

CREACIÓN, CRÍTICA Y SUBJETIVIDAD

(Educar para resistir en el sistema-mundo global)

CREACIÓN, CRÍTICA Y SUBJETIVIDAD

(Educar para resistir en el sistema-mundo global)

Sigifredo Esquivel Marín

2015

EDICIONES I.M.D.

© Sigifredo Esquivel Marín 2015

© Ediciones I.M.D.

Derechos reservados conforme a la ley

ISBN: 978-1-329-77636-4

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright.

Editado por IMD

El hablón s/n 33194 Villaperez, Oviedo, España

edicionesimd@gmail.com

Impreso en España – Printed in Spain

Primera edición 2015

CONSEJO EDITORIAL

Marcelino Cuesta Alonso

Emilia Recéndez Guerrero

Juan Carlos Orejudo Pedrosa

Juan José Girón Sifuentes

Diana Arauz Mercado

Luis Rubio Hernández

Verónica del Carmen Murillo Gallegos

Martín Escobedo Delgado

Corrección de estilo: María del Carmen Sánchez Contreras

Formación: Pedro Fernández Castro

INTRODUCCIÓN: REINVENTAR LA CRÍTICA, INVENTAR CARTOGRAFÍAS	11
EL ESTADO ACTUAL DE LA CRÍTICA	11
DE LA INTERPRETACIÓN A LA TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO	14
EL REGRESO AL ESPÍRITU DE KANT.....	19
EL ENSAYISMO CRÍTICO COMO DISPOSITIVO PARA PENSAR E INTERVENIR.....	26
CRÍTICA, CULTURA Y PARTICIPACIÓN POLÍTICA	35
EL ENSAYISMO CRÍTICO Y LA GEOPOLÍTICA DEL CONOCIMIENTO	42
SOBRE LA IDEA Y ESTRUCTURA DE ESTE LIBRO.....	45
1. CRÍTICA CULTURAL Y GLOCALIDAD. UNA PERSPECTIVA DESDE ZACATECAS	49
INTRODUCCIÓN	49
1.1 HACIA UNA CRÍTICA CULTURAL VERDADERAMENTE CRÍTICA.....	50
1.2 HIPERMODERNIDAD, HIPERCAPITALISMO E HIPER-CONSUMO	57

1.3 CONSUMO CULTURAL EN MÉXICO	64
1.4 UNA PERSPECTIVA CULTURAL SOBRE LECTURA Y HÁBITO LECTOR.....	69
1.5 MUSEOS EN ZACATECAS-MÉXICO	72
1.6 TIEMPO LIBRE, OCIO Y ENTRETENIMIENTO	74
1.7 CAMBIO DE HÁBITOS: PRÁCTICAS DE CONSUMO CULTURAL EN MÉXICO	78
1.8 BANALIDAD, CONFORMISMO Y POLÍTICAS CULTURALES AUTOGESTIVAS.....	80
2. MERCADO DEL ARTE INTERNACIONAL	89
2.1 EL ARTE ACTUAL.....	89
2.2 EL ARTE COMO UNA MERCANCÍA: ESTETIZACIÓN DEL CAPITALISMO EVANESCENTE	105
2.3. ARTE Y ARTISTA: ENTRE LA MARCA REGISTRADA Y LA CREACIÓN CRÍTICA	112
2.4. ARTISTA: OBJETO DE CONSUMO	117
2.5. MÉXICO Y EL MERCADO DEL ARTE INTERNACIONAL	123
3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA, ESTÉTICA Y CRÍTICA	130
3.1 PEDAGOGÍA Y ARTE	132
3.2 ARTE, POLÍTICA Y PEDAGOGÍA.....	136
3.3 ARTE DE ENSEÑAR / ARTE DE APRENDER.....	139

