

# CONSTELACIÓN HISTÓRICA DEL HACER Y USO DEL ARTE VISUAL EN PROCESOS DE SUBJETIVACIÓN COMO IMÁGENES DIALÉCTICAS

Hildeberto Herrera Silva

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.  
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-5141-4755>  
dariusdante0@gmail.com

## RESUMEN

Es desde el arte visual de la antigüedad clásica griega hasta el contemporáneo en México que, *constelación histórica del hacer y uso del arte visual en procesos de subjetivación como imágenes dialécticas* propone al arte y a la estética como formas de experiencia que influyen en la creación, tal como en la transformación de identidades. Subjetividades que se distribuyen en un determinado espacio-tiempo con funciones específicas, las cuales dictan una manera de sentir, ver y enunciar, pero que no representan una verdad-identidad inobjetable. Siendo así, el arte y la estética forman parte de una dialéctica social que tanto reafirma como niega o cuestiona las normas del principio de realidad establecido. Dicha dialéctica se ha materializado históricamente en prácticas artísticas visuales que tienden al mantenimiento de las relaciones sociales existentes y las que tienden a su transformación. Por consiguiente, arte y estética como formas de representación política son dialógicas con su entorno, al igual que son dialécticas en sus más íntimas representaciones singulares y particulares con el otro.

*Palabras clave:* arte, estética, identidad, dominio, subjetivación política, emancipación.

### ABSTRACT

It is from the visual art of classical greek antiquity to contemporary in Mexico that *historical constellation of the making and use of visual art in processes of subjectification as dialectical images*, proposes art and aesthetics as forms of experience that influence creation, as well as the transformation of identities. Subjectivities that are distributed in a certain space-time with specific functions which dictate a way of feeling, seeing and stating, but that do not represent an unobjectionable truth-identity. Thus, art and aesthetics are part of a social dialectic that both reaffirms, denies or questions the norms of the established reality principle. This dialectic has historically materialized in visual artistic practices that tend to maintain existing social relations and those that tend to transform them. Consequently, art and aesthetics as forms of political representation are dialogic with the environment, just as they are dialectical in their most intimate singular and particular representations with the other.

*Keywords:* art, aesthetics, identity, domain, political subjectivation, emancipation.

## INTRODUCCIÓN

Históricamente, el hacer y uso del arte se encuentra animado por una fuerte contradicción. Por una parte, demanda el encuentro arte-vida y, por otra parte, tras los cercos de su autonomía para plasmar lo sensible heterogéneo, niega esa exigencia. La primera exhorta al arte crear una experiencia estética que forje nuevas y mejores formas de vida común, mientras que la segunda niega al arte dicha experiencia. Desorientado en su ubicación epistemológica, este sistema de representación de imaginarios y creencias sustentados en la estética tiende a fracturar los circuitos de su producción, difusión y fruición. Comprometido con sus propios materiales y medios técnicos, el arte es plural en su sentido y depende de sus condiciones tempo-espaciales, estas vinculadas

a relaciones entre humanos y su entorno, para dar significados. De esta forma, el concepto arte que se rescata en este artículo es aquel que se encuentra con la vida y lo hace abierto, lo hace idea. Una forma de decir que arte no atañe a una universalidad, ni a razón clasificadora de su hecho. Más bien, afirmado como montajes-remontajes dialécticos de imaginarios sociohistóricos, es una continua deconstrucción de algo inacabado. Es el hacer reflexivo-productivo del ser humano. Una acción *poiética*<sup>92</sup> que permite el paso del no-ser, no existencia, a la presencia y que, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970: 114).

Así, atendiendo las pragmáticas sociales desde sus imaginarios como caminos del deseo y fuerzas latentes antagónicas, el arte es concebido como un complejo de fuerzas, que se entrelazan, se contradicen, lo que problematiza y transforma las maneras de hacer y usar al arte. Estos procesos dialécticos del arte lo establecen como un instrumento tanto para la dominación como para la emancipación (Cadahia, 2016: 270), puesto que, en palabras de Gilles Deleuze, arte tiene como componentes:

“Líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de cesura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y mezclan, yendo unas a parar a otras o suscitando algunas nuevas mediante variaciones o incluso mutaciones por apropiación” (Deleuze, 2012: 16).

Por lo tanto, *constelación histórica del hacer y uso del arte visual en procesos de subjetivación como imágenes dialécticas*, propone al arte y a la estética como formas de representación política. For-

---

<sup>92</sup> *Poiética* es la acción de la *poiesis* como creación-producción. Es la búsqueda de un camino que conduzca hacia nuevos espacios de verdad en la producción. Por tanto, la *producción poiética* permite la construcción de nuevos entornos para ser ocupados, a fin de devenir el ser hacia la presencia de una multiplicidad de verdades. Así, la *poiesis*, en su *producción poiética*, conforma una dimensión estética en donde los objetos, ideas, políticas, etc., creadas desde esta nueva o diferente dimensión estética-epistémica devela otras formas de ser.

mas críticas de la relación social organizativa que postulan al arte en la historia como experiencia estética sociopolítica, donde se crea un espacio simbólico que construye una identidad, la cual, por una parte, contiene la centralización de un poder que impone y legitima un orden político “productor de sujetos-sujetados a un discurso, cuya estructura sostiene un régimen de verdad” (García, 2011:8), con lo cual se instruye un régimen de normas, las cuales estructuran formas de ver, ser y enunciar, así como formas de clasificación y distribución de sujetos en un espacio social. Por otra parte, mencionada identidad, también contiene una resistencia como proceso de desobjetivación o objetivación política, donde “la creación de un sujeto implica la negación de otro sujeto” (García, 2011: 6).

Esta relación contradictoria dentro de la identidad que define lo que *se es* y lo que *no se es*, primeramente, recordando a Abril Gamboa; es una expresión estructurada y estructurante de la dominación que legitima algunas prácticas artísticas y sus productos como modelos ideales de vida, que a la postre serán naturalizados por el resto de las identidades mediante una apropiación cognitiva<sup>93</sup> (Gamboa, 2014: 78). Segundamente, esta construcción de identidades a partir del arte, que impone modos de ver, ser y enunciar, es un espacio en disputa, es un espacio antagonico que configura y reconfigura tanto al hacer como al uso del arte en la vida. Esta acción se constituye como objetivación política en cuanto significa “hacer lugar a fuerzas creativas deseantes” (Escobar, 2021: 30), las cuales tienden a una aptitud de resistencia que “se manifiesta como un impulso de ‘anunciar’ mundos por venir, en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlo” (Rolnik, 2019: 119).

---

<sup>93</sup> La apropiación cognitiva ocurre mediante la interpretación de alguna representación, que, por medio de diferenciaciones, le da sentido al artefacto artístico. Esta apropiación desencadena “mecanismos generales de la memoria” que clasifican y categorizan al objeto de la representación (Gamboa, 2014: 79).

