

HACIA UNA CRÍTICA DEL DISPOSITIVO ESTÉTICO: IDENTIDAD, POLÍTICA Y EMANCIPACIÓN EN AMÉRICA LATINA Y EL SUR GLOBAL

"TOWARDS A CRITIQUE OF THE AESTHETIC DEVICE: IDENTITY, POLITICS AND EMANCIPATION IN LATIN AMERICA AND THE GLOBAL SOUTH."

Juan Sebastián Camargo Cifuentes

Universidad de la Salle, Bogotá, Colombia

jcamargo11@unisalle.edu.co

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-4007-4525>

Recibido: 22 de octubre de 2021 / **Aceptado:** 4 de febrero de 2022 / **Publicado:** 28 de abril de 2022

Resumen

Recientemente, se han vuelto a reavivar las discusiones sobre la estética en Latinoamérica, se mantiene latente la pregunta por una estética con sello propio, libre de los modelos e ideas de belleza impuestos por la europea en el mundo colonizado de la periferia. Este artículo se propone, por un lado, cuestionar la idea según la cual la estética es comprendida solo como un discurso privilegiado de algunos filósofos del siglo XVIII, que se aventuraron a crear un corpus conceptual con ideas sobre el gusto y la belleza, para mostrar, por otro lado, más bien el contenido crítico y emancipador que nace con la estética entendida como régimen de visibilidad. Se trata de redefinir el campo de experiencia de la estética (*aisthesis*) como dispositivo y prestar atención a los elementos que pueden entrar en juego en una discusión sobre su valor en Latinoamérica y el Sur global.

Palabras clave: estética; régimen de visibilidad; régimen estético; identidades; política de la estética

Abstract

Recently, discussions on aesthetics in Latin America have been revived. The question remains latent for an aesthetics with its own stamp, free from the models and ideas of beauty imposed by European aesthetics in the colonized world of the periphery. This article proposes, on the one hand, to question the idea that aesthetics is understood only as a privileged discourse of some philosophers of the eighteenth century who ventured to create

a conceptual corpus with ideas about taste and beauty, to show, on the other hand, rather the critical and emancipatory content that is born with aesthetics understood as a regime of visibility. It is a matter of redefining the field of experience of aesthetics (*aisthesis*) as a device and paying attention to the elements that may come into play in a discussion on the value of aesthetics in Latin America and the global South.

Keywords: aesthetics; regime of visibility; aesthetic regime; identities; politics of aesthetics; aesthetics policy

Desde hace ya un tiempo se ha venido criticando en Latinoamérica el discurso de la estética. Unos ven en ella una idea universal y fetichista que refiere únicamente su trabajo al arte bello y las bellas artes, dejando por fuera múltiples sentidos de la experiencia sensible. Otros denuncian su eurocentrismo que, desde el inicio de la modernidad, ha negado sistemáticamente, el valor de todas las otras estéticas y las ha considerado como producto de una visión primitiva y bárbara.

Como solución, algunos consideran necesario redefinir el campo de la estética y situarlo en las prácticas cotidianas (Mandoki, 2006). También, creen oportuno mostrar el exceso que la estética no se ha atrevido a explorar plenamente, a saber, el sentido estético de la naturaleza y de la vida (Mandoki, 2013). Otros quieren retornar a los pueblos colonizados para recuperar, mostrar y liberar sus propias formas de expresión estética, arrebatadas y despreciadas por la modernidad (Dussel, 2018).

En este trabajo quisiera criticar y presentar algunos argumentos que cuestionan la idea dogmática de “estética” de la que parten estos autores. Quiero mostrar que al comprenderla de esta manera se malentiende y se deja de lado una comprensión emancipadora y crítica que surge ya al inicio del discurso sobre la estética en el siglo XVIII en Europa y que puede ayudarnos a comprender mejor las dinámicas que teje el arte contemporáneo con la política, tanto en América Latina como en el Sur global.