3.4 ARTE Y PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS	143
3.5. SUBJETIVACIÓN Y FORMACIÓN ESTÉTICA	148
3.6 ARTE Y SUBJETIVACIÓN ESTÉTICA	151
4. CULTIVO DE INFANCIA: PEDAGOGÍA POÉTICA DE LA CREACIÓN	155
4.1 PARA RECOMENZAR	155
4.2 ECOLOGÍA MENTAL Y SOCIAL: PARADIGMA ECO-ESTÉTICO- POLÍTICO	156
4.3 JUEGO, INFANCIA POÉTICA (NIÑO INTERIOR)	158
4.4 ESTÉTICA, POÉTICA Y SUBJETIVIDAD.....	163
4.5 DISPOSITIVOS DE SUBJETIVACIÓN POÉTICA Y PLÁSTICA....	166
4.6 INFANCIA POÉTICA, CULTURA DEMOCRÁTICA Y SUBJETIVIDAD.....	170
5. HACIA UNA ESTÉTICA VIRTUAL.....	175
5.1 DIAGNÓSTICOS, TIEMPOS, ESPACIOS VIRTUALES Y RIZOMAS	175
5.2 REDES DE CONTROL Y REDES DE SABOTAJE.....	179
5.3 REDES, POLÍTICA Y LA SUBJETIVACIÓN	188
5.4 REDES Y CONSUMO CULTURAL EN IBEROAMÉRICA –Y EN MÉXICO.....	191
5.5 REDES Y PARTICIPACIÓN SOCIALES.....	196

5.6 ARTE EN RED	201
5.7 ARTE DIGITAL Y ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA.....	209
CONCLUSIONES	215
BIBLIOGRAFÍA	217

INTRODUCCIÓN: REINVENTAR LA CRÍTICA, INVENTAR CARTOGRAFÍAS

El estado actual de la crítica

La crítica se encuentra en *estado crítico*. Efecto del fracaso de la política instituida –política institucional policiaca– incapaz de propiciar una política horizontal que democratice verdaderamente la política y el espacio público. En buena parte, hay que aceptarlo, esto se debe a la incapacidad que hemos tenido los actores implicados, es decir, toda la sociedad, de construir visiones y versiones del mundo y de la propia subjetividad que trasciendan los esquemas preestablecidos. Por lo mismo, la educación ético-política que promueva la crítica resulta realmente imprescindible.

Asistimos a un eclipse del pensamiento, la política y la subjetivación entendidos como ejercicios de libertad. Hay discretos embriones y gérmenes de potencias adormecidas intentando despertar. Empero, la mayoría están –estamos– luchando a brazo partido y, al mismo tiempo, sobreviviendo en estado zombi. La crítica hoy tendría que regresar sobre sí misma y repensar sus fundamentos efectuando una revisión analítica de los supuestos que la animan. Más allá de la Escuela de Frankfurt que volvió la noción de “teoría crítica” estandarte de investigación y de actuación política, hay que repensar la crítica en su conexión con la acción y la cartografía que nos constituyen bajo el bucle espacio-tiempo de un-ahora-múltiple. El presente se presenta como espacio de exploración/investigación/intervención/diseño. Fuera del presente, nada nos conmina a pensar creativamente.

Teoría y presente se co-pertenecen. No hay teoría que no tenga un caldo de cultivo específico situado en una cartografía singular. Sin remitir la teoría crítica a una acción efectiva y concreta se termina haciendo demagogia por más sofisticada que ésta sea, sin

circunscribir la teoría y la acción a una cartografía subjetiva-intersubjetiva vital se olvida el fin último del quehacer crítico: la creación de la autonomía en libertad. Más que un mapa, la cartografía es el espacio simbólico-material de auto-creación social de una subjetividad dinámica.

“La teoría crítica” de la Escuela de Frankfurt, resulta hoy tan urgente en su planteamiento como deficiente y obsoleta en sus replanteamientos. Urgente y pertinente bajo las condiciones de una globalización suicida que globaliza desigualdad e injusticia. Y deficiente y obsoleta en “tanto las condiciones de posibilidad de la crítica han cambiado. Hoy en día es mucho más difícil fundamentar la crítica social que hace cincuenta o setenta años, y con el fin del socialismo realmente existente parece haber muy escasas alternativas a la estructura fundamental capitalista de una modernidad que se ha vuelto reflexiva y, precisamente por eso, casi inatacable” (Bonß, 2005: 47). La crítica se encuentra sin asideros, sin referentes. Hoy la crítica no puede apelar a los viejos valores ni tampoco a modelos axiológicos universales y absolutos. Como la serpiente que se muerde su propia cola, la crítica tiene que volverse auto-crítica. Y aquí el problema es que no se debe engolfar en su propia auto-referencialidad o textualidad so pena de convertirse en una cortina de humo que nos evita pensar críticamente, claro está.