En este sentido, el arte ejerce su politicidad a través del uso de la estética, no entendida como el juicio acerca del perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas en la obra artística, “una purificación de formas en la búsqueda de una belleza idealizada” (Lipovetsky & Serroy, 2019: 358). Más bien, la estética entendida como el pensamiento del *sensorium*, aquello que se percibe a través de la sensación, es una zona de experiencia e interpretación de los estímulos de la vida que se extienden a un sinnúmero de relaciones humanas entre ellas y su entorno, con lo cual la estética describe el cruce de diferentes voces históricas sociales, sus intensidades, sus formas, sus tensiones, sus afectos, sus rupturas, sus espacios políticos. Así, la estética forma la corporeidad de un sinnúmero de relaciones, que no sólo se circunscriben al círculo de las artes, sino que se extienden al conjunto de las esferas humanas, en particular a las sociopolíticas.

La estética contenida en las obras de arte visual que veremos conforma imágenes dialécticas que son objetivaciones de fuerza social en sus dimensiones oníricas, cósmicas y materiales en lucha, lo que, según Blanca Solares, da lugar a un “conjunto de imágenes coherentes y dinámicas sobre la base de la dimensión simbólica de la expresión, actuando en la dirección de un enlace propio y figurado del sentido de la existencia” (Solares, 2006:132). En pocas palabras, imágenes dialécticas son la somática estética política de un tejido social, porque conjugan en un solo espacio tiempo (obra de arte visual) los imaginarios policromos de la heterogeneidad.

Las imágenes dialécticas en las obras de arte visual que revisaremos encierran un proceso de subjetivación, donde la creación artística no sólo está supeditada a la producción de objetos, sino además a la producción y reproducción masiva de actitudes y funciones humanas (instrumentalización). Como lo mencionó Karl Marx, la producción (artística) no sólo crea un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto (Marx, 2005: 100). Así, en la producción de una obra de arte, ya sea sonora o plástica, no solamente se produce una canción o pintura, sino igualmente se

produce una ideología, por lo que, a través del artefacto artístico, la realidad es aceptada o negada por una subjetividad política.

Porque no es cosa sencilla demostrar sólo desde el presente o de un tiempo exacto al fenómeno construcción de subjetividad a través del arte visual, se propone entender al fenómeno con el método constelación. Ya que constelación es una cápsula de memoria que contiene racionalidades-afectivas de fragmentos de vida que se entrecruzan en la construcción de subjetividades objetivadas en una poética artística visual, proponemos presentar obras visuales de espacio-tiempos dispersos, heterogéneos y opuestos, reencontrados desde una coherencia concreta, para la construcción comunicativa del tema procesos de subjetivación a través del arte como imágenes dialécticas. Es decir, como campo en disputa, conflictivo o político.

## CONSTELACIÓN HISTÓRICA DEL ARTE VISUAL COMO PROCESO DE SUBJETIVACIÓN

Con la finalidad de entender mejor al proceso de subjetivación a través del arte se menciona nuevamente que, a lo largo de la historia, arte se le ha conceptualizado de diversas maneras, de las cuales es de nuestro interés resaltar las que lo encierran en determinadas funciones sociales. De esta forma, el relato donde se fusiona arte y sociedad nos lleva por diversas épocas, donde arte se imbrica con la estética, con la ciencia, con la religión, con una revolución social, con una razón instrumental, con la comercialización, con una cultura de masas y una aculturación.

La estética, al ser inherente del ser humano, por ende, de lo social y del arte, es muy importante para implementar una subjetivación, ya que ella tiene mucho que ver en la crítica y en la remodelación del mundo social, pues la reproducción del mundo social se da a la medida de los deseos en lucha tanto de un grupo social hegemónico como de uno marginado. Estos deseos son contruidos a través de sus sentires, tanto sensorio-perceptivos

como emotivos. Así, el caudaloso río sociohistórico estético en el arte transita por aguas bifurcadas, plácidas y torrenciales en la creación de imaginarios individuales, tal como colectivos. Con el propósito de comprender estas transformaciones a lo largo del tiempo y analizar sus repercusiones en la sociedad, es necesario describir los usos sociohistóricos del arte más relevantes para subjetivar a una comunidad. Este proceso contradictorio y/o antagonístico ha sido paulatino, pero continuo hasta permear todos los ámbitos de la vida. Así, la finalidad de este breve recorrido es mostrar cómo el arte visual no sólo implementa mercancías para un mercado artístico, sino además crea sensibilidades; modos de ver, ser, estar y enunciar tanto para un determinado orden político, como para un determinado grupo social que es subsumido por mencionada orden.

Los procesos de subjetivación en el arte que incluyen no sólo a lo mercantil, sino también al marco cultural, estético, ideológico, político, etc., de una sociedad, serán presentados en primera instancia como procesos históricos de subjetivación hacia la construcción de mundos (realidades) según los designios de una orden socio política. En segunda instancia, se verá que dichos procesos, en apariencia homogéneos, conforman una subjetividad política, la cual genera un campo social heterogéneo de luchas, un espacio social antagonístico de continuidades y discontinuidades siempre en disputa, que configura y reconfigura tanto al hacer artístico como a la vida.

Sin más preámbulo, la constelación histórica del arte visual como proceso contradictorio y/o antagonístico de construcción de subjetividades (identidades) la construiremos desde: la antigüedad clásica griega; la época de la colonia en México; la época moderna y la contemporánea. Cabe resaltar que el campo heterogéneo se vislumbrará a partir del arte en la época contemporánea, porque es donde mejor se plasma una respuesta hacia el arte del pasado que se verá en esta constelación. Además, el arte contemporáneo dentro de esta constelación muestra más claramente una subjetividad estética política emancipatoria hacia otra forma de

expresión artística visual que contiene otras formas de percibir y plasmar el acontecer histórico.

## EXPERIENCIA DEL ARTE EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA GRIEGA COMO RÉGIMEN POLÍTICO

Aunque no describiremos dentro de esta época a un arte visual específico, nos centraremos en la filosofía del arte que permeaba al ámbito de la vida social griega. De esta manera, Platón planteó que el arte a considerar dentro de la *República* es aquel que sólo tuviera un efecto benéfico sobre las emociones (Gombrich, 2021: 33). En esta época, la *poiesis*<sup>94</sup> del arte recaía en la instauración de valores permanentes. Un sistema de ideas ligado a principios racionales y éticos para producir conocimiento intelectual sobre el mundo. Asimismo, la *poiesis* artística buscaba equiparar a la política con el arte. Es decir, con la idea de artista-gobernante que conforma una realidad a determinada idea previa según su visión, la cual escapa de la contingencia o de cualquier desajuste o imperfecto. Así, la distribución de los cuerpos y sus funciones dentro del espacio público griego estaba planificada y definida anticipadamente por la visión del artista gobernante.

