

# SIETE HIPÓTESIS PARA UNA ESTÉTICA DE LA LIBERACIÓN<sup>1</sup>

## SEVEN HYPOTHESES FOR AN AESTHETIC OF LIBERATION

Enrique Dussel

*Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, México*  
dussamb@unam.mx

Recibido: 29 de enero de 2018 • Aceptado: 15 de febrero de 2018 • Publicado: 28 de mayo de 2018

### Resumen

Este artículo es un adelanto, pues formará parte de un libro que reúne textos del autor en los que brinda propuestas decoloniales a diversos temas. En él se ofrecen siete hipótesis que arrancan con la definición de estética a partir de los griegos, posicionada, por tanto, como el punto de partida ontológico de toda estética posible, pasa luego a hablar de la obra de arte y arribar a la dimensión ético-política de la estética, al esteticidio de la estética gregorromana, de modo que ello le permita referirse, entonces, a una descolonización de la estética que posibilite la Estética de la Liberación, que es su propuesta.

**Palabras clave:** Filosofía de la liberación, estética decolonial, colonialidad, ética, áisthesis.

### Summary

This article is an advance, for it will be part of a book assembling articles by this author, in which he offers decolonial proposals to diverse topics. In it, we find seven hypothesis that tear out the aesthetic definition developed by the Greek, which is positioned as the ontological starting point of any possible aesthetic. He then talks about the work of art and arrives at the ethic-political dimension of aesthetics, at the aestheticide of the Greco-Roman aesthetic, so that this may allow him to talk, then, about a decolonization of aesthetics that will enable the Aesthetic of Liberation, which is his proposal.

**Keywords:** Philosophy of Liberation, decolonial aesthetics, coloniality, ethics, aisthesis.

---

1 Conferencia dictada en agosto de 2017 en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Chile. Pudo tener por título: *Hacia una estética decolonial*, para indicar el primer momento fuerte de la negatividad: la negación de la realidad de una estética ocultada bajo el manto de la colonialidad eurocéntrica-occidental de la estética imperante actual.

Estas hipótesis preliminares *para una Estética de la Liberación*, sugerida en muchas de mis obras escritas durante los últimos años, quieren ahora ir tomando la fisonomía de una narrativa, de un momento en el sistema abierto de la Filosofía de la Liberación, que llevaría por título tal nombre; es decir *Para una Estética de la Liberación*, y al mismo tiempo después del giro pertinente *Hacia una estética decolonial*. Por ser hipótesis me libro de mayores referencias bibliográficas e iré directamente al contenido de la cuestión sin advertencias mayores de posiciones teóricas estéticas clásicas y actuales, para mostrar el núcleo teórico-poiético del asunto.

1. *Hipótesis primera. La intensión llamada áisthesis (αἴσθησις) y el mundo estético. La ontología estética*

Corriendo el riesgo de que se me acuse de heleno-centrismo, pero con la finalidad de poder así después mejor mostrar una estética descolonizada de liberación, partiré frecuentemente de palabras claves del griego (deberemos encontrar la palabra equivalente en toda cultura vigente, y será tarea futura, con los matices análogamente distintivos de cada una de ellas, igualmente latinoamericana, azteca, maya, quechua, aymara, etcétera). Así, por ejemplo, la primera de ellas se situará como el punto de partida ontológico de toda estética posible. Se trata de la *apertura*, la *posición* (*Einstellung* diría E. Husserl) primera, la facultad que des-cubre los fenómenos originarios de lo que llamaremos *belleza*, cuestión por demás ardua y que en el presente se pasa frecuentemente por alto para no entrar en equívocos que impedirían temas más urgentes y disputados en el presente cultural y estético. Dicha posición de apertura de la subjetividad humana ante las cosas reales que nos rodean, la llamaremos *áisthesis* (αἴσθησις), palabra de la que deriva en castellano *estética*, y no *arte* (de origen latino, *ars*, y que significa más bien *tékhne* en griego). Nos ocuparemos entonces de una estética que se compondrá del momento ontológico de la *áisthesis* y del momento óntico o expresivo-productivo de la obra de *arte* (que se referirá a la *poiética*, de *poíesis* en griego).

Empecemos, entonces, por el origen ontológico de la estética: ¿Qué es la *áisthesis*? El ser humano es un “ser-en-el-mundo”<sup>2</sup> inevitablemente. Se sitúa así el ser humano ante las *cosas reales* (*FL* 2.2.2)<sup>3</sup> del mundo, los fenómenos, implicados por distintas maneras de afectar la subjetividad mundana del que vive dicho mundo. Esa presencia, afecta la subjetividad en su sensibilidad-inteligente o en su inteligencia-sensitiva<sup>4</sup>, unitaria e inseparable. Es racional<sup>5</sup>, emotiva<sup>6</sup>, perceptual<sup>7</sup>, sensible y estética simultáneamente. Puede llamarse dicha apertura que afecta la corporalidad unitaria humana una comprensión del ser del mundo que es simultáneo a un querer-vivir-en-el-mundo. La *áisthesis* es la apertura al mundo descubierta como *bello* (no solo su interpretación, su querer volitivo, su presencia sensible, etcétera), y de las *cosas reales* (o imaginarias) del mundo como manifestando su *belleza*. Es una facultad que comprende cognitivamente y desea, como voluntad-de-vida, unidad emotivo-intelectual. Es la apertura *estética* al mundo y a las cosas.

Debe distinguirse esta apertura o facultad de otras facultades expuestas en las estéticas clásicas. Nos referimos al campo de la teoría (*ζεωρία*), al de las acciones prácticas (*πραξις*), y a las productivas o poiética (*ποίησις*). El campo estético lo constituye entonces la *áisthesis*, que es una facultad compleja que implica momentos o aspectos de los otros campos, pero que los redefine desde una posición o actitud propia y distinta, como *apertura estética* al mundo. Veamos por partes.

La teoría (*theoría*) representa las cosas reales en el neocortex cerebral principalmente, actualiza lo real neuronalmente (intencionalmente diría la

2 Heidegger habla del “in-der-Welt-sein” (“ser-en-el-mundo”). Rodolfo Kush, filósofo argentino alumno de Carlos Astrada, reflexiona sobre la ontología de los pueblos originarios, explora la diferencia del castellano entre “estar” y “ser”. Adoptamos todavía en este caso, sin embargo, “ser”, pero como una posición ontológica que expresa permanencia y espacialidad (como el “estar” castellano).

3 Citaremos como *FL* mi obra (E. Dussel, *Filosofía de la liberación* [1975], FCE, México, 2011 (en Web-page [www.enriquedussel.com/obras](http://www.enriquedussel.com/obras)). Refiero a esta obra por su carácter sistemático categorial de la Filosofía de la liberación.

4 Propuesta metafísica de X. Zubiri.

5 Los neurólogos denominan el *neocortex* principalmente, como la referencia principal de estas actividades.

6 Se denomina el sistema límbico al ámbito de la afectividad, emotividad, evaluación, etcétera. “La música del cerebro, vista desde la neurociencia, consta de miles de millones de notas musicales cuyas combinaciones son infinitas, 86 mil millones de enronas. Lo más refinado sucede en la región más vieja, la más agreste, rudimentaria, básica. La zona límbica”; en “¿Cómo escucha música nuestro cerebro?”, en *Revista de la Universidad, UNAM* (México), pp.127ss.

7 M. Merleau-Ponty describe la unidad de estas funciones en la *percepción*, que se compone de múltiples relaciones entre estos subsistemas cerebrales.

fenomenología). Es la captación de la cosa real por parte del sujeto, cuya finalidad última es sin embargo usarla a fin de afirmar la vida del sujeto.

La praxis (*práxis*) es, en cambio, la posición del sujeto ante acciones o instituciones posibles con respecto a los otros seres humanos. Cuestiones que son tratadas por la ética, la política, la economía, etcétera.

La *poíesis* tiene un contenido ambiguo, ya que por una parte puede ser considerada como técnica (recordar que, en la cultura de griega, la escultura, la arquitectura, o la pintura por ejemplo, no se distinguían como oficio de artesanía). Aunque la poesía o las tragedias eran objeto de mayor aprecio pero no se distinguían esencialmente de dichos oficios artesanales.

La técnica (*τέχνη*, *tékhnē*) propiamente dicha se ocupa, más bien, de la relación del sujeto con la naturaleza, y crea instrumentos culturales para transformar dicha naturaleza en cultura, es decir, en una morada adecuada para el ser humano.

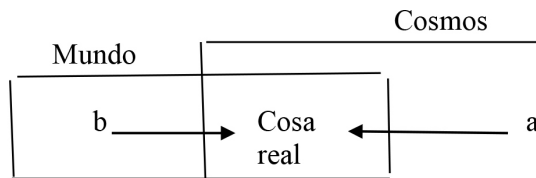
Por su parte, a la *áisthesis* se la sitúa frecuentemente en el nivel de la *poíesis* ya nombrada, pero no meramente como técnica (o *ars* en latín). Ahora debemos distinguirla claramente como una facultad o apertura propia de lo que llamaremos estética. El no haberla distinguido de las otras facultades dificulta la descripción del fenómeno de la belleza que, en primera instancia<sup>8</sup>, era considerada un momento constitutivo de la cosa real. Se confundían las propiedades físicas de las cosas con la belleza que se constituye solamente en el horizonte del mundo. Veamos la cuestión más precisamente.

En la economía política, por ejemplo, se confunden, frecuentemente, las *propiedades físicas* (naturales) de las cosas reales (de una manzana, p. e.) con el valor de uso (la manzana *como comestible*, como útil; como la utilidad alimenticia). Si no hubiera seres vivos, sean animales o humanos (con hambre, porque la vida consume energía y materia y debe recuperarlas comiendo), nunca aparecería ninguna cosa real *como comestible*, es decir, como satisfactor de una necesidad (porque sin vida animal o humana no hay necesidades). El valor de uso de una cosa real se constituye, *desde la necesidad del viviente*, a partir de las propiedades físicas que se manifiestan como útiles, comestibles en este caso, para la vida. La cosa real es ahora una mediación para la vida. El valor de uso tiene una referencia a la cosa física como *portadora* material

8 Es la posición de X. Zubiri.

de un valor de uso constituido como mediación desde la necesidad de la subjetividad humana como corporalidad viviente. Sin subjetividad viviente no hay valor de uso; con la sola necesidad subjetiva no se crea el valor de uso si no hay una propiedad física real que lo sustente, que la porte. Es la existencia misma y actual de la *relación* entre la necesidad del ser viviente y las propiedades físicas de la cosa real lo que da origen al valor de uso de la cosa. ¿El valor es subjetivo u objetivo? Ambigua pregunta. No es meramente subjetivo ni meramente objetivo. ¿Es la *relación* misma de la subjetividad en referencia a la objetividad! Si se toma cada término de la relación separadamente (sujeto *sin relación* con la cosa real, o cosa real sin relación con el sujeto) no hay valor de uso. Solo existe realmente *en la relación en acto*. De igual manera en la estética.