En primer lugar, mostraré la idea dogmática de estética que sostienen algunos autores. En un segundo momento, introduciré la noción de regímenes de visibilidad, elaborada por Jacques Rancière, como una nueva forma de interpretar los acontecimientos del arte. Finalmente, desarrollaré el potencial crítico que el régimen estético nos ofrece y su importancia para la creación de nuevas identidades y formas de emancipación.

I

En su artículo “Hipótesis para una estética de la liberación” el filósofo argentino Enrique Dussel se propone una “descolonización de la estética” y una “crítica del fetichismo de la belleza del sistema estético eurocéntrico, occidental, moderno” (2018, p. 28). Para él, a partir de la modernidad se crea en Europa una centralidad del saber, que tiene como consecuencia inevitable una negación del valor de las otras culturas.

Esto es así, también, para el caso de la estética: “los otros mundos culturales de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folclóricos” (Dussel, 2018, p. 24). Así, las grandes obras arquitectónicas y las piezas de arte popular del mundo colonial fueron consideradas como objetos desprovistos de belleza. Pues para Dussel la estética occidental solo puede hacerse la pregunta: “«¿Qué pudieron producir de belleza, de estética esas culturas bárbaras?»” (2018, p. 25).

Si bien en todo el recorrido de Dussel hay un momento crítico, una parte negadora de la estética europea, no se define con claridad qué es la estética, ni cómo surgió, ni en qué momento, y tampoco, qué discursos se desarrollaron desde que se empezó a hablar de estética. De esta manera, nos parece que Dussel es poco crítico con la *genealogía* del discurso sobre la estética. Para él hay un desarrollo lineal de una idea de belleza, sin fisuras, sin transformaciones discursivas, que se extendió y se impuso a todos los pueblos colonizados.

Para nosotros, Dussel sigue preso de la idea que ha identificado la estética con el discurso privilegiado de algunos filósofos del idealismo alemán, que empezaron a introducir en sus sistemas filosóficos una crítica al conocimiento sensible, postulando ideas sobre el gusto, la belleza y la moral (Seel, 2010).

Así, se ha podido, por un lado, vincular la idea del sujeto moderno, solipsista, a la idea de una estética del sujeto o del genio que es capaz de proferir «juicios desinteresados», y, por otro lado, pensar la estética solamente como una disciplina y un acontecimiento particular en la historia de la filosofía.

Se puede decir que esta última idea ha creado también una serie de confusiones a la hora de definir conceptos como arte, experiencia estética o bellas artes; pues se mide su contenido de acuerdo a lo que ciertos filósofos

han dicho en sus sistemas de pensamiento. Ora aparece el arte ligado al concepto de belleza, al concepto de experiencia o al de composición.

Siempre es en la disciplina filosófica y dentro de sus límites que los conceptos del arte tienen validez; la estética ha podido, por tal razón, mantenerse en límites estrechos y abstractos; la mayoría de discursos que reaniman su discusión parten de esta idea; es el caso de Dussel y muchos otros. No es de extrañar, entonces, que podamos apreciar los juicios en contra de la estética en todas partes:

Arriba, donde quiera que sea, ha quedado la estética [...] Hegel repite la palabra «superior» cinco veces [...] al referirse a lo bello. Incluso un pragmatista terrenal como John Dewey la coloca en la cima de la montaña sobre los haceres y padeceres cotidianos (Mandoki, 2013, p. 9).

Estas críticas, incluida la de P. Bourdieu, que hace del juicio desinteresado (Kant) una “negación de lo social”, constituyen lo que denomino la “idea dogmática” de la estética. A mi juicio, esta noción no se ocupa de estudiar detalladamente los modos discursivos y los dispositivos de enunciación que dieron origen a un nuevo tejido de experiencia sensible dentro de las prácticas del arte en Europa.

Tan solo ven en la estética una idea hegemónica que privilegia al sujeto y a la belleza, y que tiene un desarrollo sin interrupciones hasta nuestros días. Por tal razón, pensamos que esta crítica, al sustraerse de las prácticas y transformaciones discursivas, pierde de vista tanto los contenidos críticos que nacen con la estética, como las maneras en que podemos apropiarnos de ellos para nuestras luchas emancipadoras.