---

<sup>94</sup> *Poiesis* es la posibilidad de creación de mundos dentro de este mundo. Es el hacer productivo del ser humano, un tipo de producción que permite el paso del “no-ser” (no existencia) a la presencia y que, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970:114). La *poiesis* como posibilidad de unir arte y vida, saca o mete al arte dentro de una técnica instrumental, así como dentro de un régimen estético dual: bello-feo, cómico-trágico y elevado-bajo. Es decir, la *poiesis* puede afirmar o negar la posibilidad de conocer la existencia de otras opciones de producción artística que se enlazan con modelos estético-epistémicos diferentes, con el fin de devolver a su dimensión original la condición poética del ser humano como estrategia para sobrevivir, creando mundos dentro de un único mundo impuesto (Zambrano, 2019: 46).

Ya que el régimen estético del arte ateniense fue un modelo de perfección, de armonía, de simetría, de belleza y de inculcación de valores, consideramos que este régimen fue un proyecto de purificación de las formas sociales en la búsqueda de una belleza idealizada (Lipovetsky & Serroy, 2019: 358). Cuando Platón equiparó con su *República* a la política con el régimen estético del arte ateniense, pretendió abstraer a la realidad de ausencia de refinamiento, de belleza, tal como instauró al régimen estético de la época como legislador y educador, así como distribuidor de orden dentro del engranaje social. Esto porque, las artes que embellecen al alma, al corazón, es decir, a las emociones, son puras y garantizan forjar un buen carácter y conducta sobre la *estesis*<sup>95</sup> (Platón, 1988: 300).



Imagen 1. Copia en mármol de la estatua del Doríforo (450-440 a.C.).  
Autor: Polícleto (480-420 a.C.).

---

<sup>95</sup> *Estesis* es la “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto que está inmerso. La *estesis* no se limita al ámbito del estudio del arte y lo bello, sino es la abertura del sujeto en su condición de expuesto a la vida” (Mandoki, 2006: 63).

Con lo anterior se puede entender cómo el político-artista ateniense, que fue la cúspide de una taxonomía social (sinónimo de nobleza y pureza), expresó, pese a todo, su voluntad en dar forma a la materia humana. El artista-gobernante moldea a las masas sin ninguna otra consideración que su perfección creadora. Las personas se convierten en material maleable, en masas pasivas esperando ser formadas por el artista-gobernante (Paredes, 2009: 94). Esto es claro cuando en las asambleas atenienses, el líder político tenía la última palabra para seleccionar y dar resolución a los asuntos que él consideraba prioritarios (Garzón, 2017: 63).

En esta política estetizada como constitutiva de roles sociales y subjetividades a partir del régimen estético del arte ateniense, no se pueden manifestar los sujetos. En la configuración de espacios sociales compartidos atenienses, los sujetos no fueron reconocidos como autónomos, en consecuencia, se nulificó la capacidad de problematizar el concepto de identidad como natural o dado. Así, el proceso de subjetivación en esta época fue un proyecto de “purificación de masas”, a través de un modelo político de perfección estética.

## ÉPOCA COLONIAL EN MÉXICO COMO *CONTINUUM* DEL RÉGIMEN POLÍTICO A PARTIR DE LA *PINTURA DE CASTAS*

A fin de seguir construyendo la pequeña constelación sociohistórica del hacer y uso del arte visual en procesos de subjetivación dentro de un régimen político, damos un salto dialéctico al siglo XVI, época en la que México sufre la colonización. Esta época es el *continuum* de una uniformidad cultural, pues se construyeron ideas homogéneas en cuanto a la religión y el orden social que negaban a las subjetividades de los grupos étnicos que existían en ese entonces. Lamentablemente, este proceso de subjetividad étnica se sigue dando en la actualidad.

Durante los despojos de tierra que sufrieron los pueblos originarios, el proceso de subjetivación, en ese específico momento

temporal, se articuló con la creación de una memoria, la cual se edificó gracias a la elección de ciertos procesos histórico-sociales. El resultado fue una conformación identitaria que procuró el buen funcionamiento de las diferentes operaciones individuales y sociales que los colonizados tenían que desempeñar. Esto creó una clasificación social basada en lo racial o étnico que determinó a la comunidad indígena como atrasada. Desde este imaginario colonial, no es de extrañar que, en nuestros días, lo relevante a mostrar del indígena es su folklor. Este fetichismo estetiza sus cantos, sus danzas, sus relatos y sus rituales, lo que neutraliza la cosmovisión de los pueblos originarios para significar, recodificar, tal como politizar. Con la estetización de la historia indígena y sus prácticas estéticas se pierden otras formas de valorar y relacionarse, estas vinculadas a la idea de interdependencia o complementariedad.

Como ejemplo específico del arte que se hacía para implementar mencionada subjetividad tenemos a las *pinturas de castas* (siglos XVI-XVIII). En ellas se representa visualmente la estratificación racial de esa época, donde “la sangre blanca o española implicaba un gradiente civilizacional, mientras que la sangre negra expresaba atavismo y degeneración” (Martínez, 2008:3). En el caso de México, la orden española convirtió estas pinturas en un medio para clasificar y denigrar las relaciones interraciales, al mostrar una progresiva “decadencia racial”, conforme se descendía de la relación *español-indio igual a mestizo* (pintura 1, imagen 2) a *Note entiendo-indio igual a Torna atrás* (pintura 16, imagen 2). Así, los artistas del reinado español pretendían representar la involución de clases, por medio del color de piel, de vestimentas y por los nombres que resultaban de la relación interracial (*chino, lobo, coyote, no te entiendo, torna atrás*, entre otros). Las pinturas también configuraron una organización racial de trabajo, donde la sangre negra realizaba labores agrícolas, domésticas y manuales, en esta última como artesanos cuyas ganancias generadas eran entregadas a sus amos. Mientras que los estamentos más altos, sangre blanca, realizaban labores administrativas o de empresariado, ocupaciones exclusivas de la casta dominante (Cervera, 2021).



Imagen 2. Pintura de Castas (1500-1600). Autor: Desconocido

Al instaurar un arte antropocéntrico racial, el proceso de subjetivación como régimen identitario en la época colonial estaba impulsado por estrategias políticas de territorialización de poder, un imperativo de representación social con primacía de competencias por la condición natural y el prestigio de ésta, lo cual constituyó un control cultural que desplazó formas estéticas de crítica indígenas a las formas establecidas. Así, en las pinturas de castas se manifiestan comportamientos estructurados que condicionaron las relaciones

entre los agentes sociales de esa época colonial. En consecuencia, la estética plasmada en las pinturas dirige percepciones, acciones e interpretaciones; es un mundo predeterminado que produce seres esquematizados. El ser, pensar y actuar están mediados por esa estética y en la distribución de ella el arte es cómplice. Con ello se va formando una modernidad, cuyo referente principal es esa estética que se fundamenta en un clasismo racial, el cual deviene divino en las materializaciones estructurales del arte virreinal, por ejemplo.

