



---

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
Facultad de Filosofía y Letras

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

*Distancia y resistencia:*  
sobre la sensibilidad y recepción actuales en el arte;  
la opción decolonial

Tesis que para obtener el grado de  
Maestro en Estética y Arte

Presenta  
SERGIO ALBERTO MENDOZA HERNÁNDEZ

Director de tesis  
DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

Puebla de Zaragoza, Pue. Junio, 2016.

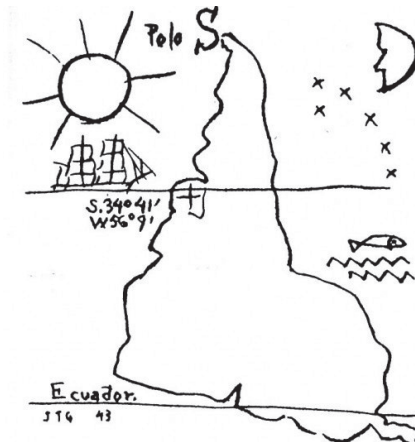


---

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
Facultad de Filosofía y Letras

MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE

*Distancia y resistencia:*  
sobre la sensibilidad y recepción actuales en el arte;  
la opción decolonial



Tesis que para obtener el grado de  
Maestro en Estética y Arte

Presenta

SERGIO ALBERTO MENDOZA HERNÁNDEZ

Director de tesis  
DR. JOSÉ RAMÓN FABELO CORZO

*A mi familia, amigos, maestros  
A la familia Cabrera*

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	4
<i>Entre distancia y resistencia</i> .....	4
<i>Justificación</i> .....	5
<i>Objetivos</i> .....	8
<i>Perspectiva teórica y estructura</i> .....	9
<i>Un valor humano</i> .....	11
<b>CAPÍTULO PRIMERO</b> .....	14
I. Democratización y mediación.....	16
II. Mundo del arte y mundo del espectáculo .....	22
<i>Un nuevo arte</i> .....	26
III. Simulacro y banalización.....	31
IV. Capitalismo cultural.....	40
<b>CAPÍTULO SEGUNDO</b> .....	51
V. (De)colonialidad y colonialismo.....	54
<i>Sobre exotismo</i> .....	57
VI. Aproximación al arte .....	60
<i>Un enfoque (México; primera parte)</i> .....	60
<i>Liberando la aisthesis</i> .....	64
<i>Siglo xx de lo nacional (México; segunda parte)</i> .....	67
VII. Otros mundos son posibles con el arte .....	74
<i>Zapatismo</i> .....	75
<i>Teatro sin tierra. El movimiento campesino en Brasil</i> .....	78
VIII. Racismo.....	80
<i>Arte de memorias</i> .....	82
<i>Una cuestión también de conceptos</i> .....	88
<b>Conclusiones</b> .....	93
<b>Bibliografía</b> .....	97

## Introducción

### *Entre distancia y resistencia*

Imaginemos la siguiente escena: un museo de talla internacional, una sala perfectamente iluminada. Caminamos de frente y nos encontramos con que en uno de los muros ha sido montado un tejido con las formas, colores y el simbolismo que nos hace pensar en los pueblos de la región andina. Algunos asistentes se siguen de paso sin mucho interés, otros caminan con su celular en la mano dando una mirada rápida antes de seguir con la ruta marcada. No hay ninguna señalética sobre la exposición, ningún texto curatorial, nada que nos indique la explicación de la pieza ni el porqué de su montaje. Podemos llegar a diferentes conclusiones desde nuestra experiencia. Tal vez sea parte de una exposición multicultural que tiene como invitada a Sudamérica en un intento de ser incluyentes, quizás algunos piensen incluso que han entrado a un área dedicada a las llamadas “artes populares”; otros más atrevidos podrían creer que se trata de un artista reconocido que ha tomado elementos de pueblos que han sido invisibilizados por la historia, o incluso alguien podría pensar que se trata de una crítica bajo el argumento de un esnobismo institucional que alberga sólo cierto tipo de obras de arte.

Nuestra escena, obviamente, cuenta con muchas incongruencias e incluso resulta un poco ingenua. Lo importante es que podemos partir de aquí para plantearnos una cuestión: ¿en qué pensamos cuando pensamos en arte? Los referentes de nuestra cultura nos harán pensar probablemente en aquellas obras o hitos que han trascendido a lo largo de la historia —claro que para quienes tengan una relación personal con otras formas de arte quizá esto les resulte demasiado relativo—. Sin embargo, pensar inmediatamente en el Louvre, en un cuadro del periodo barroco o un *ready-made* de Duchamp no es anormal si consideramos que estos referentes son aquellos que hemos visto aparecer de manera más constante en los libros, en las imágenes que aparecen en la televisión, incluso en Internet; o aquellas que las instituciones privilegian por encima de otras. Que, por tanto, han dejado fuera a una multiplicidad de obras que no pertenecen a una geografía o a una categoría determinada.

Es necesario que seamos conscientes que muchos de estos ideales provienen de los cánones artísticos que se han construido en países eurocéntricos y que se han extendido a lo largo de otros países a través de la colonización del pensamiento y la subjetividad.

## *Justificación*

Nuestra relación con el arte —como países que alguna vez fueron colonizados— tiene dos historias: por un lado, la que ha seguido enraizada en los esquemas mentales que surgen en lugares de enunciación distintos al nuestro; y otra más —que tenemos que seguir desarrollando—, a través de una sensibilidad distinta, de aquellas regiones y grupos que han sufrido la herida colonial, y la resistencia de formas de ver, sentir y crear distintos.

Bajo estos dos aspectos es de donde parte la presente investigación. Por un lado, comprender una sensibilidad y recepción artística occidental/occidentalizada, que aunque no es enteramente la nuestra, sí influye en la manera de aproximarnos al arte, o de entablar un diálogo sobre las obras; por otro, ser conscientes que muchas de las construcciones que hoy mantenemos en torno a los valores estéticos se han impostado a través de una colonialidad del pensamiento, del ser, del sentir; y cuya historia se puede rastrear desde la conquista de América hasta la actualidad.

En la primera parte de la tesis se contemplan algunas teorías del siglo xx que nos ayuden a comprender que parte de nuestra subjetividad se ha configurado tanto en la mundanización del arte, en la proliferación de imágenes, así como a la idea de la estetización del mundo que se ha extendido desde Occidente a diversas geografías, y que corresponde al devenir de una estética euro-occidental. En este sentido planteamos la distancia estética, en la relación con el objeto artístico, y que proviene de una mirada efímera sobre las cosas, así como una disminución o anulación en algunos casos de la capacidad de asombro.<sup>1</sup>

Esta distancia no está planteada de manera pesimista, ni siquiera se intenta destacar una recepción negativa ante la experiencia estética por parte del espectador, tampoco se relaciona a un sentimiento en concreto como podría ser la apatía o la desilusión, ni el alejamiento ante una experiencia que demande su sensibilidad; más bien, alude a una actitud de la época, una conducta ante la experiencia estética donde podemos encontrar lo que ya se ha venido señalando en teorías occidentales contemporáneas: distracción, poco interés, enajenación, una mirada superficial y una sociedad contaminada por el mundo saturado de imágenes en el cual vivimos, así como lo que se conoce como una sociedad de consumo y del entretenimiento. Por lo que se vuelve necesario que encontremos el equilibrio en otras prácticas artísticas que

---

<sup>1</sup> Hans Robert Jauss en *Pequeña apología de la experiencia estética* ya había propuesto la noción de distancia estética, aunque en él se remitía a la separación de los horizontes de expectativa entre el artista (creador) y el lector (receptor), a través del espacio y tiempo. Citado por Adolfo Sánchez Vázquez. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. Pág. 37.

escapan del campo tradicional. ¿Podríamos decir que el arte, luego de la masificación, ha ido perdiendo interés por parte de las personas o, peor aún, deja de ser importante para la sociedad donde todo puede ser arte o entonces nada lo es más?, ¿o se trata solamente de aquello que los medios y una época posmoderna nos dejan percibir?

Lo anterior no pretende generar una crítica, por el contrario, interesa detenernos sobre la pregunta acerca de los cambios que ha sufrido la sensibilidad y la recepción de la obra, en un momento en donde nos encontramos con artefactos y prácticas particulares que se han venido definiendo a lo largo de los siglos XX y XXI, donde de un mismo fenómeno como lo es el arte –incluso en una zona geográfica centralizada–, los modos de producirse y orientarse se parten tangencialmente, ni qué decir de regiones alejadas de estos centros.

No consideramos que el arte haya sufrido un cambio radical en su proceso, mucho menos pensamos en la desaparición de otras formas de arte; por el contrario, se han incorporado nuevas características determinadas por una sociedad estetizada, los *mass media*, o el auge del neoliberalismo. Sin embargo, sí creemos que otras formas de creación artística permanecen ocultas de los reflectores cuando éstos se ocupan de un tipo de arte que va más acorde a las instituciones del arte, al mercado o una estética occidental.

Al hablar de distancia, no es otra cosa sino la configuración sensible que proviene desde la transformación del arte con las vanguardias,<sup>2</sup> la incorporación del arte hacia otras esferas como el sector productivo o el diseño, el rol que toma el receptor y su participación, siguiendo el peso de los medios de comunicación, que han creado una recepción masificada y efímera, que a su vez permitió también un acercamiento más superficial hacia el objeto artístico. Tampoco intentamos establecer lo contrario en cuanto a una era del entretenimiento, pero conviene detenerse sobre la pregunta planteada líneas arriba acerca de esta configuración de la recepción y de la sensibilidad, y si sería cierto que el hombre se ha aplanado –desde su desvanecimiento o abandono dentro de esta constelación visual y tecnológica, y una cultura globalizada e incluso masificada–. Es decir, ¿nos encontramos realmente frente a una recepción del objeto estético pasiva, donde el hombre sólo se dedica a consumir e incluso parece interesado en perderse en los productos culturales? Esto nos llevaría a la alienación total. Es cierto que en muchos casos el espectador pasa a través de los objetos sin ninguna consumación interior profunda o estado de reflexión, y no tendría por qué, el grado de intros-

---

<sup>2</sup> Las vanguardias integraron al espectador a ser parte de la obra, dejando de lado otros cánones. El diseño quitó al artista su aura para orientarse a una industria creativa, donde prácticas artísticas encontraron su vinculación con la producción, por tanto, con la vida cotidiana. La tecnología, asimismo, ha modificado la concepción espacio-temporal.

pección dependerá de cada espectador, lo que destacamos es la disminución en la atención, por ejemplo, dentro de la sala de un museo.

La distancia, por tanto, podría interpretarse por un lado como acto de desinterés –no desde la perspectiva kantiana, sino como distracción en este mundo repleto de imágenes–, o como la incorporación de la mirada estética hacia otras esferas, lo que puede llevar a un debilitamiento en la recepción en el arte o su conformación estética tradicional desde determinados cánones. La distancia estética evidenciaría parte del mundo en el cual se halla sumergido el hombre, pero no una distancia total o insensibilidad hacia el arte, sino en su consolidación dentro de un mundo de simulacros,<sup>3</sup> repeticiones de formas e inmersión en una estetización fluctuante.

Para el segundo capítulo de la tesis, la resistencia aparece no como un emblema idealista, sino que hace mención de las prácticas artísticas que no se han orientado a partir de una estética filosófica, que conservan otras características en sus modos de producir, que siguen vinculadas a su historia; y que también permiten comprender la herida colonial. La resistencia de estas prácticas otras, que no pertenecen a los grandes circuitos del arte, nos permitirá equilibrar la balanza hacia el arte, no sólo como valor humano, sino como renovación de imaginarios, y la salida hacia otros discursos y formas de conocimiento. El giro decolonial como opción para acercarnos a otro tipo de prácticas que se quedan al margen y así (re)vincularnos con ellas.

La opción decolonial se nos presenta en sí misma como una forma de resistencia ante la esfera política global. La colonialidad de lo sensible no se agota en las instituciones del arte, sino que afecta en todas las dimensiones en las que la modernidad instala su matriz reproductora. La resistencia también como una forma de negar los universalismos que no son sino creaciones de una hegemonía epistémica del sistema-mundo moderno. Además, como una forma de acercarnos a historias distintas.

Esta apertura hacia el giro decolonial tiene otras consecuencias, ya que no sólo se trata de nuestra aproximación hacia otras artes, sino también, en un análisis más profundo, podría acercarnos a una alteridad epistemológica de los pueblos originarios, que han quedado marginados –pues al reconocer la cultura de otras sociedades, se pondría en juego la superioridad que ha monopolizado la historia y nuestros modos de ver y saber–. En la diversidad es donde se vuelve relevante la opción decolonial, ya que la teoría del arte occidental se vuelve

---

<sup>3</sup> Jean Baudrillard. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Pág. 22.

insuficiente para comprender otro tipo de estéticas que en muchos casos terminan por dar a la producción artística un valor popular, pero de forma peyorativa.

Asimismo, es importante pensar que las prácticas sociales, en algún modo terminan siempre vinculadas a la política o al capitalismo. Por ende, se debe despertar la conciencia hacia el orden económico, hacia las ideologías políticas hegemónicas, hacia la creación de subjetividades, así como de identidades que obedecen a constructos de este sistema-mundo. Que intenten romper con los patrones de pensamiento, sin dejarlos de lado, pero comprendiendo que también tienen sus propias limitaciones. Reconocemos la incapacidad para cuestionar la validez de una sensibilidad desde una serie de conceptos que pertenecen a contextos socio-históricos distintos. Dejando de lado cualquier glosa acerca de la calidad o intereses extra-estéticos, lo importante, en dado caso, sería la desmitificación de las categorías occidentales cuya jerarquía es imperante.

La resistencia, por tanto, puede interpretarse desde la valoración de obras cuyas categorías no pertenezcan a los cánones del arte occidental, incluso algunas que pueden ser vinculadas a prácticas pasadas o con una tradición de siglos. Una resistencia de las identidades ante el racismo tanto epistémico, social, racial, sexual o estético.

### ***Objetivos***

Dentro de los objetivos que competen a este trabajo tenemos:

-Presentar dos perspectivas que si bien podrían parecer disímiles nos ayuden a: comprender la recepción y sensibilidad en el arte en la actualidad, refiriéndonos con el esto al arte de los grandes circuitos. Mientras que la segunda perspectiva nos permita comprender que, en orden de considerar un arte distinto, es necesario un discurso más localizado para evitar el riesgo de crear categorías desde un proceso epistémico diferente, que no parta de la asimilación o comparación desde las perspectivas que nos ha acostumbrado la educación occidentalizada, sino una lectura que pueda destacar su valor; sin buscar conceptos que ayuden a una clasificatoria que muchas de las veces resulta forzada.

-Ofrecer una alternativa al enfoque occidentalizado que rige las academias de estética y arte, y que sea más próximo a nuestro lugar de enunciación, en este caso, Latinoamérica. Que nos permite a su vez hacer una sumatoria a enfoques estéticos que puedan tener un marco teórico más amplio, y capaz de volverse más críticos y reflexivos sobre su propio entorno. De ahí que

se destaque el valor de la opción decolonial como alternativa a los discursos occidentales que han influido en la manera de pensar el fenómeno artístico, y que han sido instaurados desde una colonialidad epistémica, y la configuración de la subjetividad desde la colonialidad<sup>4</sup> en el modo de ver o sentir.

-Analizar casos prácticos de algunos países de Latinoamérica, y particularmente en México, no por restar relevancia a otros países que han sido colonizados, sino por nuestra cercanía y limitaciones geográficas. Para ello, tomaremos casos que no se engloban en un género unificado. Que permitan dar visibilidad a otras prácticas que no han tenido la misma trascendencia, o aquellas que nos permitan realizar una lectura que revele la herida colonial, también como un modo de restar el privilegio que se ha dado al arte occidental o la estética eurocéntrica. Estas formas de arte, por ende, mantienen un vínculo distinto con su realidad, siguen teniendo vínculos con la praxis social o comunal y su entorno. Esta revisión que planteemos también pertenece al marco histórico del siglo XX.

### *Perspectiva teórica y estructura*

Nuestro trabajo de investigación se divide en dos capítulos, cada uno conformado por cuatro apartados. En la primera parte abordaremos algunas teorías del siglo XX que han adoptado regularmente en las investigaciones estéticas, y que aparecen de manera constante en los programas académicos de una educación occidentalizada. Que, en nuestro caso, no podemos negar su utilidad para aproximarnos a los cambios de sensibilidad y recepción. Ya que al final, gran parte del proceder artístico internacional obedece a prácticas artísticas eurooccidentales. Mientras que, en el segundo capítulo, haremos una revisión al proyecto decolonial como alternativa a los discursos hegemónicos en el campo académico, de manera que podamos argumentar de manera más favorable las prácticas artísticas que no se rigen bajo estos preceptos.

En el apartado 1 tomaremos la reproductividad técnica, así como su relación con el arte y la sensibilidad; el camino hacia la masificación. Aquí nos detendremos sobre todo con Walter Benjamin. Para los apartados 2 y 3, nos interesa el quiebre entre arte alto y bajo. El poder de los medios de entretenimiento y el espectáculo. En el apartado 2 veremos la necesidad de un contexto específico para el arte, así como la apertura a la interpretación por parte del

---

<sup>4</sup> Al hablar de “colonialidad”, nos referimos a la manera en que históricamente se ha influido en los modos de ver, pensar, sentir, conocer, que han quedado en el registro cultural, y que siguen activos en las dinámicas e imaginarios sociales, pese a la aparente soberanía de las naciones alguna vez colonizadas.

espectador. En el apartado 3 nos centraremos en la banalización y la repercusión sobre enfoques pesimistas. Para estos dos apartados, los autores que nos han interesado son: Arthur C. Danto, Guy Debord y Jean Baudrillard. Abordaremos el apartado 4 con el desarrollo de una atmósfera del capitalismo tardío, revisando la estetización del mundo y la superficialidad; para esto, tomaremos a dos autores particularmente: Fredric Jameson y Gilles Lipovetsky.

En nuestro apartado 5 daremos algunas pautas sobre el giro decolonial, y la lectura que habremos de hacer. Para el apartado 6, veremos cómo el arte obedece aún a determinados cánones, y la necesidad de desengancharnos de ellos ante la incipiente globalización que ha tocado la esfera artística. En el apartado 7 tomaremos como ejemplo formas artísticas que corresponden a grupos singularizados, y como respuesta a efectos capitalistas. Cuya orientación estética es distinta, vinculada a lo social. Para el apartado 8 continuaremos con los ejemplos que nos permiten una lectura decolonial, como relación histórica y de re(vinculación). En esta segunda parte, desarrollaremos el pensamiento decolonial, ponderando autores como: Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Boaventura de Sousa Santos y Walter D. Mignolo. Las estéticas decoloniales como formas distintas de hacer y sentir, a través de algunos ejemplos.

## *Un valor humano*

A lo largo del siglo xx, ha existido una modificación en los cánones de la estética como disciplina, por ende, en la valoración artística. En más de una ocasión nos hemos encontrado con una perspectiva pesimista, conformada sobre todo desde los fenómenos propios de una época mediática, consumista y globalizada.

En las últimas décadas, el valor estético ocupa distintas esferas, ya no como exponencial del arte, sino incluso de la economía (consumo) y de la política. Tenemos a bien comprender que desde el siglo pasado en los grandes nichos del arte el valor de cambio se ha puesto por encima del valor de culto. Sin embargo, no podríamos desprender del arte una característica que arrastra consigo como catalizador de emociones, como reafirmación de la identidad, creador de relaciones; de ahí que vemos la relevancia del arte en cuanto fenómeno social, que depende también de un contexto particular –lo que lo hace singular–, pese a permear en su valor netamente estético y sus altibajos en cuanto a un producto con un fin distinto al original.

Si de manera general aceptamos que la sensibilidad y la recepción se han transformado, de la misma forma deberíamos aceptar que el espectro de lo que es arte aumenta y su estela debería permitirnos la inclusión de otros fenómenos de carácter artístico y que vayan más allá de lo producido en Europa o Estados Unidos.<sup>5</sup> Así como lo expresa Gerard Vilar,<sup>6</sup> en el arte encontramos una forma de comunicación. Sea de manera conceptual, metafórica, análoga, hay un mensaje que parte de una sensibilidad que es la del creador, y a su vez pide una sensibilidad de regreso, la del espectador. Todo arte expresa algo, sea en el modo de ser creado (incluso en el arte con fin comercial), el contenido, las relaciones que genera; asimismo, en su búsqueda por transgredir o por permitir un agenciamiento del espectador y que le permita ponerse en acción ante problemáticas particulares.

Tampoco es una novedad que el valor de una obra de arte se altere históricamente. Al contrario, dicho suceso es necesario –así lo señala Mukařovský– como parte de la conformación de nuevas sensibilidades, actualización de la producción artística y su evolución. De ahí la importancia de evitar un juicio de valor absoluto y de carácter negativo. La propia estetización de la vida en la que se ha inmerso la sociedad moderna reafirma tal conducta en

---

<sup>5</sup> Aunque defendemos la necesidad de una mirada heterogénea hacia la producción artística, durante la primera parte de la tesis atenderemos casos que se acerquen al arte occidental pues es de donde parten las teorías que normalmente encontramos en las aulas de clase y que en mayor o menor medida influyen en nuestra forma de aproximarnos al arte.

<sup>6</sup> Gerard Vilar, “Las razones en el arte contemporáneo”. Revisado en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis/GV.Razones.html>. Agosto, 2015.

la búsqueda constante de experiencias de tal carácter. En este sentido, es cierta la propuesta de Debord acerca de que el mundo se ha espectacularizado.

En el diálogo de la función humana del arte –o como búsqueda inherente del hombre– podríamos mirar hacia la producción artística y la escala de valores que podemos encontrar ahí, no sólo desde el mercado –aunque en la actualidad es inevitable no realizar esta contemplación–, sino también como vía positiva de crecimiento del hombre, tal como lo señala José Ramón Fabelo. Si revisamos el texto *Los valores y sus desafíos actuales* comprenderemos la complejidad de llegar a un acuerdo, donde los grupos que se encuentran en el poder son quienes determinan la ideología, los cánones y, por ende, lo que se inserta en la dimensión estética traducida en el arte. En este contexto, estaríamos hablando de un arte que vive en la superficie global, que es parte de una oferta y demanda. Sin embargo, no podemos ignorar que en otros espacios existe una producción artística diferente, con una valoración estética distinta a la de dichos cánones,<sup>7</sup> un arte que actúa en beneficio del sujeto social, de su entorno; y cuya relevancia radica precisamente en su vigencia, pues es una práctica que existe en las sombras.

El objeto artístico, al ser resultado del trabajo manual o intelectual, si bien es una potencia sensibilizadora, también se adecua a criterios externos y que responden a intereses particulares o institucionalizados. Pero, ¿acaso con lo anterior no podríamos acercarnos a la descripción de que mientras responda a estos intereses cualquier cosa podría ser tomada como arte e incluso rentabilizada como tal? Para este trabajo compartimos la idea de José Ramón Fabelo acerca de que el esquema axiológico de cualquier objeto debe ser de carácter positivo, es decir, debe funcionar en beneficio y no en detrimento de la sociedad.<sup>8</sup> Lo que puede funcionar en un doble plano, pues incluso al privilegiar determinadas prácticas artísticas, lo que se hace es invisibilizar otras, lo que se convierte también en una forma de deshumanización. Esto nos lleva a compartir una visión que supere el determinismo o fatalismo de algunas posturas teóricas. Aunque sabemos que en muchas obras artísticas no se consolida este valor positivo, al menos podría albergar la posibilidad de un desarrollo en la formación humana, cuando no espiritual. Por lo que mirar únicamente al arte que se genera dentro del mercado global nos llevaría en algún punto a un callejón sin salida.

Siguiendo con lo anterior, la obra adquiere múltiples valores y funciones; además, su autonomía se revela en tanto capacidad de ser apropiada por el receptor de diversos contextos y épocas, como contenedor para el mensaje de un artista o como mercancía. El problema es

---

<sup>7</sup> Estos cánones también se van actualizando conforme la historia del arte occidental avanza.

<sup>8</sup> José Ramón Fabelo Corzo. *Los valores y sus desafíos actuales*. Pág. 110.

que estas funciones parecen aún muy próximas a discursos occidentales, cuando lo que pretendemos es la contemplación de otros fenómenos artísticos. Una misma obra puede insertarse en diferentes ámbitos que van más allá de mirarla como sólo un objeto estético, como parte de un discurso social o incluso como un bien que ofrece una retribución económica. Pero es necesario para nosotros también asumir la obra de arte por el nivel de “[...] enriquecimiento espiritual que genera en quien lo aprecia, por el crecimiento cultural que representa, por el grado de humanización que promueve”.<sup>9</sup>

Si bien en la actualidad el arte puede disculparse de paradigmas estéticos en términos tradicionales o cánones que pertenecen al quehacer artístico de otro siglo,<sup>10</sup> es necesario seguir rastreando un contenido que provenga de una preocupación por la humanidad, dado que tampoco podríamos afirmar que todo el arte que se mueve en los nichos tenga un interés exclusivamente económico. Pese a lo anterior, insistiremos en la importancia de mirar también a otros lugares distintos de enunciación y creación.

---

<sup>9</sup> Tesis 14, en: José Ramón Fabelo Corzo. “Nuevas tesis sobre los valores estéticos.” Consultado en: José Ramón Fabelo Corzo. *Antología para curso Estética y Teoría del arte III (Estética y Axiología)*. Pág. 136 (PDF).

<sup>10</sup> Esto lo vemos mayormente en el arte occidental, o en el arte que se ha occidentalizado a través de la repetición de algunos modelos.

## CAPÍTULO PRIMERO

Limitar la aplicación del concepto arte a los contextos históricos que siguen a su «invención» equivale a condenarse a una completa esterilidad cognitiva.

JEAN-MARIE SCHAEFFER

Pues en el arte es donde los seres humanos nos manifestamos más profundamente como humanos.

ARNULFO EDUARDO VELASCO

## I . Democratización y mediación

El inicio del siglo xx marca la apertura hacia la masificación del arte occidental. Esto por un lado como resultado de las vanguardias, así como el *boom* de una era tecnológica. Llegamos a la caída de un arte de elite, además de la posibilidad de diferentes perspectivas de una misma obra. El arte se mundaniza y comienza a surgir una sensibilidad que se adapta a nuevos modos de producción. La innovación se vuelve tan relevante como la forma.

Para adentrarnos en el desarrollo gracias a los avances técnicos, miremos hacia Walter Benjamin, quien nos ayuda a señalar la apertura social del arte. Si bien para el autor la reproductividad técnica de la obra trajo el quiebre del aura, no implicó una pérdida para la experiencia estética, sino que permitió al arte tener “[...] una manera capaz [de realizarse] incluso de redefinir la noción misma de lo estético.”<sup>11</sup> Es decir, en esta lectura podemos ver a un Walter Benjamin que apuesta a adaptarse a los nuevos medios de producción; además, existe un beneficio pues permite al arte estar al alcance de un número mayor de personas, no sólo como receptores, sino potenciales creadores ante la incipiente democratización. Tomamos como valor positivo que el arte se abra hacia la masa, pues como señala Omar Calabrese: “Para Benjamin este eclipse de la distancia tiene potencial liberador, pues permite que la cultura se haga más colectiva.”<sup>12</sup> En el análisis que presenta Bolívar Echeverría en el prólogo a *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*, menciona:

La obra de arte es para ellas [las masas] una “obra abierta” y la recepción o disfrute de la misma no requiere el “recogimiento”, la concentración y la compenetración que reclamaba su “contemplación” tradicional [...] su recepción de la obra de arte, sin dejar de ser profunda, es desapercibida, desatenta, “distráida”.<sup>13</sup>

En la última línea de la cita encontramos cómo se va germinando la distancia estética a la que nos referimos y que irá en aumento al pasar de las décadas. Encontramos, por tanto, dos aspectos de interés en este pasaje: por un lado, el camino hacia la recepción del público, que

---

<sup>11</sup> Bolívar Echeverría, texto introductorio a la obra Walter Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Pág. 17.

<sup>12</sup> Omar Calabrese. *La era neobarroca*. Pág. 223. Calabrese se ha encargado de reflexionar sobre un cierto caos del mundo contemporáneo, de un gusto desordenado; similar al barroco del siglo xvii.