Wolfgang Bonß, uno de los más agudos y autocríticos representantes de la “Teoría crítica actual” ha mostrado que la palabra “crítica” se ha utilizado tanto por el racionalismo crítico de Popper como por la investigación social crítica de Adorno de manera muy poco clara, y más bien, acrítica: “ciertamente este debate apenas se ha iniciado, arrojando hasta la fecha no necesariamente mayor claridad, sino más bien evidenciando las deficiencias de la reflexión anterior” (Bonß: 2005: 50). Si utilizamos la palabra “crítica” a diestra y siniestra, la noción se convierte en un boomerang que se vuelve contra uno mismo. La raíz etimológica de

la palabra crítica se encuentra en el verbo griego *kritein*, que tiene varios niveles de significación:

La traducción más apropiada es «separar», «discernir», «evaluar», «juzgar» algo. La labor de criticar se refiere a la formulación de juicios, a la constatación juzgante de diferencias, las cuales, por su parte, no son discrecionales sino que se refieren a dimensiones tales como verdadero/falso, atinado/desatinado, o adecuado/inadecuado, esto no modifica el hecho de que la crítica se refiere siempre a la *constatación de diferencias*. La crítica sólo es posible sobre una supuesta contradicción entre la realidad real y la afirmada, entre la realidad fáctica y la posible. El que critica siempre emite un juicio sobre la relación entre las realidades descritas y las «reales». La realidad a la que accede la crítica siempre se trata de una *realidad de acción*, que debe distinguirse de una realidad sobre la cual el hombre no tiene influjo alguno. Desde el principio, el concepto de crítica está limitado a aquellos estados de cosas que pueden concebirse como acciones o resultados de acciones. Criticar a la naturaleza se considera inadecuado. Es decir, la crítica siempre se refiere a cosas modificables por el hombre, la crítica occidental tiene por definición un origen práctico y siempre tiende a lograr un cambio (Bonß: 2005: 50-51).

Sin embargo nada está del todo claro. No hay claridad ni acuerdo hacia dónde se quiere orientar el cambio, ni que tan profundo, estructural o superficial podría. Hoy en día toda crítica que se asuma como normativa universal en un sentido fuerte, substancial, no puede librarse el estigma de ser ideológica y tener pretensiones imperialistas. La crítica tiene que asumir su radical impotencia para pensar y actuar de manera definitiva y enfática. Si no puede potenciar estrategias de resistencia fáctica, la crítica pierde sentido y su arsenal teórico, por más poderoso que sea, tiende hacia la normalización e integración de los sujetos y las prácticas discursivas. Una de las preguntas centrales que guía esta investigación es dilucidar: ¿cómo es posible reivindicar la crítica después del eclipse de la crítica en la modernidad? Nuestra apuesta es doble, 1) mostrar su viabilidad y pertinencia en el ámbito de la teoría social y en el

campo de la educación, y 2) justificar su potencial heurístico en la arena política de la sociedad contemporánea. Para ello trazamos una bitácora que va de la filosofía política y las humanidades, al campo de la educación, las tecnociencias, la estética y la producción social de subjetividades.