La áisthesis es subjetivamente la que constituye en la objetividad de las cosas reales aquello que se denomina *belleza* o *valor estético* (lo llamaremos así provisoriamente), que no es ni mera existencia subjetiva ni tampoco solo una propiedad física de la cosa real<sup>9</sup>. Esto acontece porque la belleza es un *fenómeno* que se refiere a propiedades físicas de las cosas reales, es decir, que parte del *cosmos* (FL 2.2.3), pero que se manifiesta fenomenológicamente al ser *subsumido* en el *mundo*, como el campo estético, es decir, como un momento *cósmico* dentro del *mundo* (Figura 1).



Aclaración del diagrama 1. a. Descubrimiento de las propiedades físicas. b. Constitución de la cosa real como bella.

*Figura 1.* Diagrama de la subsunción de la propiedad físico cósmica de la cosa real en el mundo, como campo estético.

La áisthesis es la facultad subjetiva que constituye la cosa real desde el criterio de la afirmación de la vida de quien observa la cosa real, en tanto es inteligida-sensible y emotivamente (el momento de la fricción o alegría) de

<sup>9</sup> Nuevamente queremos insistir en que Zubiri atribuye la belleza a la realidad misma en cuanto tal.

aquello que se manifiesta en el mundo (en tanto fenómeno mundano) como poseyendo propiedades reales que hacen posible la afirmación de la vida. Es un modo de *presencia* de la cosa real ligada a la posibilidad del sujeto de seguir viviendo plenamente. El “canto del gallo”, y obsérvese que es un “canto” en el cuasi-mundo del animal<sup>10</sup> que presagia el mundo pleno humano como el canto del campesinado cuando festeja la cosecha en el río Rhin, que L. Beethoven desarrolló en la Novena Sinfonía (perdón por el eurocentrismo). La música, las obras del arte que modulan el sonido (hasta una obra sinfónica de decenas de instrumentos y cientos de participantes de la orquesta) es el “desarrollo” de la *poíesis*. Ese “canto del gallo” es cuasi-mundano; es ya la expresión de la existencia de la facultad que denominamos *áisthesis*. El gallo ante la belleza de la aurora expresa, en el canto, la alegría de la celebración de la belleza físico natural como momento de *disponibilidad* de lo real para la vida animal. Descubre (y constituye) la salida del sol *como bella*, en tanto la aurora, la luz del sol, los colores del firmamento; todo ese panorama que vence la noche (la muerte) es constituido por el sujeto en su mundo como algo bello. Hay, entonces, dos momentos de la belleza: la aurora misma y el canto (ya veremos más adelante esta cuestión donde la estética se bifurca). La contemplación-emotiva, como fruición subjetiva, es la *áisthesis*; en cierta manera se asemeja al *asombro* (θαυμάζω, *thaumáso*) como *pathos* entusiasta que se situaba en el origen de la filosofía para Aristóteles. Es un asombro, un pasmo, una alegría ante lo real como mediación, como posibilitante del seguir viviendo, es decir, del vivir mismo. El descubrimiento de la cosa real como mediación para la realización de la vida es lo que llamamos *disponibilidad* o *belleza*. Los colores, el perfume, el sonido, la textura, la proporción adecuada a la corporalidad humana, y tantas otras propiedades físicas son subsumidas en el *mundo* y semióticamente interpretadas como mediaciones para la vida. La belleza es la síntesis constituida por la *áisthesis* de la mera cosa física real. La flor que produce la vida vegetal tiene colores y perfumes para que los insectos puedan descifrar en una hermenéutica todavía no

10 Heidegger habla del “Weltarm” de los animales (*Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* [Klostermann, Frankfurt, 2010], II, 3, pp.294ss). A diferencia del animal, el “ser humano es constituyente del mundo” (*der Mensch ist weltbildend*) (pp.397ss). Y aclara que la “constitución del mundo (*Weltbildung*) [es] el acontecer fundamental del *Dasein*” (pp. 507ss). La noción de *Bildung* es de difícil traducción al castellano. Lo interesante es que Heidegger parte ya del ser animal como anticipo del ser humano. Hay que desarrollar estas intuiciones en la estética.

humana la *disponibilidad* del néctar necesario para la vida del insecto; que al mismo tiempo es la manera por la que los vegetales pueden fecundar otras flores a través de los insectos. La belleza de la flor es un fenómeno esencial para la vida. Por ello, Katya Mandoki sitúa la estética dentro del horizonte de la vida, y como un momento de la vida misma para permanecer y crecer. El ejemplo magníficamente descrito del pavo real, desde las observaciones de Charles Darwin, es ciertamente, ejemplar. El descubridor de la evolución de las especies llegó a expresar que la belleza es un medio privilegiado de la misma evolución. El plumaje desplegado del pavo real macho para atraer a la hembra pone la belleza como medio para que se elija lo más desarrollado de una especie como criterio de elección en vista de la evolución de las especies. El bello canto del pájaro no tiene otra finalidad que, igualmente, seducir a la hembra que elige al que canta con mayor belleza, es decir, el que expresa mayor vitalidad en el desarrollo de la especie, para generalizar en la descendencia esa mayor plenitud de la vida, expresada en la belleza en su canto.

La Estética de la Liberación es, ante todo, la interpretación de toda la estética desde el criterio de la vida (como belleza) y de la muerte (como criterio de fealdad).

Pero si indagamos con mayor precisión, el sujeto humano representa la cosa como un objeto (a la manera zubiriana), pero en un segundo momento ese sujeto se *pone* en el mundo como extático, como admirado, lo maravilloso, como entusiasmado gracias a un sentimiento-inteligente, o una inteligencia-emotiva, que hemos llamado *áisthesis*, la cual es una *intensión* fenomenológica (piénsese en E. Husserl) precisa que *constituye*<sup>11</sup> al *objeto* con un *sentido* particular: *como* bello; constituye el *valor* estético como dando

11 La *constitución* (*Konstitution*) es un momento o acto preciso descrito en la fenomenología. Al *objeto* (*Gegenstand*), la cosa real *representada* actualmente en el cerebro, en el sentido de X. Zubiri) se le determina con un cierto *sentido* (*Sinn*) correlativo a la *intensión*. Frege distinguía entre *significación* (contenido semántico del objeto) y *sentido* (FL 2.3.5; el valor estético en este caso), sin descubrir todas sus implicaciones. Si la *intensión* es erótica el *objeto* adquiere el *sentido sexual*; si es *económica* se determina el *valor económico* del objeto; si es *político* se manifiesta el objeto como una mediación en el ejercicio del *poder* (valor político), etcétera. En el nivel cognitivo Husserl hablaba de la *noesis* (*intensión* cognitiva) y el *noema* (el *sentido* o contenido *noético* del objeto). En la figura 2 la relación *intensión-sentido* es indicada por la flecha en doble sentido. M. Heidegger puede así distinguir el ser-en-el-mundo como posición originaria del ser humano (el *Dasein*), del momento fenomenológico de *ponerse* en el mundo constituyendo las cosas del mundo en un cierto *sentido*, es decir, como *ego cogito*. La *áisthesis* es, igualmente, un modo segundo del ser-en-el-mundo fundamental; es el abrirse o constituir un *sentido* particular, es decir, abrirse estéticamente (no cognitiva, ética o políticamente) al mundo.

existencia a la experiencia estética en la relación del sujeto/áisthesis ante el objeto/bello<sup>12</sup>; es, repito, el *valor* que aparece en la cosa real/objeto.

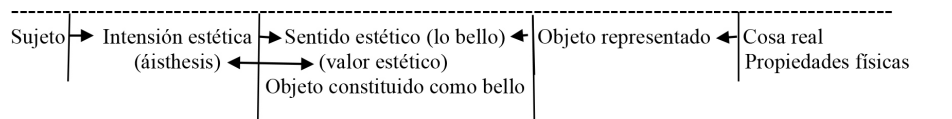


Figura 2. Diagrama del sujeto humano, la intensidad (áisthesis) y el objeto constituido como bello.

Repitiendo. La cosa real es un momento del *cosmos* que puede ser subsumida en el *mundo*. Es decir, las propiedades físicas de la aurora o salida del sol es un hecho real; en cuanto *hecho* es ya mundano<sup>13</sup> para un sujeto y como objeto de la experiencia. Ese objeto es ahora a su vez y como segundo momento, constituido desde la intensidad estética (áisthesis) en el sentido de lo bello, como valor estético, ese sentido es lo constituido por la posición fenomenológica del sujeto ante el objeto que es interpretado como *disponible* para la vida, lo que causa en el sujeto una admiración entusiasta, una alegría por el hecho de poder seguir viviendo, un descubrimiento de una mediación que puede ser empuñada para lograr el fin de la vida. Esa posición subjetiva fenomenológica constituye las cosas reales como bellas. La belleza es la presencia, la patencia de esa experiencia originaria llamada estética. Las propiedades físico-cósmicas son el fundamento material de tal experiencia (las propiedades deben ajustarse a posibilitar la vida en su contenido, relaciones, posibilidades semánticas de su descubrimiento –y para ello el color, el gusto, el sonido, el perfume, etcétera) que debe guardar una armonía con las posibilidades limitadas de la actualización de ellas en el interior de la corporalidad humana, en cuanto al acceso a esas disponibilidades reales.

12 Lo bello del objeto podría denominarse en griego como lo “sorprendente”, “admirable” (θαυμάσιος, *thamásios*), lo que entusiasta gozosamente por su disponibilidad para la vida. Lo que porta el *valor* de la belleza.

13 Para L. Wittgenstein, en 1.1; “Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge” (El mundo es la totalidad de los hechos, no de las cosas) (*Tractatus Logico-Philosophicus*, Routledge and Kegan Paul, New York, 1969, p.6). Es decir, el *hecho* (*Tatsachen*) es ya mundano, y se refiere a la *cosa* (*Dinge*), pero no es la cosa en tanto cosa, sino la cosa en tanto *hecho* empírico en el mundo. El *hecho* es la *cosa* conocida, amada, que causa asombro, etcétera (no es la *cosa en sí* ignota de Kant). La *cosa en sí* ignota es simplemente las cosas del cosmos que el ser humano no ha hecho objeto de su conocimiento; es decir, son las cosas cósmicas que no han sido subsumidas en un mundo.



La belleza así descrita la denominaremos, en una primera instancia, como “belleza *física* o natural”, la de la aurora que, hasta el gallo, en su sentir-cognitivo o conocimiento-emotivo animal le lleva a manifestar como expresión de esa belleza descubierta, un signo externo que usa el sonido que se ejerce para producir un sistema de comunicación por medio de una mediación, un signo, una “obra” que llamamos “canto” del gallo. No es lo mismo la *áisthesis* animal o la obra llamada canto. Por ahora, y en primer lugar, se trata de la constitución de una belleza o estética física o natural, situada como mero *hecho* en el mundo (y aun en el cuasi-mundo animal, como diría Heidegger), sin especial producción de signos u obra alguna. El mero hecho natural, primigenio. La belleza constituida por el observador del arroyo en la montaña que susurra (un sonido) en la caída del agua pura de roca en roca; ese sonido es una propiedad físicas captadas por la *áisthesis* como bellas. Dada ahí, sin todavía ninguna intervención ni transformación humana cultural.