### ÉPOCA MODERNA A TRAVÉS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO IDEALISTA DEL NEOCLASICISMO FRANCÉS

Retomando las secciones anteriores de las relaciones de la obra de arte con los procesos de subjetivación de dominio, se observa que se va formando un régimen estético que se fundamenta en lo clasista racial. Con base al régimen estético del arte descrito en la antigüedad clásica griega se van creando estructuras jerárquicas de belleza, de perfeccionamiento de formas (pureza), las cuales se correlacionaron con la correcta funcionalidad social a partir de una jerarquización social, tal como lo describe la *pintura de castas*. De esta última idea se deduce que dicha estética se corporizó en los campos sociales de esas épocas, lo que creó una división racial del trabajo al dar roles e identidades según sea el mestizaje o en el caso de la clásica antigua según sea hombre libre soberano, extranjero, servidumbre o esclavo. De este modo, en los albores de la Revolución Francesa, finales del siglo XVIII, la expresión artística por excelencia era el neoclasicismo, paradoja estético social de volver al pasado en tiempos revolucionarios. Sin embargo, la correlación se explica porque en la crítica y en la remodelación del mundo social, en palabras del crítico de arte antiguo Icleia Borsa, “se necesitaban ‘valores permanentes’ que fueron buscados en modelos del pasado, lo que refuerza la intención de permanencia y restauración de valores perdidos y rescatados por ese presente” (Borsa, 1989:38).

El arte de esta época y su estética idealista continuaron plasmando en obras de arte visual un antropocentrismo clasista racial centrado en la construcción de conocimiento del mundo a través de un iluminismo (ilustración), que desplazó a la remodelación del mundo y su reproducción más allá de un sentir. Con ello, lo sensorio-perceptivo del arte ya no fue emotivo, sino racional. Se institucionalizó al arte, se le condicionó a una lógica de práctica en la que prevaleció la búsqueda de perfección estética por medio de la técnica, lo que categorizó a lo bello como máxima paradigmática de la representación artística. Este modelo de belleza y perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas se tornó en la representación de algo puro. La pureza funcionó como a *priori* para dar forma y realidad al objeto arte, siendo ésta “la representación externa de las cualidades internas de lo que representaba” (Silenzi, 2009: 292). Por este motivo, la pintura realista, en su formato retrato, se convirtió en un registro de los modos de ver y de ser de las clases dirigentes.

Como ejemplo de ello tenemos al *retrato de Luis XIV* (1701) del pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743). En el perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas de la obra, se observa la representación de un poder absoluto, un poder político único, ilimitado y divino (puro). Esto gracias a los elementos que conforman el contenido de la pintura, pues el retrato contiene muchos objetos que simbolizan en la perspectiva o imagen de pensamiento a la justicia divina, a la riqueza, a la posición mayestática de Luis XIV, etc. Pero lo más importante de la pintura es que presenta un sistema de convenciones sociales, políticas y económicas que guardan un distanciamiento formal entre el rey y el resto de los vivientes que compartieron con él la época de su reinado. El reflejo del retrato es que la virtud de Luis XIV, medida en éxito social, político y económico, era divina.

Este retrato al óleo, como muchos otros de la época, ilustra los ideales monárquicos y burgueses de la época. Este arte clasista, que impone unos modos de ver, transmite relaciones sociales asimétricas, las cuales deben ser aceptadas como mandatos divi-



Imagen 3. Retrato del rey Luis XIV (1701).  
Autor: Hyacinthe Rigaud (1659-1743).

nos a respetar. Aunque la época era perteneciente a la Ilustración, el arte tuvo la capacidad de influir sobre la vida individual y social de la época. Esto queda mejor explicado en palabras de Hennings, un ensayista danés de 1778. “A las artes les corresponden influenciar el gusto, las costumbres, la política, la religión de los pueblos, a ellas les corresponde mediante lo bello y lo sublime formar al espíritu” (en Castelnovo, 1998: 167).

### ÉPOCA CONTEMPORÁNEA. EL ARTE VISUAL NACIONALISTA EN MÉXICO COMO CONTINUO Y DISCONTINUO DEL RÉGIMEN IDENTITARIO

La época contemporánea en México con su arte nacionalista es el *continuum* de distribuir el espacio común de manera jerárqui-

ca. Desde lugares históricos y funciones fijas que los sujetos deben seguir, el espacio social es estructurado a partir de discursos nacionalistas. Su base es un régimen de verdad que configura al Estado como autoridad y protector de los intereses nacionales. En México, el mito de la independencia y la revolución reconfiguraron un proceso de subjetivación de memoria e identidad racial en una nacionalista. En otras palabras, el proceso de subjetivación identitaria no sólo abarcó a lo racial, sino también a la clase, al sexo y a la nacionalidad. Este condicionamiento nacionalista se legitimó culturalmente en pinturas de caballete, murales, entre otras artes plásticas situadas en instituciones oficiales (escuelas, museos, hospitales estatales, oficinas de gobierno, etc.). Este aparato ideológico, arte nacionalista, junto con otros (religión, política, etc.) invistió una subjetividad colectiva basada en el exotismo indígena como heroísmo nacional revolucionario.

Aunque mucho del arte visual en esta época buscaba escapar de la cosificación de la existencia y cambiar la imagen racista de lo indígena formada durante el periodo colonial, se observa desde la autonomía de su pensamiento contradictorio que, en un primer momento, el arte visual nacionalista retomaba los imaginarios coloniales que folklorizaban al indígena. Esta materialización del indígena, como ya se mencionó, estetizó sus cantos, sus danzas, sus relatos y sus rituales, lo que neutralizó la cosmovisión de los pueblos originarios para significar y recodificar a la política. El indigenismo era reconocido para espectacularizar, pero no reconocido por los derechos de igualdad. En un segundo momento, la idea de héroe nacional, Francisco Villa y Emiliano Zapata, forjada en la dimensión mesiánica, creó una memoria *simulacro*, aquella que recuerda lo que nunca ha sido, que es editada por los medios oficiales, por la industria del espectáculo y por muchas expresiones artísticas contemporáneas.

En muchos casos, este arte nacionalista reelabora la memoria identitaria a través de imágenes simulacro, donde lo real y la fantasía se fusionan, lo que crea una fantasmagoría, la cual, en palabras del EZLN (2016), esconde que, estos héroes nacionales,



Imagen 4. México prehispánico. Parte derecha del mural la epopeya del pueblo mexicano (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

pobres como ellos, sólo han sido carne de cañón, a los que se les ha negado la preparación más elemental, un techo digno, alimentación, salud. Pero sobre todo se les ha negado su autonomía política. El arte nacionalista con su imagen simulacro esconde la verdadera historia de este país que ha sido dominada por la violencia, por el despojo, por la apropiación, por el extractivismo, pero, sobre todo, por el desprecio y negación de la otredad. Cuando el arte ingresa a la producción y reproducción de imágenes simulacro se filtra y se moldea la manera en la que se percibe un acontecimiento, una experiencia. De este modo, la realidad política, económica, ideológica, pero sobre todo la histórica, desdibujada desde este arte, se torna en una alucinación estética.