¿Cómo sería posible la crítica después de la teoría crítica? ¿Qué mediaciones e intermediaciones se pueden establecer entre crítica cultural, teoría crítica y subjetividad? ¿Cuáles son algunas de las interconexiones entre consumo cultural, subjetividad, arte, cultura y educación en la era digital? ¿Es posible un replanteamiento de la teoría crítica desde el ensayo hispanoamericano y la crítica cultural? ¿Puede apelarse todavía a una educación que a través del cultivo de las artes, el pensamiento reflexivo y la imaginación promueva una nueva crítica y ciudadanía? Creemos que es posible dilucidar estas preguntas fundamentales desde un horizonte de autocreación afirmativa que pueda darle la vuelta a la tortilla y mostrar **el potencial que se entrelaza en la conjunción entre subjetividad, educación, política y arte**. Asumimos que la crítica requiere diagnósticos precisos y puntuales del estado de cosas tanto como cartografías de reinención individual y colectiva. Tan útil resulta en esta travesía el mapa como la bitácora como la ilusión del viaje. Parto creador. Atrevámonos pues a ivaginar otros mundos posibles dentro del presente. Hoy más que nunca no podemos ni debemos abdicar la voluntad de metamorfosis y reducirnos a confirmar el estado de cosas impuesto. No podemos dejar de intentarlo.

De la interpretación a la transformación del mundo

Karl Marx en la primavera de 1845 escribió que “Los filósofos no han hecho más que interpretar de diversos modo el mundo, pero de lo que se trata es de transformarlo”. La archi-citada undécima tesis sobre Feuerbach de Marx hoy más que nunca sigue siendo vigente.

Hemos pasado por décadas y más décadas de modelos y teorías de la interpretación y de la comprensión del mundo y del sujeto y nada, poco muy poco se ha avanzado en la transformación de una sociedad más justa y emancipada. Las ideas de autonomía y de libertad, matrices del núcleo duro de los grandes relatos de modernidad siguen siendo vigentes, y hoy más que nunca, urgentes.

Una avalancha de información amenaza con aplastarnos. Presenciamos un mundo en crisis que se encuentra sujeto a reestructuraciones y ajustes socio-económicos y políticos constantes. El reajuste se instaura como nuevo sujeto constituyente. La desigualdad y la injusticia crecen, una pequeña élite del mundo detenta mayor poder y concentración de capital que más de 90 % de la población mundial. El capitalismo actual masifica la miseria y la pobreza estructural. Asistimos a la debacle del modelo neoliberal empresarial que bajo el fascismo del capital global impone una nueva legalidad siempre desde la anuencia de la ilegalidad, de ahí que narcotráfico y terrorismo no sean sino efectos directos de la misma lógica de pauperización radical. Se erige un nuevo conservadurismo en nombre de los derechos humanos, el libre mercado y la democracia representativa. La mercantilización del sistema-mundo tiene efectos en todos los ámbitos. Asistimos a la privatización del sistema de seguridad social y del sistema educativo. Todos los derechos humanos y las garantías individuales están en vías de privatización. La salud se vuelve una mercancía onerosa. La escuela-empresa trastoca el modelo de enseñanza bajo los nuevos lenguajes de las competencias y de la evaluación. Al respecto, los efectos del neoliberalismo en el curriculum son claros y devastadores: segregación y exclusión de alumnos, individualismo feroz, despolitización, credencialismo, especialización y expertos sin visión de los problemas globales (Torres, 2007).

El modelo neoliberal considera la pobreza y los pobres como algo que debe ser eliminado de tajo. La criminalización de la pobreza y de los movimientos sociales da cuenta de ello. La

solidaridad y la caridad de muchas de las ONG's internacionales lo que hacen es en realidad lucrar con la pobreza y servir de remedo para que las buenas conciencias pequeño-burguesas puedan descansar en paz. Las voces presentes autoritarias y despóticas acallan y sojuzgan las voces ausentes dominadas de los otros, los subalternos, los excluidos. Cualquiera que sea nuestra noción teórica y práctica de la cultura, no impide ver la banalización de la cultura, la socialización y la educación; en este sentido hoy las prácticas escolares están sujetas a la destrucción de la experiencia subjetiva y la trivialización y neutralización de la cultura.