II

Ahora bien, quien se ha encargado de estudiar el nacimiento de la estética y su contenido emancipador desde las prácticas y los discursos que la hicieron posible, es el filósofo francés Jacques Rancière. Para él, la estética (*aisthesis*), antes que ser una disciplina o una idea de la belleza, es un régimen de identificación del arte que desplaza al modelo de la *mimesis*. Un régimen de identificación es un dispositivo de visibilidad que hace posible que los objetos, prácticas, modos de afección y formas de experiencia sean considerados o interpretados de cierta manera. Esos regímenes

...hacen posible que palabras, formas, movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. Por mucho que algunos se afanen en oponer el acontecimiento del arte y el trabajo creador de los artistas a ese tejido de instituciones, prácticas, modos de afección y esquemas de pensamiento, es este último el que permite que una forma, un estallido de color, la aceleración de un ritmo, un silencio entre palabras, un movimiento o un centelleo sobre una superficie se sientan como acontecimientos y se asocien a la idea de creación artística. (Rancière, 2013, p. 10)

Vemos ahora el giro del concepto por parte de Rancière. Lo que hace que los objetos, las palabras o los colores sean pensados como arte es cierto régimen de visibilidad que determina el qué y el cómo de las prácticas artísticas. La *aisthesis* es un nuevo régimen de visibilidad de los acontecimientos del arte. Antes del siglo XVIII, las artes estaban ligadas a un régimen *representativo*.

Una danza o un cuadro, para ser considerados como arte, tenían que imitar a la naturaleza, esto es, las pasiones, los movimientos y las acciones de las personas buenas, malvadas, de reyes o de dioses. Existía también, una jerarquía en los temas (las grandes acciones) y una de las artes (las artes dramáticas). De igual modo había una división entre artes liberales (bellas artes) y artes mecánicas.

En las primeras, solo podían dedicarse al arte las personas libres del peso de las ocupaciones y del trabajo, mientras que las artes mecánicas estaban relegadas a los artesanos y los técnicos para quienes el trabajo no puede esperar. Así pues, el modelo de la mimesis estaba ordenado según tres jerarquías: la de la imitación y la representación de acciones, donde cada individuo debía comportarse de cierta manera; la de finalidad en los temas representados y la de la jerarquía social de producción (Rancière, 2011).

Todo este régimen de visibilidad mimético es sustituido por el “estético” del arte. Para Rancière la “estética” va a definir otras coordenadas de sentido, otra forma de ver los acontecimientos del arte y a borrar esas jerarquías del régimen mimético: “la estética [...] es el pensamiento del nuevo desorden” (2011, p. 23).

Esta ruptura, y sería mejor hablar de *rupturas*, pues Rancière constata este cambio de régimen representativo en varios momentos desde finales del

siglo XVIII, hasta nuestros días¹, la sitúa el filósofo francés especialmente, en la interpretación que hacen, por un lado, J. Winckelmann del *Torso de Hércules* y F. Schiller de la *Juno Ludovicis*, por otro. La estatua de Winckelmann, dice Rancière:

...está desprovista de todo lo que en el modelo representativo, permitía definir al mismo tiempo la belleza expresiva de una figura y su carácter ejemplar: carece de boca para entregar un mensaje, de rostro para expresar un sentimiento, de miembros para ordenar o ejecutar una acción. (Rancière, 2017, p. 59)

En efecto, el *Torso de Hércules* suspende la idea de la imitación y la expresión de la naturaleza, pues al no tener miembros no es posible identificar los sentimientos y las expresiones que tiene. Tampoco, se puede identificar la historia que cuenta o la representación de la figura de algún dios o divinidad, de manera que podamos interpretar fácilmente el mensaje de la historia o el contenido moral.

El torso “ya no ilustra ninguna fe [...] ya no produce ninguna corrección de las costumbres [...] ya no se dirige a ningún público en específico, sino al público anónimo” (Rancière, 2017, p. 60). El torso introduce, pues, la idea de que un objeto podrá ser considerado como arte independientemente del contexto de su producción o del lugar que le daba la finalidad, ya sea una figura mítica, religiosa o monárquica, y que le aseguraba así un puesto dentro de las bellas artes.