Ahora bien, a través de la autonomía del pensamiento contradictorio del arte visual nacionalista, el proceso de subjetivación de memoria identitaria y de funciones sociales que impone modos de ver,

ser y enunciar es un espacio en disputa. Un espacio antagónico que configura y reconfigura al arte mismo. En palabras de Luis García Fanlo, “un proceso de subjetivación no sólo subjetiva, sino que también produce procesos de desubjetivación, que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación de otro sujeto” (García, 2011: 6). Esta ampliación de la dimensión del proceso de subjetivación va más allá de su definición como régimen de identidad, de memoria, de lo visible, de lo enunciable, de orientador de conductas, que determinan una forma de vida, la cual no puede escapar de la magia del dominio. Siendo así, es posible pensar en procesos de subjetivación emancipatorios como subjetividad política (insurrección), por lo que el arte es un espacio conformado por heterogeneidades en lucha.

Como ejemplo de esta subjetividad política que contiene “un impulso de ‘anunciar’ mundos por venir, en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlo” (Rolnik, 2019: 119), tenemos a la exposición de arte visual nacionalista *Crisiss. América Latina, arte y confrontación 1910-2010* del curador cubano Gerardo Mosquera, que se presentó dentro del *Palacio de Bellas Artes* de ciudad de México en 2011 con el fin de celebrar el bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana.

La pretensión del Estado mexicano era festejar doscientos años de independencia y cien años de revolución con obras de arte generalizadas. Arte que contuviera narrativas de identidad heroicas revolucionarias. Arte que mostrará la homogeneización lingüística Latinoamericana. Arte que denotará una exploración etnográfica basada en creencias nacionales por medio de sus personajes mítico-históricos. Arte que se representará dentro de un molde de identidad ideológica, como un mural o un retrato de tradición popular revolucionaria y posrevolucionaria para invocar un consenso social. En pocas palabras, se buscaba que el arte visual a mostrar se estructurara bajo restos de nacionalismo revolucionario indígena, debido a que, “en su versión mexicana oficial, la cultura es el espacio de consenso social establecido, pues los procesos culturales tienen un efecto legitimador, cohesionador y ho-

mogeneizador que articula el mito de la identidad al resaltar los significados exóticos de un pasado ficcionalizado” (Springer, 2011: 50). Sin embargo, según José Manuel Springer, al ser la exposición un siglo de arte crítico se ponía a disposición un movimiento que:

“Tba desde la concepción modernista de la política hasta la posición contemporánea de la crítica como reflexión etnográfica de lo político. Lo que marcó el inicio de una producción artística visual con una reflexión centrada en las posibilidades de interpretación semántica de un contexto social, más que la constitución de un estilo o un discurso estético-filosófico trascendente” (Springer, 2011: 48).

Esta exposición mostró a la América Latina como zona de conflicto, como zona de negociación y como máquina de representación hegemónica. Resaltó, a través del arte, las contradicciones sociales de un siglo y la imposibilidad de hallar una respuesta unívoca para solucionar esto. Con ello, se subrayaron tensiones político-sociales que fisuran imaginarios de realismo mágico, los cuales forman parte integral de la cultura y del mito latinoamericano: América Latina lugar paradisíaco con abundancia de recursos naturales y mano de obra barata. Éstos, ingredientes perfectos para la utopía capitalista.

La exposición trató de un periodo el cual inició con la promesa de cambio político y de desarrollo económico sustentable, pero que sus resultados, hasta hoy, parecen la reconstrucción de estructuras político-sociales de dominio colonial. A saber, las condiciones materiales de existencia y la producción ideológica que viene de ellas; como la cultural, la política, la artística, la religiosa, entre otras; están sujetas tanto a poderes de identidades criollas, como a poderes transnacionales que trazan una historia de explotación, de expropiación y de industrialización, por lo cual se crea un ejército industrial de reserva al que se le niega derechos humanos, a la par se destruye al medio ambiente y al tejido social. En pocas palabras, no existían razones para que la exposición festejará una independencia, mucho menos una revolución.



Imagen 5. Yanomami (1976). Autor: Juan Downey (1940-1993).

La subjetividad política de la exposición tenía como fin perturbar al orden haciendo visible y audible lo que antes era sometido, marginado, por lo que se visibiliza un antagonismo dentro de un espacio común que se creía homogéneo e igualitario. La exposición, al ser de etnografía política, expone la distribución de los cuerpos en un espacio antagónico, lo que visibiliza la falsedad de la igualdad social, en cuanto oportunidades para desenvolverse como persona. La exposición compone estéticamente un espacio divergente, es decir, un espacio donde se presentan diferencias y conflictos de intereses, tal como de aspiraciones. *Crisiss* es una secuencia de tiempo. Es un montaje de espacios con ciertas formas de visibilidad ajenas al discurso nacionalista-igualitario. La exposición es un modo de enunciar lo real de la comunidad política mexicana. De este modo, *Crisiss América Latina, arte y confrontación 1910-2010* es una descontextualización de los ideales patrió-

ticos. Es un espacio-tiempo en el que se manifiestan los sujetos, lo que crea una escena pública. Este proceso de subjetivación política es una experiencia donde la reconfiguración de espacios es hecha por los sujetos, “aquellos que no eran tomados en cuenta en el ámbito compartido y que buscan activamente ser reconocidos” (Rancière, 2005: 18).

## ICONOCLASIA ARTÍSTICA VISUAL COMO SUBJETIVACIÓN POLÍTICA EMANCIPATORIA

Aunque la iconoclasia es muy debatible, en este apartado nos proponemos entenderla como trastocamiento de imágenes artísticas por lo que estas representan, por toda la historia que hay detrás de ellas, por los discursos que encierran. Así, la iconoclasia que veremos actúa en contra del control y la opresión del poder de dicha imagería. Es mostrándola en formas otras que la iconoclasia transforma los modos de percepción de su experiencia estética. La iconoclasia que veremos revisa la relación entre arte, estética e identidad como relación de fuerzas históricas que se entrelazan y contradicen. En este sentido, esta iconoclasia confronta a las ideologías en imágenes contenidas en la obra de arte. Promueve la extrañeza de ellas disipando las certidumbres que la acompañan. Para lograr esto inventa distancias que posibilitan observar al arte y sus imágenes desde distintas posiciones, lo que permite alejarse y volver a ellas con otra mirada. Estos procesos de subjetivación política son encarados con los empujes de la intuición y la imaginación, facultades provenientes del tiempo dislocado del arte que, “discuten mediante los argumentos de la memoria los antojos sabios del deseo y las fundadas razones de la ilusión” (Escobar, 2020: 22). Siendo así, la iconoclasia como subjetividad política no es un bálsamo hacia las pestes político-sociales. Más bien, es una mirada ética-política que resiste a la instrumentalización de la imagen, lo que muestra el alcance de la imagen y su significación. Esta latencia de la imagen dentro de la obra de arte son simientes

de un futuro en suspenso. Son potencias del devenir anidadas en un pasado-presente pictórico, escultural e imaginativo cargadas de fuerzas latentes disponibles para su activación en el curso de proyectos diferentes (Escobar, 2020:20). Así, la subjetivación política de la iconoclasia ofrece salidas potenciales de un camino saturado de desigualdades fatales.