<sup>13</sup> Bolívar Echeverría, en: Walter Benjamin. *Op. Cit.* Pág. 22.

conlleva la libertad de interpretación y de hallar sentido, de apropiarse o participar de la obra; por el otro lado, dada la proliferación de imágenes, se desarrolla una actitud pasiva para poder sobrellevar el ritmo de las imágenes que comienzan a inundar el entorno, aproximándose a la vez a la posibilidad de un goce más inmediato. Sin embargo, pese a que se imprime un sello de mundanidad en el arte, una mirada que se va estetizando, en una sociedad que comienza a crear un individuo consumista, lo que permite que éste sufra una pérdida de sí en cuanto a su arrojamiento a vivir para su propia satisfacción y vanagloria materialista, no puede escapar del todo del objeto artístico pues “[...] el arte cumple una alta función en el proceso de humanización del hombre mismo”.<sup>14</sup> Éste es el valor que nos importa seguir buscando, aunque primero trataremos de comprender la articulación durante este siglo que nos ha llevado a la idea de un arte global y una estética que ha alcanzado también lo superficial, para que podamos entonces sumar otra perspectiva desde la resistencia de otras prácticas artísticas.

Nos encontramos como resultado de los modos de producción la emancipación del aura, un arte para su reproducción, así como la creación de una mirada por parte del espectador a la que se le ha juzgado de superficial; lo que habremos de sumar a la incursión de los medios tecnológicos y llevarnos a la experiencia estética de nuestra época, y que parte sobre todo de una cultura occidentalizada. “El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que ella tiene lugar– está condicionado no sólo de manera natural, sino también histórica.”<sup>15</sup> Walter Benjamin tenía claro que con los nuevos modos de producción se generaría la división en el consumo del arte: un público conformado por las masas, quienes buscarían la diversión en la obra; por otro lado, el amante de arte aún se acercaría con devoción y recogimiento.<sup>16</sup> Esta nueva sensibilidad es la de la masa.

Para esta masa occidentalizada, el arte en tanto valor de exhibición conlleva su consumo como entretenimiento; la profundidad de una obra queda relegada por la proyección que pueda alcanzar o su espectacularidad, y si bien las obras de arte no carecen de sentido, también se hallarían limitadas en algunos casos por la levedad humana o la vacuidad del espíritu que también son rasgos de esta sociedad que se forma después de un largo periodo bélico y que ha entrado a una fase más del capitalismo después del periodo industrial, así como de las

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin. Pág. 52.

<sup>15</sup> *Ibid.* Pág. 46.

<sup>16</sup> *Ibid.* Pág. 92. Mientras que un arte con compromiso social o político necesitará todavía de algunas condiciones para salir a escena, pues aunque comienza a gestarse en regiones geográficas distintas, necesitará ser absorbido por la institución para tener visibilidad. Lo mismo sucede con formas de creación de países no europeos u occidentales, que necesitarán la atención de las instituciones (sea museo, academia) para hacerse visibles a nivel global.

teorías que se encargan de constituir el siglo xx.<sup>17</sup>

El mundo del arte occidental durante este siglo se vuelve polivalente. Las masas encuentran en el arte referencias al mundo o una ventana a otros mundos posibles, ofrece placer y en algunos casos llega a ser fuente de conocimiento. El gran arte o el arte de elite se deja absorber por una mirada inocente, devuelve la libertad a la experiencia estética, algo a lo que las vanguardias aspiraron. Hay en el artista un sentido pretendido, un compromiso hacia sí o hacia la sociedad; el creador puede no ser del todo consciente, pero representa una dialéctica entre la condición humana y el mundo, incluso cuando el artista sea el foco de atención sobre la obra.

Walter Benjamin advertía una transformación radical en el arte mediado por las innovaciones técnicas. Este cambio no es propiamente una transición, sino ampliación. Sobre la mediación, desde Benjamin vemos una transformación en la percepción. Pensemos en el cine, que es un ejemplo recurrente en Benjamin. El cine crea una alteración en las condiciones de espacio y tiempo. La cámara permite una percepción que el ojo no podría conseguir de otra forma. Se crea a su vez una representación del mundo, se construyen realidades. Estas mediaciones de los avances técnicos impactan social y culturalmente. Es decir, se crean nuevas relaciones, donde se integran los lugares, la tecnología y el modo de vida. Los dispositivos, la cámara de cine o fotográfica, permiten acceder a nuevos espacios. Esto permite que el arte comience a mirar a sitios que antes eran ignorados, marginados. La fotografía abre un campo perceptivo que antes no era atendido. Esto lo podemos trasladar al plano socio-histórico, donde la geografía y la arquitectura de las ciudades aparecen representadas, lo cual dio la posibilidad de atender a lo cotidiano desde la imagen, llegando casi a un estado de voyeurismo social.

La fotografía transformó la mirada, así como las relaciones con el entorno.<sup>18</sup> Hay nuevas formas de concebir el arte, y su producción, pero también acondicionamientos a nuestra existencia desde esta configuración tanto perceptual como sensible. Recordemos el poder de las imágenes, ya que en Latinoamérica se ha construido una cultura visual global, que es la que impera prácticamente desde la conquista de las subjetividades con la llegada de los es-

---

<sup>17</sup> Aunque las teorías que revisaremos en esta primera parte provienen del pensamiento euro-occidental, muchas de ellas han influido en los estudios contemporáneos de la disciplina, en la forma en que se abordan fenómenos artísticos y la forma de creación; asimismo, nos ayudan a comprender parte del proceso de sensibilización y recepción de una estética en un mundo globalizado. Para retomar algunas ideas desde Latinoamérica desde el giro decolonial dejaremos la segunda parte de la tesis.

<sup>18</sup> Se pasa del registro fotográfico impregnado por la pintura para crear una escena similar (Adolph Stieglitz), a un registro de la cotidianidad (Manuel Álvarez Bravo), al espacio moderno como la ciudad (Eugène Atget) e incluso hacia la mirada misma (Thomas Struth y su serie de fotografías de visitantes al museo).

pañoles a América. Imágenes que en actualidad afectan en la vida cotidiana, y que habrá de potenciarse debido a los dispositivos audiovisuales, lo que también se convierte en una forma de control de las culturas dominantes, y el establecimiento de algunas jerarquías de poder. Pensemos que también gran parte de la producción cultural mediatizada llega a Latinoamérica desde Estados Unidos en primer lugar, y otro tanto de Europa.

Hay una adecuación de la percepción al desarrollo técnico –hablando en este caso de la revolución de la imagen–. Aunque a Benjamin no le tocara experimentar todos los medios tecnológicos que conocemos hoy, se puede sumar a esta línea de pensamiento la incorporación de otros modos de producción artística como el arte digital, los espacios democráticos que se han generado gracias al ciberespacio como la blogósfera, los *Youtubers* –donde todos tienen la posibilidad de expresarse–; o incluso las propias aplicaciones en los teléfonos celulares. Si la originalidad fuera la única cualidad del arte –y con ello su grado de autenticidad–, se haría bien atender a su muerte que parece suceder con cada cambio de siglo. Las técnicas de reproducción hoy en día presentan ciertas cualidades que están ligadas al carácter irrepetible de la obra, ejemplos como el cine, la fotografía o literatura, cuyo valor de exhibición es a su vez parte de su modo de producción.

Echeverría también menciona otra cualidad que se refleja en la obra con respecto al aura, su “efecto de extrañamiento”.<sup>19</sup> Sin caer en una completa subjetividad o metafísica, y no dejando la tarea del artista bajo el llamado de una epifanía<sup>20</sup> o la influencia de un genio al estilo kantiano, al trabajar con materia sensible e ideas, que luego son vaciadas sobre el artefacto, el creador produce una obra que se libera de un único sentido; además, si compartimos una sensibilidad similar en tanto que seres humanos, que experimentamos preocupaciones similares y cohabitamos determinados espacios geográficos, al encontrarnos con una obra –que además es realizada de manera singular–, es probable experimentar una sensación que va más allá de nuestra comprensión inmediata; sobre todo si tomamos en cuenta que la estética occidental ha primado al sentido visual y que nuestro primer contacto con la obra no es reflexivo.

Decíamos que salir del arte aurático no es para Benjamin objeto de crítica sino parte del proceso histórico, una época donde la revolución económica y tecnológica creció, donde las vanguardias europeas hicieron sólido su repudio hacia un arte sacralizado. No sólo fueron los progresos técnicos los que perfilaron esta transformación de la sensibilidad, o que cam-

---

<sup>19</sup> *Ibid.* Pág. 15.

<sup>20</sup> *Ibid.* Pág. 16.

biaron la idea de un arte post-aurático. Además de la revolución técnica, también el pensamiento hegemónico sufrió una modificación a expensas de los cambios sociales y políticos que padeció entrado el siglo xx, y que influyó en el resto del mundo. Echeverría explica parte de este cambio desde Benjamin al hablar de la rebelión de las masas, la emancipación de la división de clases; asimismo, una sociedad que tras los avatares de la primera mitad del siglo xx busca estabilidad para su vida cotidiana.<sup>21</sup> En ese sentido, se ha generado una fractura en la concepción del arte, ya no se trata de un arte distante o lejano, sino que posibilita la abolición de un arte único para clases altas, y permite teorizar sobre un arte con un acceso muchos más amplio.

Se logra la inserción de un tipo de arte –dé pie o no a su reproducción– que responde a necesidades no exclusivas de un valor de culto, sino para consumo, debido en parte por la nueva dimensión social, post-industrial e incluso mediatizada, que necesitó de una forma banalizada o desacralizadas para poder acceder a una sensibilidad particular. Incluso cuando esto advierte aún uno de los peligros que se han interpretado en Benjamin, es decir, que la reproductividad técnica también posibilitaría la manipulación al utilizar a los medios o al arte como portadores de ideología, hoy sobre todo que puede llegar a escala global.

La obra de arte occidental continúa su camino hacia la apertura, que ya no requiere una contemplación tradicional por parte del espectador.<sup>22</sup> Se conforma a su vez un arte que se encarga de relegar el trabajo al receptor, dándole una condición de co-creador. Poco a poco va desapareciendo la crítica normativa más conservadora, lo que potenciará también la creación de filosofías y discursos del arte diversos.<sup>23</sup> Asimismo, ocurre una inserción no sólo material sino conceptual, que generará otro tipo de interacción con el objeto artístico.<sup>24</sup>

En la actualidad, al espectador, debido en parte a la velocidad de información, el ritmo de vida sobre el cual se desarrolla, se le vuelve difícil inclinarse por un arte que no sea el que tenga a la mano, sea en un ordenador, en una sala de cine, o en la medida de su propia

---

<sup>21</sup> *Ibid.* Pág. 20. Es claro que históricamente en geografías como Latinoamérica no sufrimos de manera directa las guerras mundiales, ni llegamos a desarrollar una potencia económica, pero a través de los imaginarios que han venido a ocupar los propios, tendemos a repetir algunos esquemas, que son precisamente de los que deberíamos intentar liberarnos.

<sup>22</sup> Podemos ver dos grados del término de obra “abierta”. Por un lado, Umberto Eco menciona que toda obra es inconclusa y es el espectador quien se encargará de llenar los espacios vacíos; por otro lado, la pieza ha sido realizada de manera tal para que el público tenga que interactuar con ella.

<sup>23</sup> Aunque, como apuntamos, estos discursos se siguen construyendo desde la hegemonía epistemológica de Estados Unidos o países de Europa.

<sup>24</sup> Las obras transitables de Helio Oiticica, por citar un ejemplo.

educación.<sup>25</sup> Sería absurdo, por tanto, hacer una categoría sobre un tipo único de espectador o consumidor de arte, pues éste se ha pluralizado al igual que las formas de producción artística y sus canales de difusión. Lo importante es hacer visibles otros campos estéticos. Líneas arriba mencionamos que la sociedad cambió por la propia dinámica económica, toda vez que las propias innovaciones tecnológicas proliferaron. En esto, Echeverría admite que la esperanza de Benjamin muere ante una industria cultural, donde el arte (las bellas artes) encuentran sustituto en el “arte espectacular”. Es decir, la cultura del espectáculo se apodera también de la escena, lo que continúa con la configuración de un tipo de sensibilidad, mientras que en zonas no occidentales la mediación continúa extendiendo la elaboración de subjetividades que asumen como propia una estética universalizada, más cuando los límites geográficos pueden borrarse desde la globalización mediática.<sup>26</sup>



Escena de *El hombre de la cámara*, Dziga Vertov (1929).

---

<sup>25</sup> En gran medida, el arte con el que nos vinculamos más fácilmente es el que tiene un mayor peso mediático, y regularmente es aquel que también se apega más a determinados intereses de quienes pueden transmitirlo. Asimismo, la historia del arte que podemos encontrar en la educación es la historia del arte occidental.

<sup>26</sup> Una estética distinta que dé paso a la contemplación a la visibilidad de otras obras de arte permite a su vez romper con algunos de estos determinismos.

## II. Mundo del arte y mundo del espectáculo

La apertura que nos hemos encontrado con la masificación y la revolución tecnológica fue también una situación que aprovechó el mercado. Para esto, tuvo que echar mano de un tipo de sensibilidad que repercute en la recepción del arte,<sup>27</sup> que funcionara bajo la lógica de los medios. En este caso, el filósofo Guy Debord se vuelve relevante por su análisis a la sociedad del entretenimiento, en su libro de 1967, *La sociedad del espectáculo*. Si bien ha pasado casi medio siglo desde la publicación, este texto nos sirve también para pensar en el cambio del consumo cultural en la actualidad. Debord plantea este texto desde la espectacularización del mundo. El contexto de Debord es el de un arte que incluso mira hacia los productos de consumo, como en el caso del arte pop. Una revolución capitalista enfocada en el consumo, donde la enajenación es recurrente, donde no hay exigencias existenciales, donde el público encuentra placer en ver una obra reproducida masivamente, y la asistencia al museo se hace más breve.<sup>28</sup> Finalmente, donde la línea entre arte alto, bajo, de elite, popular, se sigue desvaneciendo.

Debord propone que toda la vida se ha convertido en una representación de sí misma, lo que Jean Baudrillard llevará a su consecuencia máxima al declarar que tal representación supera a la propia realidad y, no conforme, la sustituye. Es importante, en términos no sólo de la configuración de la sensibilidad sino de la sociedad, lo que declara Guy Debord: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imágenes.”<sup>29</sup> Por tanto, también podríamos declarar que esto determina los imaginarios a donde estas imágenes llegan, alineando también las perspectivas. Uno de los problemas para comprender la distancia en la recepción del arte es que la proliferación de imágenes ha ayudado a crear una mirada superficial, pero no generada exclusivamente por la falta de interés, sino ante la fluidez, además de que las herramientas para acercarnos a este fenómeno desde la asimilación y comprensión siguen perteneciendo a especialistas. No hay por tanto las herramientas suficientes que nos permitan cuestionarnos lo que vemos, mientras seguimos consumiendo imágenes, arte, ideas. Se vuelve necesario mirar hacia perspectivas críticas, incluso cuando escapen de la misma línea de pensamiento, tal es el caso de Federico García Serrano,

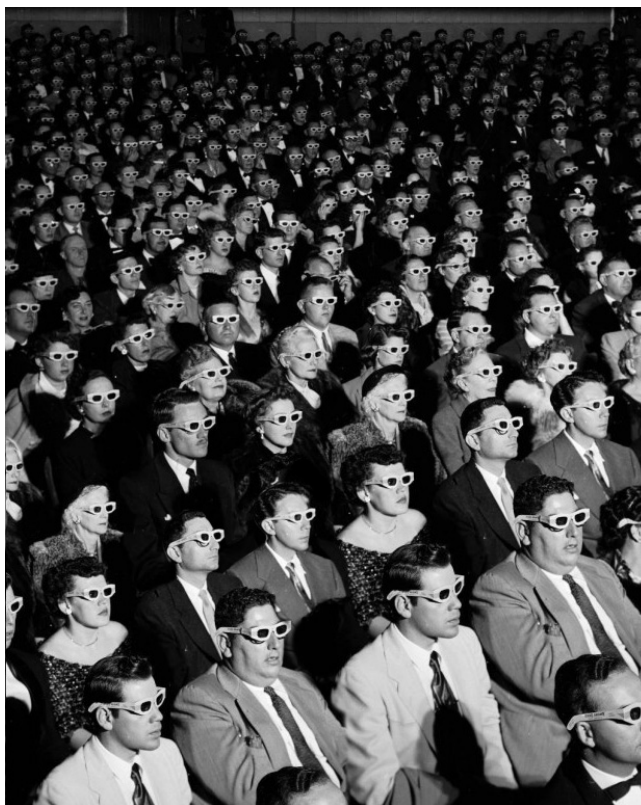
---

<sup>27</sup> Consideramos que los fenómenos tanto económicos, políticos, sociales, así como la producción simbólica no pueden explicarse aisladamente.

<sup>28</sup> Lo que no es sino una sensibilidad que ha sido influenciada por los medios y que nos da un síntoma de inmediatez.

<sup>29</sup> Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Pág. 9.

quien desde la comunicación audiovisual ha sugerido: “Los medios de masas multiplican las imágenes, las divulgan, las hacen populares; pero los códigos de lectura no se multiplican, no se divulgan, no se hacen más populares”.<sup>30</sup> De ahí que pensemos si en la actualidad, en un mundo declaradamente visual, ¿se ha perdido la sensibilidad por la imagen, el público se aburre con más facilidad, o se va de una cosa a otra sin detenerse demasiado tiempo? Asimismo, la sobreproducción de imágenes y su repercusión en imaginarios ¿no crea acaso también un velo en otras estéticas, además de instaurar determinados discursos en el arte con lo que también hegemonizan formas de conocimiento?



*La sociedad del espectáculo*, Guy Debord (publicado en 1967).

Es necesario tomar en cuenta el desarrollo y construcción de una cultura global –sobre todo visto desde el arte– que se articula desde diversas aristas, entre éstas: el mercado, la institución, la hegemonía epistémica. Debord menciona que la aparición de esta espectacularización no es un resultado gratuito, sino que obedece a un contexto particular; en este sentido: “La forma y el contenido del espectáculo son idénticamente la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente.”<sup>31</sup> Ante tanta información, tanto entretenimiento, tanto impacto en el consumo de productos, tanta espectacularización del mundo –donde los contenidos se difunden de forma global–, es difícil que el hombre tenga las armas para defenderse, en lugar de eso se apuesta una larga ausencia; sin embargo, es precisamente el arte un lugar para aprender, siempre y cuando se logren ver los mecanismos de constitución. Es decir, que el arte nos permita ser más críticos y reflexivos con nosotros y con nuestro entorno.

<sup>30</sup> Federico García Serrano. “La formación histórica del concepto de museo.” En: <http://www.museoimaginado.com/MUSEOLOGIA.htm>. Consultado: agosto, 2014.

<sup>31</sup> Debord. *La sociedad del Espectáculo*. Pág. 9. Algunas de estas condiciones: capitalismo desmedido, manipulación, y reafirmación de las culturas imperantes.

No podemos negar que hoy resulta más evidente en el hombre un efecto de aplanamiento o alienación pues lo que el espectáculo necesita es la pasividad, la que además ya ha conseguido por su manera de aparecer sin ningún tipo de objeción, “[...] por su monopolio de la apariencia.”<sup>32</sup> Sin embargo, nos encontraríamos con la ausencia de toda libertad, hay en esta impresión una negación a la voluntad del hombre, se nos aparece como si éste ya estuviera condenado a su desaparición, y no por un conflicto bélico, ni epidemia, sino por su abandono ante un medio o, como menciona el autor, por el “[...] desplazamiento generalizado del *tener* hacia el *parecer* [...]”.<sup>33</sup> Ante esto, si vivimos en una sociedad de apariencia, ya no se pondría en crisis la condición humana como en el periodo de entreguerras, sino que ésta quedaría disuelta o en un sueño eterno.<sup>34</sup> El arte por su forma de creación simbólica o que parte de conceptos, es un fenómeno complejo, por lo que es difícil mantener una percepción única o englobarla dentro de una configuración sea mediática o mercantil. Incluso al describir una disociación entre el hombre y su existencia, tendríamos que cuestionarnos si esta existencia a su vez no se está limitando a un tipo singular de sociedad delimitada epistémica, histórico-geográfica o estéticamente (como sensibilidad).

Lo que hemos tratado de señalar es un proceso en donde el arte incursiona hacia las masas, donde la idea de un arte cuyo fin sea solamente el culto se disuelve para ser más accesible –no precisamente de fácil comprensión–, pero que también nos coloca frente a una indiferenciación entre formas artísticas.<sup>35</sup> Pensemos que para Debord cuando el espectáculo está en todas partes, el hombre comprende cada vez menos su propia existencia y deseo.<sup>36</sup> A esto nos referíamos con la idea del velo, que no es sino una modificación a nuestra forma de percibir y de pensar,<sup>37</sup> es decir, no se trata únicamente de que el hombre deje de poner en consideración sus modos de existencia, sino que terminamos creyendo en ello como una especie de universalismo, incluso en contextos apartados. Como decíamos, es importante revisar estas teorías ya que son las que han ayudado a explicitar una sensibilidad occidental, pero que se va expandiendo y que al final repercute en cómo es explotado el arte y la lucha por formar parte de una esfera global (occidentalizada).

---

<sup>32</sup> Debord. *Op. Cit.* Pág. 11.

<sup>33</sup> *Ibid.* Pág. 12.

<sup>34</sup> *Ibid.* Pág. 14.

<sup>35</sup> Si nos colocamos en un contexto latinoamericano, esta misma idea se puede extrapolar hacia el desinterés al respecto de estéticas locales.

<sup>36</sup> Debord. *Op. Cit.* Pág. 18.

<sup>37</sup> A esto volveremos en la segunda parte de la tesis al hablar de la (de)colonialidad.

El sujeto que plantea Debord –y que en gran medida es aún el sujeto-individuo creado con la modernidad–, se incorpora a una sensibilidad nueva, una era del entretenimiento que lo llevará a un círculo que es necesario estar repitiendo en aras de su satisfacción efímera. ¿Sería posible pensar que hoy nos aburre más rápido la realidad, o nos hemos acostumbrado tan bien a la ficción en el arte y su difusión en los medios de comunicación que por ello se vuelve menos relevante? ¿Hasta dónde aspectos que deberían preocuparnos de manera directa se vuelven autodiscriminados bajo esta misma lógica? Lo cierto es que un arte que utilice los mecanismos de seducción que ofrece el espectáculo, eventualmente se volverá hegemónico sobre otras formas de creación, y los cuestionamientos que puedan surgir.

Aun así, Debord ofrece una pauta para salir del determinismo europeo al que nos había hecho descender con la sociedad del espectáculo y del entretenimiento, pues aunque las subjetividades están siendo condicionadas desde un sistema hegemónico, globalizado,<sup>38</sup> “[...] la pseudo necesidad impuesta en el consumo moderno no puede ser opuesta a ninguna necesidad o deseo auténtico que no sea él mismo producto de la sociedad y de su historia”.<sup>39</sup> Es así que, mirar a otras historias podría ayudarnos a superar un régimen desde lo espectacular que, como decíamos, conduciría a una forma de alienación también imperante, como consecuencia de la modernidad.

Sobre este efecto del capitalismo en el campo artístico, Debord apunta hacia algo importante y que sigue siendo vigente. Es decir, la posibilidad del consumo de la totalidad del pasado artístico. “Las artes de todas las civilizaciones y de todas las épocas, por primera vez, pueden ser todas conocidas y admitidas juntas”.<sup>40</sup> Es decir, las dinámicas del capitalismo globalizado van desapareciendo las líneas entre contextos socio-históricos de cada cultura. Con lo cual se llegaría a la muerte del mundo del arte,<sup>41</sup> para dar paso a un nuevo mundo del arte que escapa a su historicidad.

---

<sup>38</sup> Recordemos que Debord también señala que la producción capitalista se ha encargado de desterritorializar al mundo. Debord. *Op. Cit.* Pág. 102.

<sup>39</sup> Debord. *Op. Cit.* Pág. 38.

<sup>40</sup> *Ibid.* Pág. 114.

<sup>41</sup> *Idem.*

## *Un nuevo arte*

No sólo Estados Unidos se había convertido en el nuevo centro del arte mundial,<sup>42</sup> sino que además fue el sitio donde se generó una de las polémicas que más debate ha traído hasta nuestros días en torno a la producción artística occidental: ¿es arte todo aquello que se nos dice que es arte?<sup>43</sup> Danto partió de las *Cajas Brillo* de Warhol (1964), en donde entran dos aspectos que podemos resaltar: por un lado –y uno de los elementos más importante en cuanto a la configuración del pensamiento de Danto–, cómo se transforma en arte un objeto que homologa a otro que existe en el exterior; segundo aspecto, Danto parte además de un arte moderno, cuya tradición se afianza en el mundo espectacular y el del consumo, a diferencia de otras corrientes cuyos precedentes habían estado directamente en obras de arte, y no en la cultura popular. Se banaliza la imagen, lo que rompe con la percepción que aún en las últimas vanguardias había primado a la vista. La relación del arte con la representación se quiebra, para volverse sobre sí mismo.

De ahí que la filosofía necesitara replantearse la noción misma de arte y poner en duda esta consideración a partir del planteamiento de cuándo es arte. Para Danto hay varios puntos que permiten esta nueva concepción: por un lado, el artista resignifica los objetos, el arte requiere de la interpretación –aunque también necesita un aparato retórico que sustente a esta interpretación–, la diferencia entre un objeto y su transfiguración como objeto artístico depende de la subjetividad del artista, así como de un contexto artístico. Danto asume que es la filosofía la encargada de fundamentar al arte. En este sentido, cualquier objeto que tuviera una teoría que la sustentara podría ser considerado arte, es decir, que fuera creado dentro del mundo del arte, con lo que se obtiene un tipo de relación que ya no depende exclusivamente de la percepción, pero sí necesita de la consciencia de que se está produciendo arte; una forma de producción artística que ya no se avoca a la sensibilidad sino al entendimiento.

No sólo se corta con el régimen de la percepción visual y las propiedades estéticas en el objeto, sino que son sustituidas por un recurso discursivo y el examen de la intencionalidad del artista. Para el autor este cambio es posible gracias a la existencia de este mundo del arte, donde los discursos en torno a la producción podrían moverse a ultranza de cualquier formalismo o canon proveniente de la teoría estética.

---

<sup>42</sup> Después de la Gran Guerra (1914-18) Estados Unidos comenzó a sustituir a las potencias europeas en sus mercados tradicionales, y el arte no quedó exento.

<sup>43</sup> Esta cuestión probablemente se ha agravado en las nociones del arte contemporáneo en la actualidad, por las dinámicas de la globalización capitalista que han terminado por envolver al mercado, ante la explotación de la obra como objeto-mercancía o la especulación con los precios.

La cultura del consumo posibilitó además la popularización inmediata de lo nuevo, el reconocimiento momentáneo, lo que Warhol definirá como los “quince minutos de fama”. Si se nos permite hacer el uso de un cliché, pensemos que la historia de los artistas a finales del siglo XIX y principios del XX solía rondar la bohemia, la idea romántica del artista viviendo en una buhardilla francesa en condiciones precarias consumado a su obra (el arte por el arte).<sup>44</sup> En Warhol cambia este sentido, ahora ya no es París sino Nueva York la ciudad artística por excelencia, y ya no se trata de una obra de arte en su sentido tradicional —que respondía a cualidades estéticas y un determinado formalismo técnico—, sino la producción mecánica,<sup>45</sup> un arte que ha cedido a las fuerzas del capitalismo, que no sólo se puede ver a sí mismo como mercancía, sino que se produce bajo la misma lógica. Mientras tanto, el artista alcanza el nivel de celebridad. Esto funciona, como lo señala Danto, pues Warhol representa la idealización de una forma de vida.<sup>46</sup>

Para Danto, la premisa acerca de que todo puede ser arte requiere de una consideración filosófica, pero a riesgo de conducirnos a la creencia de que lo importante es el discurso detrás de la obra, no la obra o la experiencia estética en ella; asimismo, que necesitamos la identificación de que una obra es tal mucho antes de cualquier posible valoración estética. Sin embargo, incluso la libertad que Danto describe en el artista acerca de la apropiación de imágenes (u objetos) con un significado y darles una nueva posibilidad de interpretación sigue estando condicionada por un contexto histórico, social o político. Warhol, a ojos de Danto, adoptó los valores de esa era.<sup>47</sup>

Hay un aspecto más que podríamos tomar en cuenta, no desde el artista, sino desde el objeto. En una sociedad donde el capitalismo se ha orientado hacia la cultura (industrias culturales), el imaginario que toma Warhol parte del mundo cotidiano: cómics, superhéroes, personajes de Hollywood u otros productos comerciales. Es decir, hay una construcción de valor a partir del reconocimiento de estas imágenes, la familiaridad con ellas (fetichización). Recordemos que el arte se ha masificado, por tanto, el formalismo estético también se desplazó hacia la banalización de las formas. Para Danto, si cualquier cosa puede ser una obra de arte, es aquí cuando se vuelve necesario pensar el arte de manera filosófica.<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Hoy sabemos que, con la hegemonía del capitalismo, incluso obras de artistas que intentaron ir en contra de las dinámicas de bienes y mercancías también fueron asimilados por el mercado.