Por esta razón, los museos podrán llenarse de piezas históricas de países lejanos y ser considerados de igual modo como arte. ¿No es acaso gracias al “régimen estético” que piezas de países colonizados fueron consideradas como arte y dispuestas en diferentes museos de Europa? ¿Se trata de un desprecio, como Dussel afirma, o por el contrario de un reconocimiento de belleza?

De igual modo, el “instinto de juego” que para Schiller era expresión de la experiencia estética, está representado en la pasividad expresiva de la cabeza de la *Juno Ludovicis*. Esta escultura, al no tener cuerpo, neutraliza la relación entre actividad y pasividad, voluntad y fines. Rompe también con la concordancia de “una jerarquía social en la que los hombres de la inteligencia activa dominaban a los hombres de la pasividad material” (Rancière, 2017, p. 60).

1 Véase para ello su libro: *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*.

III

Este nuevo régimen estético para Rancière, no solamente introduce una nueva noción de arte, sino que define también una cierta *política*. Al borrar la idea que mantenía a las obras ligadas a la representación de acciones de grandes figuras, y al eliminar la jerarquía social que permitía solo a los hombres libres y activos ser parte de la creación, la “estética” introduce ahora nuevas formas de ser sensibles. Cualquier persona puede ser en adelante un artista y elaborar en las obras formas inéditas de experiencia.

Es *política* esta *estética* porque introduce nuevas formas de percepción que antes no eran vistas, introduce nuevos sujetos, nuevas capacidades, nuevas identidades y maneras de vivir el mundo común. Ya no son solo reyes, grandes batallas o divinidades los objetos de representación. Estos ceden su lugar a nuevas figuras.

Por ello, Hegel podrá decir que los pequeños mendigos de las obras de B. Murillo encarnan el ideal del pueblo, pues son los dioses de la calle que no hacen nada (Rancière, 2013, p. 40 ss.); el joven Julien Sorel, de la novela de Stendhal *Rojo y negro*, podrá compartir sentimientos con alguien que no es de su clase social, borrando toda jerarquía.

Emma Bovary, la heroína de Flaubert, arriesga todo para vivir las aventuras amorosas que los personajes de sus libros viven, poniendo en tela de juicio la idea de que las mujeres no pueden vivir por y para el arte. Así, la estética es un nuevo régimen, es una ruptura, es un nuevo espacio de visibilidad de los objetos, las representaciones y las formas de experiencia.

Es este el elemento crítico y emancipador de la estética; una idea que por lo demás ha permeado también diversos espacios en Latinoamérica y el mundo. ¿No han tratado, acaso, los artistas de mostrar en sus obras, desde la literatura hasta el cine, nuevas identidades, *otros* espacios y *otras* formas de vida en común? ¿Podría ser esta idea crítica de la estética un arma de combate para las luchas emancipadoras?

¿Quiere Dussel retornar a los pueblos colonizados para mostrar otra estética?, pero ¿de qué estética está hablando? La idea de una nueva estética, nos dice Dussel, debe “ser subsumida dentro de otro horizonte; el del nuevo sujeto de creación estética que son las culturas y los pueblos colonizados en camino a su liberación” (Dussel, 2018, p. 28). Sin embargo, la pregunta es:

¿cuál es el reparto sensible de los pueblos?, es decir ¿cuáles son sus dinámicas y las formas en que están repartidos e identificados?

Al olvidar lo que implica un nuevo régimen estético, Dussel parece estar del lado de un régimen representativo o mimético del arte, donde cada quien tiene un lugar asignado, una determinada forma de sentir y actuar, y una identidad fija: la mujer, el hombre, la familia o el color de piel siguen ocupando el mismo lugar: uno de sujeción e identificación.

Dussel olvida que las dinámicas sociales y culturales que se han elaborado en América y el mundo a raíz de la colonización, han construido un nuevo “nosotros” político y *otras* comunidades que exigen *otras* formas de ser reconocidas y que a su vez luchan por la igualdad.