2. *Hipótesis segunda. La pluralidad analógica de la áisthesis y, por ello, de los campos estéticos*

Demos ahora un paso más en la descripción del tema que nos ocupa. Ese pasmo o tono (diría nuevamente X. Zubiri) ante lo real como mediación universal para la realización de la vida, esa *belleza física* o natural, se manifiesta a través de múltiples aspectos de la cosa real; como distintas aperturas, modos de presentarse de la cosa real que enfrenta a la subjetividad determinada por la intensión estética (es decir, de la *áisthesis*). En cuanto el cosmos se manifiesta en el mundo como mediación universal para la vida, en cuanto bello, entonces, debe contar con tipos de manifestación o aparición fenoménica que permitan al sujeto estético (*áisthesis*) acceder a la realidad de lo real en su belleza. Es decir, advertir en la manzana por su *forma* y su *color* que es una manzana y no una piedra; por su *gusto* que es apetitoso y no causa náusea; por su *perfume* que es deleitoso y no como cuando la manzana se pudre; por su momento de plenitud nutritiva apropiada para ser consumida (es decir, por su *madurez* a punto para ser digerida), etcétera. Es decir, se constata semióticamente (descubriendo hermenéuticamente) su *contenido*, y probándose ser efectivamente una cosa disponible o una mediación posible actual para

la vida.<sup>14</sup> Por todos estos *aspectos* o dimensiones de la belleza el pavo real despierta la *áisthesis* de la hembra, que juega como el resorte en la elección del macho para tener la mejor cría en el desarrollo de la especie *viviente*.

Denominamos la pluralidad analógica de la *áisthesis* los distintos *campos* estéticos que se constituyen desde esa diversidad de accesos posibles desde la subjetividad (de una cierta intensión) co-determinada por las propiedades físicas de la cosa real (de su estatuto cósmico).

El concepto de *campo*<sup>15</sup> ya lo hemos analizado en otras obras. Apliquémoslo ahora a la estética. Debe tenerse primeramente en cuenta el concepto de *mundo*, como totalidad ontológica (*FL 2.2*), cuya definición vale analógicamente a *sub-mundos* particulares, sabiendo que un sub-mundo es un mundo como parte existencial del mundo en su sentido indicado. Cuando se habla de *mundo estético* se hace referencia al sub-mundo estético (óntico) dentro del mundo en general (en sentido ontológico). El mundo estético, tomado como parte del mundo en general, queda definido desde el horizonte de la belleza (del ser como bello), y de todos los entes que lo componen en tanto bellos, constituidos por la subjetividad determinada por la intensión estética de la *áisthesis*. El campo estético es, tomado abstractamente, una totalidad a su vez ontológica de todo aquello que lo compone. Así, un árbol es, en dicho campo considerado desde la belleza: un árbol bello. Si se considera desde el campo económico puede ser un árbol muy caro (en su precio), o en el campo tecnológico, de buena madera para hacer un mueble. El distinto sentido de los entes lo determina el horizonte ontológico respectivo. En el campo estético, los entes serán bellos o sin valor estético: feos. Forman, por su parte, una totalidad sistémica, como veremos (en el caso de una cultura); pero deseamos indicar otro aspecto. La distinción por su *contenido*, o por la constitución del campo desde un aspecto de las múltiples manifestaciones fenomenológica de la cosa bella. No es lo mismo la propiedad física del color que del sonido. Son propiedades físicas distintas en la cosa real y también son aperturas de la subjetividad distintas por las

14 Pero a diferencia del mero valor de uso es ahora constituido universalmente como valor en cuanto bello, en cuanto se constatan las condiciones múltiples para que la vida sea posible. Es la vida la que ilumina, si vale la metáfora, todas las cosas (no en su particularidad) en cuanto universalmente situadas como medios para el fin: la experiencia de estar viviendo; la alegría de poder vivir; la síntesis de todas las experiencias de la vida en cuanto posibilitante de esa vida.

15 Véase mi obra *20 tesis de política*, 1.2. Piénsese analógicamente todo lo que ahí se describe como “campo político” al “campo estético”, atendiendo la distinción propia de cada campo.

que se construye neuronal o subjetivamente la cosa real en la subjetividad humana (intencional, neuronal). El componer neuronal o intencionalmente la cosa real en la representación subjetiva tiene diferentes componentes. Se sintetiza en el concepto la cosa real subjetivamente gracias a la percepción, que tiene componentes de color, sonidos, gusto, perfume, tamaño, forma, etcétera. Todo ello constituye una totalidad inescindible que Merleau-Ponty expuso en *La fenomenología de la percepción*.

Cada una de esas cualidades de la cosa constituye, por su parte, campos diversos. Así podemos hablar de un campo visual del color y la forma, del campo auditivo del sonido, del campo del olfato, y otros muchos campos (o sub-campos). La estética podrá, así, especializarse en estos diversos campos (o sub-campos) de las cosas reales en cuanto bella: la belleza del color, del perfume, del sonido, etcétera. Estos campos los determinan diversas posiciones de la *áisthesis*. El color permite descubrir la flor; si todo tuviera el mismo color no habría ninguna diferenciación entre las cosas reales y la vida no sería posible, ya que no podría descubrirse el significado y sentido de todas las mediaciones de la vida. La diferenciación de los colores permite semántica o hermenéuticamente descubrir la realidad y la finalidad (en función de la vida) de las cosas reales. Los colores más significativos son más rápida y claramente discernidos. Lo mismo con los sonidos, los perfumes, etcétera.

La estética física o natural se admira ante el esplendor de las propiedades físicas de las cosas reales, en tanto más adecuadamente permite recortarlas desde el magna indiferenciable de lo no constatable, por su diferencia. El color rojo de la rosa permite descubrirla de entre las cosas reales en su conjunto. El color juega, semánticamente, una función esencial en el discernimiento de la mediación necesaria. Lo mismo el sonido, el perfume, la consistencia, la forma, etcétera.

Es así como la estética se distinguirá en diversos campos (sub-campos entonces) según sea aquel aspecto o determinación de la cosa real que se toma principalmente en consideración. Nace, así, la exigencia de distinguir el *campo* estético en general de los *sub-campos* estéticos, tales como el sub-campo del color (que se desarrollará como la pintura), el sonido (que se desarrollará como la música), de la movilidad significativa del cuerpo humano (como la danza), del mero habitar en cavernas (como la arquitectura), del signo comunicativo (hasta la literatura), etcétera, que para simplificar

indicaremos directamente como el *campo de la pintura*, de la música, etcétera (eliminando el *sub-cacofónico*).

Como puede observarse, hemos pasado de la llamada belleza física o natural, a la belleza propiamente humana, antecedida por la belleza animal (del mundo animal que Heidegger denomina *Weltarm*: un mundo todavía pobre). El canto del gallo ante la aurora es el inicio de un proceso que culmina en el canto del ser humano desde las primeras comunidades del *homo sapiens*.<sup>16</sup>

De esta manera hemos situado, no analizado y menos agotado, la descripción de los diversos campos de la estética, los cuales tienen mucho en semejanza (la *similitudo* de la analogía), y también de distinción (la *distinctio*), que es lo que propiamente describe como tarea propia las estéticas empíricas (y por supuesto las teorías o comprensiones general o filosóficas de cada uno de estos campos). Por la brevedad de este artículo no entramos aquí en la descripción sistemática de los distintos campos (o sub-campos) de la estética). Esta sería una tarea propia de las escuelas o facultades de arte. Aquí nos mantenemos en un nivel ontológico y no propiamente óntico.

En resumen, los diversos aspectos de la estética física o *natural* (forma, color, sonido, olor, etc.) se desarrollan en una estética *cultural* que, partiendo de la propiedad física subsumida como bella en el mundo, la despliega para constituir un fenómeno humano donde la belleza alcanza nuevos modos de su manifestación. Del mero habitar la caverna encontrada en la naturaleza, se desarrolla como hogar construido, como arquitectura; el mero comer se convierte en el arte culinario; el sonido de las cosas y el canto de los animales se componen como canciones o como música; el simple olor de las cosas como el arte perfumario producido culturalmente<sup>17</sup>; el desplazarse en el caminar, correr expresan ahora la alegría cultural como danza; los signos

16 No se nos acuse de antropocéntricos, porque el ser humano no es producto del ser humano sino del proceso evolutivo de la vida en el planeta Tierra. Es un fruto de la Tierra, que metafórica (y como metáfora con sentido) es nuestra Madre. El esplendor y dignidad de la vida humana no es un fruto humano (ni antropocéntrico) sino el reconocimiento de un fruto de la naturaleza. La vida humana es un triunfo de la vida, y considerarla como el fruto mayor del universo no es antropocentrismo, sino responsabilidad de no destruir esa gloria del universo que es el ser humano.

17 En una estadía en Egipto, habiendo entrado en un comercio donde se exponían perfumes, nos hicieron arremangar la camisa y con un algodón fueron pasando desde la mano y por todo el antebrazo, depositando sobre la piel el artesano veinte o treinta diversos perfumes. Aquello era una experiencia nunca vivida por el olfato de deliciosos y desconocidos perfumes. Entonces comprendí el desarrollo de la cultura sofisticada del antiguo Egipto, que ante el calor sudoroso del desierto inventó el arte perfumario, que ciertamente esgrimió Cleopatra para seducir a los bárbaros romanos.

comunicativos se desarrollan como lenguaje, como escritura, como poesía, como literatura; la mera copulación animal, que sin embargo tiene sus reglas propia, como el rito erótico cultural; etcétera. La estética natural se transforma en la estética *cultural*, humana, histórica, que desarrolla al infinito, en los diversos campos estéticos, las primeras intuiciones de la *áisthesis* que hemos denominado física natural en la compleja creación de la *áisthesis* cultural, ahora cultivada distintamente en cada campo estético.

3. *Hipótesis tercera. De la áisthesis a la poíesis [ποίησις]: La obra de arte.*

En efecto, el simple hecho de que la *áisthesis* es ejercida como una experiencia en el mundo (humano, lo que es una redundancia), determina inevitablemente la escisión o distinción entre a) el mero ser en el mundo ante las cosas reales como entes con sentido (y por ello, como bellos o no) dados al uso meramente como naturaleza (*FL* 4.1.1), o b) dados como cosas reales modificadas por la producción, por el trabajo, por la intervención transformadora del humano. De esta manera se pasa de una experiencia de la naturaleza como tal a la naturaleza transformada en cultura (*FL* 4.2-4.3)<sup>18</sup>. Es la “humanización de la naturaleza”. Aparecen, de pronto (aunque anticipado por los animales), objetos producidos por el trabajo humano que comienzan a ser como una nueva esfera en la Tierra, la *noosfera* crea una *esfera cultural* (física, material y simbólica) propia del mundo como totalidad de sentido (no como mera realidad cósmica, que es subsumida en la materialidad física de los entes<sup>19</sup> culturales). La intervención trans-formadora (el cambiar físicamente las cosas naturales en cosas con sentido o culturales) abre, entonces, un nuevo horizonte inexistente antes de la aparición del ser humano. Hemos definido a la cultura, siguiendo en parte a Paul Ricoeur, como

El conjunto orgánico de comportamientos predeterminados por actitudes ante los instrumentos de la civilización (*ethos*) cuyo contenido teleológico está constituido por valores y símbolos de la comunidad, es decir, estilos

18 Sobre la cultura véase mi obra *Filosofía de la cultura y transmodernidad*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015 (puede consultarse en [www.enriquedussel.com/obras](http://www.enriquedussel.com/obras)).