Para concluir el desarrollo de la constelación histórica del hacer y uso del arte visual como imágenes dialécticas veremos dos ejemplos de iconoclasia artística visual como subjetivación política emancipatoria. El primer ejemplo será a partir de la iconoclasia que la fotógrafa poblana Carol Espíndola hace a la pintura del renacimiento *El nacimiento de Venus* (1486) de Sandro Botticelli (1445-1510). El segundo ejemplo será a partir de la iconoclasia que la artista peruana Sandra Gamarra Heshiki hace a una de tantas *Pinturas de castas* (siglos XVI-XVIII) de autor desconocido.

Al intervenir *el nacimiento de Venus*, Espíndola entra en una dinámica de desmontaje-remontaje o descomposición-recomposición de las formas sensibles del arte de Botticelli. Esto desplaza los modos de percepción habituados a la pureza, a la belleza y al perfeccionamiento simétrico en las proporciones técnicas y figurativas de la obra de arte de Botticelli hacia otras estéticas.



Imagen 6 & 7. De izquierda a derecha. El nacimiento de venus (1486).  
Autor: Sandro Botticelli (1445-1510). Sobre el nacimiento de venus (2016).  
Autora: Carol Espíndola (1982).

Este reordenamiento o nueva distribución de lo sensible trae consigo una nueva manera de ver al arte, porque al reconfigurar lo sensible se hace visible lo que antes no era. Según Carol Espíndola (2015), la redistribución de las formas sensibles de la obra original logra visualizar que, el mundo occidental, desde la antigüedad, ha creado una identidad de la mujer constreñida a estereotipos de belleza y pureza. Esto, un proyecto utópico del cuerpo femenino. De esta manera, la iconoclasia de Carol como subjetividad política desplaza al cuerpo femenino del lugar que le era y es asignado.

En la iconoclasia artística de Gamarra Heshiki se muestra una negatividad a las exigencias conectivas del modo de vida señalado en las *pinturas de castas*. Precisamente, en la entrevista hecha por la *Revista Lumbreras* (2022) a la artista, ella nos recuerda que *los cuadros de castas* eran comprados por europeos en sus visitas a América como recuerdos exóticos. Al pintar en rojo copias de estos cuadros, la artista quería destacar lo exótico del recuerdo como objetos de valor comercial, representados en productos agrícolas, representados en productos agrícolas, y corporalidades indígenas en sus colores originales. Por tanto, la iconoclasia hecha por esta artista remarca, entre otras cuestiones, la negatividad a concebir y recordar que lo biótico y abiótico de la América paradisiaca son recursos para explotar.

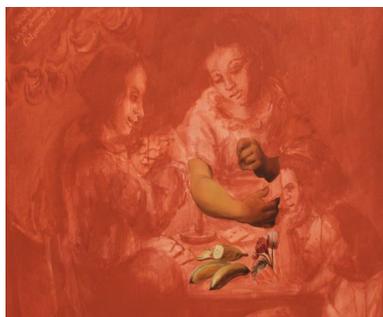


Imagen 8 & 9. De izquierda a derecha: “Pintura de castas” (1700). Autor desconocido. “Obra iconoclasta” (2022). Autora: Sandra Gamarra Heshiki.

La iconoclasia hecha por la artista peruana nos permite repensar y reinterpretar la identidad histórica construida durante los despojos de tierra e imaginarios que los pueblos originarios latinoamericanos sufrieron en el llamado “Descubrimiento de América”. Nos permite separarnos de esos procesos histórico-sociales de dominio como conformación de identidad mercantil. Nos permite romper con los imaginarios de realismo mágico que forman parte integral de la cultura latinoamericana: América Latina lugar paradisiaca con abundancia de recursos naturales y mano de obra barata. Éstos, ingredientes perfectos para la utopía capitalista.

Al captar las grietas del muro del realismo y de la adaptación inscritas en las pinturas originales, la subjetividad política contenida en ambas iconoclastas son posibilidades de sensibilidades históricas de un sujeto social “profano”, el cual busca pensar, tal como obrar en líneas y manchas de memoria fugitiva, como constelación de la desconfiguración de la heteronomía, ella misma heterogénea. La subjetividad política de ambas iconoclastas como figura del pensamiento se amalgama con la historia, con la experiencia, lo que constituye vías privilegiadas de acceso para la comprensión histórica, en donde se juegan agónicamente la ruina o la redención de ella. En este sentido, no se intenta juzgar la calidad técnica de las artistas, sino se resalta cómo la intervención social y política de sus iconoclastas presentan una forma eficiente de interrupción del tiempo dominante mediante la construcción de otros tiempos con temporalidades invisibles y diferentes. La iconoclasia de la gran obra de arte establecida en los grandes museos pone de manifiesto que las causalidades tejidas o integradas en los trazos pictográficos del tiempo transcriben una subjetividad. Transcriben sus choques, sus confrontaciones, sus conflictos.

En definitiva, el montaje dialéctico de ambas iconoclastas es la zona sensible de la violencia en las estructuras sociales. Que denota no sólo los síntomas de la coacción de la universalidad social abstracta, sino también la resistencia que las artistas oponen a esa coacción, signos de un conflicto no pacificado ni completamente integrado (Zamora, 2021:441), con lo cual se conecta la subje-

tividad política de ambas iconoclastas con la posibilidad histórica de vivir de otra manera. Así, la subjetividad política de las artistas no sólo es una anamnesis de la violencia ejercida por la mediación social estructurada en clases, raza o género, sino posibilidades de vida no conformes con el orden social vigente, que esperan su articulación por medio de su politización. Lo que muestra la subjetivación política de ambas iconoclastas es un tipo de crítica que se hace cargo del carácter contradictorio de las relaciones sociales. Una crítica que, en palabras de Ignacio De Boni:

“confronta las posibilidades reales de organizar la cooperación social en condiciones de autonomía, interdependencia y construcción de lo común, con los niveles de explotación, violencia y sufrimiento causados por la subordinación de la vida concreta al fin absurdo y suicida de la valorización del valor” (De Boni, 2022: 110).