De manera que, si el pueblo es el nuevo sujeto de la estética, este no puede seguir mostrando las formas de dominación que se generan dentro de él. Solo con otro concepto de la estética, esto es, con el concepto de régimen estético del arte, se comprende que su papel es poner en escena nuevas formas de igualdad, de capacidades y de experiencia.

Ahora bien, este tipo de críticas como la de Dussel han sido cuestionadas por el filósofo colombiano [Santiago Castro Gómez \(2019\)](#), para él, algunos pensadores y estudiosos de América Latina utilizan el concepto de «descolonización» como denuncia de eurocentrismo. Entienden por descolonización una recuperación del saber ancestral de los pueblos indígenas y afros, pues a través de esos saberes es posible encontrar un ámbito de exterioridad que cuestione los conocimientos impuestos por Europa.

Lo cierto es que esta forma de afirmar la particularidad de los pueblos no puede sustraerse de la red de relaciones de poder que la sostiene, es decir, no hay una esfera cerrada en la que habitan estos pueblos. Para Castro Gómez “no hay manera de que una comunidad particular (sea indígena, negra, gay, musulmana, lesbica) viva una existencia independiente del sistema de relaciones de poder que la ha constituido como identidad subalterna” (p. 67).

De manera que es una ilusión creer que al retornar a los saberes ancestrales se afirman las identidades. Esta forma de particularismo es para Castro Gómez una manera de reproducir el “gesto *colonial*” (p. 69). Se trata, por el contrario, según el autor, de apropiarse de los discursos que Europa con su universalidad ha creado, y desde allí darles la vuelta.

No se trata de desecharlos y aislarse en un particularismo incontaminado, pues esto no tendría consecuencias políticas reales, sino más bien de “mostrar que esta universalidad es incompleta, que ha dejado algo por fuera. La lucha no es entonces por desembarazarse de la universalidad, sino por encarnarla” (Castro, 2019, p. 71). Así, podemos decir que la idea de Dussel de crear una estética nueva, una de la *liberación*, recurre a aquella noción que quiere sustraerse de todo antagonismo y de una confrontación con los discursos y prácticas de la estética.

Asumir y *encarnar* el discurso crítico de la estética, como nos hemos propuesto en este ensayo, puede tener consecuencias importantes para mostrar el campo de experiencia y el tejido sensible de muchos pueblos, comunidades e identidades; pues una política de la “estética” es aquella que muestra nuevas relaciones entre los cuerpos, que desordena las identidades y permite ver *otros* paisajes, otras formas de ser *junto* con otros a través de un color, de un ritmo, de una canción, de unas palabras, de un montaje, etcétera.

Como dice Rancière (2017): “la cuestión política es antes que nada la de la capacidad de unos cuerpos cualquiera de apoderarse de su destino” (p. 81). Es política también porque tiene que re-organizar un espacio en el que los acontecimientos y los objetos son tenidos en cuenta como arte. Quizás no sea el museo o un lienzo o unas páginas de cuaderno el objeto de sus ideas, puede ser su propia tierra, ese otro lienzo que muestra y contiene todos los pasos, los caminos, los sufrimientos y las alegrías.

Es posible hacer cantar a la tierra. Hay infinitas posibilidades de apertura y campos de acción de la estética en Latinoamérica y demás pueblos y culturas de todo el mundo. Lo importante es comprender que esas prácticas artísticas “contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de ‘sentido común’, de formas de un sentido común polémico” (Rancière 2017, p. 77).

Dicho lo anterior, quisiera mostrar dos ejemplos actuales, uno situado en el contexto latinoamericano y otro en el de la cultura musulmana, donde se pone en juego esta idea crítica del arte y de la estética. Tomo para el primero la interpretación que hace Laura Quintana (2020), de algunos filmes del cineasta colombiano Nicolás Rincón Guille.