19 Véase la diferencia entre *cosa*, *ente* y *sentido* en *FL* 2.3.8.

de vida que se manifiestan en obras de cultura que transforman el ámbito físico-natural en un mundo, un mundo cultural.<sup>20</sup>

En esa totalidad cultural, la estética juega un papel fundamental. No solo por el estilo del gusto de la *áisthesis*, y en este sentido no individualista puede decirse que el *gusto* o la *áisthesis* (como ejercicio comunitario y cultural del asombro estético ante la disponibilidad para la vida) se impone, de alguna manera, a la totalidad de los miembros de una cultura. La estética de la cultura de la India es claramente distinta (con distinción analógica) de la azteca o la bantú. La *áisthesis* es determinada culturalmente, como puede observarse en una historia mundial (no eurocéntrica) de la estética de las culturas. Pero si *subjetivamente* la *áisthesis* determina un gusto o preferencias en el juicio de las cosas como bellas (y su contrario), ahora aparece, de parte de la realidad cósmica-cultural (que podría llamarse *objetivamente*, pero no en sentido kantiano), gracias a las *obras de arte* (expresión ahora de etimología latina). Y bien, debemos distinguir, entonces, entre *áisthesis* y la *érgon* (ἔργον en griego) o la *opera/opus* (en latín); es decir, entre a) el *acto* que abre el mundo estético y b) la producción (*poíesis*) de la *obra* llamada de arte (es decir, puesta en la existencia desde la *áisthesis*) que es una cosa real con sentido dentro del campo estético.

En un trabajo anterior hablé de la *filosofía de la poíesis*, y era, en efecto, la filosofía de la producción en general, de los instrumentos diseñados, pero no habiendo suficientemente aclarado el momento de la *áisthesis* y, por ello, la cuestión de la belleza quedó ambiguamente expuesta. Ahora podemos hablar de una estética como la experiencia *ontológica* de la *áisthesis*, y de la totalidad óptica de las *obras* o creaciones del arte.

Aparece, entonces, un nuevo tema: la relación de la estética con la técnica (*tékhne* en griego, y *ars* en latín, de donde procede la palabra *arte* en castellano). El *arte* es una *técnica* (*tékhne*), pero una técnica muy especial, en tanto el artesano o el tecnólogo (por ejemplo, el albañil y el ingeniero) son solamente técnicos en la actualidad, sin el componente estético en su acto productivo o simplemente trabajo. En las culturas clásicas el *técnico* era simultáneamente un *artista*. Fidias era un artesano-artista que esculpía figuras para el Partenón (de nuevo un ejemplo helenocéntrico). Mientras

---

20 Última obra cit. en nota 17, p. 103.

que el artista moderno se diferenció del mero técnico (artesano o tecnólogo) y se definió solamente como el productor de *obras de arte*, y no de otras obras artesanales o tecnológica no estéticas. Nace, así, la expresión del arte por el arte, con autonomías absoluta de otro campo de actividad humana. Esto dificulta la aclaración de los conceptos. Por ello, nos situaremos en el presente y reflexionaremos sobre la distinción entre *áisthesis* y *obra de arte* propiamente dicha,<sup>21</sup> pero también en relación con otros campos (cuestión que trataremos en las siguientes hipótesis).

La obra de arte supone la *áisthesis*, pero contiene también otros supuestos. Se trata de desarrollar los momentos de la estética natural, por ejemplo: el sonido y el canto del pájaro, ahora como obra de arte, como música. Para ello se necesitarán instrumentos culturales que habrán de ser creados para poder obtener nuevos sonidos, sonidos más complejos, armonías no naturales, en fin, todos aquellos componentes de la música que produzcan como resultado también un crecimiento de la *áisthesis*, y que se vayan depositando como momentos significativos y materiales (como cosas reales creadas) de la cultura. No es de igual grado de desarrollo el canto de un pájaro al conjunto musicalizado de la obra sonora de una orquesta moderna. Es posible que el tambor (como lo propone Alejo Carpentier en *Pasos perdidos*) pudiera ser el primer instrumento cultural que lograra un nuevo sonido musical, es decir, cultural, en la historia de la música. El África oriental es ciertamente el lugar del origen del *homo*, y del *homo sapiens*. La rudimentalidad del tambor, en cuanto instrumento, habla de una simplicidad en la que lo natural ha pasado a ser cultura casi sin modificación formal mayor de esa mediación producida ex profeso. Sin embargo, la potencialidad estética de ese tan simple instrumento conmueve profundamente al ser humano, junto al ritmo, al relato cultural y mítico que lo acompaña, a la danza y a tantos otros componentes como eventos de celebración humana, donde el tambor es solo un momento, que expresa como música un momento estético pleno, profundo. Aquí no podemos entrar en toda la complejidad empírica de esta

21 Aunque la cuestión se complica por la intervención del diseño (artístico) en la producción de todos los instrumentos a la mano en la civilización contemporánea. Un cuchillo es técnicamente producido por ingenieros pero diseñado, al mismo tiempo, por diseñadores. El diseñador subsume la técnica del ingeniero en el mundo estético y produce un cuchillo bello (estéticamente) y eficiente (técnicamente). Sería la presencia del mundo estético que subsume el mero mundo tecnológico. Véase FL 4.3. En esta Filosofía de la Liberación se describió más el diseño que la estética. Estas siete hipótesis completan ese texto antiguo.

cuestión. Solamente queremos indicar que la obra de arte es el fruto cultural, histórico del crecimiento de la *áisthesis*, tanto en quien produce la música como en quien la oye y se conmueve (es decir, se activa su subjetividad, la experiencia del *áisthesis*).

En la obra de arte no hay solo un productor de un ente estético que desarrolla la mera estética natural, sino que hay una comunidad, una historia cultural, también como determinación determinante determinada por todo el sistema contextual de instrumentos civilizatorios que permiten ese desarrollo. La belleza es crecientemente una nota de todo producto cultural, el campo estético va extendiéndose y penetrando en todos los campos de la existencia humana.

De tal manera que la mutua determinación de la estética y la técnica, la *áisthesis* y la *poíesis* nos permiten descubrir las dos caras de la estética; ni solo el impacto sensitivo-intelectual o intelectual-emotivo de lo bello (como *áisthesis*), ni solo el considerar todo el inmenso mundo cultural de las obras de arte, que es la cosa real transformada en cosa-sentido (el mero sonido como música; el mero color con pintura; etcétera); la naturaleza se transforma en cultura. La Tierra, de pronto, se ha humanizado. Ya casi no queda naturaleza como naturaleza, sino que el ser humano la ha transformado (cambiando de forma: trans-formado) en cultura, en obra de arte, como un aspecto inescindible de toda obra de cultura; y por ello el diseño comienza a intervenir en todos los ámbitos de la producción humana (desde un libro, un tenedor, una ropa, un auto, etcétera): sería la estetización de todo instrumento material y simbólico cultural.

La filosofía griega hablaba de un *lógos poietikós* (la inteligencia que produce: la técnica), razón o inteligencia productiva donde la belleza se emparentaba a la eficacia del medio, sin separarlas. Debemos ahora distinguir teóricamente el momento estético del meramente productivo; pero, acto seguido, debemos reintegrar el momento estético al mundo productivo como obra de arte. Sería una estetización de la mera instrumentalidad. La síntesis sería la *aisthesis poietica*, denominada como *estética*, donde ambos momentos son nuevamente articulados. Un embellecimiento global de los objetos y de la cultura como tal. La antigua descripción de la recta razón-sintiente o el recto sentimiento-inteligente de lo que se fabrica (*poíesis*) bellamente (*kalós*) queda ahora generalizado de nueva manera.



En la historia mundial, en todas las culturas cada campo estético desarrolló distintas reglas, ritmos, formas, estructuras, armonías, contrastes que no eran las mismas en todas las culturas, hasta desarrollar un *gusto* (del que el individualismo metafísico de Kant sugirió que no eran comunes, olvidando que sí existían esos *gustos culturales* analógicos. En el arte culinario le gusta a un chino el arroz, al quechua la papa (que puede prepararse en más de cuarenta maneras en el arte culinario inca, pero desde un gusto compartido que repugna a otros gustos culturales africanos, europeos o árabes). Surgirán así histórica y culturalmente las normas estéticas de la obra (*ergonomía*), que serán determinadas desde el horizonte histórico de las culturas, lo que nos abre ahora al problema más actual de la estética.

4. *Hipótesis cuarta. La mutua determinación de los campos estéticos y los campos prácticos. La dimensión ético-política de la estética.*

Quizá lo más difícil de situar en la problemática actual de la estética es el cruce de los diversos campos<sup>22</sup>. El romanticismo alemán intentó mostrar la prioridad de la estética sobre la ética, enseñando que por la estética el ser humano puede cumplir las exigencias de la razón práctica, la felicidad, la perfección del bien y la justicia (relacionando así la *Crítica de la razón práctica* con la *Crítica del juicio*, pero dando prioridad a la segunda). Otros movimientos, en cambio, dan prioridad a la razón ética, política o económica y sitúan la estética como un medio de realizar la justicia o un mejor orden futuro histórico-político. Se trata de una elección desde una última instancia: estética o práctica (y entre esta, la ética, la política, las economías, etcétera).

Es fácil demostrar ejemplos en los que el campo económico tiene prioridad sobre la estética. En el capitalismo, la belleza diseñada de la mercancía que se expone en el mercado es ya un buen ejemplo. La mercancía diseñada por artistas (la moda del vestido, de los instrumentos, del auto, etc.) encandila al posible comprador (despierta un *áisthesis* deformada por la propaganda), y parece embellecerse al sujeto mismo que usa un *bello* auto. La mercancía alcanza mayor precio si es bella, y como tal muestra un “valor de signo y

22 En este caso, el campo de la estética es uno (sus sub-campos como la pintura, la arquitectura, la música o la literatura, quedan englobados en el campo estético general). Véase una introductoria representación en el *diagrama 3* indicativo de la cuestión.

diferencia”, enseñaba Jean Baudrillard<sup>23</sup>, dentro de la lógica de la moda. La moda es una intervención económica-estética en el mercado que da mayor valor de cambio a la mercancía en tanto es *signo de diferencia* para el que porta (como vestido) o usa (como auto) dicho instrumento. La persona que tiene la ropa “última moda” es valorada como superior, según la escala de valores de la sociedad capitalista. Esa mercancía nueva destruye el valor de uso de las mercancías que no están de moda (el zapato “puntudo” impecable en su estado o valor de uso deja de estar de moda, porque ahora los zapatos son “chatos”, según la moda, y aunque todavía pudiera tener mucho tiempo para consumir su valor de uso, ya no lo puede usar: el no estar de moda aniquila el valor de uso del zapato). La moda, construida sobre la novedad estética de las mercancías como signo de superioridad (de la clase, de la raza, del grupo más rico, etcétera), aumenta la venta de los productos, es decir, aumenta la tasa de ganancia (*rate of profit* diría K. Marx). La economía determinaría la estética como un medio para su fin.