<sup>45</sup> Recordemos el estudio La fábrica de Warhol, donde se realizaba una producción en cadena de sus serigrafías.

<sup>46</sup> Arthur C. Danto. *Andy Warhol*. Pág. 26.

<sup>47</sup> *Idem*.

<sup>48</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte*. Pág. 36.

Incluso en el arte conceptual, podríamos agregar que los medios de comunicación, la producción industrial en Estados Unidos, así como una sociedad del espectáculo han ido preparando a un espectador para cambiar su relación con la obra. La experiencia estética puede vivirse a través de la interacción, ya no sólo a partir de la contemplación de un objeto. O, dicho en otras palabras, la experiencia se convierte en la obra de arte. Sobre la necesidad del objeto físico, Danto menciona: “De todos modos, lo visual desapareció con la llegada de la filosofía al arte: era tan poco relevante para la esencia del arte como lo bello. Para que exista el arte ni siquiera es necesario la existencia de un objeto, y si bien hay objetos en las galerías, pueden parecerse a cualquier cosa.”<sup>49</sup> Esta interpretación, sin embargo, nos acerca a que la noción de *el mundo del arte* de Danto,<sup>50</sup> se vuelve en realidad la definición de *un mundo del arte*—con sus particularidades—, antes que la gerencia de toda forma artística.

Hoy, por ejemplo, seguimos repitiendo el modelo de Danto: “Aceptar el arte como arte significó aceptar la filosofía que lo legitimó, y esa filosofía consistió en un tipo de definición estipulativa de la verdad del arte.”<sup>51</sup> En este caso podemos ver que el arte que es legitimado, validado por expertos o instituciones, depende de un pensamiento que antes bien le corresponda, es decir, una reciprocidad. En el momento en que un objeto entra a la institución, se nos está indicando que eso es arte, independientemente a los juicios estético-artísticos o reacciones inmediatas que éste produzca. Que en muchos de los casos nos causa conflicto cuando, como hemos visto, evade los criterios estéticos a los que la propia historia del arte nos había acostumbrado.

Escapar de los lugares de enunciación hegemónico, sea la institución o el mercado, no es tarea fácil. Incluso hay un determinismo que se agrava y que podemos leer en palabras de diversos críticos; uno de ellos, y que deseamos destacar por la actualidad de su producción filosófica, es Marc Jiménez, quien dice: “El arte no es otra cosa que lo que se decide que sea, un puro producto, ya no *artístico* sino *artificial*, engendrado por el juego del lenguaje y de la comunicación en el seno de la institución artística”.<sup>52</sup> El problema con planteamientos como el anterior es que se alejan no sólo de la posibilidad de un arte que pueda ofrecerle algo más al espectador, sino de otras formas artísticas que no están insertas en ese mundo del arte que

---

<sup>49</sup> *Ibid.* Pág. 38.

<sup>50</sup> Arthur C. Danto. “El mundo del arte”. *Revista de Filosofía* (1964). Pp. 571-584.

<sup>51</sup> Arthur C. Danto. *Después del fin del arte*. Pp. 60-61.

<sup>52</sup> Marc Jiménez. ¿Qué es la estética? Pág. 282. Ya Danto había señalado que el arte era determinado por lo que los artistas o patrocinadores *deseen*, pero utilizamos a Jiménez para apuntar que la misma percepción sigue vigente. No estamos intentando negar el poder del mercado sobre el arte, pero confiamos en la necesidad de una visión que sea más crítica y positiva. Arthur C. Danto. *Después del fin del arte*. Pág. 68.

parece cerrarse sobre sí mismo. De otra forma, ¿hasta dónde podríamos aceptar en su totalidad definiciones como la que propone Jiménez? Esta pregunta la podríamos responder desde otro filósofo con igual vigencia en su pensamiento, nos referimos al francés Jean-Marie Schaeffer –a quien seguiremos regresando más adelante por sus fundamentos cognitivos en la recepción artística–. Schaeffer resalta que “[...] muchas prácticas artísticas existieron durante siglos en la ausencia de toda crítica especializada y de toda cristalización de un mundo del arte autorregulado”.<sup>53</sup> Actualmente, podemos ver cómo en prácticas artísticas occidentales/occidentalizadas contemporáneas, ya no es únicamente el filósofo quien avala el arte, sino que operan una serie de actores en torno a la obra y al artista.

Es cierto que la crítica, la academia, el museo, el mercado, todos ellos producen miradas que recaen sobre su propio beneficio, relegando al público a un peldaño inferior. Si sólo miramos determinadas coordenadas de la creación artística podríamos realzar ciertas prácticas dominantes, donde sería comprensible un público que, como insiste Jiménez: “Excluidos de un juego del que desconocen las reglas, el público no tarda mucho en convencerse de la existencia de un consenso entre iniciados que le condena a hacer el papel de consumidor profano y dócil.”<sup>54</sup> Ante la falta de conocimiento, el espectador corre el riesgo de ser llevado a la perplejidad de lo que observa, cuya interpretación no puede ser fácilmente develada en un momento en donde se sigue insistiendo en la idea de que cualquier cosa podría integrarse a la categoría de objeto artístico, y requiere de manera paralela de un elemento discursivo.

Sin embargo, esta concepción de la necesidad de la filosofía en el arte le permitió a Danto teorizar acerca de la conformación de una nueva producción artística en un lugar y momento determinados. Por ello decíamos que el mundo del arte de Danto es uno de los tantos que deben existir –y que en este caso se orienta a un tipo de obras singulares–. Lo importante, desde Danto, es la consideración a plantearnos al arte de manera crítica, y la naturaleza del mismo en determinados contextos. Asimismo, cuestionar los mecanismos en el arte contemporáneo, que hoy también ha sido alcanzado por otras esferas extra estéticas. De otra forma, ¿esta confusión no permitirá levantar un aparato teórico que antes que cuestionarse la función del arte y su constitución estética dentro de un contexto particular, se encargue de legitimarla? El arte, por tanto, podría llegar a ser lo que él quisiera; además, su calidad ya no dependería de una destreza creativa, imaginativa, sino de su interpretación.

---

<sup>53</sup> Jean-Marie Schaeffer. *Adiós a la estética*. Pág. 84.

<sup>54</sup> Jiménez. *Op. Cit.* Pág. 289.

Para aproximarnos al interés de nuestro trabajo, creemos que es necesario pensar que el arte posthistórico que menciona Danto es la configuración de un nuevo estilo artístico; sin perder de vista que la noción de aquello que es arte se amplía con cada nueva transformación, no se reduce. Habría que pensar en un mundo del arte para las obras no-occidentales, cuya relación no sólo es perceptiva, sino de estéticas singulares, bajo una relación socio-histórica determinada. Obras que nunca fueron consideradas dentro de ese mundo del arte occidental, por ello, ni siquiera su identificación estética es una herramienta de discriminación. Ni pensar en una lectura desde la teoría estética occidental centralizada en modos particulares de hacer.

Danto dirá: “Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad.”<sup>55</sup> Nuestra duda en dado caso, es pensar si hoy todo el arte necesita de esta reducción intelectual para su comprensión. Con lo cual probablemente caeríamos en una percepción unilateral de la producción artística. Podríamos decir que, en efecto, siempre hay formas dominantes de arte, estilos que definen a un siglo, a determinadas décadas o a ciertas regiones geográficas. El problema, en dado caso, sería si tomáramos a tales corrientes como modelos hegemónicos. Tampoco se trata de una postura que vaya en contra del arte cuando se enfoque a lo popular o comercial, pero no mitificarlo. Por lo cual, es necesario que recordemos que la muerte del arte –en el sentido que lo menciona Danto– es la constitución de un nuevo modo de producción artística que, como cualquier otro en la historia, también se cobija por los rasgos del siglo al que pertenece.



*Brillo Box*, Andy Warhol (1964).

<sup>55</sup> Arthur C. Danto. *Op. Cit.* Pp. 34-35.

### III. Simulacro y banalización

Conforme el tiempo avanza, se van integrando nuevas tecnologías, así como las teorías que toman la relación del arte y los medios. Jean Baudrillard describe una sociedad que ha alcanzado la indiferencia total hacia las imágenes, no por la ausencia sino ante la sobreproducción. Esta sociedad que plantea se ha orientado a través de la mirada. Donde ha surgido un territorio más extenso de prácticas “[...] de producciones de significado cultural a través de la visualidad”.<sup>56</sup> Esto es importante, ya que la percepción se reconfigura a su vez de acuerdo a nuestro entorno mediático. Hay para Baudrillard la involución del valor estético,<sup>57</sup> en donde éste “[...] irradia en todas las direcciones, en todos los intersticios [...]”.<sup>58</sup> Tanto los media como la publicidad y la producción industrial se han hecho de este valor. De ahí entonces que para comprender la sensibilidad contemporánea tengamos que prestar atención a los fenómenos no sólo artísticos, sino al carácter social de consumo y el capitalismo, así como la influencia de estos media y cómo esto configura también a la recepción. Un teórico de medios, José Luis Brea, refiere que no todo desarrollo técnico da lugar a una forma artística. “[...] Pero toda forma artística nace irreversiblemente ligada a un desarrollo de lo técnico, a un estado epocal del mundo [...]”.<sup>59</sup> Por tanto, cuestionarse el arte desde la perspectiva de Baudrillard y su impresión de esta sociedad del desencanto, no podría augurar nada positivo.

Es verdad que vivimos en una época en la que ha ido en aumento el tiempo para la distracción y el ocio –gracias en gran medida a la tecnología–. Carlos Fajardo menciona: “Si lo sublime para los siglos épicos era tensión y descarga, acumulación y liberación, contracción y expulsión, tempestad y trueno, para la era global es relajación y distensión, distracción y disipación”.<sup>60</sup> Lo que vuelve tan compleja una época como la nuestra es que hay una acumulación, donde todos los adjetivos mencionados fluctúan.

Para Baudrillard algunos de los fenómenos tecnológicos son un camino hacia la enajenación. Al hablar de la televisión, el teórico se pregunta: “¿Es posible que todo sistema,

---

<sup>56</sup> José Luis Brea. “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. 2005.

<sup>57</sup> Jean Baudrillard. *La transparencia del mal*. Pág. 10.

<sup>58</sup> *Ibid.* Pág. 11. Esto nos aproxima a la estetización del mundo que seguirá desarrollando Gilles Lipovetsky y Serroy.

<sup>59</sup> José Luis Brea. *La edad postmedia*. Pág. 140.

<sup>60</sup> Carlos Fajardo Fajardo. *Real/Virtual*. Pág. 71. La idea de *lo global*, como volveremos en la segunda parte de tesis, no surge sólo por relaciones comerciales, la proliferación de los medios, sino que se ha venido gestando como parte de lo que más tarde referiremos como colonialidad epistémica, es decir, la influencia de determinados esquemas mentales en culturas distintas.

todo individuo contenga la pulsión secreta de liberarse de su propia idea, de su propia esencia, para poder proliferar en todos los sentidos, extrapolarse en todas las direcciones? Pero las consecuencias de esta disociación sólo pueden ser fatales”.<sup>61</sup> El problema en el caso de Baudrillard es que, aunque nos ayuda aproximarnos a la configuración de una sensibilidad denominada superficial, por otro lado, parece poco optimista al respecto. Regresemos con José Luis Brea, quien, si no da un poco más de esperanza, al menos abre una opción menos pesimista y declara que hay en lo técnico una ambigüedad, donde “[...] lo máximamente alienador y lo máximamente emancipatorio [...] se proyecta dondequiera lo técnico tiene incidencia sobre los órdenes del pensamiento [...]”.<sup>62</sup> Es decir, no hay una respuesta definitiva.

A Baudrillard le tocó vivir el auge de la revolución mediática, donde la comunicación masiva y los dispositivos empleados han recibido diversos tipos de crítica: suplantar la realidad, por su aplicación para manipular y engañar; además de la mencionada enajenación, aspectos que han funcionado para el consumo –sea de objetos o de ideas–. Detengámonos aquí brevemente: algo que estaríamos dejando de lado, y que no tendría por qué entrar en el discurso de Baudrillard, pero que podemos engarzar con el segundo capítulo de la tesis, es que esta mediación no sólo puede llevar a un aplanamiento, sino que, en el caso de la televisión –por continuar con el ejemplo de Baudrillard– también crea modelos mentales, influye en el deseo de un estilo de vida que va más allá de las fronteras. Christian León señala:

A pesar de la imbricación del «Primero» y del «Tercer» mundos, la distribución global del poder todavía tiende a considerar a los países del Primer Mundo «trasmisores» y a reducir a la mayoría de países del Tercer Mundo al papel de «receptores» (una consecuencia de esta situación es que las minorías del Primer Mundo tienen el poder de proyectar sus proyecciones culturales por todo el mundo).<sup>63</sup>

Particularmente, nuestra época es la de la integración con los medios de comunicación, por ello es importante mantener la idea del hombre como ser de la *praxis* y definirse a través de ella, es decir, no situándonos únicamente en la contemplación o en la pasividad absoluta. Por lo tanto, creemos necesario prestar atención a lo que menciona Gerard Vilar al plantear la

---

<sup>61</sup> Jean Baudrillard. *La transparencia del mal*. Pp. 12-13.

<sup>62</sup> Brea. *Op. Cit.* Pág. 123.

<sup>63</sup> Christian León. “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”. *Aisthesis*, núm. 51, julio, 2012. Pág. 119. Sin embargo, Arturo Escobar menciona que las tecnologías de la información y comunicación, así como el ciberespacio, promueven la creación de culturas en red y auto-organización que no permitía la centralidad y, por tanto, jerarquización de los medios masivos. (Arturo Escobar. “Más allá del Tercer Mundo: globalidad imperial, colonialidad global y movimientos sociales anti-globalización”. Pág. 221.)

necesidad de unas artes que “[...] exploren el mundo y experimenten con los medios técnicos y lingüísticos a su disposición sólo con objeto de ampliar la esfera de lo humano hasta sus límites mismos”.<sup>64</sup>

En cierto modo, volvemos a lo mencionado anteriormente, acerca de que el afloramiento de formas artísticas, así como la incorporación de aparatos tecnológicos y el consumo, impide que sea imposible buscar una sola forma de aproximarnos al arte, en tanto que la creación no es unilateral, ni la subjetividad de cada individuo. Para Baudrillard, no sólo la realidad se habría alterado por los media sino también el arte habría renunciado a toda ilusión, ante lo cual, podemos pensar que el arte –más allá del creado en el campo occidental– se encarga de darnos un panorama distinto, incluso más amplio del mundo, lo cual tendría que ser un arma de resistencia contra la globalización y su camino a la homogenización. Mencionábamos que el arte, la cultura en general, es adaptativa, si lo tecnológico fuera el único campo en el que se desarrollara el hombre, quizá sería más comprensible explicar esa “realidad más real”,<sup>65</sup> sea como suplantación de otra o porque se ha puesto en términos digitales. Esta misma analogía podría funcionar con el proceso de consumo, donde el arte puede ser presa “[...] de la inflación delirante del mercado del arte [...]”.<sup>66</sup> Pero caeríamos en nichos particulares donde el dinero, el valor de cambio, sería el más importante, lo cual nos llevaría a negar otros valores o representaciones estéticas.

Aunque podemos encontrar congruencia con la percepción de Baudrillard y lo que sucede en la época contemporánea, por ejemplo, en la acritud existencial, se ha vinculado particularmente a la sociedad con una sensibilidad banalizada –lo que tampoco implica una crucifixión a los media–, el problema de Baudrillard en dado caso radicaría en este aparente suicidio voluntario, de consecuencias “fatales”,<sup>67</sup> podría parecernos un tanto determinista.

El aumento de las formas artísticas, u objetos que se insertan en el discurso estético y su recepción, permiten abordar estos fenómenos desde diversas perspectivas. Es decir, podemos tomar en cuenta lo que Fredric Jameson denomina el capitalismo tardío y que, desde su lectura, ha generado una sensibilidad superficial; pero tampoco podemos dejar de lado una mirada biológico-cognitiva alrededor de las representaciones estéticas, y que es donde encontramos el proceder humano que nos ha conducido a la creación artística-cultural y que

---

<sup>64</sup> Gerard Vilar. “Una segunda modernidad”. Pág. 66.

<sup>65</sup> Entrecomillado mío, para señalar la referencia al simulacro de Baudrillard.

<sup>66</sup> Baudrillard. *Op. Cit.* Pág. 45.

<sup>67</sup> Entrecomillado mío para resaltar la idea de Baudrillard.

nos obliga a ver más allá de la producción simbólica de tres o cuatro entidades geográficas.

Regresando a las relaciones del hombre con los media y dispositivos, así como la influencia en la sensibilidad actual, José Luis Brea menciona:

Una forma artística no nace, entonces, por la mera aparición de un desarrollo técnico –sino sólo cuando los desplazamientos que tales desarrollos de lo técnico en el mundo determinan transformaciones profundas que afectan a la forma en que los sujetos experimentan su propio existir individual tanto en relación a la comunidad de la que forman parte como a su propio darse en lo temporal.<sup>68</sup>

Sobre estos cambios que son determinados por los media, hay una reconfiguración espacial y temporal, precisamente por las innovaciones tecnológicas (comunicación y transporte); esto nos conduciría a una recepción y producción del arte desde la inmediatez. En este mismo sentido, actitudes y sentimientos como la desilusión, la banalidad, el asombro, el interés, el placer, la superficialidad, la indiferencia, confluyen en una sensibilidad heterogénea, se integran a la constitución de la obra de arte, su recepción/percepción, y no su desintegración. Así como menciona Carlos Fajardo acerca de que vivimos en una “[c]oexistencia pacífica de estilos, de visiones, formas, figuras, sensaciones. [...] Todas las artes entran a ser parte de este calidoscopio multiforme.”<sup>69</sup> Por ende, es comprensible que las actitudes también hacia la recepción deban ser plurivalentes.

Así como Fredric Jameson y Gilles Lipovetsky –con quienes regresaremos en el apartado 4– vinculan las actitudes y sensibilidades contemporáneas con el capitalismo tardío, Baudrillard también había notado algunos aspectos al respecto. Él señala que se ha perdido el “código secreto de la estética”.<sup>70</sup> De donde se obtiene que la estetización ha hecho que el arte deje de ser un acto privilegiado, y así como la primera parte del siglo XX describió la apertura hacia la democratización del arte como posibilidad de recepción para casi cualquiera, ahora “[...] a través de los media, la informática, el vídeo, todo el mundo se ha vuelto potencialmente creativo”.<sup>71</sup> Lo anterior sigue siendo un hecho positivo desde la provocación de la tecnología, es decir, hay una inclinación por el desarrollo y explotación de la creatividad, algo que se ha reforzado con el paso del tiempo, al grado que hoy las plataformas digitales son un

---

<sup>68</sup> José Luis Brea. *La edad postmedia*. Pág. 142.

<sup>69</sup> Carlos Fajardo. *Op. Cit.* Pág. 67.

<sup>70</sup> Baudrillard. *La transparencia del mal*. Pág. 21.

<sup>71</sup> *Ibid.* Pág. 22.

camino de autogestión. El problema radicaría al momento de preguntarse cuánto de esto se inscribiría en la denominación *arte* –si es que en sí mismo este planteamiento no representara ya un conflicto, pues esto también implica bajo qué términos y quién habrá de avalarlo, o si es preciso seguir pensando en una concepción única de arte de cánones occidentes.

Sobre la obra de Duchamp, Baudrillard menciona: “Hasta lo más marginal y lo más banal, incluso lo más obsceno, se estetiza, se culturaliza, se museifica”.<sup>72</sup> En este sentido, las producciones simbólicas corren el riesgo de ser convertidas en mercancías, las obras creativas –incluso en su búsqueda de provocación– pueden ser y son absorbidas por el mercado. Fueron las vanguardias las que aproximaron al arte con el mundo, que intentaron desdibujar el límite con lo cotidiano. Por tanto, no se trata de un invento único del mercado, aunque éste supo explotarlo y volverlo un bien de consumo cultural, volver al arte también en un “objeto-mercancía”.<sup>73</sup>

Uno de los aspectos por los que creemos necesario regresar sobre estas teorías, es que permiten entender cómo se ha venido configurando globalmente no sólo la sensibilidad, sino la propia recepción del arte. Sin embargo, hay que tomar aquellos aspectos que permitan avanzar en la comprensión y no aquellos que generen un sentimiento poco prometedor y que alimentó al nihilismo posmoderno. Baudrillard intenta ponderar ambas situaciones:

Todo el dilema es este: o bien la simulación es irreversible y no hay nada más allá de ella, no se trata ni siquiera de un acontecimiento, sino de nuestra banalidad absoluta, de una obscenidad cotidiana, con lo cual estamos en el nihilismo definitivo y nos preparamos para la repetición insensata de todas las formas de nuestra cultura [...] o bien existe, de todos modos, un arte de la simulación, una cualidad irónica que resucita una y otra vez las apariencias del mundo para destruirlas. De lo contrario, el arte no haría otra cosa, como suele suceder hoy, que encarnizarse sobre su propio cadáver.<sup>74</sup>

Vemos que Baudrillard, pese a cierto pesimismo, intenta ofrecer una luz en la oscuridad pensando en un estilo al modo del arte posthistórico de Danto, aunque termina por decepcionarse del arte de modo general. Esta situación no es exclusiva de la época, otro autor que podemos mencionar es Marshall Berman, quien, acerca de la modernidad, dice: “La humanidad moderna se encontró en medio de una gran ausencia y vacío de valores pero, al mismo tiempo,

---

<sup>72</sup> *Idem.*

<sup>73</sup> *Idem.*

<sup>74</sup> *Ibid.* 25.

una notable abundancia de posibilidades [...], un mundo en el que todo está preñado de su contrario”.<sup>75</sup> Como hemos venido señalando a través de los autores revisados, el artista y el público se alejan de una cualidad netamente estética de la obra –que durante siglos era uno de los valores supremos del arte– y ésta envuelve también los objetos cotidianos. Son dos valores particularmente los que conviven en el arte de estas últimas décadas: el valor comercial y el valor social.

Nuestro distanciamiento también puede ocurrir en el imaginario, es decir, en la desilusión que plantea Baudrillard. Critica que en la obra ya no se realiza ninguna representación, que el arte ya no intenta transfigurar la realidad, poner en juego al espectador. Para el autor, estas obras “[...] ya no pueden ilusionar (porque la ilusión está ligada al secreto, al hecho de que las cosas están ausentes de sí mismas, se retiran de sí mismas en sus apariencias)”.<sup>76</sup>

Ya hemos dicho que es necesario pensar de forma distinta lo que la historia nos ha dibujado acerca de un estilo hegemónico, hoy tenemos que salir de esa estandarización. Lo que importa ver hasta este momento es que el arte es un fenómeno complejo, que surge desde diversos enclaves geográficos, que también puede emigrar de una forma de expresión a una forma de consumo (signo mercantil), que asimismo sirve para abordar problemáticas del hombre y su entorno, o es una experiencia vital. No podríamos argumentar que las obras, de forma generalizada, se hallen como dice Baudrillard, “[...] carentes de significación, de ilusión, sin aura, sin valor, y que serían el espejo de nuestra desilusión radical del mundo.”<sup>77</sup> En dado caso, se seguiría una línea que va en descenso donde el arte llegaría a una situación insalvable y de manera universal. Como mencionamos atrás, depende a su vez y en un alto grado desde dónde se parte para realizar el juicio. Dentro de bienales o ferias de arte contemporáneas encontramos posturas que reverencian lo que ahí es mostrado como signo de incomprendida genialidad, pero también hay detractores que reprueban la mayor parte de la producción actual acusándola de vacía y caduca; además, denuncian la influencia del mercado.

Al igual que Danto, Baudrillard acepta que fue a partir del arte pop donde se llegó a un cambio radical en la concepción de arte. En un mundo esencialmente visual, donde la realidad es configurada a través de imágenes, el arte incorpora una forma de no representar, sino de mostrar los objetos en sí mismos. “Andy Warhol parte de una imagen cualquiera para eli-

---

<sup>75</sup> Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece*. Cit. Pág. 8.

<sup>76</sup> Jean Baudrillard. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Pág. 28.

<sup>77</sup> *Ibid.* Pág. 36.

minar en ella lo imaginario y convertirla en un puro producto visual”.<sup>78</sup> Pero habría que dejar abiertas un par de cuestiones, ¿hasta dónde era realmente un arte sin ideas como si se hubiera eliminado el proceso de abstracción del creador o una intencionalidad? Asimismo, podríamos preguntarnos desde dónde se hace la integración de alta y baja cultura: ¿en la retórica crítica?, ¿en el artefacto?, ¿en la subjetividad que ha sido condicionada por la globalización?, ¿en la sensibilidad mediatizada?, ¿en la apertura de una percepción biológico-sensitiva? Volvamos con Jean-Marie Schaeffer lo describe de esta forma: “Así pues, el conflicto recurrente desde el siglo XIX entre el «gran arte» y el «arte de masas» sin duda no es sino otro de los efectos del paso de las sociedades europeas hacia una estructura social más igualitaria que la que vio nacer el arte clásico”.<sup>79</sup> Tendríamos que extender este conflicto más allá de Europa (junto con Estados Unidos) ya que la historia del arte no es sólo una cuestión de clase sino de inclusión y exclusión entre culturas.

Para Baudrillard, eso a lo que hoy se denomina arte ofrece testimonio de un vacío irremediable.<sup>80</sup> Es como si la única posibilidad del arte es su conversión en un producto fetiche, mercantil, con un valor de cambio que ha sustituido a cualquier otro.<sup>81</sup> La sensibilidad y recepción también se han venido formando desde ciertos espacios –como el museo o la crítica de arte– donde el pensamiento occidental se ha refugiado, y desde donde se parte para realizar juicios de valor, hoy junto con el mercado del arte, en países que se permiten integrar a una burbuja económica del arte. Si bien exposiciones que intentan ser incluyentes abren el camino a la consideración de otras obras, muchas piezas son insertadas dentro del museo por su valor exótico (que en el caso del mercado del arte esto también genera plusvalía). Aquí se nos crea un conflicto: al hablar de la inclusión de estéticas que no parten de imaginarios occidentalizados, ¿cómo se podrían presentar en un lugar como un museo o galería, que ya de por sí ofrecen una visión occidental? Se da, por tanto, una especie de paternalismo en el afán de crear una idea de arte global.

Aunque Baudrillard recoge los ejemplos de Warhol y Duchamp como punto quiebre para el arte moderno, consideramos que para encontrar explicaciones del comportamiento artístico o la sensibilidad, es necesario plantearse la pluridiversidad del arte, tenga o no una implicación social, sea o no constituido para la llamada elite intelectual, exista como mercancía o para su goce estético, sea conceptual o netamente figurativo, sea espectacular como en

---

<sup>78</sup> *Ibid.* Pág. 37.

<sup>79</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* Pág. 67.

<sup>80</sup> Baudrillard. *Op. Cit.* Pág. 40.