En ellos, para la autora, el cineasta busca mostrar las voces y las experiencias de los cuerpos que han sufrido por la llamada “violencia” en

Colombia; pero lejos de representar a víctimas sufrientes de la violencia, muestra las formas en que estos cuerpos y voces, muchos de ellas mujeres, han podido afirmar la vida y ganarle la batalla a la guerra.

A través de su cotidianidad, de sus rituales, de sus costumbres y formas de relación con su entorno, estos cuerpos reconfiguran sus vidas, se apropian de ella y le asignan un nuevo sentido. Dejan por ello de conservar sus identidades de “víctimas” y borrar las diferencias que se han creado en Colombia entre un “nosotros, los de la ciudad” y un “ellos, los del campo, las víctimas”, para mostrar ahora que estos también hacen parte de la afirmación de la vida, que también pueden soñar, sentir y cambiar su destino. En palabras de Quintana:

...estas figuras no son seres humanos fijados por la violencia que se les impuso. Al contrario, son cuerpos «capaces de enfrentarse por segunda vez a la violencia para darle un sentido distinto», para demostrar que la vida no solo continúa después de la violencia, sino que es capaz de redimensionarla y reinterpretarla. (2020, p. 431)

Así, contra toda forma de representar sus vidas y sus cuerpos como sufrientes, inmóviles, resentidos y llenos de rencor e ira, los filmes de Nicolás Rincón muestran que es posible romper con los imaginarios sociales y las formas usuales en que se representan a los sujetos, para mostrar, más bien, que hay más similitudes que diferencias, más cercanías que distancias, más seres comunes que diferentes.

Otro ejemplo de arte crítico lo encontramos en muchas obras de la artista visual afgana Rada Akbar. Haré especial mención a su última exposición llamada “Abarzanan-Superwomen”². En ella, Akbar ha puesto en escena diversos trajes elaborados por mujeres afganas. Contra la idea e imaginario social que ve en ellas el símbolo de la opresión producto del patriarcado, la religión y la guerra del grupo talibán, la exposición quiere dar cuenta de que sus manos y sus cuerpos pueden ser vistos de otro modo.

Los llamativos trajes, llenos de color, texturas y diseños, nos quieren decir que los cuerpos no sólo están cubiertos del manto negro y unicolor de la opresión cultural y religiosa, sino que debajo hay muchas voces, almas,

2 Muchas de sus obras pueden verse en la página web: <https://abarzanan.com/>

sentimientos e ideas que piden ser reconocidos. La mujer no es un símbolo de opresión, no solamente es un cuerpo sufriente, sino uno revestido de valor, de ideas, de sueños y también de belleza.

La exposición de Akbar quiere también jugar con la idea de belleza que está negada para las culturas del medio oriente. Estas mujeres, parece decirnos la exposición, también pueden entrar en el mundo de la belleza y, es más, tienen, al igual que la cultura occidental, su propia idea de belleza.

Podemos decir, finalmente, que la estética define un nuevo campo de experiencia. Ya no se identifica con el discurso de filósofos o con una idea de belleza, antes bien, la estética es el dispositivo crítico que pone en escena distintas formas de igualdad o nuevos modos de ser sensibles, resignifica los cuerpos, puebla los mundos de la vida con otras identidades y con otras capacidades, define, en últimas, otra forma de hacer política.

Bibliografía

- Castro Gómez, Santiago. “¿Qué hacer con los universalismos occidentales?”. En *El tonto y los canallas: notas para un republicanismo transmoderno*, 63-88. Bogotá: Universidad Javeriana, 2019.
- Dussel, Enrique. “Siete hipótesis para una estética de la liberación”. *Revista PRAXIS*, no. 77 (2018): 1-37. Accesado el 31 de mayo de 2018. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/praxis/article/view/10520>
- Mandoki, Katya. *El indispensable exceso de la estética*. México: siglo veintiuno, 2013.
- Mandoki, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México: siglo veintiuno, 2006.
- Quintana, Laura. *Política de los cuerpos: emancipación desde y más allá de Jacques Rancière*. Barcelona: Herder, 2020.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2017.
- Rancière, Jacques. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.
- Seel, Martin. *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz, 2010.