Siendo así, el arte que emana de esta subjetivación política (estética emancipatoria) construye un espacio específico, tal como una forma inédita de su uso que tiende un puente hacia la vida, por ende, a lo social y, con ello, a lo político. Esta subjetivación implica concebir al arte en términos más liberales, lo que lo lleva al cruce de diferentes voces históricas sociales. En consecuencia, se desinstitucionaliza al arte de su régimen estético manipulado por los poderes establecidos y, de esta forma, se renueva a la esencia estética de la vida como paradigma del arte.

## COMENTARIOS FINALES

Al crear una *constelación histórica del hacer y uso del arte visual en procesos de subjetivación como imágenes dialécticas*, se formó un escenario de encuentro entre espacios y temporalidades distantes-heterogéneas-opuestas. Esto permitió identificar huellas de procesos sociopolíticos dispersos. Fragmentos de un espejo roto o realidades

separadas que al unirse por medio de una constelación crean una gramática de lo corpóreo social, donde se sitúan las sustancialidades de la fuerza de la historia como articulaciones de memoria en lucha. Al reflexionar críticamente sobre el devenir histórico de los procesos de subjetivación plasmados en imágenes dialécticas del arte visual, se vislumbró la forma en que se vinculan, se entrecruzan, se dialogan, se divergen, se hacen redes en espacio-tiempo diversos. Así, constelación histórica del hacer y uso del arte en procesos de subjetivación son puertas interpretativas de contextos normativos socioculturales, así como de dimensiones de práctica social política en la deconstrucción de identidades.



Imagen 10. “Constelación de arte visual”. Autoría propia

Siendo consciente de que no todo el arte es meta político, es decir, que no todo el arte es creado para moldear subjetividades hacia la aceptación o negación de ciertos discursos, ya sean de dominio o de emancipación, se puede comentar que la experiencia estética política a través de las obras de arte visual aquí pre-

sentadas no recae en la creación de un mundo fantasioso como oposición al mundo real de dominio. Más bien, parafraseando a Jacques Rancière (2013), la mencionada experiencia a través del arte visual propone formas de configuración y reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Por una parte, la experiencia estética política, en un sentido de configuración de subjetividad, define lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo, como los ejemplos del neoclasicismo francés, la pintura de casta y el artista-gobernante ateniense. Por otra parte, como lo muestra *Crisiss* y las iconoclastas artísticas visuales, la experiencia estética política también rompe con la antigua configuración de lo visible, enunciable y quiénes son capaces de hacerlo. Es decir, se crean nuevas formas de exposición de lo visible y enunciable, que rompen con la antigua configuración de lo posible. En esto último recae la subjetivación política a través del arte, la cual se muestra “en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible” (Rancière, 2013: 65).

En este sentido se observó que la complejidad en la creación artística visual arraiga una dimensión histórica contradictoria en su interacción con los imaginarios sociales, en sus ámbitos estético y político. De este modo se puede pensar que la historia del arte visual no se constituye autónoma, sino dependiente de contextos y coyunturas socio estética-políticas. Como lo observamos en la constelación histórica, cuando esos contextos plasman sus imaginarios en imágenes artísticas, éstas materializan una dialéctica de lo social que tanto reafirma como niega o cuestiona las normas del principio de realidad establecido. Realidad que se conforma por identidades que tienden al mantenimiento de las relaciones sociales existentes y las que tienden a su transformación. Por consiguiente, arte y estética como formas de representación política son dialógicas con su entorno, al igual que son dialécticas en sus más íntimas representaciones singulares y particulares con el otro.

La constelación del pasado en el presente de las contradicciones aquí planteada abrió pasajes de comprensión hacia la capacidad de la imagen del arte visual para alumbrar zonas oscuras de narrativas sociales en sus ámbitos estéticos y políticos. En palabras de la socióloga e historiadora Silvia Rivera Cusicanqui, “las imágenes del arte nos ofrecen interpretaciones de narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad” (Cusicanqui, 2010: 20). Por tal motivo, el arte visual aquí planteado es una “corporeidad de un sinnúmero de relaciones, que no se circunscriben al círculo de las artes, sino que se extienden al conjunto de las esferas humanas, en particular a las sociopolíticas” (Arcos, 2009:144). Como lo vimos, es a través del arte visual que estas relaciones sociopolíticas se disputan los diferentes modos de enunciar un yo colectivo (identidad), el cual, por una parte, contiene la centralización de un orden que distribuye a los cuerpos en un espacio común con funciones y saberes específicos. Con ello se instruye un régimen de normas, las cuales estructuran formas de ver, ser y enunciar, al igual que instrumentalizan formas de clasificación de sujetos como engranaje jerárquico social.

Por otra parte, este yo colectivo también contiene la negación de ese orden. Es también por medio del arte visual que estas subjetividades políticas disienten las formas de ver, ser y enunciar establecidas. Al suspender la estética política normativa con estéticas otras, la subjetividad política perturba el orden establecido y hace visible lo que antes era sometido, tal como marginado. Así, la subjetividad política compone estéticamente un espacio-tiempo en el que se manifiestan los sujetos, “aquellos que no eran tomados en cuenta en el ámbito compartido y que buscan activamente ser reconocidos” (Rancière, 2005: 18).

A través de la constelación histórica del hacer y uso del arte en procesos de subjetivación se construyó una nueva historicidad de las obras de arte visual. En lugar de que las pinturas vistas sean modelos de arte evolutivo, tal como normativo que regulan

la relación entre arte antiguo y moderno, vemos que las pinturas de esta constelación son aproximaciones, pues son un puente y un espejo que transmite, así como refleja las huellas de un tiempo anacrónico de lo que fuimos, somos y seremos. Así, la pequeña constelación aquí hecha es una apertura hacia la vida como experiencia, como memoria identitaria.

En este trabajo de investigación se acentuó la singularidad sensible del arte visual ligado a su valor representativo en detrimento a su valor técnico como género pictórico. La revalorización del arte a través de la sociología crítica nos condujo a disentirlo como decoración e historia de mejoramiento técnico que se aísla en los espacios museísticos en calidad de historia evolutiva sesgada por periodos. Construir una narrativa de procesos de subjetivación plasmada en las pinturas a partir de los diálogos complejos que fluyen como trazos intertextuales entre la sociología, la historia, la política, la estética y el arte, observa desfilas a la historia del arte como formas del espíritu.