La educación en tiempos de neoliberalismo es la educación en tiempos de penuria, de crisis, de repliegue de la derecha. Aumentan las brechas y desigualdades y se asiste a una mercantilización del sistema educativo, la educación se convierte en el principal ámbito de inversión socio-económica. Cfr. Calderón que apoya la educación privada con dinero público. La privatización de la educación va de la mano de la desregulación, que no es otra cosa, que la venta de los bienes públicos a una pandilla mafiosa de banqueros y especuladores. Ello tiene consecuencias muy nefastas y directas: el conocimiento se convierte en mercancía, el profesor en operario cualificado, el estudiante en producto que tiene que producir competencias socio-laborales. La privatización del sistema educativo hace que el conocimiento sea un factor de crecimiento, se traduce directamente en capital, la escuela pública se convierte en un club privado donde hay que pagar un membresía alta para ser miembro de una élite. El modelo eficientista favorece una nueva modalidad de conocimiento donde éste, por obra de la lógica de la innovación constante, se convierte en un instrumento percedero. Ello también favorece la lógica del credencialismo y la actualización constante. Ya no importa lo social, mejor dicho, lo social se convierte en mercadeo. Las exigencias del mercado (contradictorias, e irracionales) no logran estructurar un modelo educativo social con un rostro humano, todo lo contrario, favorecen la confrontación

más despiadada, la competencia más desleal y feroz, la cultura individualista.

En tal contexto el profesor está llamado a repensar la función docente, ahora como activista social, como artífice de la democracia. La docencia y, en buena medida, la mayoría de formas de intervención clínica y social, conllevan la recuperación de las nociones de praxis y de resignificación permanente de la realidad. La democratización del conocimiento conlleva democratizar la vida social desde los actores implicados. Por desgracia, el ser humano actual se comporta como si vivir en sociedad fuera una odiosa obligación y una pesada fatalidad, ya no tiene ningún proyecto colectivo, no está dispuesto a hacerse responsable de sí ni del mundo; los individuos esperan soluciones individuales, casi milagrosas y mágicas, para problemas que se han configurado de forma social y colectiva (Bauman, 2005: 13). La transformación o conservación de la sociedad le es tan indiferente como el clima.

Desarrollar una perspectiva crítica sigue siendo una tarea central del trabajo académico y de intervención psico-social en todos los niveles y sectores de la sociedad. Incluso organismos como la UNESCO ya han reconocido que no existe una educación y una intervención psico-social que sea apolítica, que todo lo que se enseña y se interviene tiene un posicionamiento específico en la práctica. El gran desafío es convertir el espacio escolar en un laboratorio de autocreación social. Asimismo las diversas formas de intervención tienen que replantearse desde una nueva configuración del sujeto y su relación con la realidad. La gran mayoría de intervenciones terapéuticas y comunitarias si no tienen claridad en la nueva correlación de fuerzas que configuran el entramado social y los procesos de subjetivación están llamadas a un rotundo fracaso. Las prácticas de intervención psicoterapéutica que desdeñan la emergencia de realidades sociales inéditas y que consideran al sujeto como una entidad ahistórica que libra un drama psíquico en la eternidad del (in)consciente trabajan con un muñeco de papel, y lo

peor del caso, es que dejan de lado alternativas serias y eficaces frente al malestar de la cultura contemporánea. Hacer de la educación y de la intervención una práctica de libertad desde la responsabilidad y desde la justicia social no es un eslogan, sino una absoluta necesidad en tiempos de crisis radical del capitalismo integrado.

Hacer del aula un espacio de respeto, diálogo, encuentro, despertar la chispa de la imaginación y la intriga de seguir investigando y seguir leyendo. Lo importante es abrir la pregunta. La escuela sigue siendo moderna, un espacio de desarrollo de conocimientos racionales, lógicos, argumentados, científicos, pero atentos al arte, la vida cotidiana, la subjetividad y la ensoñación. Mientras que nuestros alumnos cada vez son más posmodernos, y tienen una forma de pensar no lineal. Defender el legado moderno de la educación es recuperar a Kant en su pensamiento profundo de autonomía y de libertad del sujeto racional. La investigación educativa es ya una forma de intervención. La intervención es ya una forma de creación de mundo. La creación de mundo es ya una forma de hacer del conocimiento una aventura de subjetivación inédita. En tal panorama, reconstruir la cultura de la colaboración y la idea de comunidad es ya una forma de tomar consciencia plena del poder que tiene la educación. Se trataría –dice Jurjo Torres, siguiendo el legado kantiano– de orientar el orden social desde la reflexividad, la autonomía, la libertad y la democracia.