Un cierto análisis marxista standard igualmente da prioridad a la economía sobre la estética, analizando la producción de la obra de arte desde las condiciones económicas de sus productores (como sistema, como cultura, y como individuos). La teoría estética de marxistas, tales como la de G. Lukács o Alfonso Sánchez Vázquez, y la tan elaborada estética del marxismo occidental de la Escuela de Frankfurt, en el caso de Adorno, en especial sobre la música, exigiría un trabajo que no intentaremos abordar en este corto trabajo, donde estamos presentando hipótesis generadoras primeras de una estética de la liberación. En todas ellas se estudia la relación del campo estético en el cruce con el campo económico solucionado en parte tal como lo proponemos a continuación.

De lo que se trata en nuestro caso es de pensar un campo estético en donde no se pretende partir de una última instancia, sino pensar más bien en la mutua determinación de un campo sobre otro que en el proceso en espiral se encuentra, por su parte, determinado y es determinante de los otros campos siguiendo el desarrollo de dicha espiral. Es decir, el campo estético puede (y es inevitable) estar determinado por el campo político, por ejemplo, los frescos de los grandes pintores mexicanos, como los de Diego Rivera o

---

23 Véase *Crítica de la economía política del signo*, Siglos XXI, México, 1974.

José Clemente Orozco, en donde las obras de arte expresan una interpretación de la historia de un pueblo oprimido y su proceso de liberación. Lo mismo podría decirse de la pintura de Francisco de Goya, que de retratista funcional al sistema de la familia real borbónica se transforma, en sus obras cumbres, donde se compromete con los eventos políticos contra la invasión francesa del 5 de mayo de 1808, como la pintura de *Los fusilamientos*, o en la expresión del estado de rebelión del pueblo español ante la ocupación napoleónica (en el cuadro de *El Coloso*<sup>24</sup>, el pueblo español, que se levanta sobre los Pirineos. Sus *Pinturas negras* expresan el punto obedencial a los sufrimientos y a la fealdad cotidiana de su mismo pueblo que podía surgir como un gigante en la defensa de la patria, pero vivir habitualmente en la oscuridad de la dominación. Los dos Goyas, el de la familia real y el de los dolores del pueblo, muestran ejemplarmente el compromiso estético determinado por exigencias normativas de la ética, la política y hasta de la economía (en la pobreza expresada en el horror, aspecto contrastante a la belleza de las infantas o la *Maja desnuda*). La determinación del campo político sobre el campo estético de la obra de arte es evidente, mostrándose, así, que la obra de arte, en este caso la pintura de Rivera o de Goya es una simple mediación para fines políticos, porque la integración en la obra de arte que toma como tema un acontecimiento político en el que el pintor está comprometido con sus pueblos y expresa bella o estéticamente ese contenido histórico político es esencialmente una obra de arte. No es que el arte tenga una función política, sino que ciertamente presenta el acontecimiento revestido de la aureola de la belleza que el artista sabe objetivar. El arte produce en el espectador la experiencia del *áisthesis* que, emotivo-intelectualmente o sensible-cognitivamente, refuerza con la belleza la relación afirmativa de la vida en ambos aspectos (como belleza de la obra y como acto heroico del pueblo). Se trataría del cruce representado por los números 6 y 7 del *diagrama* 3, donde la *áisthesis* y la obra estética potencian el significado de un evento político; es decir, el evento político goza de una valorización que el aura de lo bello agrega al acontecimiento. Lo contrario sería el triunfo de un artista que usa la política como un peldaño para el propio encumbramiento. Inevitablemente se entrelazan, pero no son, por su naturaleza, última instancia del

---

24 Atribuido a algún cercano pintor del grupo de Goya.

otro campo. Ni el campo estético es mediación de lo político ni lo político esencialmente determina lo estético. Aunque pueden utilizarse mutuamente, en concreto y es frecuente, de manera instrumental. Como cuando los artistas (bajo las órdenes del arquitecto Joseph Goebbels, responsable de la comunicación y publicidad del régimen nacional socialista) preparaban las grandes manifestaciones del nazismo en Alemania, en las concentraciones, p.e., de Núremberg, con alarde de estructuras estéticas, iluminación con reflectores, multitudes disciplinadamente formadas, música que usaba las obras de Richard Wagner con el sonido preferencial de la estridencia de las trompetas; todo lo cual crea el aura de sacralidad que la política necesitaba extraída de la estética. Era un uso fetichista del arte.

Y bien, pasando al tema, en su esencia, debe decirse que el cruce del campo estético con el ético-político permitirá a la estética subsumir las categorías de esos dos campos prácticos, y la estética se aproximará a su producción histórico-concreta.

De la ética-política de la liberación, la estética puede descubrir el hecho de que todo campo o sistema histórico estético queda mutuamente determinado por aquellos. Dos textos guiarán nuestra reflexión en estas hipótesis (la 4ta., 5ta. y 6ta.).

Cita Israel Martínez Ruiz<sup>25</sup> una reflexión de la Junta del Buen Gobierno de la Realidad (comunidad zapatista):

Una cosa queremos compartir, es sobre los murales que para nosotros son muy importantes. Porque es otra forma de expresar o contar nuestra historia. Aunque al principio tuvimos problemas, porque los hermanos y hermanas pintores llegaban a pintar lo que ellos querían o pensaba, pero nos dimos cuenta que al final no le entendíamos porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar [...]. Después se les pidió que *juntos* se haga lo que queremos expresar. Entonces empezaron a formar equipos de muralistas. Ahora nosotros, o sea el *pueblo*, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte, para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa.<sup>26</sup>

25 En su obra *La praxis del arte contemporáneo en Chiapas*, Tesis de Maestría de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapa (México), marzo de 2017.

26 *Op. cit.*, p. 113. Hemos modificado algo el texto.

Expresado lo mismo por Alessandro Zagato, en el relato de Natalia Arcos, de la siguiente manera:

Supe que llegaron *ciertos artistas extranjeros* a pintar en un Municipio Autónomo [zapatista] y que no pudieron hacer su proyecto original, porque la comunidad les pidió otro lenguaje pictórico que fuera comprendido por todos ellos.<sup>27</sup>

Este contar con el acuerdo y con la colaboración de la comunidad expresada pictóricamente es lo que René Mancilla, arquitecto tantas veces premiado por su obras entre las comunidades originarias del desierto de Atacama en Chile, llama los *códices arquitectónicos* dibujados por la comunidad que vivirá en la obra que se construye: es decir, es a partir de esos códigos producidos consensualmente a partir de los cuales el equipo de arquitectos diseña definitivamente casas, escuelas, edificios públicos, plaza recreativas y con los materiales tradicionales (mejorados) y desde el tipo de belleza tradicional pero novedosa, creativa, creciente. El consenso de la comunidad es el origen de la obra estética diseñada.

Como cuando en la Política de la Liberación descubrimientos, en torno al 2006, que la concepción de la política desde la noción de *poder obediencial*<sup>28</sup> (enunciada por el FZLN en Chiapas y por Evo Morales en Bolivia), de la misma manera ahora se capta el principio fundamental (normativo, ontológico y meta-físico, esto último en el sentido levinasiano) de una Estética de la Liberación. Lo que llamaremos *estética obediencial* (análoga al *poder obediencial* de la política) enuncia la hipótesis originaria de estas tesis. De paso supera con creces la estética kantiana de los genios artistas, y del mismo H. Marcuse que en *Eros y civilización* sitúa la novedad estética en la imaginación de artistas (individuales), ambas visiones la de Kant, y en gran parte de la Escuela de Frankfurt, están limitados por el individualismo metafísico moderno y por la incomprensión de la historia mundial de la estética. Por ejemplo, las grandes obras arquitectónicas de la humanidad (los Jardines Colgantes de Babilonia; las Pirámides Egipcias, el Partenón Ateniense, la Tumba Romana de Adriano, base de las basílicas

27 "Notas sobre estética y política en el movimiento zapatista", en revista *Rufián*, (enero 2014, p. 17).

28 *Mi 20 tesis de política* (Siglo XXI, México, 2006, en inglés en Duke University Press), tesis 4.

bizantinas, y estas del arte musulmán de las mezquitas; los templos hindús de Madurai o los ya islámicos de Agra, como el Taj Mahal), la arquitectura china; las iglesias góticas de la cristiandad latina, en el esplendor de la catedral de Köln, las pirámides aztecas o las mayas; la precisión de las murallas de Sacsayhuaman de Cuzco, etcétera, fueron obras de genios o de pueblos. ¿No eran acaso, como exige la autorizada comentadora zapatista, obras de arte comprensible para el pueblo porque fueron creadas por el pueblo? Los grandes artistas, genios de esas culturas, ¿no fueron acaso observadores y productores *obedenciales* que supieron expresar la estética del pueblo, de las comunidades, de las pequeñas y grandes culturas que son fruto comunitario de expresión de un tipo de belleza que surge del consenso de sus miembros durante centenas y hasta miles de años?

La ética le permite a la estética subsumir principios normativos (como exigencias éticas universales válidas para las culturas particulares),<sup>29</sup> que fortalecen los principios propios de la estética. Según el principio material o de la obligación en todo acto de la afirmación de la vida humana, la estética gana en claridad y voluntad, ya que partiendo del descubrimiento de la belleza como la *disponibilidad* de las cosas reales y las obras de cultura como mediaciones adecuadas para la vida, según la áisthesis, ahora se exige deónticamente practicar la acción estética para afianzar la voluntad-de-vida (*Lebenswille*), que es también el contenido de la misma estética.

El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética, no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria. De la misma manera, el principio de factibilidad le dará mayor realismo en el uso de los medios para la producción colectiva de la obra de arte.

Pero, según veremos, serán los principios *críticos* ético-políticos los que definirán la diferencia entre una estética del sistema vigente como dominación, de la estética de los dominados o excluidos como Estética de la Liberación (en la hipótesis seis, más adelante). Por lo general, las estéticas vigentes son las de los grupos (cultos), clases (burguesía en la modernidad), culturas dominantes (eurocentrismo estético), cuestiones que pueden tratarse contando con categorías prácticas como la de totalidad, alienación, exclusión.

<sup>29</sup> Considérense los seis principios normativos en la *Ética de la Liberación* (Trotta, Madrid, 1998, en inglés en Duke University Press, Durham, 2013)

De igual manera, teniendo en cuenta la política, si el poder residía en la comunidad política, en el *pueblo* (como expresaba el texto zapatismo), de igual manera es en el pueblo donde reside ahora la *potentia aesthetica* creativa última *en sí* todavía, que, analógicamente, como en la política exige su expresión objetiva (en la política como instituciones [*potestas*] y en la estética como obras de arte). Y así como la representación política se puede fetichizar corrompiéndose, así el artista individualmente (aun el genio) puede creerse el origen de la creación de la obra de arte, olvidando la comunidad. ¿Qué es el jazz, que tanto odiaba Adorno, sino una expresión (al igual que el tango) que nace en la música del África en torno al tambor, cuyo ritmo, tonalidad y armonía llevaron los esclavos a Estados Unidos, y se convirtió en la música que marca el paso a la danza de la juventud en todo el mundo? ¿Quién diría que la música y la danza más presente en el mundo fuera la africana y no la romántica alemana de un Beethoven, que de todas maneras se inspiraba también en la música popular alemana?