## REFERENCIA DE IMÁGENES

- Imagen 1. *Copia en mármol de la estatua del Doriforo* (450-440 a.C.). Autor: Policleto (480-420 a.C.). Imagen tomada de: <https://gru-penciclopedia.cat/blog/es/el-doriforo-de-policleto/> en octubre de 2023.
- Imagen 2. *Pintura de Castas* (1500-1600). Autor: Desconocido. Imagen tomada de la página web del Museo Nacional del Virreinato, INAH, [https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar\\_id=475](https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=475) en octubre de 2023.
- Imagen 3. *Retrato del rey Luis XIV* (1701). Autor: Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en octubre de 2023.
- Imagen 4. *México prehispánico*. Parte derecha del mural *La epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

- Imagen tomada de: <https://www.alamy.es/foto-diego-rivera-es-cuela-mexicana-de-la-historia-de-mexico> en octubre de 2023.
- Imagen 5. *Yanomami* (1976). Autor: Juan Downey (1940-1993). Imagen tomada de: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a301b/82/crisiss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010> en octubre de 2023.
- Imagen 6. *El nacimiento de venus* (1486). Autor: Sandro Botticelli (1445-1510). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en octubre de 2023.
- Imagen 7. *Sobre el nacimiento de venus* (2016). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*. Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en octubre de 2023.
- Imagen 8. *Pintura de casta* (1700). Autor: Desconocido. Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en octubre de 2023.
- Imagen 9. Obra iconoclasta (2022). Autora: Sandra Gamarra Heshiki. Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en octubre de 2023.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arcos Palma, Ricardo Javier (2009). *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. En *Nómadas*. Número 31. Colombia. Universidad Central. Pp. 138-155.
- Adorno, Theodor (2011). *Teoría Estética*. Madrid. Akal.
- Agamben, Giorgio (1970). *El hombre sin contenido*. Barcelona. Áltera.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Itaca.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Borsa, Icleia (1989). *As artes visuais no período iluminista*. En Bier Appel, Myrna; Bernd, Zilá; Figuerado, Helena, et al. *Caminhos da liberdade. A revolução francesa e a infidencia mineira (as letras e as artes)*. Río Grande do Sul, UFRGS-PUCRS-FAPERGS. Pp. 30-52.
- Bourriaud, Nicolas (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Le-benglik.

- Cadahia, María L. (2016). *Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación*. En Ideas y Valores. Vol. LXV. Número 161. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 267-285.
- Castoriadis, Cornelius. (2005). *Lo imaginario: la creación en el dominio histórico social*, en Castoriadis, C. *Los dominios del hombre*. Barcelona, Gedisa. Pp. 64-77.
- Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México D.F. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana.
- \_\_\_\_\_ (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Madrid. Katz.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile. Naufragio.
- Deleuze, Gilles (2006). *Capítulo V. Política*. En *Conversaciones 1972-1990*. Valencia. Pre-Textos.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Qué es un dispositivo. Contribución a la guerra en curso*. Madrid. Errata Naturae.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-Textos.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. A- Manchado libros.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y Utopía*. México. Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Definición de la cultura*. México. Itaca-UNAM.
- Eckhard Neumann et al (2015). *La actitud del artista*. Madrid, Clepsidra Ed.
- Eco, Umberto (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Eisner, Elliot (2004). "El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia", en Eisner, Elliot. *Arte y la creación de la mente*. España. Paidós.
- Escobar, Ticio (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ediciones Tinta Limón.
- Gamboa Estevez, Abril C. (2014). *Los vasos comunicantes. Construcción socio-cognitiva y comunicacional de escritores y funcionarios*

*públicos de la cultura sobre el campo de la creación literaria en la ciudad de Puebla.* Tesis de doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario de la Universidad Autónoma de Coahuila.

- García Fanlo, Luis (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben.* En A Parte Rei, revista de filosofía. Número 74. Departamento de Filosofía, Universidad de Chile. Pp. 1-8.
- Gombrich, Ernst H. (2021). *Cuatro teorías sobre la expresión artística y otros escritos sobre el relativismo cultural.* Madrid. Rialp.
- Lipovetsky, Gille & Serroy, Jean (2019). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico.* Barcelona. Editorial Anagrama
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I.* Ciudad de México. Siglo XXI.
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I.* Ciudad de México. Siglo XXI.
- Marcuse, Herbert (2002). *Eros y civilización.* Madrid. Editora Nacional.
- Martínez-Andrade, Luis (2008). *La reconfiguración de la colonialidad del poder y la construcción del Estado-Nación en América Latina.* En *América Latina Historia y Memoria.* Valencia. Alhim.
- Marx, Karl (2005). *El capital.* México: siglo xxi editores.
- Matamoros Ponce, Fernando; Barbosa Cano, Manlio; López Varela Guillermo & Melgarejo Pérez, Manuel A. (2021). *A más de 500 años de la invasión de Mesoamérica. Memorias y resistencias de esperanza nigua, antropología e historia.* Puebla. UIEP-ICSyH-BUAP.
- Matamoros Ponce, Fernando T. (2015). *Pensamiento colonial. Descubrimiento, conquista y "guerra de los dioses" en México.* México. BUAP-UV.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Estética, felicidad y utopía. Epistemologías históricas del espíritu y teología política en el materialismo histórico.* En Revista de Ciencias Sociales *Tla Melaua.* Año 13. Número 47. México. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Nueva Época.
- Matamoros Ponce, Fernando & Zárata Santiago, Aline (2023). *El despojo histórico en territorios indígenas. Estéticas en las artes de resis-*

- tencias del Istmo de Tehuantepec*. En Revista *CoPaLa, Construyendo Paz Latinoamericana*. Año 8. Número 17. México. Pp. 56-68.
- Paredes, Diego (2009). *De la estetización de la política a la política de la estética*. En *Revista de Estudios Sociales*. Número 34. Bogotá. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes, pp. 91-98. <https://doi.org/10.15581/007.28>
- Platón (1988). *Fedro*. En *Diálogos III*. Madrid. Gredos. Pp. 289-413.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires. Edición Nueva Visión.
- \_\_\_\_ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_ (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires. La cebra.
- \_\_\_\_ (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Bordes Maternal.
- \_\_\_\_ (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- \_\_\_\_ (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Prometeo libros.
- Revista Lumbreras. (2022). *Reinterpretación de las pinturas de castas para discutir sobre lo racial*. Entrevista a Sandra Gamarra Heshiki. Vista en: <https://revistalumbreras.com/artista-reinterpretalas-pinturas-de-castas-para-discutir-sobre-lo-racial/> en octubre de 2023.
- Rolnik, Suely (2019). *Esféras de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Springer, José Manuel (2011). *Crisis América Latina*, En Revista *HUM 736 Papeles de cultura contemporánea. Pensar hoy las artes, una aproximación crítica*. No 13. España. Universidad de Granada. Pp. 48-54.
- Zambrano Unda, Héctor M. (2019). *Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística*. Index, Revista de arte contemporáneo. Vol. 0. Número 7. Ecuador. Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Pp. 40-46. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>