El linchamiento del profesorado y del investigador social y del psicoterapeuta forma parte de una estrategia cínica de despolitización, donde al mismo tiempo se les culpa de todos los males, se les castiga socialmente, y se le excluye de la toma de decisiones. Démosle vuelta a la tortilla y hagamos del problema parte de la solución, no al revés. Avancemos de la interpretación a la transformación del mundo, a fin de cuentas el mundo no es sino un conjunto de interpretaciones deificadas.

El regreso al espíritu de Kant

Es preciso volver a Kant y a los autores que han repensado la crítica. Empero en Kant la crítica tiene una función normativa: equipara hombre con ciudadano racional. Es preciso, pues, hacer dicho viaje genealógico tomando en cuenta donde estamos hoy situados, y claro está, desde nuestra situación específica. Recuperar a Kant potencia otras perspectivas de las ideas de autonomía, mayoría de edad, luz, lucidez, razón, ciudadanía, ética y política.

En 1784 un periódico alemán publica la respuesta a la pregunta: *¿Qué es la Ilustración?* La respuesta era nada más y nada menos que de Emmanuel Kant (1994), quien concibe la ilustración como la salida de minoría de edad intelectual. Minoría como incapacidad intelectual para valerse por sí mismo y pensar por cuenta propia. Pensar por sí mismo significa ser libre para manifestar pensamientos, tener el valor de atreverse a disentir ante los otros. Se trata de hacer uso público de la razón como una estrategia para pensar, actuar y ejercer la libertad en el seno de una sociedad de hombres libres. La Ilustración sería la consciencia de una sociedad emancipada, de sujetos autónomos. Una época considera Kant “no se puede obligar ni juramentar para poner a la siguiente en la condición de que le sea imposible ampliar sus conocimientos (sobre todo los muy urgentes) purificarlos de errores y, en general, promover la ilustración. Sería un crimen contra la naturaleza humana, cuya determinación originaria consiste, justamente en ese progresar” (Kant, 1994: 61). La Ilustración sería “el paso del lector al autor, la conversión de la simple interpretación a la producción, el poder pensar sin tutores. Cada uno de nosotros está arrojado a la aventura de su propia razón, cada uno y todo un pueblo debe construir la razón de su propio proyecto. El proyecto ilustrado es el proyecto de la emancipación: educación entendida como proyecto emancipatorio” (Uzín, 2010). Ilustración y

educación –la idea de educación universal para todos sin distinguo– son faces y antifaces de un mismo proyecto.

Ser ilustrado significaría ser capaz no sólo del libre pensamiento sino de conducirse en la sociedad de manera libre, responsable, ética y políticamente en sintonía con la libertad de los otros. Por nuestra parte, consideramos que hay en el planteamiento de Kant elementos insoslayables para repensar creativamente la crisis actual de la sociedad, el pensamiento y la educación. No podemos arrojar a Kant por la borda sin más, porque estaríamos tirando el agua sucia de la bañera con el niño. En Latinoamérica, y en particular en México, no podemos caer en el craso error de desechar la ilustración y la modernidad desde agendas de discusión ajenas a nuestros contextos y cartografías. Tampoco podemos tomar dichos idearios a pie de juntillas. Para el controvertido pensador francés Jean François Lyotard (1989: 12), la modernidad, la Ilustración y la racionalidad, concomitantes entre sí, están en crisis:

Mi argumento es que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, “liquidado”. Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolo de ello. “Auschwitz puede ser tomado como un nombre paradigmático para “la no realización” trágica de la modernidad. Sin embargo, la victoria de la tecnociencia capitalista sobre los demás candidatos a la finalidad universal de la historia humana es otra manera de destruir el proyecto moderno que, a su vez, simula que ha de realizarlo (Lyotard, 1989: 30).