<sup>81</sup> Incluso Baudrillard, al proponer un valor fractal, reduce al arte a un acto de consumo sin ningún otro significado.

las exposiciones *Blockbuster* o se centre en ciertos aparatos sociales específicos. Se vive en un momento donde idea, forma, sustancia se intercambian, el *qué* y el *cómo* se manifiestan constantemente siendo en diversos contextos más importante en ocasiones uno que otro, de esta forma se podrá encontrar el arte como resistencia, como práctica social en su sentido más amplio. Hay que indagar en otros escenarios que nos permitan ver que además de la inserción en el mercado para toda producción cultural, coexisten nichos donde el rol del arte mantiene lo que el propio Baudrillard menciona: “[...] lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha [...] todo el arte es primero un *trompe-l’œil* [...]”.<sup>82</sup> Con el desarrollo de las tecnologías, crear la ilusión en el arte implica adaptar a su vez estos medios a la producción artística, lo que nos dará otras formas de arte, cuyo resultado permita recuperar ese ocultamiento de la realidad y su representación.

Baudrillard critica la idea del arte, al que considera que ya sólo se apropia “[...] de la banalidad, del desecho, de la mediocridad, como valor y como ideología”,<sup>83</sup> –sea acaso todo el arte que a él le interesa mirar– dejando de lado la ilusión. Por tanto, ¿realmente es vacío lo que encuentra Baudrillard en el arte contemporáneo o ha creado una categoría que funciona dentro del marco del cual parte hasta generalizarlo? Gerard Vilar reconoce tres razones principalmente en la obra de arte con lo cual se podría tener una argumentación más favorable: la razón comunicativa, la razón funcional y la razón creativa o poética. El arte ofrece un universo más complejo que la articulación de un par de categorías, o su inserción en una sola coordenada geográfica o social. Como decíamos líneas arriba, esta misma diversidad de enfoques ofrece a la obra un carácter polisémico. “Las dimensiones racionales del arte pueden rastrearse desde diversos polos de la esfera de lo estético: desde el lado de la recepción, desde el lado de la producción, desde el lado del objeto como forma simbólica y, por último, desde el lado del objeto y sus relaciones con el mundo social, económico o natural, y sus tradiciones.”<sup>84</sup> El arte siempre tendrá una razón de existir: sea como transportadora de valores, sentimientos, ideas; para cumplir con un fin que repercuta en el público o como expresión inherente a la naturaleza del hombre. Por lo tanto, es necesaria una inclusión de respeto a nivel global, que dejemos de buscar la homogenización mediante la estandarización de una estética hegemónica.

---

<sup>82</sup> Baudrillard. *Op. Cit.* Pág. 44. El concepto *trompe-l’œil* se refiere a la técnica en la que se intenta engañar al ojo acerca de una realidad simulada. Básicamente, una ilusión

<sup>83</sup> *Ibid.* Pág. 59.

<sup>84</sup> Gerard Vilar. “Las razones del arte”, en: *Taula, quederns de pensament*. Núm. 38, 2004. Pág. 41.



*Making Time* (serie fotográfica), Thomas Struth (2007).

#### iv. Capitalismo cultural

En 1991, aparece el libro *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío* escrito por el crítico Fredric Jameson. Este texto apunta hacia lo que la mayoría de los autores revisados hasta ahora coinciden, es decir, el desvanecimiento de la cultura de élite hacia la cultura comercial o de masas. En el caso de Jameson, su postura se centra en la relación de indiferencia, donde ya no son escándalo “[...] la obscenidad psicológica y las expresiones de abierta provocación social y política [...]”.<sup>85</sup>

La distancia estética se comprende en este modelo como la incapacidad de sorprendernos, donde la sociedad se ha terminado por acostumbrar a imágenes que venden, que anuncian, que denigran, que critican, que dicen mucho o no dicen nada; imágenes en el cine, imágenes en la televisión, en la publicidad, en Internet. Pensadores como José Luis Molinuevo ven a las imágenes sólo como sensibilizadoras de productos de mercado.<sup>86</sup> Sin embargo, el problema de vivir en una época como el capitalismo tardío, donde la mercantilización ha turbado distintas esferas sociales, es que la interpretación de la propia cultura alcanza el mismo destino por y para el mercado. A esta recepción y la relación sensible habría que incorporar otras normas de una cultura que se ha desarrollado en un entramado espectacular, un mundo donde las relaciones estéticas en general han ganado terreno abarcando múltiples aspectos de la vida cotidiana,<sup>87</sup> toda vez que incorporemos otras consonantes en los procesos de la creación artística, que no correspondan exclusivamente a esta lógica cultural de mercado.

Para Jameson, la sensibilidad se ha terminado por orientar hacia “[...] un nuevo tipo de insipidez o falta de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal [...]”.<sup>88</sup> En gran medida, la recepción del arte se ha visto influida por esta sensibilidad, ante una percepción distraída, que en un momento puede llevarnos al embelesamiento total y al siguiente volvemos a estar ausentes. Es necesario considerar esto, ya que de otra forma puede parecer exagerado decir que “[...] la nueva imagen está desprovista de sentimiento o emoción, o que en ella la subjetividad se ha desvanecido”.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Pág. 17.

<sup>86</sup> José Luis Molinuevo. “La orientación estética”. En: Simón Marchan Fiz (comp.) *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Pág. 87.

<sup>87</sup> Dra. Mayra Sánchez Medina. Curso Estética IV. Maestría en Estética y Arte (MEYA), BUAP. 10 sept. 2015.

<sup>88</sup> Jameson. *Op. Cit.* Pág. 29.

<sup>89</sup> *Ibid.* Pág. 30.

Autores como Jameson o Lipovetsky, reflexionan sobre la situación desde uno de los extremos, es decir, si el arte era asunto de la alta cultura, ellos lo circunscriben en el lado contrario, el de la banalización total. Lo cual nos llevaría al debate que menciona Carlos Fajardo, donde se intenta “[...] aclarar si las industrias culturales masivas privan a la sociedad de pulsiones analíticas, generando la banalidad y la trivialidad de los gustos, o más bien, abren fronteras, llenan el mundo de una cultura más bien democrática y asequible a todo público”.<sup>90</sup> Son este tipo de preguntas las que se vuelven difíciles de contestar ya que no podemos tomar una posición unilateral, cuando hemos tratado de argumentar que se trata de un conjunto de actitudes y sensibilidades, así como algunos imaginarios que se han venido moldeando del centro al exterior.

La sensibilidad que se viene configurando no tiene por qué convertirse en suma muestra de la superficialidad. La acepta, se vuelve incluyente de ella, y aun la hace más clara en un mundo interconectado. Quizá la mass-mediación ha contribuido a potencializar la evidencia de una relación que en términos más o menos similares, ha existido desde hace siglos, ¿acaso aquellas obras que aspiraban a ser populares, sociales, no eran visto como simples, carentes de gusto y, por qué no, vinculadas a la bajeza?

Si el ser social, como Jameson lo describe, se ha liberado de la angustia, entonces comprenderíamos que vaya de las preocupaciones existenciales hacia las preocupaciones por el placer, hasta llegar a un nivel casi eufórico.<sup>91</sup> Sin embargo, ¿será exacto pensar que desaparece toda angustia, o que el capitalismo artístico –que desarrollará Lipovetsky–, oculta estos sentimientos, para permitir vivir en una burbuja hedonista, libre para quien desee sumarse a ella? Sobre la relación entre el hombre y el consumismo, Víctor Gerardo Rivas ve a esta experiencia “[...] en la que la humanidad de cada cual se define como el poder de transfigurar todos los bienes al alcance de la mano en imágenes de un deseo inagotable”;<sup>92</sup> en este sentido, estaríamos condenados y sería difícil escapar de un mundo donde el consumo parece ser el valor supremo,<sup>93</sup> toda vez que nos permitiera afirmarnos existencialmente: *compro luego existo*.

Sea acaso para llenar un vacío espiritual o por la seducción de las imágenes que apelan a la sensibilidad, Jameson describe que “[...] el presente envuelve de pronto al suje-

---

<sup>90</sup> Carlos Fajardo Fajardo. *Real / Virtual en la estética y teoría de las artes*. Pág. 78.

<sup>91</sup> Jameson. *Op. Cit.* Pág. 39.

<sup>92</sup> Víctor Gerardo Rivas, “Una apología del consumo”, en: José R. Fabelo y Alicia Pino (coord.). *Estética, arte y consumo*. Pp. 155-156.

<sup>93</sup> *Ibid.* Pág. 158.

to con una indescriptible vivacidad, una materialidad perceptiva rigurosamente abrumadora que escenifica fácticamente el poder del Significante material”.<sup>94</sup> Aquí hay un aspecto importante, el materialismo que vive bajo la superficie de una imagen seductora, un constructo imaginario, acaso avatares de la publicidad; en el caso del arte, aunque se encuentre en la línea tenue entre objeto artístico y bien de consumo, el arte no monopoliza a la experiencia estética, como decíamos antes, parte de su resistencia es a través de su poder transformador. Pero hemos visto que estas características también fluctúan con el paso de una época a otra. Lucas Fragasso menciona:

O sea que eso que se puede llamar arte es lo que no agota su *en-sí* en el “gran complejo” de realidades históricas, psicológicas, iconográficas, biográficas, etc., lo que debe obtener una significación *absoluta* porque se *suelta* de todo aquello que indudablemente estuvo presente en el momento de su nacimiento, pero lo transfigura absolviéndolo. La absolución, lo absoluto, no alude a ninguna trascendencia esotérica, sino al hecho de ser aquello que es, pero donde todo está de una manera diferente de lo que se deja determinar “sólo históricamente”.<sup>95</sup>

Lo que nos interesa en este momento no es la definición de arte –la que, como decimos, necesita ampliarse–, sino atender cómo la mirada del receptor se ha configurado también por el andamio del consumo, una mirada de escaparate o de pasillo de supermercado, donde ambos, tanto el producto comercial como el objeto artístico, pueden aspirar a llenar ese vacío interno. Aunque en el caso del primero es de forma desechable –para buscar de inmediato el siguiente producto a la venta–, mientras que el arte, y su complejidad, goza de una aspiración que sea capaz ir más allá de la simple experiencia estética e influir de manera vital, aunque como hemos venido diciendo, necesitamos ver más allá de los límites de una institución (como el museo). En cuanto a la superficialidad, no podemos tener una respuesta sobre si la experiencia estética en el arte era mayor antes o lo es ahora, cuando el propio flujo de información se ha encargado de dotar al receptor de un horizonte cultural mayor. Esto es algo que depende exclusivamente de la subjetividad y de una relación atemporal que es imposible de comparar. Lo que intentamos es sólo pensar cómo la sensibilidad se puede ver influida en el presente por diversas aristas, esto a través de los teóricos que estamos revisando y que ofrecen un

---

<sup>94</sup> Jameson. *Op. Cit.* Pág. 66.

<sup>95</sup> Lucas Fragasso. “Algunas reflexiones sobre arte, crítica y política”, en: *Pensamiento de los Confines*. Núm. 18, Julio de 2006. Pp. 43-52.

panorama del cual se puede echar mano, pero sin limitarse a sustentar toda la experiencia estética y recepción del arte a partir de ellos.

Jameson menciona que uno de los efectos de la globalización ha sido el cambio en la concepción de temporalidad y espacialidad. Luis Fernando Marín Ardila lo señala de esta forma:

[...] las barreras espaciales (ciertamente destruidas o superadas por las innovaciones como el ferrocarril, el telégrafo, el automóvil, la radio y el teléfono, el aeroplano y la televisión, la revolución de las telecomunicaciones, el avance apabullante de relaciones sociales y económicas capitalistas) solo se reducen generando otro sentido del espacio [...].<sup>96</sup>

Esto nos lleva a una acumulación de información, y no sólo a una percepción de la inmediatez. Las formas de arte con las que interactuamos ya no llegan desde un solo punto cardinal o temporal, pero el arte pide del espectador una atención distinta –que no siempre es equivalente a la percepción que ha sido mediatizada– y abrirse a otros campos. Aunque para Jameson hay una fractura con el presente que llevará a que “[...] los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado: la imitación de estilos caducos, el discurso de todas las máscaras y voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura hoy global”;<sup>97</sup> lo que generará el estilo que para el posmodernismo será característico: el pastiche, donde la cultura de masas y la alta cultura ya no tienen jerarquía, así como aparentemente tampoco existiría una relación entre significante y significado.<sup>98</sup> Esto, más allá de que amplíe la distancia entre receptor y obra, planteándose desde la incompreensión, generaría una posibilidad mayor para la creación, ya que al no tenerse en cuenta de manera rígida normas o cánones, por el contrario, una variabilidad de formas, de elementos estilísticos, donde todos pueden combinarse, permite al artista jugar con las obras y acrecentar la cantidad de resultados.

En este texto, Jameson menciona que la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías.<sup>99</sup> ¿Al producirse un mundo de mayores dimensiones estéticas, ha dejado de ser el arte el punto medular de la misma, luego de haber sido el objeto estético

---

<sup>96</sup> Harvey, citado por Marín Ardila, en: “Las fuentes de la globalización: capitalismo y comunicación”, pág. 537.

<sup>97</sup> Jameson. *Op. Cit.* Pág. 44. Joaquín Barriandos argumenta que la idea de arte global sigo siendo un planteamiento occidental.

<sup>98</sup> *Ibid.* Pág. 63.

<sup>99</sup> *Ibid.* 43.

“por excelencia” –como dice Schaeffer–?,<sup>100</sup> ¿se vuelve un lugar común? La distancia estética es una incorporación de relaciones estéticas en la vida cotidiana. Como dice de José Luis Castillo: “La mirada que se tenía hacia el arte, hoy [también] se traslada a los objetos cotidianos”.<sup>101</sup>

Esta mirada es fundamentalmente la que recuperará Gilles Lipovetsky a través de la estetización del mundo. Todavía en *La era del vacío*, el autor remite a una distancia emocional, una sensibilidad desde la apatía, dirigida hacia el conjunto de instituciones, y donde “[...] si el sistema en el que vivimos se parece a esas cápsulas de astronauta de las que habla Roszak, no es tanto por la racionalidad y la previsibilidad que inspiran como por el vacío emocional, la ingravidez indiferente en la que se despliegan las operaciones sociales”.<sup>102</sup>

Lo anterior nos acerca a que el distanciamiento estético que se genera parte desde la subjetividad, desde el desapego de todo compromiso emocional que menciona Lipovetsky. Esto se vincula con los procesos culturales, donde también se inscribe la recepción del arte. En este sentido, no son las formas artísticas las que se han hecho del todo superficiales cuanto que las dinámicas sociales han influido en la sensibilidad del espectador, así como el acondicionamiento de las subjetividades desde una globalización capitalista. El arte también se ha enriquecido. Ahí donde la sociedad es criticada, el arte recobra valor. Lipovetsky señala: “En la era de lo espectacular, las antinomias duras, las de lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, lo real y la ilusión, el sentido y el sinsentido se esfuman [...]”.<sup>103</sup> Aunque Lipovetsky se sirve del arte sobre todo para explicar la extrapolación de la relación estética hacia productos comerciales, o de la cultura de masas, sus observaciones ayudan a aproximarnos a la sensibilidad vista desde el receptor del arte. Así como “[l]a política ha entrado en la era de lo espectacular [...]”,<sup>104</sup> así también el arte, los museos, las galerías, han explotado algunas estrategias del mundo del espectáculo para atraer mayor atención del público, de donde se sigue la creencia de que el arte perdería su capacidad sensible, como si se tratara de un *show* de variedades.

La confusión en todo caso, es tomar al arte occidental y generalizar a partir de éste, además de suscribirlo como un producto más de la era tardía del capitalismo o bajo una

---

<sup>100</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* Pág. 17.

<sup>101</sup> José Luis Castillo. “Una nota sobre arte, ¿líquido?, de Zygmunt Bauman y otros”, en *Sociológica*, año 24, número 71, septiembre-diciembre de 2009. Pp. 195-210.

<sup>102</sup> Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Pág. 36.

<sup>103</sup> *Ibid.* Pág. 38.

<sup>104</sup> *Ibid.* Pág. 39.

clasificación global, por más que algunas de sus dinámicas se orienten a la grandilocuencia económica; donde es posible encontrar un discurso en el que objetos cualesquiera puedan ser llamados obras artísticas. Aunque es cierto que el arte puede entrar al juego de la percepción desatenta, precisamente al haber demasiado de lo mismo:

De ello proviene la indiferencia posmoderna, indiferencia por exceso, no por defecto, por hipersolicitación, no por privación. ¿Qué es lo que todavía puede sorprender o escandalizar? La apatía responde a la plétora de informaciones, a su velocidad de rotación; tan pronto ha sido registrado, el acontecimiento se olvida, expulsado por otros aún más espectaculares.<sup>105</sup>

Más adelante, Lipovetsky señala: “La indiferencia no se identifica con la ausencia de motivación, se identifica con la escasez de motivación [...]”.<sup>106</sup> Esta motivación se podría ver disminuida por varias situaciones, por un lado, lo mencionado anteriormente: el flujo y velocidad de información textual y visual; aunque, y como menciona Federico García, podría ser a su vez un asunto de educación, al no existir los códigos para comprender las imágenes que no cesan de aparecer,<sup>107</sup> o incluso el porqué de su inserción en determinados espacios. Se puede ver una falta de atención a los fenómenos artísticos actuales ante su distención, o en su defecto, una renuncia a la comprensión, por el bien sabido *es que ahora así es el arte*, o peor aún, *es que ahora así es todo el arte*.<sup>108</sup> Pero, ¿acaso esta falta de motivación no es una especie de comodidad, que podría haberse trasladado a su vez al plano de la teoría y crítica de arte, y que es la que nos ha llevado a los discursos que rondaron el duelo por el arte o la aceptación de que todo es mercado cuando se olvidan de prestar atención a otros espacios y sus relaciones estético-artísticas?

Una pregunta más, ¿realmente somos más insensibles, o acaso hay menos tiempo para “cualquier emoción duradera”,<sup>109</sup> para reaccionar de manera susceptible hacia los demás, o simplemente nos hemos acostumbrado a la viabilidad de que cualquier imagen es posible hoy en día? En este sentido, Lipovetsky nos dará su percepción cuando menciona “[...] aparece masivamente en una apatía frívola, a pesar de las realidades catastróficas ampliamente

---

<sup>105</sup> *Ibid.* Pp. 39-40.

<sup>106</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>107</sup> Federico García Serrano. *Op. Cit.*

<sup>108</sup> Las comillas son mías para recalcar una idea.

<sup>109</sup> Lipovetsky. *Op. Cit.* Pág. 52.

exhibidas y comentadas por los *mass media*".<sup>110</sup> Esta percepción la traslada Lipovetsky al arte. Antes de dar el paso al reinado de la cultura de masas, el teórico ya venía planteando el disminución o declive de la esfera artística, proveniente de las vanguardias, que "[...] no cesan de dar vueltas en el vacío, incapaces de una innovación artística importante. [...] los artistas no hacen más que reproducir y plagiar los grandes descubrimientos del primer tercio de siglo [...]".<sup>111</sup>

El autor prosigue hacia el debilitamiento del arte. Aunque lanzar un juicio desde el presente se hace más difícil al no saber si alguna obra de arte de nuestra época trascenderá. Dejemos que sea el tiempo quien se encargue de ello. No por eso debemos hacer a un lado que el uso de nuevas herramientas reinventa el arte, lo reinterpreta, la ironía sigue prevaleciendo como crítica, aunque su impacto va mermando. El arte no podría tomarse como mera eventualidad. Incluso si la captación queda por debajo de lo esperado, o si el espectador termina insatisfecho. Ya desde 1963, Umberto Eco se refería a que el encuentro con las obras puede resultar "[...] decepcionante, torpe, y el verdadero «goce», el «placer» de la obra se alcanza cuando ha sido racionalizada (transformada en conceptos) y se ha comprendido el problema de poética que aquélla quería llevar a la práctica".<sup>112</sup> El placer llega por ambas vías, "autonomía" y "heteronomía".<sup>113</sup>

Este paréntesis es sobre todo para cuestionar desde dónde parte el juicio de valor de la obra. En cierto modo, parece que Lipovetsky –al igual que Baudrillard– inserta a la producción artística en una reproducción de cualidades mercantiles. Por lo cual se vuelve importante buscar puntos de vista que vayan más allá de un pensamiento occidental, no por juzgar negativamente, sino para permitirnos una comprensión más completa de la creación y su recepción, así como la incursión de otras prácticas artísticas que pueden evadir el mercado; particularmente para quienes formamos parte de un contexto distinto, en este caso Latinoamérica.

El autor menciona el enfoque sobre el cual se ha asumido al arte: "Si se mira la cultura bajo la óptica del modo de vida, será el propio capitalismo y no el modernismo artístico el artesano principal de la cultura hedonista".<sup>114</sup> Es decir, para Lipovetsky, el valor de consumo,

---

<sup>110</sup> *Ibid.* Pág. 44.

<sup>111</sup> *Ibid.* Pág. 82.

<sup>112</sup> Umberto Eco. *La definición del arte*. Pág. 255.

<sup>113</sup> *Ibid.* Pág. 260.

<sup>114</sup> Lipovetsky. *Op. Cit.* Pág. 84.

incluso el valor estético, ha dejado atrás al valor artístico, al grado de que toda obra contemporánea parecería haberse desublimado.<sup>115</sup> Pese a esta percepción que nos aleja de una aproximación positiva del arte hacia el mundo, Lipovetsky conseguirá algo beneficioso, darle un valor positivo al consumo capitalista, en tanto que defiende la cultura de masas, y acepta que obras producidas en este contexto también ofrecen preocupaciones humanas.<sup>116</sup> Preguntarse por la calidad, sería en cierto modo mantener una percepción de un arte culto, si se quiere, lo que sí podemos mencionar es que si pretendemos por un momento que la sensibilidad es más efímera, más superficial en su sentido no-profundo (no de forma peyorativa), un arte que se incline por estas características y que además pueda ofrecer placer, aún más, una posibilidad de crecimiento espiritual, no puede ser del todo ignorado.

Hoy se han dado cabida una multiplicidad de formas, algunas de menor denominación. La banalidad, la cotidianeidad, se insertan después del modernismo e influyen radicalmente en el arte, trivializa las acciones, pero a su vez, lo que consigue no es volverlo más insignificante, sino convertir lo estándar, lo normal, en algo a lo cual poner atención, pero que tampoco define a todo el quehacer artístico.

Lipovetsky acepta también que hay un eclipsarse de la distancia entre espectador y la obra. Algo que no es sino positivo, que ya Umberto Eco había contemplado desde la obra abierta. “Con el arte moderno ya no hay espectador privilegiado, la obra plástica ya no tiene que ser contemplada desde un punto de vista determinado, el observador se ha dinamizado, sino que es un punto de referencia móvil”.<sup>117</sup> Pero Lipovetsky lo conduce más allá, al revisar la “[t]ransformación del público en la medida en que el hedonismo que a principios de siglo era patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses se ha convertido, llevado por el consumo de masas, en el valor central de nuestra cultura [...]”.<sup>118</sup> Lo que conseguiría en dado caso el capitalismo artístico, es ir más allá de la alienación y enajenación del espectáculo (Debord) al dar oportunidad de tener un individuo social menos pasivo. En *Adiós a la estética*, Jean-Marie Schaeffer señala que la propia experiencia estética es un comportamiento “[...] tan activo como el proceso creativo del artista [...]”.<sup>119</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.* Pág. 89.

<sup>116</sup> “Alta cultura o cultura de masas. Conversación entre Mario Vargas Llosa y Gilles Lipovetsky”, en *Letras Libres*. Julio, 2012.

<sup>117</sup> *Ibid.* Pág. 101.

<sup>118</sup> *Ibid.* Pág. 103.

<sup>119</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* pág. 70. Schaeffer describe que el proceso creativo es “operativo”, mientras que el comportamiento estético se trata de una “discriminación cognitiva”.

Sigamos otro momento con Schaeffer, pues si la actitud estética es una discriminación cognitiva, discernimiento, la teoría crítica tuvo que superar la apatía posmoderna para explicar una sociedad que seguía mirando con atención a la producción simbólica, buscara el placer en todo momento, o que se alejara del determinismo de algunas teorías de la llamada posmodernidad. Sin embargo, Lipovetsky mantiene su visión desde el capitalismo tardío, puesto que, con la estetización del mundo, en la sociedad no sólo ha hecho implosión una abundancia de estilos e imágenes, sino que se “[...] explota racionalmente y de manera generalizada las dimensiones estético-imaginario-emocionales con fines de ganancia y conquista de mercados”.<sup>120</sup>

Vemos cómo el análisis que realiza Lipovetsky constantemente recae en el poder del mercado o del “hiperconsumo”, por lo que partir sólo de ahí para aproximarnos al fenómeno artístico se volvería redundante. Por otro lado, nos permite conocer el perfil de un tipo de recepción (aunque cualquier generalización que pueda realizar algún sociólogo por unificar a la sociedad en una sola percepción merece su revisión). De tal forma que para Lipovetsky el arte –en su forma novedosa– se ha trasladado “[...] en las industrias, en todos los intersticios del comercio y de la vida corriente”.<sup>121</sup> Si bien tiene razón en cuanto a que utilizar el recurso artístico en aparatos económicos aumenta su rentabilidad, ésta es sólo una plataforma en las que el arte puede explotarse y así lo ha hecho desde el siglo XIX, es parte de un proceso, pero estaría lejos de ser su única denominación. Lo que Lipovetsky y Serroy refieren es que la mirada, el goce estético, que antes era único de la contemplación artística, hoy emigra hacia objetos comerciales, que a su vez pueden provenir de la esfera artística o, por qué no, echar mano del propio artista.

Sin embargo, vemos cómo nuevamente el autor arranca de un estatuto hedonista y de consumo para continuar con la disminución del valor espiritual en el arte o, dicho de otro modo, donde el capitalismo es el que ha devenido artístico.<sup>122</sup> Aquí es donde el término *trans-estética* de Lipovetsky va más allá de la definición que podemos hallar en Baudrillard. Para este último, sólo se trataba de la banalidad de las imágenes, el arte empleando recursos de la vida cotidiana;<sup>123</sup> para Lipovetsky y Serroy, el mundo del arte, lo artístico, asume los productos de consumo.<sup>124</sup> En el primer caso, Baudrillard, era el mundo normal el que era llevado a

---

<sup>120</sup> Lipovetsky y Serroy. *La estetización del mundo*. Pág. 10.

<sup>121</sup> *Ibid.* Pág. 21.

<sup>122</sup> *Ibid.* Pág. 65.

<sup>123</sup> Baudrillard. *La transparencia del mal*. Pág. 18.

<sup>124</sup> Lipovetsky y Serroy. *Op. Cit.* Pág. 68.

galerías; ahora se potencializa el proceso artístico detrás de los objetos que se venden en las vitrinas de los centros comerciales.

Si los artistas, particularmente los más reconocidos, son quienes se hacen más visibles gracias al mercado, es fácil comprender que sea su estilo el que parezca representar a su vez a lo que el arte genera en un periodo determinado. Limitar la producción artística actual a una sola forma o grupo de formas, así como a un par de nombres, podría llevar a un reduccionismo de la actividad artística, a riesgo de dejar de lado aquello que no es rentable, o lo que no aparezca en primer plano de las galerías y macro exposiciones. Así como existe una inclinación de orden económico, también hay una fuerza creativa que podemos ver despuntar por ejemplo en los medios digitales, en las redes o espacios de otras prácticas artísticas más tradicionales. Es preciso superar la alienación total, donde “[...] el capitalismo artístico no consigue ni democratizar la cultura «noble» ni homogeneizar los gustos del público masivo [...]”.<sup>125</sup>

Aunque Lipovetsky y Serroy destacan lo híbrido entre las culturas, su pensamiento llega a contradecirse por un momento, pues en el texto señala que el arte ya no despierta admiración, sino “[...] aburrimiento, rechazo, sensación de estar ante una repetición continua, sean desconstrucciones, happenings y otras instalaciones”.<sup>126</sup> El problema es que el espectador al que se refieren Lipovetsky y Serroy no deja de ser el que se inserta en la lógica del consumo y del hedonismo. De ahí que mencione que el arte “[...] no afecta ya más que de un modo superficial, como un objeto de consumo o un espectáculo de animación cotidiano”.<sup>127</sup> Sin embargo, hacia el final del libro *La estetización del mundo*, Gilles Lipovetsky y Jean Serroy hacen un intento por levantar el edificio que había tirado el nihilismo posmoderno: “El gusto por expresarse se ha democratizado bajo el impulso de una cultura individual-hedonista-psicológica que empuja al individuo a realizar actividades más satisfactorias que permitan manifestar un Yo único: una forma de desarrollarse de realizarse, de ser uno mismo”.<sup>128</sup> La democratización que veíamos aproximarse desde Benjamin logra así alcanzar una mayor plenitud. Sin embargo, la dinámica de inclusión exclusión, de un marcado elitismo en el mundo del arte sigue existiendo; la rentabilidad del arte en una economía neoliberal sigue siendo uno de los puntos de debate más comunes. Por lo tanto, aunque Jean-Marie Schaeffer también parte de una enunciación eurocéntrica para armar su línea de pensamiento, creemos oportuno

---

<sup>125</sup> *Ibid.* Pág. 317.