De igual manera, por ejemplo, el campo económico y técnico puede determinar y ser determinado por el campo estético. En la arquitectura, nuevamente, la comunidad puede sugerir los materiales constructivos, las reglas culturales en vigencia de los grupos populares, que bajan los costos y usan la producción del lugar, ateniéndose a ciertos principios técnicos que aunque sean mejorados e inspirados en otras experiencias, guarden coherencia cultural con el entorno. Y de nuevo, habrá que aplicar principios *críticos estéticos* para que las comunidades oprimidas o excluidas puedan recibir el beneficio de la belleza en sus espacios arquitectónicos de todo tipo. La especial atención a esos grupos más pobres es el fruto de la intervención de una Economía de la Liberación.<sup>30</sup>

Por supuesto que también el campo teórico o las concepciones ideológicas de la estética determinan las prácticas estéticas. La estética romántica alemana, que se levantó contra el racionalismo ilustrado del siglo XVIII, con su teoría de *Sturm und Drang* (tempestad e ímpetu) con figuras como W. Windelband, Friedrich Schiller, F. Schlegel, Novalis o F. Heine, conmovieron las teorías y las prácticas del arte; pero, al mismo tiempo,

30 Véase mi obra *16 tesis de economía política*, Siglo XXI, México, 2015, donde también estudio la intervención de los principios normativos en la economía, que pueden por su parte ser subsumidos en la estética. La economía determina ciertamente a la estética. El esplendor de las pirámides de Egipto fueron posible por el inmenso trabajo de esclavos y por altos tributos de los campesinos del Nilo.

teóricamente inventaron el helenocentrismo estético como origen clásico del Renacimiento y del eurocentrismo estético e histórico que culmina con Hegel. Es el despertar de la exclusión de lo germánico por el pensamiento enciclopédico francés que movió el péndulo hacia el otro extremo, con el romanticismo, situando a la cultura del Norte de Europa con pretensión de ser la culminación de la historia mundial de la estética.

Veremos algunos aspectos de esta temática en las dos hipótesis siguientes.

5. *Hipótesis quinta. El esteticidio que produce el tipo de belleza greco-moderna eurocéntrica de las estéticas coloniales.*

El fetichismo de la totalidad estética, desde Grecia a Europa, crea lo que podemos denominar la estética eurocéntrica, centralidad labrada lentamente desde 1492, es decir, en la modernidad. Esa pretensión de centralidad producirá inevitablemente la negación del valor de todas las Otras estéticas; será un auténtico *esteticidio*, como un aspecto central de la instalación de la bipolaridad que comienza a formarse en el Caribe de la modernidad/colonialidad. Los otros mundos culturales de Europa serán juzgados como primitivos, bárbaros, sin belleza alguna, en el mejor de los casos folklóricos. Será uno de los momentos cuando la matriz de la colonialidad del poder, la subjetividad, la cultura cobrará mayor impulso. La víctima dominada será juzgada como lo brutal, salvaje, con una fealdad estética inocultable. Estos juicios estarán sostenidos por escalas clasificatorias de los tipos de humanidad, que hasta por su forma y las dimensiones craneanas, el color de la piel; la extrañeza de sus hábitos, comidas, vestidos, música, danza, arquitectura, etcétera evidencian tipos humanos inferiores. Sin lugar a duda la piel negra africana y de otros colores en diversas culturas, dará pie a un racismo que será un medio privilegiado para marcar, hasta en la naturaleza de la corporalidad, la superioridad de la estética occidental.

Como lo expone Jack Goody,<sup>31</sup> la modernidad se ocupó primeramente en estudiar y aprender los “archivos” de las otras culturas. El propio Durero quedó admirado al contemplar la precisión y miniatura de las joyas de los

31 *The theft of History*, Cambridge University Press, New York, 2007.



aztecas que los españoles conquistadores hicieron llegar a sus manos. Como otro ejemplo, piénsese en la estética del Renacimiento y su vinculación nunca claramente explicitada con el Bizancio griego-cristiano tomada militarmente por los turcos en 1453<sup>32</sup>. Esos “archivos”, después de haberlos asimilado, los tomó como punto de partida de un innegable crecimiento propio. Pero una vez asumidos y desarrollados los ignoró como sus fuentes, y los denigró como primitivos, atrasados, salvajes. En el caso ejemplar del llamado “despotismo oriental” en el siglo XIX, habiendo China contribuido con elementos fundamentales de la cultura moderna en el siglo XVIII, al iniciar la Revolución Industrial antes que Inglaterra<sup>33</sup>, igualmente se hizo presente en la estética con las llamadas “chinoiseries” en el vestido, la pintura, la decoración de muebles, todo tipo de instrumentos, etcétera.

Una vez creada la retórica del “milagro estético griego” en la Antigüedad como origen de la tradición que culmina en la modernidad como “milagro europeo”, se dan las bases teórico-ideológicas del eurocentrismo estético que juzga a todas las otras estéticas, tal como lo hemos dicho, como infantiles, primitivas, bárbaras, kitsch. Es un momento central de la modernidad/colonialidad, en el que Europa no reconoce todo lo que debió a las culturas dominadas coloniales del Sur, que desaparecen en una amnesia total del origen de casi todos los descubrimientos modernos.

Se trata de un esteticidio –lo llamaría Boaventura de Sousa Santos– porque no solo hay desconocimiento de la creación estética de las grandes culturas del Sur, sino que todo comienza *a priori* con la pregunta: “¿Qué pudieron producir de belleza, de estética esas culturas bárbaras?” Y la respuesta es negativa, o al menos no se descubre en ellas ningún elemento que pudiera servir como momento de creatividad, de novedad estético mundial, por su atraso o barbarie.

Para esa descalificación de las grandes culturas transformadas en la modernidad como mundo colonial también estético, nada mejor que la invención de una historia mundial del arte formulada clásicamente en el esquema de la historia universal hegeliana, hecha clásica, desde la inventada Antigüedad (todas las culturas fueron preparatorias y tuvieron como

32 Esto significó la emigración de la élite bizantina, griega, a Italia, que se dejará ver de inmediato en la pintura, la arquitectura y en otros campos de la estética.

33 Véase la obra de K. Pomeranz, *The great divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy*, Princeton University Press, 2000.

culminación Grecia y Roma en un movimiento del oriente al occidente), la llamada Edad Media (como período consecutivo mundial, con el hecho del aislamiento de Europa detrás del “muro” que construyó el arte islámico, y al final el Imperio Otomano, que se cultivaba desde el occidente del Atlántico con Marruecos hasta el oriente del Pacífico en la isla de Mindanao en Filipinas) y, por último, la Modernidad (que se inicia con el 1492, simultáneamente con el capitalismo, la colonialidad, el racismo aplicado mundialmente y el eurocentrismo como ontología e ideología dominante). Sobre ese esquema se escriben todas las historias del arte mundial y nacional, no solo de las naciones del Norte, sino igualmente la historia de todas las culturas reducidas a haber logrado obras atrasadas y rudimentarias claramente diferenciadas como experiencias estéticas coloniales. Las primeras como creadoras, innovadoras, bellas por excelencia, modernas, y las coloniales se valoran en la medida que miméticamente imitan defectuosamente a las primeras. En el mundo colonial la estética queda definitivamente escindida: a) el arte practicado por la elite dominante colonial, que es mimético y juzga eurocéntricamente la belleza en la colonia y, por ello, desprecia lo propio y lo popular; b) o el arte popular, tradicional, que aunque frecuentemente se reconocen sus impresionantes obras del pasado como meros antecedentes sin continuidad, como puede observarse en las culturas chinas, indostánica, islámica (desde la antigua Mesopotamia), igualmente africanas (desde el antiguo Egipto y su extensión a la sabana y al horizonte bantú), mesoamericana o inca que goza de vitalidad hasta el presente, pero serán catalogadas como tradicionales, rudimentarias, bárbaras, *naïv* o folklóricas.

Todo esto produce, inevitablemente, el juicio de un vacío absoluto de la estética colonial, que como Walter Mignolo lo señala,<sup>34</sup> por no ser modernos caen *fuera* del espacio y del tiempo creativo de la estética. Toda obra estética no-moderna desde el Tawantinsuyu andino hasta la China de los Ming es objeto de un juicio esteticida, una necroestética que deja en la exterioridad del no-ser, en la exclusión de considerarlas como obras estéticas de los pueblos de todas las culturas coloniales. En México se consideraban los grandes monumentos, las pirámides aztecas, como amontonamiento de piedra con las que se edificaban las catedrales, los monumentos coloniales

34 Walter Mignolo lo señala en el *Epílogo*, de *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonización* (Antología 1999-2014), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, C. Juárez (México), 2015, p. 468.

y hasta las casas de los patricios. Hubo de llegar un artista alemán en el comienzo del siglo XX y considerar esas piedras como espléndidos ejemplos de arte, para, de pronto, cambiar la interpretación de esos objetos (que por otra parte habían sido frecuentemente considerados como demoníacos en el siglo XVI), para ahora sí se los mostrara como obras estéticas y culturales en el Museo de Antropología de la capital. ¿Por qué como obras demoníacas? En efecto, esto debido al juicio de: ¿quiénes pudieron construir tamaños monumentos? No pudieron ser los pueblos indígenas dominados, porque habiendo perdido, por la conquista, su organización política, económica, cultural, su élite de sabios y artistas (los *tlamatinime* aztecas o *amautas* entre los inkas) altamente ilustrados, y sus antiguas costumbres, eran despreciados por los conquistadores. Habían sido reducidos a una violenta barbarie, y aquellos ingentes materiales fruto de sus manos no podían ser fruto de esos pueblos. Eran, por ello, los demonios los que habían fabricado esas obras espléndidas de cultura, de arte.

Ya en 1973, en una exposición presentada en las Semanas Latinoamericanas de la Universidad de El Salvador en Buenos Aires, tratamos el tema de “Cultura imperial, cultura ilustrada y cultura popular”,<sup>35</sup> donde analizamos cómo el esteticidio de la cultura popular no es solo debido al eurocentrismo modernidad/colonialidad, sino igualmente a la colonialidad interna asumida como dominadora en América Latina por la elite criolla blanca (como los clanes brahmánicos en la India, y de otra manera y nombres en todas las culturas del Sud). Hay como una correa de transmisión de la negación de la cultura popular, de parte del eurocentrismo en el centro y en la periferia.

Para no extendernos en esta *hipótesis quinta* recomendamos leer los artículos citados en mi obra *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, donde se encuentran materiales que reflexionan sobre esta cuestión.<sup>36</sup>

35 Considérese la reciente recopilación de mis ensayos sobre cultura y estética, publicados en *Filosofía de la cultura y Transmodernidad*, UACM, México, 2015, pp.189-229. Este último trabajo es seguido de otro con el título: “Arte cristiano del oprimido en América Latina (Hipótesis para caracterizar una estética de la liberación)” (pp. 231-256). También se trata el tema el capítulo “Cultura latinoamericana y filosofía de la liberación (Cultura popular revolucionaria, más allá del populismo y del dogmatismo)”, en pp.257-330. Era el tiempo de la producción estética con la conducción del gran poeta latinoamericano y cósmico universal Ernesto Cardenal que fungía como ministro de cultura en Nicaragua y que impulsó la creatividad popular como nunca se había hecho. Todo lo que se dice de la cultura vale para la estética.