Para Lyotard hay una crisis radical de la modernidad, de la racionalidad moderna y de la crítica filosófica inherente a ambas. Asimismo opera un descentramiento radical del sujeto humano, asistimos a la quiebra del humanismo ilustrado. Siguiendo a Nietzsche, considera que el ideal moderno de dominación del mundo se ha vuelto contra sí mismo, y por eso hoy quizá el hombre sea “tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de

las radiaciones que constituye el universo” (Lyotard, 1989: 32). Intentando responder a las objeciones realizadas a su idea de “posmodernidad”, Lyotard propone repensar la posmodernidad no desde una perspectiva lineal, progresista, historicista, sino como una relectura inmanente, auto-descriptiva de la propia consciencia melancólica de la modernidad occidental:

Comprendes que, entendido de esta manera, el “post”, de posmoderno no significa un movimiento de *come back*, de flash back, de *feed back*, es decir, de repetición, sino un proceso, a manera de *ana*, un proceso de análisis, de anamnesis, de anagogia y de anamorfosis, que “elabora un olvido inicial” (Lyotard, 1989: 93).

La crítica de Lyotard, hoy trivializada, vuelta lugar común, y no pocas veces regresada al propio autor como objeción contra su pensamiento, no es de ninguna manera desdeñable o fácilmente neutralizable; el contra-argumento de que si todas las grandes narrativas han entrado en una crisis de legitimidad y están en bancarrota no necesariamente se revierte diciendo que, la crítica de los grandes relatos se erige como otro gran relato y por tanto entra en una auto-contradicción performativa, para decirlo con Habermas; o también estaría otro tipo de objeciones de carácter moral que acusan a Lyotard y a los teóricos de la posmodernidad, incluyendo a Nietzsche y a Heidegger, de ser los artífices del mal diagnosticado, o por lo menos culpables por no buscar soluciones a problemas antes inimaginables. No sin ciertos reparos, consideramos valiosa la crítica de Lyotard, en principio por ser pionera en más de un sentido.

Si bien es cierto no podemos dejar de discrepar frente a la mirada occidental, un tanto monolítica, eurocéntrica, que condena Auschwitz y los campos estalinistas y guarda silencio respecto al etnocidio sistemático de millones de indígenas en América, África y parte de Asia, que hasta el día de hoy sigue sin que se haga algo para detener dicha masacre. La discusión que abre la posmodernidad y el

post-estructuralismo sobre la alteridad es fundamental para replantear un pensamiento solipsista, narcisista, autárquico, pero sigue asumiendo una meta-narrativa hegemónica, desdeña otras perspectivas, visiones, versiones y experiencias del mundo y de la subjetividad humana. Hay que leer el posmodernismo, el post-estructuralismo, el post-colonialismo en clave latinoamericana, periférica, marginal, descentrada, excéntrica; teniendo el cuidado de no caer en la trampa del prefijo “post”, que de forma implícita o explícita –las menos– produce el efecto de un más allá, de un nuevo porvenir, de un cambio de época o por lo menos de jugada y de jugadores, lo cual está muy lejos de ser cierto. Sin negar que hay cambios y transformaciones, no estamos en un más allá del capitalismo, de la dominación, ni siquiera de la reivindicación de muchos de los planteamientos de la Ilustración moderna –sobre todo en América Latina.

En todo momento, necesitamos esta mirada de cruce, de inter-conexión e inter-mediación, no para buscar un punto de vista de síntesis ecléctica, todo lo contrario, para poder tomar distancia de manera efectiva frente a otras posiciones que se asumen como apuestas geopolíticas; y aquí la *geopolítica* se concibe como un explicitación del sujeto de enunciación y el entramado simbólico-material-institucional que legitima su posición y la empodera como resistencia subversiva.

En sentido análogo a Lyotard, pero desde otra perspectiva, Michel Foucault (1996) retoma la pregunta de Kant como una estrategia para repensar la libertad efectiva desde la reflexión del *hoy*; la tematización del hoy despliega la actitud de la modernidad. Después de sus lecturas arqueológicas y genealógicas de la razón y racionalidad modernas, Foucault busca repensar la subjetividad como núcleo de la libertad concreta. La pregunta por la libertad y la autonomía no es una cuestión retórica sino un asunto bien concreto, de actuación cotidiana. Las prácticas de libertad no se celebran en el ámbito intelectual sino en la convivencia cotidiana. La libertad

siempre se dirime en la acción consigo y con los demás en el seno de relaciones de poder. Según Foucault, la libertad aparece como condición de existencia del poder (Castro, 2011: 235). Uno de los aspectos que nos parecen más relevantes de Foucault en torno a la libertad es la conexión que establece entre este concepto y las nociones de sujeto, práctica, ética y política. Vayamos un poco más despacio.