<sup>126</sup> *Ibid.* Pág. 320.

<sup>127</sup> *Ibid.* Pág. 322.

<sup>128</sup> *Ibid.* Pág. 345.

traer a colación una de sus ideas y que nos permite enlazar la siguiente parte de la tesis, donde se aborda la opción decolonial. Schaeffer menciona que la noción de arte debe ampliarse, para que también se haga sitio “[...] a prácticas que en las sociedades no occidentales están funcionalmente emparentadas con lo que para nosotros [ellos, los occidentales] tiene que ver con el arte”.<sup>129</sup>



En los últimos años, las casas de subastas han ido aumentando los récords de ventas.

Fuente de imagen: [http://image.posta.com.mx/sites/default/files/subasta-christies-bacon\\_0.jpg](http://image.posta.com.mx/sites/default/files/subasta-christies-bacon_0.jpg)

---

<sup>129</sup> Schaeffer. *Op. Cit.* Pág. 75.

## CAPÍTULO SEGUNDO

El imperativo para la especie humana hoy  
es el desafío de imaginar otro mundo,  
otras relaciones humanas, otra humanidad.  
MARÍA NOEL LAPOUJADE

[...] lo relevante es que de todos modos hay una cultura en América Latina.  
Aunque lo nieguen algunos, su originalidad es evidente,  
en el arte, en su estilo de vida.  
ENRIQUE DUSSEL

Si el hombre es ante todo un ser práctico, transformador o creador,  
que produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo,  
en este proceso, su propia naturaleza social, humana,  
el arte es una actividad humana esencial.  
ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ



*Espejo negro* (2007). Pedro Lasch. Nasher Museo de Arte (Universidad de Duke).

Exposición paralela a “El Greco a Velázquez: Arte durante el reinado de Felipe III.” Lasch dispuso espejos negros en las paredes con la imagen de una pintura del Renacimiento español detrás, mientras que figuras precolombinas se colocaron sobre pedestales frente al espejo, dando la espalda al visitante. La visión del espectador era plural: la figura precolombina, la pintura renacentista, al espacio museográfico y a sí mismos.

Fuente de imagen: <http://www.pedrolasch.com/>

## v. (De)colonialidad y colonialismo

La opción decolonial se nos abre ante la aparición y consolidación en las últimas décadas del pensamiento del sur, una serie de posiciones interdisciplinarias que como proyecto busca crear una base conceptual para hacer una relectura de la modernidad para generar nuevos caminos teóricos que se van construyendo. Aquí encontramos a Boaventura de Souza, con la epistemología del sur;<sup>130</sup> Enrique Dussel y la filosofía de la liberación; así como la propuesta de colonialidad del poder de Aníbal Quijano. Autores que escriben desde países no-eurocéntricos, países que han sufrido la herida colonial. Su enfoque parte de la lectura de la historia desde estas regiones, y quizás ésta sea la diferencia más clara entre otras perspectivas como los estudios postcoloniales, ya que estos últimos no sólo se han asentado en países de Occidente, sino que han conformado su teoría desde autores del pensamiento euro-occidental. La colonialidad como un patrón de poder, donde son reproducidas estructuras de dominación a través de jerarquías raciales, culturales o epistémicas.

Para Aníbal Quijano, esta colonialidad del poder se vincula al capitalismo, pero no sólo económico, sino en la construcción de subjetividades. Donde son establecidas identidades sociales: “indígena”, “negro”; “Europa”, “América”, como forma de control y dominación mundial. Ramón Grosfoguel encuentra al menos catorce de estas jerarquías de poder global, entre éstas: género (hombres sobre mujeres), étnico/racial, sexual (heterosexuales sobre homosexuales y lesbianas), espiritual (cristianismo/catolicismo sobre espiritualidades no-occidentales); y –de interés para nuestro enfoque tema– una jerarquía estética donde se privilegia el canon de belleza y gusto occidentales, museos y galerías, incluso el diseño orientado a la producción de mercado, que ya tratamos *grosso modo* en el primer capítulo.<sup>131</sup>

Otro de los autores que vamos a revisar es Walter Mignolo, quien establece que el concepto de *descolonización* se puede rastrear hacia la conferencia de Bandung.<sup>132</sup> Mientras que muchos países logran la independencia de sus gobiernos locales de manos de los

---

<sup>130</sup> Boaventura de Sousa Santos desarrolla la idea de la epistemología del sur, de manera metafórica, para destacar la generación de conocimiento proveniente de grupos sociales explotados y oprimidos por el colonialismo. Boaventura de Sousa Santos. “Epistemologías del Sur.” *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*. Año 16, núm. 54 (Julio-septiembre, 2011) Pp. 17-39.

<sup>131</sup> Cabe hacer la aclaración que, pese a que parece una crítica hacia estas jerarquías, la realidad es que han influido en la subjetividad de las personas, de manera tal que conforman parte también de la sensibilidad. Es decir, volvemos a nuestro primer capítulo, incluso en geografías distantes, la cultura dominante se ha arraigado fuertemente en el ser de las personas.

<sup>132</sup> Se llevó a cabo entre el 18-24 de abril 1955 en Bandung (Indonesia). A favor de la cooperación afroasiática (varios de estos países habían alcanzado ya su independencia). Esta reunión surge en oposición al colonialismo.

extranjeros –con lo cual se logra el fin del colonialismo–, hay una vena aún marcada en la subjetividad de las regiones colonizadas que se sigue extendiendo, es decir, la colonialidad. La colonialidad, para Aníbal Quijano, es inherente a la modernidad, que nace al interior de Europa y se extiende a otras latitudes a través de la colonización. Que hoy podemos vincular con la globalización capitalista que se extiende a distintas esferas sociales –el arte, como ya lo vimos al final de nuestro capítulo 1, sufre de esta misma intromisión económica–, así como una marcada hegemonía política, entendida también como destructora de los recursos; que atenta también contra las identidades ante la imposición de una homogeneidad planetaria, y de un mundo regido bajo una lógica consumista, donde además la diversidad cultural también está amenazada por el desarrollo desmedido.



Joaquín Torres García. *América invertida*, 1943.  
 (“Nuestro norte es el Sur.”)

La opción decolonial se nos presenta por tanto como una forma de contrarrestar las tendencias imperiales del capitalismo. No de forma antagónica, sino hacia una manera distinta de comprender la historia, la sociedad, los productos culturales, desenganchándose de los estatutos eurocéntricos. La decolonialidad, por tanto, pretende superar los patrones impuestos por la modernidad/colonialidad.

La historia de Latinoamérica es una historia de colonización, no sólo en el ámbito económico con la dependencia en la estructura de gobierno, sino una colonialidad en modos de ver, de hacer y de sentir.<sup>133</sup> Donde se ha intervenido en las subjetividades, en la memoria histórica, en los saberes, las cosmologías, así como en las pautas estéticas de otras culturas para el establecimiento de aquellas que son las “normales”, las que han sido estandarizadas y, por ende, universales. Hay en esta colonización una negación a la identidad del otro,<sup>134</sup> en tanto que se imponen determinados modos de ver el mundo, pero tampoco hay una completa aceptación de la humanidad<sup>135</sup> de ese otro, por ello va siendo excluido, pero asumido

<sup>133</sup> Aníbal Quijano. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Edgardo Lander *La Colonialidad del saber eurocentrismo y ciencias sociales*.

<sup>134</sup> El otro que somos realmente nosotros, los que no formamos parte del mundo occidental.

<sup>135</sup> La idea misma de humanismo proviene de Europa, por lo cual, al negarle a otro ser esta humanidad, no sólo se le infe-

para la universalidad del posicionamiento de un sistema mundo y su taxonomía (occidental, patriarcal, blanco, masculino, heterosexual). Además de que toda su forma de existencia es disminuida o negada.

Como decíamos, este proyecto decolonial está conformado por diferentes enfoques disciplinarios, en el caso de Enrique Dussel, nos propone aproximarnos a la modernidad/colonialidad, no desde el *cogito* cartesiano, sino ver la instauración de la modernidad desde el *ego conquiro*, es decir, la conquista de América en el siglo XVI. Esta perspectiva se vuelve necesaria pues nos permite comprender cómo desde este siglo el rol que se ha otorgado a Latinoamérica es el de subalterno. Dussel se remite a Hegel para darnos a conocer cómo se venía construyendo la historia moderna –y solamente a lo largo de estos últimos dos siglos–, en donde “América Latina, por lo tanto, queda fuera de la historia mundial.”<sup>136</sup> Dado que el saber y el humanismo son propiedades de sociedades civilizadas, donde países inferiores ni siquiera son considerados, pero que hoy siguen repitiendo esquemas mentales y modelos sociales.

Para Dussel, el descubrimiento del “otro” –que somos nosotros– es más bien un encubrimiento,<sup>137</sup> donde el otro no es reconocido en su diferencia. Se ha perdido el respeto por creer y actuar de manera distinta, donde la voluntad es ejercida desde Europa-Occidente y difundida a otras partes del mundo, en una globalidad que, como dice Aníbal Quijano,<sup>138</sup> se ha cerrado con la conquista de América, teniendo a Europa occidental como centro, nace a su vez un capitalismo global.<sup>139</sup>

La modernidad/colonialidad, describe Dussel, es realmente un proyecto no de civilización sino de conquista, el primer hombre moderno resulta por tanto el conquistador al imponer su propia individualidad.<sup>140</sup> Lo que determinó también a lo largo de los siglos la percepción que tenemos de nosotros mismos. De manera tal que se ha anclado a la idea de lo

---

rioriza, sino que se le niega la existencia ante los ojos de los occidentales.

<sup>136</sup> Dussel, 1492 *El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la “modernidad”*. Pág. 16. Esto mismo se dice sobre África.

<sup>137</sup> *Ibid.* Pág. 31.

<sup>138</sup> Aníbal Quijano. *Op. Cit.*

<sup>139</sup> En una lectura histórica, David Graeber señala que la explotación de los minerales en América permitió a Europa occidental sobreponerse a otra economía en ascenso, como la china, lo que le permitirá a Europa volverse hasta entonces centro del mundo (España, Inglaterra, Estados Unidos). (Graeber, libro: *En deuda*). Así, la naciente economía mundial llevó por titulares a países que luego desarrollarían –e impondrían a través de su dominio– un sistema de pensamiento, de jerarquías que fueron cimentadas gracias al enriquecimiento de las colonias.

<sup>140</sup> Dussel. *Op. Cit.* Pág. 40.

occidental como lo civilizado, lo moderno, lo más avanzado de la especie.<sup>141</sup> Con lo cual se niega no sólo la posibilidad de emergencia de otros saberes, sino que repercute hacia cualquier expresión cultural o simbólica.

Dussel permite acercarnos al camino de la opción decolonial a partir la filosofía de la liberación. Desde el periodo de conquista, podemos observar la dinámica en que, en este caso Latinoamérica, ha sido esquematizada dentro del mundo –y por tanto del pensamiento– eurocéntrico. Con lo cual, el europeo comienza a medir o juzgar a todos los demás hombres desde su “propio proyecto” civilizatorio,<sup>142</sup> un mundo construido desde la centralidad, que se termina por alejar del valor mismo de la humanidad.<sup>143</sup> Para Álvaro Villalobos, aspectos de identidad son resultado de las invenciones, construcciones del pensamiento y de una epistemología dominante que se encuentra situada,<sup>144</sup> por lo que dependerá mucho de un punto de vista parcializado y de un lugar propio de enunciación.

### ***Sobre exotismo***

Antes de continuar con nuestro enfoque, podemos ver la historia de conquista en una perspectiva paralela y de manera comparativa. Tzvetan Todorov –quien sí forma parte de ese “nosotros” europeo–, también se sitúa en el comienzo del siglo XVI para fundar la identidad del presente moderno. Sin embargo, antes que pensar en una aceptación a la diferencia y respecto, presenciamos una visión de exotismo sobre el otro. Todorov señala que la actitud de Cristóbal Colón es más bien la de un coleccionista, antes que el de alguien intentando comprender otro pueblo.<sup>145</sup>

A diferencia de Dussel, quien realiza una apología de las creencias de esos pueblos originarios,<sup>146</sup> Todorov evidencia su lugar de enunciación occidentalizada al mencionar que Colón se había encontrado con pueblos idénticos, sin cultura –y por tanto sin saberes–, que esperaban la inscripción española y cristiana,<sup>147</sup> es decir, para Todorov, los “indios” sólo

---

<sup>141</sup> Aníbal Quijano. *Op. Cit.* Pág. 161.

<sup>142</sup> Enrique Dussel. *Introducción a una filosofía de la liberación Latinoamericana.* Pág. 59.

<sup>143</sup> Enrique Dussel. “Sistema-mundo y ‘transmodernidad’.” Pág. 201.

<sup>144</sup> Álvaro Villalobos Herrera. “El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano”. Revista *Ra Ximhai*. Mayo-agosto. Año 2. Núm. 002. 2006. Universidad Autónoma Indígena de México.

<sup>145</sup> Tzvetan Todorov. *La conquista de América.* Pág. 66.

<sup>146</sup> Dussel. *1492 El encubrimiento del otro. Hacia el origen del mito de la “modernidad”.*

<sup>147</sup> Todorov. *Op. Cit.* Pág. 67.

estarían esperando la llegada de ese ser extraño –que se veía a sí mismo como superior– que les proveyera de la cultura faltante; asimismo, con la incomprensión de un sistema axiológico distinto. De ahí que Colón, por ejemplo, no comprendiera que los pueblos originarios no tuvieran el mismo aprecio por el oro. Ante una discrepancia en la manera de valorar, fue más fácil la negación de cualquier posible alteridad. Esto se ha repetido durante los siguientes quinientos años a la conquista, sistemas sociales que salgan de la normatividad del capitalismo son ignorados, dejados de lado o absorbidos ante la imposición de la era globalizada.

El problema con Todorov –como casi cualquier narrativa moderna eurocéntrica– es que al ser Europa la civilización de la razón, del iluminismo, cualquier sociedad que no pertenezca a este sistema, que tenga otra raza, otra cultura, lo diferente –y entre más alejado geográficamente más se agrava la situación– será considerado como los no civilizados, los no desarrollados, los pobres cultural y epistemológicamente. Precisamente, la colonialidad del ser<sup>148</sup> crea una perspectiva donde países catalogados como periféricos, tercermundistas, subdesarrollados, nos asumimos con estos mismos sustantivos; y a la inversa, seguimos considerando a culturas occidentales como superiores.

Para despedirnos de Todorov y continuar con el tema de la decolonialidad, pensemos en otro comentario donde señala que la noción de centro funciona en relación con un punto de vista particular, es decir, que son conceptos relativos.<sup>149</sup> Sin embargo, parece que Todorov ignora que la noción de periferia para algunos países no-occidentales es una jerarquía como forma de control que ha sido impuesta a base de violencia tanto física, epistémica como política.

Regresando a Dussel, pensar en una filosofía de la liberación implica el diálogo con otras culturas como fuente de saberes que ayuden a superar la modernidad –a lo que el autor llama transmodernidad– sin negar lo positivo de ella. Esta idea también es expresada por Boaventura de Sousa Santos al plantear la necesidad de una ecología del saber, es decir, que reunamos tanto el conocimiento científico como el popular, que nos permitan encontrar alternativas a la realidad mundial de hoy. En el siglo XVI, la violencia social, epistémica, vino de la mano de la idea del progreso (técnico, económico, etcétera); hoy, entrado el siglo XXI, la seducción del consumo, el control de sentido, la intelectualidad académica, la explotación desmedida de

---

<sup>148</sup> Nelson Maldonado-Torres. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto.”

<sup>149</sup> Todorov. *Op. Cit.* Pág. 350.

recursos naturales, obligan a buscar alternativas. En la actualidad, el colonialismo global se logra no sólo en el racismo, el conocimiento, el arte y la cultura, sino a través de la economía (deudas con el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial).<sup>150</sup> Carlos Monsiváis, dentro del análisis que realiza a la sociedad y cultura de Latinoamérica menciona: “Desde los años sesentas las transnacionales se encargan de tutelar las sociedades latinoamericanas. [...] Una tras otra las instituciones del gusto y el consumo de Norteamérica se vuelven las instituciones del gusto y consumo en América Latina [...]”.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Ramón Grosfoguel. “La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales; Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”.

<sup>151</sup> Carlos Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Pág. 223.

## vi. Aproximación al arte

### *Un enfoque (México; primera parte)*

Este mismo patrón de modos de hacer lo podemos ver en el arte. La internacionalización del quehacer artístico, un enfoque global, deja al margen otras formas de creación. Estandariza un lenguaje, así como la interpretación de sentido. La colonialidad del poder se repite cuando prácticas artísticas de un país se apegan y repiten criterios que se han construido desde un arte occidental, con el afán de incursionar en las instituciones o en el mercado del arte. Son las sociedades globales quienes marcan las reglas del juego, en otras palabras: quien avala lo que es el arte, es también quien se ha encargado de ir creando sus normas.

Para el final del capítulo 1, vimos cómo hay una fuerte injerencia del aparato económico en el arte. Podemos pensar en un par de situaciones para el artista que busca la internacionalización a través del acceso a los grandes circuitos del arte: por un lado, se des-territorializa al deshacerse de todo rasgo de pertenencia a un contexto geográfico, buscando su inserción en este mercado; lo que nos lleva a una pregunta inmediata, ¿ante una cultura hegemónica, euro-occidental, un artista no-occidental que se desprende todo rasgo de pertenencia, entra al mismo nivel que un artista internacional pero que en su caso sí pertenezca a la cultura hegemónica? Es claro que aquí puede influir la capacidad de un artista sobre el otro, su manejo del lenguaje artístico, pero si pensamos que técnicamente (o conceptualmente) son equiparables, creemos que sigue siendo una pregunta interesante. Otra cuestión que podemos tocar con la internacionalización –o globalidad del arte– es que un artista que ha logrado destacar, o insertarse en un espacio artístico sobresaliente, es tomado como representativo de su región, ignorando que en un país inciden una multiplicidad de culturas, aquí se llega a categorías geoestéticas,<sup>152</sup> donde un arte mexicano, guatemalteco, peruano, colombiano, etcétera, también son reunidos en una noción generalizada de arte latinoamericano; se borran las líneas territoriales y se dejan de lado otras formas de cultura que inciden en una misma nación. Pensemos que ni siquiera en una misma región hay unidad estética, hablamos de geografías que concentran múltiples culturas en un mismo territorio, e incluso donde éstas a su vez han sufrido mezclas, intercambios culturales, entre ellas mismas y las manifestaciones occidentales. Por lo que hablar de expresiones artísticas en Chile, por ejemplo, no debería contemplar sólo a un tipo de arte –y que generalmente es aquel que se parece más a lo producido internacionalmente o lo que presenta lo colorido del país–. La apertura de incluir obras

---

<sup>152</sup> *Cfr.* Joaquín Barriendos.

de países que no forman parte de la centralidad puede deberse al activo-periferia que señala Joaquín Barriendos, es decir, la explotación del capital simbólico, donde lo exótico, lo diverso o lo “otro”, es lo que suscita el interés del público.<sup>153</sup>

Por tanto, la fetichización de la alteridad y la estetización de lo subalterno o lo fronterizo son quizá las formas más engañosas y contradictorias de lo multicultural. Ambas son, además, las formas de violencia epistémica más difíciles de contrarrestar, ya que operan en el interior de los propios discursos reivindicativos y descolonizadores, recreándose en el centro mismo de las exhibiciones internacionales de arte contemporáneo.<sup>154</sup>

Sigamos con Joaquín Barriendos un momento más. Utilizando el caso del artista Gabriel Orozco, Barriendos señala que la translocación de determinados artistas periféricos que son globalizados, por el contrario, abre la posibilidad de generar esta mentalidad geoestética crítica que, “[...] ante la apropiación de lo híbrido, ante la absorción de lo marginal, ante la internacionalización de lo periférico y ante la universalización de lo impuro, se articulen nuevas subjetividades realmente imbricadas con las políticas transculturales de representación.”<sup>155</sup> Es decir, bajo este esquema que plantea el autor, tendríamos que dejar de lado la estetización de lo “otro”, para dar paso a comprender los procesos de representación vinculados a determinados intereses. Incluso en el contexto artístico latinoamericano actual, la creación de una estética crítica (violencia a los derechos, narcotráfico, etcétera), con una aparente vocación social, no se despegaba de los avatares del mercado, y su interés continúa siendo el de la notoriedad en los grandes nichos de arte. El caso por ejemplo de Teresa Margolles y sus obras que critican a la violencia en el país, pero que son exhibidas en ferias y museos internacionales.

Se vuelve necesario que no pensemos en un arte latinoamericano, si no que éste se vea bajo una óptica plural, con estéticas particulares. Además, este eje, lo latinoamericano, ya viene arrastrando problemáticas complejas de identidad, de economía, política, opresión, racialización, provenientes del siglo XVI, con la conquista; asimismo, de la usurpación de su existencia con una jerarquización negativa empleada hacia culturas tomadas como inferiores, primitivas, pre-modernas, subdesarrolladas.<sup>156</sup> Por ende, la opción decolonial necesita mirar a

---

<sup>153</sup> Joaquín Barriendos Rodríguez. “Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo.” (Conferencia dictada en Evento Teórico X Bienal) (jueves, 02/04/2009).

<sup>154</sup> *Idem.*

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> Enrique Dussel. “Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación)”. Pág. 14.

expresiones artísticas diversas, que están fuera de estos grandes circuitos del arte.

Si partiéramos sólo desde la concepción de un arte latinoamericano, volveríamos al punto inicial, el posicionamiento dentro del sistema-mundo globalizado y un espíritu de cooptar una identidad global, pero regulada por las concepciones euro-occidentales. En países colonizados no sólo se detuvo el desarrollo de un arte local y se estableció todo un nuevo sistema de símbolos gracias a la pintura, la música o el teatro de los colonizadores.<sup>157</sup> Después, llegó el mestizaje y el sincretismo, tanto con la cultura colonizada con la repetición e imitación de modelos artísticos de Europa –cuando no han logrado resistir esta influencia o han tratado de adaptarlo a un imaginario local–; asimismo, tomemos en cuenta la mezcla con otras etnias llegadas a América, como los africanos esclavizados, a quienes también se les incluyó en una sola clasificación racial, negando con esto sus identidades socio-históricas. Estas formas de arte se van particularizando en diversas partes de Latinoamérica y pronto, al igual que en Europa, el arte se vuelve también símbolo de poder y jerarquía social.

En México, no tardaron en aparecer los gremios de artistas, para dar a continuación en el siglo XVIII a la Academia de San Carlos, que se inspiró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), es decir, tomó el modelo de una academia que a su vez se había formado con ideas de la Ilustración, de las artes mayores y la estética contemplada por el pensamiento europeo. El eurocentrismo se volvió parte de la formación de artistas en México.<sup>158</sup> Basta que echemos una mirada a libros oficiales o académicos de la historia del arte en México para darnos cuenta que después del arte prehispánico, casi toda actividad de los pueblos originarios desaparece, para volver únicamente en idealizaciones románticas o como temas en cuadros costumbristas, pero que mantienen un enfoque europeo, cuando no mencionados como arte popular, folclorismo o artesanías.

Uno de los problemas que encontramos con la universalidad del conocimiento, como dice Ramón Grosfoguel, es que desampara a su vez a otros sujetos, a ubicaciones epistémicas distintas (étnica, racial, de género, sexual).<sup>159</sup> El hombre europeo, al haber devenido ser de la razón y, como tal, del conocimiento universal, termina por inferiorizar pensamientos distintos. El conocimiento de los pueblos originarios es visto como saberes populares, pero de forma peyorativa; son prácticas que no pertenecen a la modernidad/colonialidad, grupos

---

<sup>157</sup> En el caso de los países conquistados por españoles, por ejemplo, sumemos que España mismo era un país con una tradición artística compleja. No sólo se acababan de liberar de la ocupación árabe al llegar a América, después de alrededor de 700 años, sino que fueron tomando estéticas y modelos de arte de países donde floreció el Renacimiento.

<sup>158</sup> Las prácticas artísticas comenzaron a transformarse en un modo de hacer, pero eurocentrado.

<sup>159</sup> Grosfoguel. *Op. Cit.*

sociales que no producen conocimiento sino folclor, cultura colorida y que, obviamente, no cuentan con una teoría que los avale.<sup>160</sup> Arturo Escobar tiene razón en la necesidad de reconocer la modernidad como un fenómeno intra-europeo,<sup>161</sup> que intenta articular al mundo desde un sistema global, heterogéneo y hegemónico; por ende, necesitamos salir del eurocentrismo como la única perspectiva epistemológica, estética y artística.

Enrique Díaz Álvarez<sup>162</sup> propone el contacto con otras “formas e historias de vida” a través de la representación artística o poética, con lo cual se abrirá una pluralidad de visiones en torno a lo humano; además, hay que familiarizarnos con hábitos y concepciones ético-políticas de sujetos con identidades colectivas que son diferentes.<sup>163</sup>

La explotación económica de la producción simbólica sería –bajo la lógica de Grosfoguel– parte de un comportamiento determinado por el sistema mundial capitalista, regido por “[...] la extracción de la plusvalía y la acumulación incesante de capital a escala mundial.”<sup>164</sup> Lo cual, durante siglos, ha privilegiado las relaciones políticas por encima de otras relaciones de tipo cultural.<sup>165</sup>

Edgardo Lander aclara que con la occidentalización se generaron separaciones importantes: entre lo sagrado, lo humano y la naturaleza, entre cuerpo y mente (dualismo cartesiano), de ahí que se llega a un mecanismo desespiritualizador en las formas de creación, que funciona con la lógica de conceptos,<sup>166</sup> los cuales, como hemos señalado, se han construido desde el eurocentrismo. El uso de la cultura se vuelve imprescindible para construir otros mundos, ya que, si bien el arte ha sido subsumido por una lógica mercantil, también tiene la capacidad de escapar a su influencia, de resistir como forma particular de sentir, de hacer y de existir. Muy a pesar de que hoy es difícil encontrar purismo, después de todos los préstamos e intercambios culturales que ha habido. Pero incluso en estos intercambios, sigue existiendo una jerarquía dominante.

---

<sup>160</sup> Esta es una jerarquía epistémica que prima la producción teórica occidental sobre los no-occidentales.

<sup>161</sup> Arturo Escobar. “Más allá del Tercer Mundo: globalidad imperial, colonialidad global y movimientos sociales anti-globalización”. Pág. 35.

<sup>162</sup> Enrique Díaz Álvarez. “Otro humanismo por articular”. Revista *Andamios*, vol.8 núm.16. México (mayo-ago, 2011).

<sup>163</sup> *Idem*.

<sup>164</sup> Grosfoguel. *Op. Cit*,

<sup>165</sup> *Idem*.

<sup>166</sup> Edgardo Lander. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. Pág. 10.

## ***Liberando la aisthesis***

Para Walter Mignolo, el giro decolonial buscaría liberar la *aisthesis*, es decir, descolonizar conceptos que se han asociado al arte y estética en Occidente, de manera que también se libere la subjetividad y las sensaciones.<sup>167</sup>

En el caso del arte y de la estética, la herida es sentida y sufrida (en las emociones y en el intelecto) por aquellas personas cuyo hacer operando con “elementos simbólicos que afecten los sentidos, las emociones y el intelecto” no son considerados artísticos, y tal consideración se legitima en el discurso filosófico que define la estética como la disciplina que se ocupa de investigar el sentido del arte.<sup>168</sup>

La colonialidad estética y epistémica no sólo funciona como un esquema mental de superioridad en torno a su propio logos –generados desde la matriz del poder–, sino que la producción artística de este sistema de modernidad/colonialidad es la dominante, pues se ha construido bajo reglas estéticas erigidas en la propia matriz e impuestas históricamente. El establecimiento de la estética y el arte desde un centralismo genera que toda la producción realizada fuera de la matriz del poder adquiera una denominación distinta, generalmente de subordinación o subdesarrollo: artesanado, pintura popular, mitos y leyendas, poesía popular, canciones y música populares.<sup>169</sup> Sin embargo, la presencia de una denominación como “lo popular” no se vuelve tan importante; por el contrario, es su forma de emplearse lo que obedece a un modo de diferenciación, a una clasificación de jerarquías.