36 Los textos están en [www.eniquedussel.com/obras](http://www.eniquedussel.com/obras).

## 6. *Hipótesis sexta. De la descolonización de la estética a la Estética de la Liberación*

Descolonizar encubre una negatividad (negar la colonialidad estética); liberar, en cambio, indica el momento positivo, crear la nueva obra de arte, la nueva estética. Por lo tanto, nos enfrentamos al momento *poiético* o creador del nuevo momento estético.

La crítica del fetichismo de la belleza del sistema estético eurocéntrico, occidental, moderno debe ser asumida (en lo mejor que se pueda recuperar, como en las trompetas del Jazz, que es un instrumento moderno, o un museo de arte islámico) pero subsumida dentro de otro horizonte; el del nuevo sujeto de creación estética que son las culturas y los pueblos colonizados en el camino de su liberación.

El ejemplo de la construcción de museos de obras clásicas de las culturas coloniales, indica el nacimiento de la autoconciencia del proceso autónomo que exponen las obras de arte de las escuelas estéticas, en los diversos campos (la pintura, la arquitectura, la música, la danza, la literatura, el cine como medio masivo estético considerando que Mombay es la productora de este arte que supera a Hoollywood en número y espectadores de sus películas, etcétera), manifiesta ya positivamente la descolonización de las que estamos hablando.

Veamos una dimensión que W. Mignolo denomina “Activar los archivos, decentralizar a las musas”.<sup>37</sup> La descolonización, en uno de sus aspectos, se sirve igualmente de las fuerzas de los Estados que descubren su autonomía (aunque a veces precaria) cultural y estética. En la cultura árabe el arte ha sido central. El llamado “arabesco”, que aparece como siendo un monolito de mármol (siendo en realidad el producto de una masa muy dúctil y de fácil manejo para el artista, cuando al comienzo no es sino polvo de mármol que con otros componentes se transforma como en una masa arcillosa), de gran dureza, ha producido obras de arte arquitectónico de magnificencia inigualable: el Museo de arte de Doha o el Museo de las Civilizaciones Asiáticas de Singapur. Ha de entenderse que, en la estética, los museos significan la autodefinition del arte de una cultura. Hay museos en Francia como Le Louvre, en Inglaterra como el Museo Británico, el Museo de Berlín en

<sup>37</sup> En la *Antología citada*, pp. 415 ss.

Alemania, como manifestación estético-política. El que se originen en las naciones que han sufrido el colonialismo cultural-estético, es ya un signo de un proceso positivo de auto-manifestación de la dignidad de su creación estética. El ya antiguo (y no tan ordenado) Museo de El Cairo, como el de Antropología en México, son ejemplos de lo dicho. Los nuevos museos en los países más ricos del mundo árabe-musulmán, y la actual organización de cientos de museos regionales en la China, por ejemplo, nos muestran este estado de cosas. No siempre son ejemplo de inspiración que se oponen a la occidentalización o al eurocentrismo, pero manifiestan ya un proceso de liberación evidente. Esto es fruto de algo mucho más profundo e importante. Es la producción artística propia de los pueblos que comienzan a descubrir sus propias *áisthesis* (o comprensión de la belleza) y que lentamente, con instrumentos propios o modernos (frecuentemente modificados) producen sus obras de arte, como, por ejemplo, en la música. Igualmente en la pintura, la literatura, la danza, la arquitectura, etcétera.

El núcleo creador de la nueva estética está cifrado en las comunidades culturales que han guardado su originalidad primera, y que denominamos hace decenios como las comunidades que poseen una cultura que, en ciertos momentos históricos, se tornan en culturas populares revolucionaras, como el Sandinismo nicaragüense en la inspiración de Ernesto Cardenal, el poeta cósmico-político o del zapatismo mexicano con clara conciencia de su creatividad estética gracias al Sub Marcos.

En esos casos, la comunidad educa al artista y crea lo que podríamos llamar una *estética obediencial*. Es necesario ponerse a la escucha<sup>38</sup> (no solo en la música, sino en todos los campos de la estética) y solucionar de nueva cuenta la aporía kantiana entre la mera producción artesanal y el genio artístico. Repasemos por un instante algunas de las tesis de Kant.

Nuestro filósofo expresa en *La crítica del juicio* que la obra de arte es “un modo de representación que estimula la cultura (*Kultur*) de las fuerzas espirituales para la comunicación social”,<sup>39</sup> que exige en el espectador el “juicio de gusto”, pero que tiene por causa creativa “la imaginación como facultad productiva (*Einbildungskraft*)”<sup>40</sup> del genio. Por ello, “para juzgar los

38 Obediencia tiene una etimología latina, significa oír (*-audire*) lo que se tiene delante (*ob-*): *ob-audire* (obedecer).

39 *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (parte de la *Crítica del juicio*), § 44, B 179, A 177 (Kant, *Werke*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1968, vol. 8, p. 404).

40 *Ibid.*, § 48, B 188, A 185, p.410.

objetos bellos como tales se necesita el gusto; y para el arte belleza; y para producirlos (*Hervorbringung*): genio”.<sup>41</sup> Para Kant la acción creativa estética es, entonces, propiamente la realizada por el genio: “el genio es el talento, el don natural, que da la regla al arte”.<sup>42</sup>

Una Estética de la Liberación, en cambio, debe recordar el testimonio de la comunidad maya zapatista. En primer lugar, nos hablan de “ciertos artistas extranjeros”<sup>43</sup> que llegan a la comunidad maya (para ellos exótica por la arquitectura, el color de sus vestidos y de su piel, por la naturaleza tropical bellísima y abundante) para realizar la tarea de cada artista: producir una obra de arte acorde con este contexto. El artista, este caso, se comporta como un singular, como el genio kantiano. No advierte que su individualismo metafísico moderno (igual al de Kant) está determinando su creatividad. Claro que preguntará a la comunidad sobre su historia, costumbres, etcétera, para plasmar todo ello en su obra de arte que ofrecerá a la comunidad como objeto de lujo cultural. Pero la comunidad de inmediato pone en cuestión al artista, como al pretendido genio, al origen mismo de su creatividad:

Los hermanos y hermanas pintores [de afuera] llegaban a pintar *lo que ellos querían o pensaba*, pero nos dimos cuenta que al final *no los entendíamos* porque solo ellos sabían lo que iban a mostrar.<sup>44</sup>

El genio tenía *su* proyecto para la comunidad; pero la comunidad, con plena autoconciencia de ser el sujeto colectivo de la creación artística, debió disciplinar a los “extranjeros” e integrarlos a la comunidad:

Después se les pidió que *juntos* se haga *lo que [nosotros] queremos* expresar. Entonces se empezaron a formar equipos de muralistas.<sup>45</sup>

Es decir, cada “equipo de muralistas” (sin experiencia pictórica pero con mucha memoria de sus tradiciones) comenzaba a hacer *su propio* camino estético-comunitario. Es de notar la claridad epistemológica de esos artistas

41 *Ibid.*, § 49, B 194, A191, p. 414.

42 *Ibid.*, § 46, B 181, A 178, p. 405.

43 En texto copiado supra.

44 Texto citado supra.

45 *Ibid.*.

populares. El pintor especialista que vino de afuera ahora era integrado, pero para ayudar a la comunidad a comenzar a pintar con sus propias reglas, pautas (es como el cantor que comienza a cantar con su propia voz, su ritmo, sus reglas; o el constructor que fabrica su casa desde el modo de ponerlas en pie según su tradición, o la que confecciona su vestido con los bordados ya conocidos desde el tiempo “de sus abuelas”, etcétera). Es la comunidad, el *pueblo* el que conoce el contenido de la obra de arte y desea aprender a crearla. El pintor extranjero (“¿por qué no pintas angelitos negros?”, dice la canción popular) se ha transformado en el sujeto de una *estética obediencial*, siendo la comunidad la sede creativa de toda obra estética, como lo fue siempre desde hace siglos y milenios en todas las culturas de la humanidad. El ser la sede originaria de la capacidad creadora es lo denominaremos, a diferencia de la política, la *potentia aesthetica*.<sup>46</sup> La comunidad estética no es la que obedece las reglas de los genios (kantianos)<sup>47</sup>, sino que son los miembros de la comunidad como el sujeto de la *potentia* que manda (quienes obedecen ahora son los genios transformados en artistas obedienciales). Es el pueblo el que crea en última instancia. ¡Aun L. von Beethoven fue un oyente, un obediente al canto de los campesinos que festejaban la vendimia junto al Rhin! Su inspiración, el asombro de la *áisthesis* del creador no le vino por estar en la Opera, sino por la experiencia emotiva, creadora del pueblo simple alemán al que supo escuchar con su oído educado y genial. Como enuncia la sabiduría semita: “¡Que cada mañana me despierte con el oído atento del discípulo!”

El pueblo es el sujeto colectivo del gusto; y por esto los gustos en principio son comunitarios. Así es como un árabe gusta una tortilla de trigo de una cierta forma y una cierta manera de su cocción, y a un azteca le gusta una tortilla de maíz de otra forma y consistencia. Los gustos son culturales, comunitarios, aunque puede haber diferencias individuales dentro de la comunidad (solo en ciertos aspectos y como excepción, y en esto Kant tiene razón). Pero no es cierto que “sobre gustos no hay nada escrito”. Dicho juicio es propio del individualismo moderno, solipsista, ya que siempre responde a una base común solidaria. Por ello, una cultura eurocéntrica en los gustos

46 Véase 20 tesis de política, tesis 2.

47 En realidad, el genio *auténtico* es el que mejor interpreta el “genio popular.”

culinarios considera a la de los otros pueblos coloniales como primitivos, no comible, y esta les causa náuseas; es decir, no son los propios.

Ciertamente la estética tiene reglas comunitarias, históricas, pero flexibles dentro de ciertos límites. Y, a causa de lo indicado, concluyen los mayas de Chiapas que: “Ahora nosotros, o sea el *pueblo*, es el que dice qué es lo que quiere que se pinte.”<sup>48</sup> Y lo toman como propio, lo comprenden, lo pueden transmitir a las nuevas generaciones.

No es un mero querer autoritario, sino un querer comunitario que produce la obra de arte y de la cual se tiene pleno dominio, que se expresa en esta confesión: “para que a cualquiera que llegue a visitarnos podamos explicarles lo que significa”.<sup>49</sup>

En la llamada Edad Media europea, en las catedrales góticas el pueblo rememoraba, esculpidas en los retablos y los bajo relieves, las historias que todos conocían. Era la obra de arte que reafirmaba a la comunidad en su identidad. Lo mismo acontecía en todos los grandes monumentos artísticos de la humanidad. La modernidad arrebató a los pueblos coloniales la capacidad de su auto-expresión, y en la colonialidad estética se ocultó lo propio de cada una ellas y se exaltó una estética pretendidamente mundial, occidental y eurocéntrica.

Los zapatistas indican un camino a la *Estética de la Liberación* que solo hemos bosquejado resaltando algunos aspectos, de los tantos que habrá que desarrollar para superar el eurocentrismo en boga de las así llamadas historias mundiales de la estética. La fetichización de una cultura y su estética (la europea norteamericana) ha producido así la muerte de otras estéticas, que renacen, sin embargo, de entre las cenizas que se han mantenidos vivas debajo del fuego colonizador.

