERESA SILVEYRA ROSALES | Fecha:2026-05-27 12:31:54 | FIRMANTE

rNzYGFsPzOn9djt3iJ3Jj+kK0ixHhX7kuV9NK7qXhnQyfPgmBGGnd3Gzjzl7xux+miB3aTpLOacqsoKlIE80JtKLHhJhvlxZezOb0cnwPTt6dQeoZ+qntaxs1tdUOcn9H0GM6nVty7Pqd
aqBEqf26N03JEONKyab/NAVR/FmxVGI4I6S86NAU1quRQMowfbK8Jst4fVdx/xLNTxYnb82PyjHmSsNbBelgXzbdEHk59Vv45p/ndTXCcdyr6ysfquKrchEDFUZeorlxbTcJVhnrT9
T83gt10zKohFMh9FGphSrFYOHdss9ZlcMql7YsFzONDQWygizStqsvlfX/KsA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



qJcKoj34n

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/B5OVISUY8SUUpS2VtiLV4osmL1UfYGq1>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos a 27 de mayo de 2026.

DR. HÉCTOR CUAUHTÉMOC PONCE DE LEÓN MÉNDEZ
Coordinador del Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad
Facultad de Diseño
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

P r e s e n t e

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis:

**La anticolonialidad en la obra de artistas emergentes de
pueblos originarios mexicanos. Estudio de caso: David Montes,
Javier Acevedo-Mota**

que presenta el alumno:

REYNEL ORTIZ PANTALEON

Para obtener el grado de Doctorado en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad. Considero que dicha tesis reúne los requisitos necesarios para ser sustentada en el examen de grado por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Lo anterior con base en: La tesis posee una solidez en su marco teórico, que utiliza los estudios decoloniales Latinoamericanos para no solo definir y diferenciar el colonialismo de la colonialidad (del poder, del saber, del ser y del ver), sino para situar el concepto de anticolonialidad como un eje de análisis crítico. Esta distinción permite examinar la producción artística como una expresión de lucha por la liberación ideológica y política de los pueblos originarios, alejándose de la simple folclorización o instrumentalización que el sistema artístico ejerce sobre ellos.

Metodológicamente, el trabajo demuestra rigor al aplicar un método cualitativo fenomenológico, utilizando la matriz de analogías para encontrar puntos de encuentro y diálogo desde la interseccionalidad en las obras y narrativas de los artistas seleccionados. Este enfoque permite analizar a los creadores como "sujetos políticos" que se enuncian y abordan problemáticas directas de su territorio, como el extractivismo y la racialización, cuestionando de forma efectiva el "paradigma tutelar" que prevalece en las instituciones artísticas internacionales.

Sin más por el momento me despido, quedando de usted para cualquier aclaración.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



FACULTAD
DE DISEÑO

FACULTAD DE DISEÑO

Atentamente
Por una humanidad culta

DRA. NORMA ANGÉLICA JUÁREZ SALOMO
[FIRMA ELECTRÓNICA]



Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209, Facultad de Diseño, Edificio 10,
Tel. (777) 329 70 00, Ext. 2195,2196 / investigacion.disenio@uaem.mx

UAEM
RECTORÍA
2023-2029



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

NORMA ANGELICA JUAREZ SALOMO | Fecha:2026-05-27 16:47:36 | FIRMANTE

SQG3auJ2eI5Jo/vrch07lrcZH0GqjimpQEY8VgNHNSY+CJcBSfeH1czBwKAYDy0YVQJKE1bTDAJ0fLC5y6ym6tN7YUjer4PqAtma2ZgeTaY2ohQijWKBhrheUkNPipXF2eo58Q5i+mxiiEwGisaYYJgUuwvD1hhCgBtiY5lAnKyKwUqNk+m3JRSyqftglbHatEDjGJWn7Zio71v+dMMab6rUcxbcwCK3VlmsgK4wgbqautju69+GM4Xpzk58MhuiLy2wxreweRt0o75iVoSySvC36AV37iYT8D5w6Fw0CpV2IX3vGjXYX9YWu+9cs5ISW7JBG1oXJgPPrsMjc3Lfw==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



IBVa0q97N

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/IQ24VTH78vxRO2MeOkjKKMTfF8JdZf7>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029