Volvamos rápidamente a la primera parte de la tesis donde decíamos que un sentido positivo de la masificación del arte era la posibilidad de que un público más amplio tuviera un contacto mayor con obras –aunque sea a través de Internet–; sin embargo, las obras y artistas que más aparecen son generalmente aquellos avalados por la historia del arte.<sup>170</sup> El acondicionamiento epistémico y visual sigue partiendo desde una cultura euro-occidental que tiene una lugar importante en culturas de países no-occidentales. El arte de élite, en muchos casos, no ha dejado su perspectiva hegemónica, no se ha alejado de su matriz de poder, del sistema mundo/colonial capitalista. Lo importante –y relevante en nuestro caso–, es darles visibilidad a aquellas otras prácticas que han sido marginadas o denostadas. Imposibilitadas por la crea-

---

<sup>167</sup> Walter Mignolo. *Estéticas decoloniales* (catálogo).

<sup>168</sup> *Idem.*

<sup>169</sup> *Idem.*

<sup>170</sup> Si el concepto arte proviene de Europa, una historia del arte tendría que tratar de una perspectiva desde el sistema mundo.

ción de un concepto que estableció las características de la producción artística, que también ha sido una forma de colonización sobre los modos de crear.

La opción decolonial, señala Mignolo, es descentralizar la estética,<sup>171</sup> y con ello llegaríamos también a desengancharnos de la idea de que arte es sólo aquello que hay en un museo, feria, galería, etcétera, o que sólo le correspondiente a una categoría euro-occidental. No se trata de una perspectiva incluyente –que puede resultar paternalista–, sino de articular la historia de una manera distinta al constructo histórico dominante, que reprime incluso a formas diversas de producción artística a través de su encubrimiento.

Tampoco se trata de un fundamentalismo, ni la apología de una estética que roza el “indigenismo” de los pueblos originarios, que no hace sino extraer elementos y, por tanto, aislarlos y resignificarlos desde una perspectiva distinta a la que le es propia. Más bien, se trata de liberarnos de los cánones idealistas, de categorías filosóficas,<sup>172</sup> así como de las limitaciones que supone el que los campos estéticos corresponden únicamente al conocimiento de expertos.<sup>173</sup> El establecimiento de universales desde el emplazamiento lleva a la reproducción de imaginarios similares, en lugar de liberarlos. Mignolo menciona que las estéticas decoloniales son una desobediencia de la estética moderna, posmoderna y altermoderna.<sup>174</sup>

Hagamos un paréntesis para pensar en la producción simbólica antes del concepto *estética* –y, claro está, antes del concepto *arte*–. El pensamiento simbólico se convirtió en el rasgo distintivo en la evolución de nuestra especie. Más tarde, las migraciones llevaron al hombre a salir de África, en el caso de la cultura amerindia se desplazó hacia el este. El comportamiento artístico prosigue su camino, y se reproduce de forma análoga en diversas partes. La producción cultural en nuestro continente siguió su propia evolución hasta que fue detenida en por la conquista española, donde se introdujeron nuevos símbolos y significados. En la colonia, la Ilustración y sus ideas se propagaron al menos en la educación de las clases dominantes. La teoría de la sensibilidad se articuló de manera paralela –o incluso por debajo– de la razón.<sup>175</sup> Por lo que es necesario replantear la historia para pensar cómo la cultura en la

---

<sup>171</sup> Para el autor, es liberarse también de una percepción física, psicológica y social.

<sup>172</sup> En el siglo XVIII, las bellas artes fueron creadas conceptualmente desde el campo de la belleza, del buen gusto o del genio creador; cabría preguntarse, ¿del buen gusto para quién? Hoy, pese a esto, damos por definidas estas categorías.

<sup>173</sup> Lander. *Op. Cit.* Pág. 10.

<sup>174</sup> “Una concepción descolonial del mundo. Conversaciones de Francisco Carballo con Walter Mignolo.” Consultado en: [https://www.academia.edu/11900728/Una\\_concepci%C3%B3n\\_descolonial\\_del\\_mundo.\\_Conversaciones\\_de\\_Francisco\\_Carballo\\_con\\_Walter\\_Mignolo](https://www.academia.edu/11900728/Una_concepci%C3%B3n_descolonial_del_mundo._Conversaciones_de_Francisco_Carballo_con_Walter_Mignolo). (Marzo, 2016.) Acerca de la posmodernidad, Enrique Dussel menciona que, pese a que ésta realiza una crítica a la modernidad, la crítica no deja de ser de Europa-Occidente hacia sí misma.

<sup>175</sup> Gracias a René Descartes se dejó de lado la relación entre mente y cuerpo, de racionalidad y emoción.

llamada periferia fue –y sigue siendo– afectada por el eurocentrismo. En la historia del arte, así como en el sentir, la modernidad/colonialidad se encargó de trazar una cartografía desde la matriz del poder, creando una hegemonía en los valores estéticos, sobre un espíritu que tampoco corresponde al de quienes han sufrido la herida colonial.<sup>176</sup> Esto es interesante ya que nos permite plantear la necesidad de que la historia del arte en los países del sur tendría que incluir también a sus pueblos originarios.

Regresemos a Walter Mignolo, que es quien propone la noción de estéticas decoloniales, en plural, ya que no hay una forma única de sentir, de pensar, de hacer; dejando de lado todo universalismo. Por ende, tampoco podemos seguir considerando un único contexto desde donde –o hacia donde– se genera el arte. Mignolo dice:

a) El concepto de estética, la filosofía europea construyó un tipo de sensibilidad y sirvió para descartar y reprimir otras, estableciendo normas para distinguir, dentro de su propia historia el concepto de “arte” de otras “similares y diferentes” expresiones (arte popular, artesanía, folklore) y b) Esta distinción jugó un papel importante al ser un espejo que desviaba imágenes al mundo no-europeo. La filosofía occidental colonizó *aisthesis* (el sentir) y el “arte” fue el instrumento para conseguir ese objetivo.<sup>177</sup>

Asimismo, Madina Tlostanova señala que la dimensión estética debe ser articulada estableciendo el diálogo de “otras éticas”, “otros mundos”, “otros sistemas de valores”, “otras ideas de belleza”. Liberar la *aisthesis*, por tanto, significa también liberarnos de una colonialidad epistémica que define lo que es arte y estética, o quiénes son los que pueden operar en este sentido.

---

<sup>176</sup> Las creaciones de los pueblos originarios, a las que llamaremos también artísticas por la relación que hacemos con el arte hecho en Occidente en tanto producción simbólica, que parte de una sensibilidad particular, realizadas desde un vínculo espiritual *sui generis*, que enlaza la memoria comunal, pero desde cosmovisiones distintas. Liberar la *aisthesis* también como desengancharse de la filosofía –e historia– del arte occidental. La definición de *arte* como concepto será asimilado a través de un modo de sentir, propuesto por la estética filosófica del siglo XVIII; o incluso desde la antigüedad grecolatina, en relación al pensamiento, un mundo objetivo, realista, con lo cual cualquier otra representación sensible queda fuera de la historia del arte –que ya dijimos que es la historia del arte occidental–. Aquí cobran mucho sentido aquellas palabras de Ernst Gombrich en la introducción a *La Historia del Arte* acerca de que se eso llamado “Arte” –con mayúscula– no existe, mientras que el arte, con minúscula, puede ser “[...] muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos [...]”. Que, en nuestro enfoque, el mantener cooptada la definición de *estética* y el tipo de artes que entran en esta definición no sólo es asumir a otras formas artísticas como inferiores, sino negarles su propia historia, juzgando no sólo un modo de vida, sino de sentir y pensar. Recordemos que la colonialidad del poder es también una colonización de conceptos, por lo que defendemos la necesidad de estudios multi o interdisciplinarios.

<sup>177</sup> “Una concepción descolonial del mundo. Conversaciones de Francisco Carballo con Walter Mignolo.” Consultado en: [https://www.academia.edu/11900728/Una\\_concepci%C3%B3n\\_descolonial\\_del\\_mundo.\\_Conversaciones\\_de\\_Francisco\\_Carballo\\_con\\_Walter\\_Mignolo](https://www.academia.edu/11900728/Una_concepci%C3%B3n_descolonial_del_mundo._Conversaciones_de_Francisco_Carballo_con_Walter_Mignolo). (Marzo, 2016.)

### *Siglo xx de lo nacional (México; segunda parte)*

La historia de la modernidad, en cualquier lugar donde se ha instalado, apunta hacia un horizonte común: generación de capital (riqueza), progreso social e infraestructura –a pesar del consumo desmedido de recursos naturales–, ciencia y cultura –muchas veces tomada de modelos externos imperantes bajo la autoperspectiva inferiorizada de estar a la par del desarrollo de otro país.

Para el siglo xx, el país intentó también alcanzar su modernidad, es decir, las clases políticas dominantes locales aspiraron a estar a la vanguardia, sin darse cuenta que desde el siglo xvi ya éramos parte del sistema-mundo moderno, pero nunca como protagonistas.<sup>178</sup> Porfirio Díaz había propiciado la entrada de la cultura francesa al país, propagándose rápidamente entre los gustos de las familias ricas, por lo tanto, lo propio, lo local, pasó a ser como lo no-moderno.

Al referirnos no sólo a México, sino a Latinoamérica, intentamos señalar que es todo menos una cultura homogénea, muy al pesar de los calificativos genéricos que intentan jerarquizar a una sociedad, tales como marginal, periférica, tercermundista, pobre. Calificativos que, sin embargo, hemos también asumido, pero que no dejan de ser parte del control ante una sociedad “desarrollada”, “moderna”, “civilizada”, sobre una nación tomada como subalterna. Se toman modelos occidentales para conformar estructuras sociales que ocultan la discriminación, la desigualdad, la opresión, todo con miras a la vanguardia social, científica, artística, olvidando por completo parte de la realidad histórica.

Por otro lado, sobre el proceso revolucionario, Octavio Paz apunta:

En apariencia, [Porfirio] Díaz gobierna inspirado por las ideas en boga: cree en el progreso, en la ciencia, en los milagros de la industria y del libre comercio. Sus ideales son los de la burguesía europea. [...] Los intelectuales descubren a Comte y Renan, Spencer y Darwin; los poetas imitan a los parnasianos y simbolistas franceses; la aristocracia mexicana es una clase urbana y civilizada. [...] Esos grandes señores amantes del progreso y la ciencia no son industriales ni hombres de empresa: son terratenientes enriquecidos por la compra de los bienes de la Iglesia o en los negocios públicos del régimen. En sus haciendas los campesinos viven una vida de siervos, no muy distinta a la del período colonial.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Ya desde el siglo xvi el pensamiento moderno había llegado a México a través de los jesuitas (humanismo y filosofía). Más tarde, la independencia, no sólo de México, sino de varios países de Latinoamérica, fue impulsada por los criollos de descendencia europea, quienes controlaron el gobierno. México, tras su liberación política, entabló nuevas relaciones internacionales.

<sup>179</sup> Octavio Paz. *Laberinto de la soledad*. Pág. 141.

La historia de México tiene también su encubrimiento. Luego de la imposición por demás violenta de ideales propios de historias nacionales distintas, donde “[...] las clases dirigentes de México no tienen más misión que colaborar, como administradoras o asociadas, con un poder extraño”.<sup>180</sup> Son precisamente estas clases dirigentes, poderosas económicamente, quienes marcan el lugar de los ideales estéticos, quienes implantan el buen gusto, y que casualmente también proviene del exterior. La burguesía moderna termina con los caudillos de la revolución, acaba por hacer invisibles a las clases pobres, marginadas, explotadas; asimismo, pasa con las mujeres en una sociedad que privilegia al hombre. De manera que el colonialismo se vuelve interno<sup>181</sup> a través de la creación del Estado-nación.

La modernización de la sociedad mexicana burguesa le da sentido y presencia dentro del mundo occidental. Miraron a la modernidad, a la revolución capital que prometía Europa, adoptando las normas, las éticas, la política, se integraron a una economía internacional, que les permitiera sentirse parte de ese mundo, es decir, de ser “visibles”, ante una deformación ontológica gratuita, donde antes de tener presencia en el primer mundo, parece no haber existencia para otras sociedades en busca de una identidad cultural progresista, lo cual era la promesa que representaba Europa y Estados Unidos. Esta colonialidad del ser se refuerza en el ciudadano ordinario, modelos mentales en donde lo extranjero es interpretado como culturalmente superior.

Internamente, México sufre la jerarquización y negación de otras culturas, mientras que el gobierno confecciona una identidad propia en su deseo de legitimación política, toda vez que le permita tranquilizar la tensión con los movimientos populares creando instituciones que aparecen como revolucionarias. La tarea de una representación queda en manos de artistas que se han formado en Europa, y que darán pie al muralismo en el país. Los ideales, cercanos al de un romanticismo, lo que hacen es seguir vedando la realidad de un sistema de desigualdades. Se crea un estereotipo, ofreciéndole una identidad desde la construcción de imagen, creada además de arriba hacia abajo. Carlos Monsiváis advierte que, en una cultura del cine, la radio y la televisión,<sup>182</sup> la cultura popular equivale al indígena y el campesino puestos en el museo.<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> *Idem*.

<sup>181</sup> El concepto de “colonialismo interno” fue introducido por el sociólogo Pablo González Casanova.

<sup>182</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. En: Elvira Cocheiro Bórquez (comp.). *Antología del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. Pág. 155.

<sup>183</sup> *Ibid*. Pp. 165-166.

¿Qué le importan a una clase en ascenso las indumentarias que ya son disfraces, las esencias que son baile de máscaras, los atavíos típicos que son pasto de la Kodak o de los ballets para turistas, los trajes de tehuana y china poblana, el orbe de Tlaquepaque y Mixquic y Xochimilco y Olinalá, las mitologías de Diego Rivera y el Indio Fernández, las aguas de chía y horchata y la preservación de las raíces?<sup>184</sup>

En el caso del arte en la primera mitad del siglo xx en el país, la batuta la llevó el muralismo, que fue también un movimiento internacional. La literatura se llenó igualmente con metáforas occidentales (mitología grecolatina, simbolismos que eran retomados por los escritores y poetas). El rescate del otro mexicano, el indígena, visto a través de una estética construida desde la modernidad nacional. La proyección cultural no fue promovida sólo desde un aparato de gobierno en el poder, igualmente, la izquierda se encarga de crear su alternativa, promoviendo a poetas, narradores, pintores y músicos, “[...] celebra encuentros por la paz, moviliza campañas con frecuencia muy eficaces por la libertad de presos políticos o por el cese de la represión”.<sup>185</sup> Creando una identificación con ideales, que, este caso para la izquierda, son importados desde Rusia. En la interpretación que realiza Monsiváis sobre los muralistas, éstos pretendían alcanzar los ideales humanistas, tan necesarios para estar al mismo nivel de occidente y su civilización.

Los muralistas le añaden a este sueño culturalista ejércitos campesinos, burguesía decadente, hombres en llamas, internacionalismo proletario, historia esquematizada, etcétera, pero su inscripción en los murales del Estado corrobora lo ya sabido: quien dicta las normas de la Nación es el Estado, él monopoliza el sentimiento histórico y el patrocinio del arte y la cultura.<sup>186</sup>

Por su parte, Raquel Tibol menciona: “La pintura muralista mexicana, debido a la poca y defectuosa preparación ideológica-política de los pintores, en algunos casos sirvió más a los intereses demagógicos del gobierno de México que a los intereses de clase de los obreros y los campesinos”.<sup>187</sup> La historia del muralismo, la explotación artística con fines sociales, se divide entre dos grandes representantes: David Alfaro Siqueiros, dentro de la militancia del

---

<sup>184</sup> *Ibid.* Pp. 166-167.

<sup>185</sup> Carlos Monsiváis. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Pág. 135.

<sup>186</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. En: Elvira Cocheiro Bórquez (comp.). *Antología del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. Pág. 157.

<sup>187</sup> Raquel Tibol. “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo.” Pág. 176.

Partido Comunista Mexicano (PCM), se empeñó en criticar a Rivera<sup>188</sup> como un oportunista económico, y cuya internacionalización se debió, tanto al Gobierno de México como al turismo estadounidense.<sup>189</sup> Mientras que, Tíbol, en un texto apologético hacia Rivera, señala que Siqueiros sólo era utilizado por el partido, en una suerte de intereses políticos.<sup>190</sup> Desde las estéticas decoloniales, el nacionalismo no-europeo resulta en una suerte de arma de doble filo: por un lado, ayuda a “[...] contrarrestar esas ideologías neoliberales que están castigando convenientemente al nacionalismo en nombre de la globalización y el libre comercio en beneficio de las empresas [...]”;<sup>191</sup> mientras que puede resultar a su vez un discurso ideológico “[...] para la élite política y financiera que les permita enajenar y explotar su propia población”.<sup>192</sup>

Convergen tanto el servilismo político, económico, ideales sociales extranacionales, mientras que el panorama sigue siendo de atraso cultural para las masas.<sup>193</sup> Tomemos en cuenta otro aspecto: si el arte latinoamericano, sea mexicano, peruano, cubano, existe internacionalmente sólo al insertarse en una esfera, al desterritorializarse –o en este caso del muralismo, al estereotiparse a un país o estetizar cualquiera de sus culturas– en cierta medida también se estaría borrando una historia particular, se deforma a voluntad. Si nos colocamos algunas décadas después hasta el arte actual en la escena no sólo mexicana sino en Latinoamérica, Tomás Ruiz-Rivas señala que:

Las artes visuales hegemónicas, el llamado *mainstream*, se configuran y desarrollan en las distintas regiones de América Latina al ritmo de la penetración del neoliberalismo, de tal manera que reflejan de manera milimétrica los efectos de este sobre la sociedad: mercantilización de la obra de arte, fractura entre ese *mainstream* y la producción artística comprometida políticamente, invisibilización del antagonismo, cooptación de las instituciones públicas por el coleccionismo privado, y como en el caso de

---

<sup>188</sup> David Alfaro Siqueiros. “El camino contrarrevolucionario de Rivera”, consultado en: [http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag\\_001/docu\\_04.htm](http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag_001/docu_04.htm). (Febrero, 2016.)

<sup>189</sup> Recordemos que la explotación artística también se debe a la explosión del coleccionismo en México de mano de lo clase adinerada y empresarial. Así como de las galerías: la Galería de Arte Moderno (GAM), desde 1935 se encargó de dar a conocer la obra de artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Miguel Covarrubias, Rufino Tamayo, Frida Kahlo. Además, la consolidación del mercado del arte dio relevancia al factor económico, con lo cual, incluso los ideales y nacionalismos quedaron al margen de la plusvalía.

<sup>190</sup> Raquel Ribol, “Diego Rivera. Defensa y ataque contra los stalinistas.” Consultado en: [http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag\\_001/docu\\_05.htm](http://321ignition.free.fr/pag/es/art/pag_001/docu_05.htm). (Febrero, 2016.)

<sup>191</sup> Texto de página de inicio: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/>. Consultado: noviembre, 2015.

<sup>192</sup> *Idem*.

<sup>193</sup> Revista *Futuro*, 1935: 613. Cita extraída de: Raquel Tíbol. “El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo.” Pág. 179.

las nuevas ciudades globales, creación de una élite cosmopolita que pierde contacto con un extrarradio local y depauperado.<sup>194</sup>

Con esta brevísima revisión a determinados momentos del contexto artístico en México no intentamos poner en juicio la historia del arte de nuestro país, ni establecer una lectura negativa al respecto. Nos sirve como puente con nuestro capítulo 1 y para aproximarnos al giro decolonial, a través del cual podríamos ir realizando una lectura que haga evidente lo que Mignolo describe como la herida colonial, que influye a los sentidos, las emociones y el intelecto;<sup>195</sup> así como poner atención sobre la diversidad frente a la hegemonía epistémica, del hacer y sentir euro-occidental, así como de la colonialidad al interior.

Desde una visión antropológica, la imagen ayuda en la configuración de nuestro mundo. Cuando una cultura se explota, estereotipa y se expone universalmente, estas imágenes construyen en gran medida la subjetividad de las personas. ¿Cuántos indígenas se identificarían realmente con los murales de Rivera mientras que un determinado público confía en esta figuración como verdadera avenencia de los pueblos originarios? Mientras que, por otro lado, su cultura continúa invisible a otros intereses. Desde el momento en que una sociedad crea un concepto, en este caso la estética del siglo XIX, la manera de integración de otras formas culturales, producciones simbólicas, creación artística, entran en conflicto. Liberar la *aisthesis*, como plantea Walter Mignolo, adquiere relevancia en un momento en el que la sociedad se ha tomado en serio un adjetivo como la globalización –económica, artística, política, países sin fronteras–, donde el modo de sentir es parte de una identidad. En una sociedad que vive la colonialidad del ver, del sentir, del pensar, del hacer, una visión que pretenda ser multicultural seguirá haciendo más palpable aquello que se acerque más a los estándares occidentales. Lo exótico, como decíamos antes, es tomado como contrario a lo euro-occidental, es decir, lo opuesto a lo moderno: primitivo, colorido, folclórico, pero que, pese a que se le puede ver de forma incluyente, sigue siendo inferior al buen gusto eurocéntrico.

Pensemos en un artista que logra ser parte de la burbuja del arte, lo que generalmente implica la participación del mercado; supongamos que este artista logra librarse de cualquier expectativa de regionalismo o algún valor simbólico local. Aquí la cuestión que permanece es que, si bien este artista logra formar parte de un arte global –y está en todo su derecho de

---

<sup>194</sup> Tomás Ruiz-Rivas. “Arte y neoliberalismo en América Latina”. Consultado en: <http://esferapublica.org/nfblog/arte-y-neoliberalismo-en-america-latina>. (Noviembre, 2015.)

<sup>195</sup> Mignolo. *Op. Cit.*

hacerlo—, hay un costo en la estandarización, se afirma y sigue alimentando la herida colonial. Otro problema que podemos detectar con el sistema capitalista globalizado es que se asume —y terminamos las más de las veces por asumir junto con ellos— que todo lo que podemos definir como arte, debe ser legitimada desde las instituciones, crítica, mercado y academia.

En esta inserción dentro de un contexto euro-occidental, se vuelve interesante una reflexión europea. Hans Belting apunta a que la forma en que son presentadas culturas no-occidentales en contextos occidentales, termina por subordinarlas a un concepto occidental de lo que es arte,<sup>196</sup> ya que es imposible para un occidental no tener un punto de vista singularizado ante arte no-occidental que es mostrado en su territorio (el del occidental). “Precisamente por esta razón, debemos preguntarnos si el arte de otras culturas (ya sea que lo aceptemos como a un extranjero exótico o como parte de la escena contemporánea) puede ser significativamente representado en nuestras instituciones, lo que significa ser traducido a nuestra propia cultura.”<sup>197</sup> Sin embargo, esta valoración la hacemos dentro de nuestras culturas. Hemos aprendido un idioma occidental, e intentamos traducir a culturas próximas en estos términos. Por lo cual se vuelve necesaria una visión pluricultural que permita localizar a los actores dentro de sus contextos, de su pensamiento y sus estéticas, y que vaya acorde a formas artísticas otras, sin intentar darle una interpretación occidental.

---

<sup>196</sup> Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*. Pág. 238.

<sup>197</sup> *Ibid.* Pág. 239.



Mural de Palacio Nacional. *Mundo Prehispánico*, 1929. Diego Rivera (México).

## VII. Otros mundos son posibles con el arte

Habíamos dicho que, en el caso del muralismo, así como otros artistas<sup>198</sup> que han sido portadores de un discurso retórico reivindicador de los pueblos originarios, la estética generalmente es la de quien enuncia, incluso en el más honesto sentimiento de empatía. Adolfo Zárate Pérez lo señala de esta manera:

Sin embargo, cabe recordar que la interculturalidad defendida por el movimiento indígena no surgió al interior de él; por el contrario, fue impuesta desde «arriba» bajo un discurso paternalista. Los movimientos indígenas no reclaman una interculturalidad de sometimiento, sino emerger su desarrollo autónomo, su derecho a la autodeterminación y al autosostenimiento, sin negar las relaciones culturales. Por tanto, luchan por ser actores sociales y romper toda forma de colonialidad y dominación.<sup>199</sup>

Sería necesario que partiéramos desde la intersubjetividad<sup>200</sup> de los grupos llamados periféricos con el fin de aproximarnos a una estética y producción artística más cercana a ellos. Mirar a las formas artísticas de estos grupos nos permite además reconocer conocimientos alternativos, constituidos en mundos locales y regionales distintos. Esto nos abrirá el camino hacia una verdadera pluriversidad, observando no sólo aspectos estéticos, sino el desarrollo transversal de la sociedad, de la economía y de la política. Considerar las alternativas que podemos adaptar ante los modelos de la globalización capitalista que ha dado la modernidad, donde hay un solo conocimiento construido a base de genocidios-epistemecidios<sup>201</sup> históricos y, por lo tanto, memorias y culturas amputadas. Lo anterior aplicado a cualquier forma de racismo, no sólo de los pueblos originarios, sino al racismo sexual, étnico, epistemológico, estético, quitar los límites al potencial creativo, e intentar salir de una noción homogeneizada<sup>202</sup> de los discursos en torno a las prácticas artísticas en la aceptación de otras poéticas.

---

<sup>198</sup> No fue sólo el nacionalismo en México, otros pintores que también fueron empáticos con el indigenismo: Di Cavalcanti (Brasil), Eduardo Kingman (Ecuador), Carlos Enriquez (Cuba) y Héctor Poleo (Venezuela).

<sup>199</sup> Adolfo Zárate Pérez. "Interculturalidad y decolonialidad." *Tabula Rasa*, núm. 20, enero-junio, 2014. Pág. 98.

<sup>200</sup> Dussel. *Filosofía de la liberación*.

<sup>201</sup> Cfr. Ramón Grosfoguel.

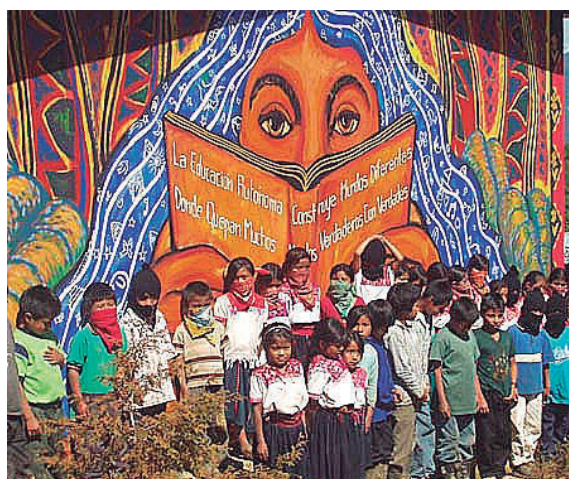
<sup>202</sup> Carmen María Jaramillo resalta que la visibilidad de los artistas no sólo es asunto de la colonialidad epistémica que resta valor a creaciones otras. Asimismo, los países pueden carecer de la "[...] infraestructura o voluntad política para proyectar sus trabajos o a que algunas problemáticas que abordan no se encuentran dentro de las agendas de quienes definen o financian las grandes exposiciones." Además, se cuestiona precisamente por el papel de las instituciones y el material de artistas que no son *mainstream*, que incumbe tanto a la difusión, como a las políticas para la preservación de la memoria de esos artistas. En: Carmen María Jaramillo. "Aquí entre nos: Redes de investigación y geopolíticas del arte." *Cuadernos de*

La universalidad a la que tendríamos que aspirar no debe partir desde la globalización, de la unificación de fenómenos y su estandarización, sino en su orden biológico, es decir, tomando todas las singularidades como especie,<sup>203</sup> de manera que sea posible “[...] pensar en integrar la diáspora de la humanidad oscilante entre su disolución en la globalidad y su disgregación total. Es posible aspirar a una nueva *armonía* porque permite reunir la humanidad toda, sin exclusiones, en la especie.”<sup>204</sup>

El diálogo real, horizontal, entre diversas formas artísticas, posibilita también miradas decoloniales de conocimiento, pensamiento y acción, en la construcción de mundos más justos.<sup>205</sup>

### **Zapatismo**

Enfoquémonos ahora con formas artísticas que no pertenecen precisamente a los grandes nichos de arte, pero que nos sirven para darle valor al giro decolonial. El zapatismo es un movimiento social-político-ideológico (1991), cuyas acciones van más allá de la organización militar que supone el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Parte de su impacto se ha debido, como señala Isabel de la Rosa, que su discurso cuenta con simbolismos que confluyen con “[...]