Habiendo expuesto lo ya escrito deseo efectuar una última reflexión. Alguien podrá objetar: ¿Pero no puede soslayarse que hay miembros de una comunidad, que viviendo profundamente los gustos, las reglas, la experiencia de la propia estética comunitaria, tienen dones naturales, un oído y memoria acústica muy por sobre la media, y se han dedicado apasionadamente, de manera disciplinada, a la técnica necesaria, de manera no común, lo que les permite un dominio en la ejecución de las obras de su campo, como el arte

---

<sup>48</sup> *Ibid.*.

<sup>49</sup> *Ibid.*.



musical; o una percepción instantánea y profunda muy desarrollada para el color, el sentido de la perspectiva, la profundidad de los espacios, el uso de la luz y la sombra, y tantos aspectos necesarios para la pintura, además, han tenido maestros de gran conocimiento y práctica en su campo estético, lo cual les permite expresar la belleza (arraigada en la de su pueblo). Esto nos hace comprender la intención innegable de Kant en lo que él llamaba “el genio”, pero situado en su caso sin referencia constitutiva a la comunidad como origen de su inspiración (inspiración que no es sino el avivamiento coyuntural de la *áisthesis*). Lo esencial es saber dónde se encuentra el fundamento (en el individuo solipsista o en la comunidad en la que vive y crea el artista obediencial). Hay, entonces, dos posturas: o la del genio que singularmente determina la creación de la obra de arte que es popularizada en la comunidad posteriormente; o la del artista obediencial que tiene el genio de interpretar el latido oculto de la belleza viviente de una comunidad histórica en su estado latente pero presente, que sabe oír atentamente los latidos para otros inaudibles a fin de desarrollar en plenitud una obra que expresa al mismo tiempo la estética comunitaria y también, como realización novedosa, original, de mayor perfección de lo conocido hasta ese presente histórico de un pueblo. El que al sentir e interpretar esta correpresentando el sentir común<sup>50</sup> de una manera profunda, que parte y admira la *áisthesis* de la comunidad, no puede sino recibir, por parte de la comunidad, el aprecio, el aplauso del artista singular por su osadía y perfección. El mismo pueblo lo consagra como el mejor y más coherente miembro en la comprensión y sensibilidad de la estética de la comunidad. De esta manera nace el genio artístico singular, expresión obediencial ante un pueblo, por llevar a la *áisthesis* y a la obra de arte comunitaria a su pleno desarrollo. Un F. Chopin, en su *Polonesa heroica* (un ejemplo eurocéntrico), expresa al *pueblo* polaco en una coyuntura política crítica donde el genio celebra la percepción estética de la comunidad, y la obra de arte nutre a la comunidad para vitalizar (como *hiper-potentia aesthetica*) el patriotismo en estado de rebelión, de aspiración hacia la liberación. El genio nace desde el presupuesto de la estética comunitaria y es su consagración; es siempre la sede ontológica y el actor protagónico el pueblo mismo como *potentia aesthetica*.

50 El creador de una obra de arte inevitablemente la hace ante un espectador virtual que, en último término, es su propio pueblo donde ha nacido y para el cual expresa, en esa obra, el sentir del mismo pueblo.

Valga casi al final de estas *hipótesis* volver sobre el paradigma de la liberación, que muy resumidamente podría exponerse así. En un primer momento, dado un sistema mundial iniciado en 1492 donde la oposición modernidad / colonialidad es constitutiva de ambos términos de la relación, la modernidad ha pasado por ser el sistema vigente estético hegemónico que, como el *ser* parmenídico, se afirma ante el *no-ser*, la exterioridad, el Otro. En un segundo momento, dicho *no-ser*, que el mundo estético colonial, del Sur negado después de cinco siglos, toma conciencia de sí mismo, entra en un estado de rebelión y se anuncia al comienzo como pura negatividad. Niega la estética moderna y comienza un movimiento descolonizador, que se cumple en todos los niveles, desde la epistemología estética, a las prácticas, a la protesta, etcétera. Sin embargo, y el más necesario es el tercer momento, que no es puramente negativo sino positivo, creador, emerge una nueva experiencia de la *áisthesis* que se expresa en una revolución al nivel de las obras de arte en todos los campos, superando así el fetichismo de la belleza moderna e inaugurando la irrupción de diversas estéticas que comienzan a dialogar en un pluriverso transmoderno donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras, incluyendo la misma modernidad (destituida de su universalidad y situada como una particularidad muy desarrollada, ciertamente).

La *Estética de la Liberación* piensa esta temática y sabe que el camino hacia una estética futura pluriversal (no universal por la imposición de la estética de una sola cultura dominante) significará una *sin-fonía* (muchas expresiones musicales en diálogo y mutuo aprendizaje) respetuosa de las distinciones analógicas que se darán entre todas ellas.

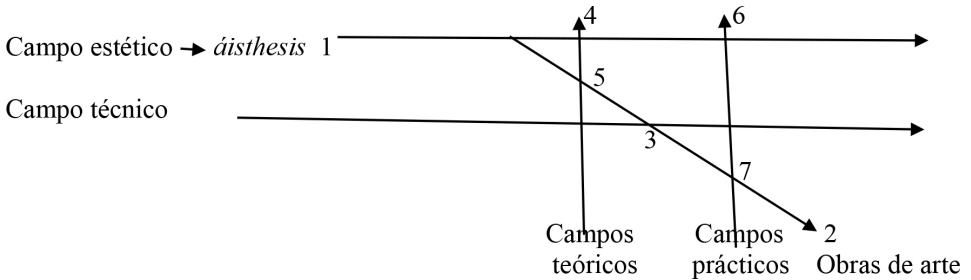
Y así proponemos, como proclaman los zapatistas en otros horizontes:  
*¡Otra estética es posible!*

7. *Hipótesis séptima. Nudos que se constituyen entre las mutuas determinaciones del campo estético con otros campos teóricos y prácticos*

Deseamos indicar los *nudos* donde los distintos campos se tocan, a fin de definir los diversos temas que una teoría o filosofía estética debería exponer.

De esta manera, en un primer intento de enfoque sistemático de una *Estética de la Liberación*, se manifiesta en la intersección a) de la estética con campos teóricos (como *teorías*) en los cruces sugeridos en el *diagrama 3*

con los números 4 y 5. Será ingente la tarea futura de la producción de una nueva filosofía estética descolonizada, de una historia regional y mundial de la estética; como *áisthesis* (es decir, como subjetividad que elabora nuevos gustos y reglas para la interpretación estética), y como obras de arte (incluyendo también sus respectivas reglas, instrumentos, teorías de su producción, desarrollo de la *crítica*<sup>51</sup> estética tan esencial para el arte).



Aclaraciones: 1. *Áisthesis*. 2. La “obra de arte”. 3. El momento técnico del arte. 4-5. Las teorías: la historia, la estética empírica, etc., y la filosofía de la estética (de la *áisthesis* y de la obra de arte). 6-7. Determinaciones éticas, políticas, etc.

*Figura 3.* Diagrama de las mutuas determinaciones de los campos estético, técnico, teórico y prácticos (ética, política, económica, etcétera) como determinaciones determinantes determinadas en espiral diacrónica.

En un segundo nivel b) los cruces del campo estético con el campo técnico o productivo (como *producción* de la obra de arte) sugerida con el número 3, que depende en gran medida del avance civilizatorio de la cultura que produce obras de arte. Los instrumentos son necesario y no son iguales los de madera que de bronce (en el tercer milenio a. J.) o que los de hierro desde su aparición. Hay, entonces, una determinación técnica productiva inevitable, lo que impide grandes obras de arte producidas con muy simples instrumentos (aunque con gran pericia). Las pirámides aztecas o egipcias, en este último caso tumbas, muestran esos avances tecnológicos. Lo mismo que la literatura debió esperar hasta la escritura consonántica mesopotámica

51 Bien indica Walter Benjamin que la *crítica*, en un tercer nivel de la *reflexión*, e inspirándose en Fichte, realiza o corona a la obra de arte; sin *crítica* alguna queda inacabada, como acontece en la estética colonial, donde son hay valoración ni crítica de las grandes obras de arte. La *crítica* realiza por último la obra de arte, porque le da su pleno sentido dentro del contexto de su propia cultura. Sin *crítica de arte* la obra desaparece como una gota de agua en el desierto.

o alfabética para poder desplegar todo su esplendor, puede decirse de los instrumentos musicales, etcétera.

El tercer nivel c) es el cruce de la estética (esencial para una Estética de la Liberación) con los campos prácticos (sugerido con los números 6 y 7), sean ético, políticos, económicos, etcétera. Todos los resultados de tales determinaciones deben ser consideradas como como un proceso de la liberación de la *áisthesis* (en cuanto el asombro emotivo, sensibilidad-inteligente ante la *disponibilidad* para la vida de las cosas reales son nuevamente juzgadas desde los *criterios* de la propia cultura, y no solo desde el eurocentrismo colonial estético), lo mismo que la autonomía en la producción de la obra de arte crea su reglas productivo-estéticas y usa los instrumentos tradiciones que pueden, y en algunos casos deben, ser desarrollados en diálogo con las otras culturas y la misma modernidad. No será ya una mera producción de las obras de arte según la estética dominante del Norte. Como entre los zapatistas, el pueblo experimentará un renacimiento y reconocimiento de las estéticas del Sur, desarrolladas gracias a la creación de nuevas experiencias de la *áisthesis* y de nuevos estilos de las obras de arte liberadoras de la *potentia* de la belleza experimentada durante siglos (si no milenios) entre las culturas dominadas, los condenados de la tierra, los pueblos del Sur hoy en estado de renovación.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1974). *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- Dussel, E. (2017). *Hacia una estética decolonial*. Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile.
- Dussel, E. (2015). *Filosofía de la cultura y la Transmodernidad*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Dussel, E. (2015). *16 tesis de economía política*. México: Siglo XXI.
- Dussel, E. (2011). *Filosofía de la Liberación*. México, México: FCE.
- Dussel, E. (2006). *20 tesis de política*. México: Siglo XXI.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación*. España: Trotta.
- Espinosa, P. (Octubre de 2017). ¿Cómo escucha música nuestro cerebro? *Revista de la Universidad de México*, México. Recuperado de: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/142d494a-7c57-4953-87fa-f63adc8b38e3/como-escucha-musica-nuestro-cerebro>
- Goody, J. (2007). *The theft of History*. Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Mandoki, K. (2013). *El indispensable exceso de la estética*. México: Siglo XXI.
- Martínez Ruiz, I. (2017). *La praxis del arte contemporáneo en Chiapas (Tesis inédita de maestría)*. Universidad de las Ciencias y Artes. Chiapas, México.

- Mignolo, W. (2015). *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonización (Antología 1999 - 2014)*. México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Pomeranz, K. (2000). *The great divergence: China, Europe and the Making of the Modern World Economy*. Estados Unidos: Princeton University Press.
- Wittgenstein, L. (1969). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Estados Unidos: Routledge and Kegan Paul.
- Zagato, A., & Arcos, N. (Enero de 2014). Notas sobre estética y política en el movimiento zapatista. Revista *Rufián*, Chile. Recuperado de: <http://rufianrevista.org/portfolio/dialogo-no1-notas-sobre-estetica-y-politica-en-el-movimiento-zapatista/>
- Zubiri, X. (1993). *Sobre el sentimiento y la volición*. España: Trotta