Gustavo Chávez (México).

nociones filosóficas y humanistas modernas ampliamente aceptadas en el contexto actual”.<sup>206</sup> Con lo que se demuestra que el zapatismo no intenta negar al sistema mundo globalizado, sino tomar otro camino desde cosmovisiones no-eurocéntricas.

---

*Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. Pág. 85-87.

<sup>203</sup> María Noel Lapoujade. “Después de la posmodernidad”. Pág. 32.

<sup>204</sup> *Ibid.* Pág. 37.

<sup>205</sup> Catherine Walsh. “Estudios (inter)culturales en clave de-colonial.” *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, Núm. 12: 209-227, enero-junio 2010. Pp. 218-219.

<sup>206</sup> Conceptos universales como: derechos humanos, democracia, política del reconocimiento, derecho a la diferencia y multiculturalismo. En: Isabel de la Rosa. “¿Qué es el Zapatismo? La construcción de un imaginario rebelde (1994-2001)”. Pp. 8-9.

Por el contrario, los zapatistas aceptan la noción de democracia, pero la redefinen desde la práctica y las cosmologías indígenas, definiéndola como «mandar obedeciendo» o «todos somos iguales porque todos somos diferentes». Lo que parece ser una consigna paradójica es en realidad una redefinición crítica de la democracia a partir de las prácticas, las cosmologías y las epistemologías de lo subalterno.<sup>207</sup>

Entre sus consignas se encuentran los derechos negados a los pueblos originarios en México, promover una idea de nación que respete la democracia, la libertad y la justicia, así como la resistencia ante el neoliberalismo.

Algo que caracteriza a este movimiento es la funcionalidad que dan al arte y a la estética como modo de identificación. Particularmente –y quizá de los más analizado– son las obras murales. Los artistas que participan, pese a ser externos a las comunidades, trabajan a la par entre su estilo y técnica, con contenidos que son decididos colectivamente a través de las juntas de Buen Gobierno (encargadas también de ofrecer educación, salud, justicia). Los murales mezclan la cosmogonía maya, así como el proyecto revolucionario. Unión entre pasado y futuro, a diferencia del sistema-mundo moderno que avanza de forma desbocada. Los murales enaltecen el vínculo y respeto entre la naturaleza, las personas y los animales, sin jerarquías y recuperando al sujeto-colectivo. El lenguaje de los murales además es de fácil comprensión para la comunidad. Los paisajes no tienen influencias modernistas o capitalistas, muestra la relación de las comunidades campesinas con la tierra. La creatividad como fundamento de las luchas de resistencia y transformación, y como experiencia diaria.

Algunos pintores que han colaborado con el zapatismo son: Beatriz Aurora (Chile), Gustavo Chávez Pavón (México), Antonio Ramírez (México). Sin embargo, entre la producción artística del zapatismo se encuentra también: la música, la poesía, la gráfica y el teatro.

Porque en Chiapas, en las zonas rebeldes y autónomas, estamos necios en participar llenando los muros de rebeldía y esperanza policroma, pues la educación rebelde y autónoma es una dura batalla contra la ignorancia, el silencio y la muerte impuesta... porque los muros rebeldes se están vistiendo de colores y están creando una cultura dinámica y autora de sus propias formas de ver y hacer la vida, de dignidad y de lucha para la libertad.<sup>208</sup>

---

<sup>207</sup> Ramón Grosfoguel. “La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales; Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”.

<sup>208</sup> Texto tomado de entrevista consultada en: <http://discursovisual.net/dvweb10/diversa/diventhijar.htm>. Gustavo Sánchez Pavón. (Marzo, 2016.)

Esta relación con la tierra es muy importante para el zapatismo, sobre todo en una época donde la explotación capitalista ha llegado a transformar el mundo y sus recursos. Los campesinos zapatistas han tenido que implementar la lógica de subsistencia, empleando estrategias que los mantengan alejados del mercado y del Estado para asegurar su autonomía.<sup>209</sup> Han generado formas de desarrollo alternativo, su producción se orienta sobre todo al autoconsumo, la parte destinada a la capitalización se utiliza para cubrir otras necesidades complementarias.<sup>210</sup>

El arte como emergencia contextual vinculada a un lugar de enunciación, que a partir de elementos simbólicos refuerzan la (re)vinculación con las identidades de quienes han sido colonizados, pese a que –como decíamos antes– podríamos señalar que actualmente estamos conformados por múltiples identidades. Las prácticas artísticas cumplen una función epistemológica, que va más allá de toda intención representacional-visual, separada de la influencia mercantil, y los regímenes de la institución.<sup>211</sup>

La idea de la modernidad creó en Occidente a un sujeto-individuo, antropocéntrico, racional, emancipado, libre, autónomo, especializado. Hoy el mismo sistema de modernidad capitalista se ha encargado de alienarlo, en aras de la sobreproducción y consumo desmedidos. En este sentido, el arte también fue pensado desde esa autonomía a través de la filosofía estética (siglos XVIII-XIX), con lo que se desprendió de cualquier finalidad, debiendo ser desinteresado, trascendente, concentrado particularmente en ideales universales (occidentales). El arte, como práctica humana, también ha sido víctima de la misma entronización del capitalismo, sumando a la producción artística al valor mercantil, por lo cual ha necesitado de nuevas filosofías estéticas que lo sustenten –algo de lo que ya intentamos hacer referencia en el capítulo 1.

De ahí que demos importancia al uso de la creatividad como alternativa y herramienta de organización, educación-aprendizaje, así como a la visibilidad de problemas localizados, articulados en la resistencia ante la colonialidad. Juan Esteban Cortés Aravena menciona que el artista no sólo lucha contra las formas de alienación del capitalismo, sino que debe ayudar al proceso de transformación social.<sup>212</sup>

---

<sup>209</sup> Leandro Vergara-Camus. “Globalización, tierra, resistencia y autonomía: el EZLN y el MST.”

<sup>210</sup> *Idem*. El autor señala además que sigue el empleo del trueque, así como el intercambio de trabajo.

<sup>211</sup> Veamos que esta separación de la institución se refiere a la independencia en cuanto al *sensus* de la obra que es orientada a través de criterios establecidos, en orden de conseguir espacio expositivo. Las estéticas decoloniales se refieren no a una única manera de hacer y sentir, de ahí que trabajos que se insertan en el museo pueden ser entendidos desde las estéticas decoloniales al entablar el diálogo desde el lugar de quien ha vivido la herida colonial.

<sup>212</sup> Juan Esteban Cortés Aravena. “La estética en la política, la política en el arte: la experiencia latinoamericana y su vínculo

### *Teatro sin tierra. El movimiento campesino en Brasil*

Leandro Vergara-Camus escribe que la vida campesina en Brasil en el siglo XX se sustentó en la propiedad privada de la tierra.<sup>213</sup> Sin embargo, al igual que en otros países, la colonización abrió espacio para la creación de grandes latifundios que fomentaron el empobrecimiento de los pequeños campesinos. El autor menciona también que hoy quienes conforman el agronegocio transnacional son precisamente los grandes productores,<sup>214</sup> adeptos a un sistema capitalista global, donde las relaciones de poder en países del sur llegan a una explotación deshumanizante; además de estar fundado sobre la desposesión de los pueblos. La lucha del MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) es por el derecho a la tierra, por un modo de vida digno, para la transformación social de un sistema de opresión dominante que genera el despojo de manera violenta ante una diferencia de clases al interior de un país. El MST se mueve también bajo la lógica de autosubsistencia como el zapatismo, genera sus propios alimentos, así como algunos productos artesanales para autoconsumo; además de estar constituido dentro de una democracia horizontal. El arte en el MST se vuelve relevante pues es una forma de compartir la ideología desde el interior.

El grupo teatral *Filhos da mãe... Terra*<sup>215</sup> (2003) estaba conformado por militantes del movimiento. En sus puestas en escena utilizaban los símbolos de la lucha por la tierra, el himno del MST y su música. La base se encuentra en las técnicas del teatro del oprimido de Augusto Boal, así como el teatro social-político de Bertolt Brecht. Era un teatro que permitía el diálogo entre los asistentes y quienes se encontraban en escena, abordando problemas cercanos. Al ser un teatro popular, no necesitaba de la profesionalización de los actores o artistas. *Filhos da mãe... Terra* participó en reuniones y actividades del MST, como un teatro didáctico, al servicio del conocimiento y la transformación social –consignas propias del movimiento–. El arte es comprendido como uno de los mejores transportes ideológicos, sobre el que Augusto Boal expresa: “El teatro, de modo particular, es determinado por la sociedad mucho más severamente que las demás artes, dado su contacto inmediato con el público y su mayor poder de convencimiento. Esa determinación alcanza tanto a la presentación exterior del espectáculo como al propio contenido de las ideas del texto escrito.”<sup>216</sup>

---

con la modernidad.” Consultado en: <http://www.pacarinadelsur.com/home/abordajes-y-contiendas/1026-la-estetica-en-la-politica-la-politica-en-el-arte-la-experiencia-latinoamericana-y-su-vinculo-con-la-modernidad>. (Febrero, 2016.)

<sup>213</sup> Vergara-Camus. *Op. Cit.*

<sup>214</sup> *Idem.*

<sup>215</sup> *Hijos de la Madre... Tierra.*

<sup>216</sup> Augusto Boal. *Teatro del oprimido I. Teoría y Práctica*. Pp. 157-158.

La obra *Posseiros e Fazendeiros*,<sup>217</sup> describe los procesos de lucha de tierra entre agricultores y ocupantes ilegales, así como la violencia que se vive entre los campesinos de pueblos del llamado tercermundismo. Asimismo, la obra critica a los medios de comunicación que construyeron una imagen negativa del movimiento.<sup>218</sup>

Dussel menciona que no todas las subjetividades han sido subsumidas por el sistema-mundo y desde ellas se puede realizar una crítica o la búsqueda de una sociedad más digna, toda vez también que puedan redefinir su propia cultura y su relación intercultural. Mientras que Adolfo Zárate Pérez advierte la necesidad de las relaciones culturales aclarando que la diversidad es la mayor riqueza de la condición humana.<sup>219</sup> Culturas que tampoco se han quedado congeladas en el tiempo, ni subsumidas por completo por el sistema-mundo, sino que han ido evolucionando a la par de la modernidad.<sup>220</sup>



<sup>217</sup> La información al respecto del argumento de esta obra fue revisado a partir de: Marlene Cristiane Gomes Britos. *Arte e cultura popular na América Latina: o teatro político do MST (Brasil) e o teatro comunitário do nuestra gente (Colômbia)*. Tesis de maestría. Universidad de São Paulo. La traducción sería algo parecido a: *Los agricultores y los ocupantes ilegales*.

<sup>218</sup> Cláudia Mendes Giesel y Fernando Ramallo. “De labradores a pistoleros: El Movimiento de los Trabajadores Rurales sin Tierra en la revista *Vêja*.” Revista *Signos*. Chile, 2012. Pp. 132-153.

<sup>219</sup> Zárate Pérez. *Op. Cit.* Pág. 105.

<sup>220</sup> Enrique Dussel. “Transmodernidad e interculturalidad (interpretación desde la filosofía de la liberación)”. Pág. 17.

## VIII. Racismo

La filosofía moderna se basa en la razón, en la fundamentalización del hombre como centro del mundo y del conocimiento. Este hombre, sin embargo, tiene raza, género y domicilio. Es masculino, heterosexual, europeo/occidental, blanco, capitalista, proveniente de una cultura patriarcal; resulta ser, además –y como decíamos–, el punto neurálgico de la epistemología mundial. Agregariamos también que es quien ha determinado el buen gusto en el arte y los estándares de éste. La colonización ha sido un proceso complejo, no sólo de opresión, sino que hace invisible todo aquello que no pertenezca a este orden de categorías que ha planteado Ramón Grosfoguel. Se extiende, además, a diversas estructuras creando una hegemonía regida por la centralidad, y emplazada por una globalización capitalista.

Grosfoguel señala que este racismo sexismo es una jerarquía de poder entre lo que es superior y lo que es inferior. Entre lo que es, y lo que no es, es decir, lo que tiene humanidad y lo que no. Partiendo de Frantz Fanon, Grosfoguel explica que en la relación entre el *ser* y el *no ser* hay una línea; por encima de la línea (*ser*) hay clases, razas y género que son privilegiado pese a su diferencia sexual, de género, de pensamiento, ya que forman parte del lugar de enunciación o comparten algunas características con aquél. Mientras que quienes se encuentran por debajo de esa línea (*no ser*), incluyendo también clases, razas o género, que no gozan de este privilegio y, por el contrario, su situación es agravada por la condición de ser parte de los oprimidos.<sup>221</sup> No es lo mismo ser una mujer blanca en un país europeo, que una mujer africana en Sudamérica o Etiopía. Para la segunda, no es sólo su género, sino también un racismo acerca del color de piel, así como su realidad geopolítica.

Para muchos como yo, negra y mujer, es imperativo que nuestra escritura comience a recrear nuestras historias y nuestros mitos, así como integrar lo más doloroso de las experiencias. Pérdida de nuestra historia y de nuestra palabra. La readquisición del poder para crear el propio imago es vital para este proceso, reafirma para nosotros lo que siempre hemos sabido, incluso en lo más oscuro que todavía está entre nosotros, cuando todo conspiraba para probar lo contrario –que pertenecemos sin duda a la raza de los seres humanos”. Marlene Nourbese Philip.<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> Conferencia. “Grosfoguel: ¿Qué entendemos por racismo? Una visión decolonial.” Revisada en Youtube. Junio 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zvBO6aDrLmI>.

<sup>222</sup> Extraído de: Karina Bidaseca (coord.). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Pág. 20.

La producción artística de zonas geopolíticas diferentes, así como de razas y clases distintas, está históricamente determinada a ser inferior en relación a la producción de Estados Unidos o los países potencia de Europa, claro está, bajo la nomenclatura de una estética occidental, que está siendo primada por la lógica tardocapitalista<sup>223</sup> —o por algún otra de las categorías de las jerarquías del poder—. De tal forma que tampoco es lo mismo un artista de descendencia africana que produce obras de arte bajo una estética occidental contemporánea y que resida en Estados Unidos, que otro artista afrodescendiente en Latinoamérica, que además intente hablar de sus raíces. Incluso en el caso que nuestros dos artistas se encontraran exponiendo en un museo internacional, el primero de ellos tiene mayor privilegio pues está más cercano a los parámetros que exige hoy el mercado o la institución del arte.<sup>224</sup> Mientras que el segundo artista, no sólo no está a la vanguardia —que es una de las bases sobre la que se ha conformado la idea del arte en la modernidad—, sino que también pertenece a una región que el sistema-mundo sigue considerando periférica. Pensemos también en otra crítica recurrente —no por ello menos cierta— donde las mujeres no tienen la misma participación en espacios artísticos como los hombres; lo mismo que podemos ver que sucede con otras expresiones como el arte Queer.

Las estéticas decoloniales, por tanto, no se dirigen a la integración equitativa en el sistema de las artes internacionales, sino que posibilitan el replanteamiento de las expresiones artísticas no-occidentales desde sus propios contextos, desde sus propias historias, sin caer en una respuesta fundamentalista contra al orden hegemónico, si no dejando de privilegiar cánones euro-occidentales,<sup>225</sup> que han devenido universalismos. Este racismo estético crea límites en cuanto a la concepción de lo que puede o no puede ser arte, así como de quién tiene mayor capacidad de realizarlo.

---

<sup>223</sup> Grosfoguel aclara que el racismo está institucionalizado, y que muchos de los actos individuales son más bien prejuicios. Sólo quisiéramos sumar a esto lo que señala Juan David Gómez-Quintero acerca de en los países de Latinoamérica —y probablemente en todos los países donde ha habido colonización— se creó una conciencia doble: por un lado, un anhelo de occidentalización y una discriminación a identidades “negras, indígenas y campesinas tradicionales”. En: Juan David Gómez-Quintero. “La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina.” *Revista El Ágora*. Vol. 10. Núm. 1. Medellín, 2010. Pág. 98.

<sup>224</sup> Es por esta razón que se vuelve complicado el análisis de exposiciones internacionales o globales que intentan ser incluyentes, ya que al incorporar expresiones artísticas de otros países, al intentar deslocalizarlas, no sólo terminan por negar una estética particular —que responde a un sistema ideológico y una cosmovisión singular— sino que instantáneamente la insertan dentro de una interpretación localizada. Incluso este racismo estético se ve al interior de un mismo país. En Estados Unidos, mientras estilos como el arte conceptual o el expresionismo abstracto acaparaban los escenarios en la primera mitad del siglo xx, artistas pertenecientes a movimientos afroamericanos (Aaron Douglas o Jacob Lawrence) pasaban desapercibidos, eran relegados o tomados en cuenta exclusivamente por su valor exótico; algo similar sucede con la producción artística de otros países.

<sup>225</sup> Grosfoguel señala que “[...] la teoría social occidental se basa en la experiencia histórico-social de cinco países (Francia, Inglaterra, Alemania, Italia y los Estados Unidos) que constituye no más del 12% de la población mundial”. Este número después lo rearticula a 6% al considerar el sexismo de estos países. En: “Racismo Epistémico, Islamofobia Epistémica y Ciencias Sociales Coloniales.” *Tabula Rasa*. Núm.14. Bogotá. Enero-Junio 2011.

[...] la mayoría de las mujeres ha debido, primero, adecuarse a las actitudes masculinas, avenirse con la industrialización y la tecnología desde el descontento o la importancia de los hombres, percibir a una distancia todavía mayor el impacto del cambio. En las mujeres lo urbano tiene connotaciones de represión y violencia aún mayores, y lo nacional es más injusto y discriminatorio.<sup>226</sup>

Dentro de la matriz colonial, la clasificación jerárquica racial civilizatoria opera las identidades sociales, “la superioridad del hombre blanco heterosexual”;<sup>227</sup> en el ámbito ontológico-existencial, “la deshumanización de pueblos indígenas y negros”;<sup>228</sup> así como en el plano epistémico, “el eurocentrismo como perspectiva única de conocimiento así descartando otras racionalidades epistémicas”.<sup>229</sup>

### *Arte de memorias*

#### *Carimba*

-LUCRECIA PANCHANO-<sup>230</sup>

Carimba.<sup>231</sup> Marca de abominable esclavitud

que todo nos robó, excepto la conciencia

---

<sup>226</sup> Carlos Monsiváis. “Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares en México”. En: Elvira Cocheiro Bórquez (comp.). *Antología del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. Pág. 162.

<sup>227</sup> Catherine Walsh. “Estudios (inter)culturales en clave de-colonial.” *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, Núm. 12: 209-227, enero-junio 2010. Pp. 221-222.

<sup>228</sup> *Idem*.

<sup>229</sup> *Idem*.

<sup>230</sup> La literatura tiene muchos casos de recuperación de la memoria, como los cuentos de Lydia Cabrera (Cuba), que rescata la mitología de los pueblos africanos, además de algunos aspectos lingüísticos. Un poeta conocido que utilizó el tema del negrismo como forma de aceptación a la condición mulata fue Nicolás Guillén, también cubano. “Lanza con punta de hueso, / tambor de cuero y madera: // mi abuelo negro. // Gorguera en el cuello ancho, / gris armadura guerrera: / mi abuelo blanco. / Pie desnudo, torso pético / los de mi negro; / pupilas de vidrio antártico / las de mi blanco.” (Fragmento *Balada de los abuelos*.)

<sup>231</sup> La *carimba* es como se conoce a la señal con hierro candente con la cual eran marcados los esclavos que eran traídos de África. Servía tanto para demarcar la propiedad, como forma de control para los impuestos: “Una vez el esclavo era desembarcado en el puerto, se procedía a marcarle en el cuerpo con un hierro candente; esta identificación daba a entender que el esclavo habría entrado legalmente y que se habrían pagado a la Corona los impuestos correspondientes. Usualmente, en el pecho se le imprimía la Marca Real y en la espalda la marca del asentista. La ‘marquilla’, utilizada para marcar al esclavo, estaba elaborada en hierro. Se calentaba al fuego y sin dejarlo enrojecer, se aplicaba en la piel directamente o, habiendo aplicado previamente manteca o sebo en la piel, se colocaba sobre esta un trozo de papel, imprimiendo encima la marquilla.” Archivo General de la Nación Colombia (<http://archivogeneral.gov.co/>).

que en nosotros releva su física presencia  
y enfatiza en el negro, su máxima virtud.

Carimba... marca indignante del vasallaje  
que quiso destruir todas nuestras raíces.  
Y aunque hoy presentamos diferentes matices,  
somos supervivientes de infame coloniaje.



Después de varios siglos de ignominia y dolor  
y con esa fe suprema que el negro vivifica,  
por llevar en su ancestro ese, ¡algo! superior.

Carimba... Ahora es símbolo de libertad y amor  
con un significado que el negro dignifica  
y es la expresión auténtica de altivez y valor.



<http://archivogeneral.gov.co>

Rosih Amira Martínez Sinisterra menciona la necesidad de volver a la memoria de la esclavitud para un pueblo como el colombiano, que desconoce su historia, donde han sido excluidos los grupos sociales diversos, racializados, minorizados,<sup>232</sup> víctimas aún de la herida colonial. Además, sigue señalando, “[...] se decidió como parte fundamental del discurso constitutivo de la identidad nacional, eclipsar la presencia africana, a través del discurso del mestizaje [...]”.<sup>233</sup> Los mestizos intentaban el reconocimiento del euro-occidental, por lo cual, estos capítulos son velados por otros. Por lo que, el arte en este caso como fuente de conocimiento, para acercar a las personas con sus raíces, comprender su pasado. También como

<sup>232</sup> Rosih Amira Martínez Sinisterra “Mujeres Afrocolombianas, Carimbas en la historia de Cimarronas Ennegrecidas.” En: <http://www.hchr.org.co/afrodescendientes/>. (Marzo, 2014.)

<sup>233</sup> *Idem*.

una forma de aprendizaje de una historia violenta, de las clases enriquecidas con el trabajo de los africanos o sus descendientes. Asimismo, la aproximación a las estéticas decoloniales nos ayuda al replanteamiento de la identidad, así como la manera de asumir las raíces y dignificar su lugar en la historia.

Martínez Sinisterra señala también el importante lugar de la mujer africana en Colombia:

[...] contribuyeron con su sabiduría ancestral a la constitución de la medicina tradicional, al conocimiento de los ciclos vitales de los ecosistemas, del medio ambiente y de las fuerzas vitales de la naturaleza y sin clemencias, toda la producción económica del sistema colonial reposó sobre sus manos, hombros, caderas, úteros, vaginas y cuerpos enteros, es así como la generación de la riqueza del país depende en gran medida del trabajo forzado realizado por millones de mujeres negras-africanas en la época colonial.<sup>234</sup>

Esta atención al papel de la mujer se puede trasladar también desde un enfoque decolonial, ya que el marco en el cual se han generado teorías feministas es a partir de teorías eurocéntricas (feminismo blanco occidental), las cuales tienen problemas para interpretar la realidad del racismo en mujeres que provienen de geografías que han sufrido la colonización, de clase y raza distinto. El feminismo, por tanto, en muchas ocasiones termina sirviendo más a un proteccionismo,<sup>235</sup> de mujeres de clases sociales diversas. El tipo de opresión es distinto, el tipo de violencia que se ha sufrido también lo es.<sup>236</sup>

En América Latina hoy, los discursos de modernización, capitalismo, y democracia nos recuerdan los discursos del siglo dieciséis de “los derechos de las gentes.” Ambos ocultan el rostro del sufrimiento humano. El trabajo tedioso de las “manos menudas” de las mujeres de la maquila, la pobreza de millones de mujeres trabajadoras y sus familias, los cuerpos violados y mutilados de mujeres jóvenes en México y Centroamérica pueden ser vistos como sucesores de los esclavos, sirvientes y mujeres indígenas en el siglo veintiuno.<sup>237</sup>

---

<sup>234</sup> *Idem.*

<sup>235</sup> Mercedes Jabardo Velasco. “Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración.”

<sup>236</sup> Francesca Gargallo menciona que en Latinoamérica existen mujeres pertenecientes a al menos cuatrocientos grupos de minorías excluidas, pero que igualmente han sufrido algún tipo de violencia. En: Francesca Gargallo. “Feminismos no académicos, feminismos no estudiados. El ‘inconcebible’ feminismo de las mujeres de los pueblos originarios.”

<sup>237</sup> Breny Mendoza. Cita tomada de: Karina Ochoa Muñoz. “El debate sobre las y los amerindios: entre el discurso de la bestialización, la feminización y la racialización.” *El Cotidiano*. Marzo-abril, 2014. Pág. 113.

En el caso del arte, las mujeres latinoamericanas tienen diversas marcas: por un lado, son mujeres en una sociedad aún patriarcal, pertenecen en muchas ocasiones a grupos minorizados (“indígenas”, “negras”); además, como decíamos líneas arriba, son parte de una realidad geopolítica distinta, con conocimientos situados.<sup>238</sup>

Sobre las raíces africanas en Latinoamérica podemos pensar en otro ejemplo dentro del teatro. Rafael MurilloSelva Rendón (Honduras) escribe la pieza teatral *Louvagu o El otro lado lejano*. Lo que hace la obra es recuperar la historia del pueblo garífuna –particularmente el momento que comprende a la época colonial–, la cual se encontraba en el olvido, incluso en la tradición oral.<sup>239</sup> El tronco maternal de la ascendencia precolombina era desconocida tanto para el pueblo garífuna, así como para la población hondureña en general.<sup>240</sup>

Es un teatro que, al igual que el caso de *Filhos da mãe... Terra*, es comunitario, los actores son sujetos de grupos subalternos, invisibilizados debido a su raza o condición socioeconómica. “En un aprender/desaprender para reaprender haciendo, los actantes (campesinos, pescadores, artesanos, obreros, estudiantes, etc.) se apropian (empoderan) del instrumental teatral occidental/colonial, pero reinvertiendo su modus operandi al narrar (actuar) su propia historia desde el otro lado lejano.”<sup>241</sup>

(Fragmento.)

III

Por muchos años aquella isla<sup>242</sup> permaneció libre  
y supo defenderse de los varios intentos  
coloniales y gracias a ello, los negros de las islas  
vecinas seguro refugio del cruel esclavismo en  
ella encontraban.<sup>243</sup>

[...]

---

<sup>238</sup> A esto, dentro de los textos del giro decolonial también se le llama geopolítica del conocimiento (Dussel) o corporalítica del conocimiento (Fanon).

<sup>239</sup> Rafael MurilloSelva Rendón. Introducción a *Louvagu o El otro lado lejano*. Pág. 143.

<sup>240</sup> *Idem*.

<sup>241</sup> Adriano Corrales Arias. “Hacia un teatro decolonial o de la liberación: la propuesta teatral de Rafael Murillo Selva-Rendón.” Pág. 171.

<sup>242</sup> Se refiere a la isla Yuremei, hoy conocida como San Vicente.

<sup>243</sup> MurilloSelva Rendón. *Op. Cit.* Pág. 144.

EL PADRE: Fue así como un nuevo color surge  
en medio del verde azulado de San Vicente.  
India y negro se juntaron como el grano y la  
mazorca, como el pez y el agua, e hicieron  
surgir en nuestra América un mundo  
diferente.  
Aquí están los primeros garífunas, uno se  
llama Satuyei, el otro Duval y éste Iduwa.<sup>244</sup>  
[...]

EL DE MÁSCARA: Compró tierras morenita,  
compro tierras ...  
¡vendan, vendan!  
TODOS: No, nosotras no vender la tierra, nosotros  
ocupar tierra para sembrar yuca.  
EL DE LA MÁSCARA: Pero con todo esto  
pueden comprar toda la yuca que quieran.  
*(muestra billetes).*  
TODOS: Nosotros no querer comprar yuca.  
EL DE LA MÁSCARA: Además, pueden  
conseguir chamba en la compañía.  
TODOS: No, nosotros no querer trabajar en la  
compañía.  
EL DE LA MÁSCARA: Bueno, tratemos de  
arreglarnos por las buenas ... ¿van a vender o  
no?  
TODOS: No, no.  
*(El de máscara da orden a su ayudante, éste  
saca un revolver, amenaza y hace disparos al  
aire...)*  
TODOS: Sí, sí vender, vender sí.  
EL DE LA MÁSCARA: ¿Cuánto?  
TODOS: *Dos mil.*  
EL DE LA MÁSCARA: ¡Dos mil! *(riéndose)*;  
dales cincuenta y que se vayan.<sup>245</sup>

---

<sup>244</sup> *Ibid.* Pág. 146.

<sup>245</sup> *Ibid.* Pág. 158.

# LOUBAVAGU O EL OTRO LADO LEJANO

CRONICA TEATRAL MUSICALIZADA

Rafael MurilloSelva Rendón



Portada del libro *Loubavagu o El otro lado lejano*.

De esta forma, podemos pensar en una manera de sobreponerse a la colonialidad del saber, donde la historia de los pueblos muchas veces queda oculta por, como se acostumbra decir, los “vencederos”. Nuevamente, nuestro empeño no intenta negar la historia, sino para tener una perspectiva más amplia, ya que, al suprimir la historia de los distintos grupos, se les niega su humanidad, el conocimiento, sus capacidades y su cultura en general. El arte permite hacer del pasado también una experiencia. Pilar Cuevas dice: “De ahí que un acercamiento a la memoria como régimen de representación resulte pertinente pues nos permite reflexionar sobre la forma en que ésta habría operado desde la colonialidad del poder en el proceso de rearticulación de los legados coloniales, comenzando con la conquista y hasta el actual modelo hegemónico global de poder.”<sup>246</sup>

Superar, por ende, la idea de modernidad como hito único (también en la estética y el arte). Articulando, como señala Arturo Escobar, tanto el conocimiento subalterno y hegemónico desde perspectivas otras,<sup>247</sup> reposicionando a estos conocimientos y formas de sentir desde su lugar de enunciación,<sup>248</sup> liberándonos a su vez de visiones eurocéntricas, universales –y desde donde partimos muchas veces para realizar nuestra propia crítica o autopercepción–. El arte, en este caso, permite tanto la generación de imaginarios distintos, así como el uso de la creatividad en favor de la sociedad o comunidad.

### ***Una cuestión también de conceptos***

Hemos dejado para el final algunas consideraciones hacia un aspecto que desde el giro decolonial se presentaría eventualmente, la consideración entre arte-artesanía. Gran parte del discurso del sistema mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal<sup>249</sup> ha sido el de la civilización y progreso de *los que saben*, sobre los que no; *de los que tienen cultura*, sobre los primitivos; los económicamente poderosos sobre los pobres; por tanto, de los que hacen arte –y lo disfrutan como percepción diferenciada– de quienes realizan “arte popular”, vinculado a las tradiciones.

---

<sup>246</sup> Pilar Cuevas Marín. “Memoria colectiva. Hacia un proyecto decolonial.” En: Walsh, Catherine. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I. Pág. 98.

<sup>247</sup> Escobar. *Op. Cit.* Pág. 93.

<sup>248</sup> *Cfr.* Arturo Escobar.

<sup>249</sup> Ramón Grosfoguel. “La Descolonización de la Economía Política y los Estudios Postcoloniales; Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global”.

En un momento en que la filosofía y la crítica se encargan de entablillar al arte, en que la influencia del pensamiento se impone sobre el del sentimiento; donde para hacer arte se necesita la consciencia de que se está haciendo arte –otra vez: el intelecto antes que la emoción–. Sumado a la colonización del modo de sentir y de ver, nos limita a la apreciación del quehacer artístico de grupos no-occidentales, que mantienen parte de sus procesos que siguen asentados hace siglos, que se han ido configurando, pero que siguen creando una forma particular de identificación, y cuyas manifestaciones artísticas siguen opacadas por el brillo de las “artes mayores”, o su consiguiente genealogía.

La contemplación pasiva ennobleció al arte, lo elevó y mitificó, pero que no dejó de ser la respuesta a un sistema de las bellas artes (puras, sin función), creadas conceptualmente en el siglo XVIII.<sup>250</sup> Mientras que la realidad de las prácticas artísticas de pueblos no-occidentales siguen enraizadas en la tradición, hoy todavía consideradas periféricas. Sin embargo, estas formas de producción a las que les queda negado el mote de *arte* porque no fueron considerados por una filosofía occidental, están vinculadas a aquellas formas de hacer que no diferenciaban el arte de las artesanías, pero que de manera particular, implican su propia espiritualidad, su propio simbolismo, creatividad, sensibilidad, incluso como una práctica vinculante con su cosmovisión; sin que neguemos, claro está, que también generan productos para comercializar y que se deslindan de todo valor cultural.<sup>251</sup> En la actualidad, estas formas de arte no pueden ser pensadas en relación a una *estética* colonizada por la razón, de la forma ideal de hacer superior, que no debería ser antepuesta ante una forma inferior, sino distinta. Cuyas similitudes sólo se pueden comparar con las diferencias que son tan amplias como una cultura lo es de otra.

Pensemos por ejemplo en el tejido de los pueblos andinos, en éste se rescata la tradición, se trabaja desde la memoria oral, crea experiencias vitales de relación con el entorno; reflejan una mitología andina, esto a través de la creatividad de las formas y su simbolismo.

---

<sup>250</sup> Larry Shiner. *La invención del arte*. Shiner señala además que en este momento en donde se crearon las separaciones entre arte/artesanía, artista/artesano. Que hasta antes eran parte de un mismo sistema del arte. Si la estética filosófica se agencia el estudio del arte, esto implicaba el nuevo sistema moderno del arte. Tanto crítica como filosofía se fueron adaptando a los cambios artísticos posteriores (euro-occidentales), mientras que las prácticas artísticas del sistema del arte antiguo quedaron relegadas a los planteamientos de artesanía o artesano. Actualmente, es bajo estos conceptos como se corresponde a la producción artística que no pertenece al sistema de las bellas artes, que ha dejado de interesarse en estéticas particulares o el vínculo existente aún entre el hacer, vivir y sentir de cada comunidad.

<sup>251</sup> Pensemos que, en muchas comunidades originarias, la producción estética, el oficio y la vida no se hallan tan distanciadas como en Occidente. Cuando en las vanguardias se habla acerca de que no hay distancia entre el arte y la vida, se refiere a una integración ontológica de los objetos pertenecientes en un rublo y otro, así como una realización temática. Mientras que, en las comunidades originarias, esta separación nunca se dio completa en primera instancia. Como sucedió a su vez con la sublimación del artista como genio, como virtuoso; de un sujeto-individual, que sobresale en la sociedad.

En el mismo ánimo de racismo estético, donde se necesita demarcar la superioridad entre quienes producen arte, y la inferioridad de quienes producen artesanías, arte popular –ya que no pueden ser denominado de la misma forma–. Pensemos que si la colonización de la estética o la *aisthesis*,<sup>252</sup> es una colonización intelectual, racional –de ahí su nacimiento como una rama filosófica–, se ha extendido como hegemonía epistémica; es decir, a partir de la manera de designar, y cómo el pensamiento se adecua. De ahí que una pronunciación lingüística sirve también para transformar la subjetividad, los conceptos –como dice Silvia Rivera Cusicanqui–, se vuelven encubrimientos: “De este modo, las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla”.<sup>253</sup> Lo cual afecta incluso a quienes estamos más cercanos de determinadas prácticas artísticas, pero que acostumbramos a verlas a la distancia o bajo esas mismas construcciones semánticas.

Si hoy el arte contemporáneo se ha alejado de la sensibilidad (sensorial) y que en gran medida ha devenido intelectual, en su sentido amplio, la estética como filosofía, pese a que se ha venido transformando con el arte occidental, no ha dejado de orientarse hacia un tipo de concepción del arte. Aquí haría falta más allá de una etimología, sino que lo pensemos como una práctica humana, como un comportamiento estético inherente, lo que nos llevaría a la contemplación de una perspectiva interdisciplinaria. Cuando se coloniza la estética, también se invisibilizan los modos de ser de otros pueblos y sentir distinto, cuya relación no está primada por la vista, sino que intervienen otros sentidos.

Nuestro debate no sería tanto hacia el concepto de *arte*, sino que designaciones como *artesanías* o *arte popular* termina por ser una forma de inferiorización, es decir, se incluye dentro de este racismo estético/epistémico que hemos mencionado al designar este hacer como prácticas periféricas, subalternas o primitivas. Sin embargo, es imposible equiparar ambas más allá que su independencia, pues perseguir la legitimación sigue siendo avalar desde poéticas que han seguido un camino distinto. Más bien, se trata de equiparar la valoración y que esté limitada a una interpretación desde contextos particulares, y no de un sistema hegemónico, del racismo estético, ni de la falsa creencia de una carencia de sensibilidad. Toda vez que estemos de acuerdo que acercarnos a las artes realizadas por grupos originarios conlleva comprender que la implicación artística es sólo uno de los rasgos, ya que también confluyen relaciones culturales, ceremoniosas, sociales-comunales.

---

<sup>252</sup> Mignolo. *Op. Cit.*

<sup>253</sup> Silvia Rivera Cusicanqui. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Pág. 19.

Claro que tampoco podemos ignorar las prácticas mercantiles. Habíamos dicho que la cultura de regiones no-occidentales, sobre todo las de los pueblos originarios, eran explotadas por una plusvalía que radicaba en el exotismo; asimismo, la incorporación de las “artes populares” al mercado turístico se logra a través de la banalización –o estetización en su sentido comercial–. Con lo cual, la producción de estas comunidades se vacía de sentido y, por ende, esto afecta su dimensión simbólica; pero igualmente distanciada de una cartografía estética hegemónica.

Recuperar esta percepción a través de la decolonialidad del modo de ver y saber, hacer y sentir, permite darles visibilidad a estas prácticas otras de arte, otorgarles una re-existencia. Yuderkys Espinosa-Miñoso menciona que el arte debería servir en primer lugar para transformar las condiciones de subordinación.<sup>254</sup> No tanto en la búsqueda de hacerlas parte de un sistema de las bellas artes occidentales.

En el caso de los textiles, para volver a nuestro ejemplo, han sido prácticas cuyo florecimiento se vio cortado por la colonización, y que hoy intentan recuperar saberes de los antepasados, sus técnicas, las cuales son interpretadas a la distancia. Pensemos que los pueblos originarios y otros grupos que llegaron a América en la conquista, al no tener una lengua escrita, muchos de sus procesos fueron de transmisión oral, por lo cual gran parte de esta memoria desapareció o fue borrada a través de la violencia epistémica. De manera tal, que incluso nuestra aproximación debe realizarse con la menor carga de (pre)juicios estéticos de una cultura occidentalizada, toda vez que podamos apreciar los valores estéticos de cualquier otra sociedad, desde sus propios rasgos e historia, no intentando adaptarlos a un pensamiento que no los contempló.

Liberar la estética nos permitiría identificar otros objetos como artísticos, la belleza como apreciación perceptiva, aprendida naturalmente; si bien el contacto con obras de arte (generalmente occidentales) nos ha ayudado a identificar ciertos elementos sin la necesidad



Textil mapuche.

<sup>254</sup> Yuderkys Espinosa-Miñoso. “El arte de transformar la vida: La conciencia de opresión en la creación de las mujeres.”

de una formación artística formal, podemos reconocer estos elementos en grupos no-occidentales. El problema, por tanto, radica en gran parte ante la distinción entre qué es o no es arte –y según quién–. Por lo tanto, de lo que se trata no es de una negación a las prácticas artísticas que hoy son privilegiadas en el mundo, ni la reducción a una perspectiva netamente latinoamericana, que puede resultar esencialista, sino comprender la existencia de otros imaginarios, de otras formas de crear que siguen transformándose a su ritmo y que dependen de la comprensión en su propia historia.

## Conclusiones

El uso de teorías occidentales en la primera parte de la tesis surge de la idea de que son algunas de ellas las que han dominado la teoría y crítica de arte, incluso a nivel estructural dentro de los enfoques académicos. Lo que no es sino un marco centralizado que sigue orientando en gran medida nuestro pensamiento. Asimismo, tomamos aquellos autores que creemos que nos ayudan a generar un panorama de la estética contemporánea en los grandes circuitos del arte, así como de la recepción del arte en la actualidad. Podemos concluir que parte de lo que hemos definido como distancia estética se ha configurado en el siglo XX a partir de tres momentos importantes: la apertura hacia una cultura de masas, que se ajustó bajo una estética espectacular, enfocada al entretenimiento; esto se vio potencializado por nuestro segundo aspecto, la proliferación de los medios tecnológicos, lo que permitió un modo distinto de relacionarse con el mundo, así como en la configuración de un entorno participativo; tercer punto, el cambio hacia la etapa del capitalismo tardío, lo que creó una estrategia globalizada que pudiera expandir el dominio económico a través del consumismo y la estetización del mundo.

Estos tres aspectos influyen a su vez en la delimitación de determinados órdenes estéticos y en el arte euro-occidental: la proliferación de imágenes y objetos artísticos, así como su captación a gran escala, lo que a su vez permitió acceder a un arte cuyos rasgos formales dejaron paso a un arte más mundano. Se incorporaron otras formas de arte, impulsadas por los medios, además de que la interacción se volvió más inmediata y superficial; asimismo, la transición de un arte cultural terminó por enraizarse en su valor de cambio en la transformación como bien de consumo, como objeto estético mercantil, de donde es posible comprender que el arte internacional hoy se encuentre tan vinculado con el capitalismo, es decir, que gran parte de la influencia en la conducta artística en la actualidad está mediada por el mercado en un nivel internacional, sólo habría que observar la especulación que hay alrededor del arte tanto en casas de subasta, galerías o ferias. Donde la hegemonía estética habría de circunscribir a la creación artística bajo este régimen capital, por lo que es necesario visibilizar otras formas artísticas. Esto fue lo que nos llevó a la segunda parte de la tesis, la necesidad de pensar en prácticas artísticas otras que escapen de perspectiva occidentalizadas. Que en muchos casos en países no-occidentales han sido invisibilizadas o desvaloradas por un régimen que ha creado subjetividades, creando patrones en los modos de ver, de saber, de sentir, de hacer y de pensar.

Estas formas de arte son marginadas debido a su falta de presencia en nichos importantes o porque su constitución no se adecua a los cánones occidentales, que no son sólo los de la estética filosófica del siglo XVIII, sino los nuevos discursos filosóficos y de la crítica que se ha desprendido desde ahí, y que hoy gira en torno a un mundo que obedece a la demanda. De un arte contemporáneo que se ha trivializado, que continúa enlazado al mundo espectacular, y que prepondera en muchos casos su presencia mediática. Un arte que ha conseguido deslocalizar incluso al propio artista, en beneficio de un arte global, el cual, sin embargo, sigue siendo un despliegado de poder político y hegemónico. Donde hoy los parámetros estéticos parecen irse desdibujando ante la banalización de las formas.

La opción decolonial nos ha permitido tener una perspectiva distinta de la historia y de cómo se han condicionado las subjetividades. Además, nos da la posibilidad de contrarrestar la estandarización de categorías que generan un racismo estético para países que han sido colonizados, o para los grupos que aún luchan por su autonomía cultural; por ende, comprender que el contexto y realidades socio-históricas de cada sociedad son distintas, por lo que aproximarnos a cada cultura (incluido el arte) requiere ser conscientes de la limitación de las categorías cuando no han partido de la misma realidad geopolítica.

Lo que nos ha permitido también la opción decolonial es sortear lo que podría convertirse en una letanía teórica, dejar de inclinarnos hacia dinámicas de consumo; así como discursos reduccionistas e incluso de carácter pesimista que cierran la posibilidad de otras alternativas estéticas, reconocer que arte no es sólo el que encontramos en museos o galerías, sino que las prácticas artísticas son recurrentes en toda cultura. Además, respetar otros campos artísticos y de producción simbólica diversa, permite también comprender modos distintos de pensar y relacionarse con el entorno, del cual se puede aprender, y no exclusivamente en la búsqueda de la armonía hacia la pluriversalidad y el derecho a la diferencia.

La idea del arte latinoamericano, visto como un todo, resulta ambigua, delimitada. El arte en los países denominados periféricos, no se enfrenta a la crítica de la posmodernidad hacia la modernidad, es decir, del interior hacia el interior, como en Occidente; sino del reconocimiento de un arte más propio, con estéticas singulares. Intentando librarse de los patrones de pensamiento que siguen instalados como parte de la herida colonial. El objeto estético, autónomo, de contemplación desinteresada, responde más bien a una categoría de la filosofía estética occidental del siglo XVIII. Por ello, si las experiencias socio-históricas crean formas de pensamiento particulares, por ende, una sociedad no-occidental mantiene sus formas de hacer arte que responde a categorías propias, pero que, como parte del comportamiento hu-

mano, de la especie, la coincidencia entre algunas de estas categorías será natural. Sin ignorar que, aunque siempre encontraremos intercambios culturales, nos permite revisar horizontes creativos distintos, que no forman parte de la hegemonía eurocéntrica que ha determinado qué es arte y qué no lo es.

Este trabajo nos ha servido para unificar dos perspectivas que, si bien son aparentemente distintas debido a los intereses y lugares distintos de enunciación, permiten aproximarnos de manera más completa a un fenómeno tan complejo como el arte, como objeto simbólico, cultural, inherente al hombre; pero también como establecimiento de un determinado estatus social. Además, como desarrollo seminal que no sólo pueda abrir perspectivas, sino que permita continuar con una línea de análisis desde los diversos procesos históricos. Así como dar mayor visibilidad y respeto a formas de creación distintas, cuyas representaciones y sensibilidad no logran encajar en los sistemas tradiciones del arte.

Sin ignorar que cualquier cultura que hable por otra, o que intente representarla, no sólo le niega en algún modo su libertad expresiva, también mantiene su invisibilidad. Al pensar la historia y el arte desde el giro decolonial, no se intenta cambiar el pasado, sino darle una relectura que permita plantearnos el presente en aras de tener un mundo más dignificante, más humano. Otros caminos para la creatividad y los imaginarios, así como la posibilidad de un pensamiento más crítico-reflexivo con el arte y el entorno social.

Para terminar, quisiéramos hacer algunos comentarios hacia las estéticas decoloniales:

a) Por un lado, aunque comprendemos que, así como no hay una forma de arte, por ende, tampoco existe una sola sensibilidad –ya que la colonialidad ha influido en diferentes niveles del ser, así como en diversos grupos sociales–, hablar de estéticas decoloniales como concepto resulta muy amplio, ya que, por ejemplo, el enfoque en el arte puede ser una lectura de prácticas anteriores, así como de producciones contemporáneas, pero cuyo lenguaje evidencie la herida colonial.

b) Hay una dificultad en establecer conceptos cuando nuestra formación ha estado enfocada en un campo epistemológico occidentalizado, por lo que un giro decolonial tiene todavía mucho trabajo por delante. Asimismo, hay un fuerte reto al pensar en la decolonialidad del pensamiento, del ver y del sentir, para quienes realizamos investigaciones estéticas.

c) Existe una limitante también –y que comprendimos en este trabajo– relacionada con el análisis y la revisión a conciencia de las sensibilidades particulares, así como de las otras formas de hacer arte, que deben ser comprendidas dentro de sus contextos socio-históricos, lo cual representa una investigación profunda y con casos concretos; que en nuestra investigación aún resulta muy general.

d) Se necesita la apertura desde la academia para el reconocimiento de prácticas no formales, ya que en este sentido se requiere de un diálogo directo. Sobre todo, si tomamos en cuenta que, debido a la hegemonía epistémica, muchas prácticas, al no ser parte de la historia del arte, no cuentan con una documentación o registro extenso. Por lo que el trabajo de campo se vuelve relevante, pero sin dejar de lado que cualquier aproximación sigue limitada por categorías y conceptos que pueden no tener correspondencia –sobre todo al pensar en los pueblos originarios, cuyas cosmovisiones están arraigadas en su propia tradición–. Por lo que se podría caer en falsas interpretaciones, en una proyección occidentalizada o una clasificación genérica. Hay que comprender que nuestra objetividad también estará limitada, más aún cuando se trate de asuntos simbólicos, de subjetividades, de modos de pensar, sentir y hacer distintos; particularmente en sociedades que estamos llenas de sincretismos e intercambios.

e) Que al intentar desprenderse de un pensamiento hegemónico bajo una perspectiva no privilegie a uno modo de ver, saber, sentir, hacer, sobre otro, constantemente se realizan referencias al sistema-mundo colonial, por lo que tenemos que pensar en discursos que logren escapar de un fundamentalismo teórico, toda vez que logremos una armonía entre pensamientos y saberes, junto a una estética que ha sido hegemónica y sensibilidades otras. Es decir, aceptar los aportes de Occidente, pero también partir de una lectura localizada de las manifestaciones artísticas.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRIENDOS, Joaquín. “Desconquistas (políticas) y redescubrimientos (estéticos).” Consultado en: [http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas\\_politicas\\_y\\_rede.php](http://salonkritik.net/08-09/2009/07/desconquistas_politicas_y_rede.php).

\_\_\_\_\_ “Desplazamientos (trans)culturales. Arte global, movilidad y perifericidad en el sistema internacional del arte contemporáneo.” *Inter: art actual*, núm. 102, 2009. Pp. 38-45.

BAUDRILLARD, Jean. *La transparencia del mal*. Ensayo sobre los fenómenos extremos. Anagrama. Barcelona, 1991. 185p.

\_\_\_\_\_ *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu editores. Madrid, 2006. 132p.

BAUMAN, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. FCE. México, 2001. 171p.

BELTING, Hans. *La historia del arte después de la modernidad*. Universidad Iberoamericana. México, 2010. 270p.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Ítaca, 2003. 127p.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI Editores. Argentina, 1989. 386p.

BIDASECA, Karina (coord.). *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. Clacso. Buenos Aires, 2016. 325p.

BOURRIAND, Nicolás, *Estética relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.

BOZAL, Valeriano (ed). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen I. La Balsa de la Medusa. Madrid, 2000. 473p.

\_\_\_\_\_ *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Volumen II. La Balsa de la Medusa. Madrid, 2000. 505p.

BREA, José Luis. “Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo.” En: *Revista de Estudios visuales*. 2005.

\_\_\_\_\_ *La edad postmedia*. Ciudad Europea Cultural. Salamanca, 2002.

BUCI-Gluksmann, Christine. *Estética de lo efímero*. Arena Libros. Madrid, 2007. 65p.

CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. Catedra. Madrid, 1999. 212p.

CĂLINESCU, George. *Cinco caras de la modernidad*. Anaya. Madrid, 1987.

COCHEIRO Bórquez, Elvira (comp.). *Antología del pensamiento crítico mexicano contemporáneo*. Clacso. Buenos Aires, 2015. 411p.

DANTO, Arthur. *Después del fin del arte*. Paidós. Barcelona, 2002. 254p.

\_\_\_\_\_ *Andy Warhol*. Paidós. Barcelona, 2011. 176p.

\_\_\_\_\_ “El mundo del arte”, *Revista de Filosofía*, 61 (1964), pp. 571-584.

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Ediciones Naufragio. Chile, 1995. 131p.

DÍAZ Álvarez, Enrique. “Otro humanismo por articular”. *Revista Andamios*, vol.8 núm.16. México (mayo-agosto, 2011).

DUSSEL, Enrique. *Filosofía de la liberación*. Editorial Nueva América. Bogotá, 1996. 234p.

ECO, Umberto. *La definición del arte*. Martínez Roca. Barcelona, 1987. 285p.

ESCOBAR, Arturo. *Más allá del Tercer Mundo: globalización y diferencia*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Colombia, 2005. 274p.

FABELO Corzo, José Ramón. *Los valores y sus desafíos actuales*. Educap/EPLA. Perú, 2007. 308p.

---

Nuevas tesis de los valores estéticos. Extraído de: *Antología para el curso Estética y Teoría del arte III (Estética y Axiología)*.

FABELO Corzo, José Ramón y Alicia Pino Rodríguez (coord.). *Estética, arte y consumo. Su dinámica en la cultura contemporánea*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). México, 2011. 354p.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid, Akal, 2001.

GARCÍA Serrano, Federico. “La formación histórica del concepto de museo.” En: <http://www.museoimaginado.com/MUSEOLOGIA.htm>.

GOMES Britos, Marlene Cristiane. *Arte e cultura popular na América Latina: o teatro político do MST (Brasil) e o teatro comunitário do nuestra gente (Colômbia)*. Tesis de maestría. Universidad de São Paulo.

GÓMEZ-Quintero, Juan David. “La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina.” Revista *El Ágora*. Vol. 10. Núm. 1. Medellín, 2010.

GRAEBER, David. *En deuda*. Ariel, 2014 (eBook).

JABARDO Velasco, Mercedes. “Desde el feminismo negro, una mirada al género y la inmigración.” En: Liliana Suárez, Emma Martín y Rosalba Hernández (coord.) *Feminismo en la antropología: nuevas propuestas críticas*.

JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Buenos Aires, 1995. 121p.

JANDOVÁ, Jamila y Emil Volek (comp.). *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukarovsky*. Plaza & Janes Editores. Colombia, 2000. 504p.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós. Barcelona, 2002. 95p.

JIMÉNEZ, Marc. *¿Qué es la estética?* Idea Books. España, 1999. 300p.

LANDER, Edgardo (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Clacso. 2000.

LAPOUJADE, María Noel. *Homo Imaginans*. Tomo 1. Colección La Fuente. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP). Puebla, 2014.

LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama. Barcelona, 2000. 220p.

LIPOVETSKY, Gilles y Jean Serroy. *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama. Buenos Aires, 2015. 403p.

MARCHAN FIZ, Simón (comp.). *Real / Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Paidós. España, 2006. 271p.

MARCHAN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, 2012.

MARTÍNEZ Sinisterra, Rossih Amira. “Mujeres Afrocolombianas, Carimbas en la historia de Cimarronas Ennegrecidas.” En: <http://www.hchr.org.co/afrodescendientes/>. (Marzo, 2014.)

MCLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Ed. Paidós. España, 1996. 366p.

MICHAUD, Yves. *Filosofía del Arte y Estética*. Disturbis. Consultado en: <http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis567/Michaud.html>.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales, diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. 456p.

MIGNOLO, Walter y Pedro Pablo Gómez Moreno. *Estéticas decoloniales* (catálogo). Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, 2012. 92p.

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Anagrama. México, 2006. 254p.

NEUSTADT, Robert. *Cada día: la creación de un arte social*. Editorial Cuarto Propio. Chile, 2001. 183p.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela / Velázquez / Goya*. Porrúa. México, 2007. 315p.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad. / Postdata / Vuelta a El laberinto de la soledad*. México, 1994. 351p.

PICCINI, Mabel (comp.). *Recepción artística y consumo cultural*. Conaculta. México, 2000.

RAMOS, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Espasa-Calpe. México, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros. Buenos Aires, 2011. 144p.

\_\_\_\_\_ *La división de lo sensible. Estética y política.* Centro de Arte de Salamanca. España, 2002. 80p.

RIVERA Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores.* Tinta Limón. Buenos Aires, 2010. 80p.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación.* Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). México, 2007. 123p.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Adiós a la estética.* La balsa de la Medusa. Madrid, 2005. 109p.

SHINER, Larry. *La invención del arte.* Paidós. Barcelona, 2004. 476p.

SOUSA Santos, Boaventura de. "Epistemologías del Sur." *Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social.* Año 16, núm. 54 (Julio-Septiembre, 2011) Pp. 17-39.

TODOROV, Tzvetan. *La conquista de América.* Siglo XXI Editores. México, 1998. 277p.

\_\_\_\_\_ *Nosotros y los otros.* Siglo XXI Editores. México, 2003. 460p.

VALDIVIA, Benjamín. *Ontología y Vanguardia. Orígenes de la estética de la fragmentación.* Calygramma. México, 2013. 375p.

VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.* Gedisa. Barcelona, 1987. 160p.

VILAR, Gerard. *El desorden estético.* Idea Books. España, 2000. 196p.

WALSH, Catherine. *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir.* Tomo I. Ediciones Abya Yala. Ecuador, 2013. 544pp.