La relación de Foucault con el pensamiento de Kant es muy compleja, lo critica y cuestiona fuertemente, pero no deja de estarlo leyendo y releendo. Su perspectiva arqueológica y genealógica, de stirpe nietzscheana, impugna el humanismo y el antropocentrismo modernos, pero recupera de forma inédita la noción de autonomía. Es en este sentido que se puede decir que la empresa crítica foucaultiana –siguiendo a Kant con los anteojos de Nietzsche– opera un desplazamiento del sujeto a las formas de subjetivación:

En efecto, el problema del sujeto es para Foucault el problema de la historia de la forma-sujeto. Lo que Foucault siempre ha tenido en mente es llevar a cabo una historia del sujeto, o más bien, de los modos de subjetivación. Foucault desarrolla una historia de las prácticas en las que el sujeto aparece no como instancia de fundación, sino como efecto de una constitución. Los modos de subjetivación son precisamente las prácticas de constitución del sujeto. Es posible distinguir dos sentidos de la expresión “modos de subjetivación” en su obra: un sentido amplio y un sentido más restringido, en relación con el concepto foucaultiano de ética. En el primer sentido, Foucault se refiere a los modos de subjetivación como modos de objetivación del sujeto, es decir, modos en los que el sujeto aparece como objeto de una determinada relación de conocimiento y de poder. En efecto, los modos de subjetivación y objetivación no son independientes unos de otros; su desarrollo es mutuo. Foucault denomina modos de subjetivación a estas formas de actividad sobre sí mismo (Castro, 2011: 376-378).

Bajo tales premisas habría que efectuar una relectura de la historia del pensamiento y de la cultural en la modernidad. La modernidad,

no deja de resultar ambigua y compleja; por un lado, construye y reinventa el biopoder, la normalización y el control de las poblaciones, así como las disciplinas, y por el otro, deconstruye y reinventa la subjetividad desde la autonomía y la libertad efectiva. El Iluminismo que inventa la libertad también crea las disciplinas. Recuperando a Kant, Foucault dilucida la modernidad como una actitud, es decir, un modo de relación respecto de la actualidad; una manera de pensar, sentir y actuar según cierto *ethos*, mismo que implica una relación específica y singular con la verdad. La Ilustración abre el hiato del presente como presencia discontinua. La Ilustración nos remite a un uso libre y público de la razón. La modernidad es entendida como una relación de problematización, impugnación y recreación del sujeto respecto a la actualidad. Concibe la ilustración como *un ethos filosófico* de constante crítica de nuestro ser histórico; un ser en devenir y en constante transformación.

La crítica dilucida los límites de pensamiento y acción que tenemos en esta coyuntura histórica, esto es lo que Foucault dilucida bajo la noción de “una ontología crítica de nosotros mismos”, misma que no es una teoría o conceptualización fija, sino una actitud, una estrategia de auto-transformación y subversión. “Verdad, pensamiento y acción son construcciones histórico-sociales. La Ilustración desde esta propuesta es el reconocimiento de la urgencia por pensar el presente como sujetos que pueden ejercitar la crítica para hacer algo por nosotros mismos y por los otros” (Uzín, 2010).

Creemos con el maestro Raymundo Mier, quien en innumerables charlas y conferencias, ha señalado que la visión foucaultiana del poder como un entramado relacional que nos atraviesa a todos los sujetos en nuestros procesos y prácticas de subjetivación es “una linda metáfora” que escamotea la brutalidad de la dominación inherente al poder, y que además no es cierto de que todos participemos del poder. Pero asentimos con Foucault en

la exigencia de potenciar una producción de subjetividad insurrecta, creadora, disonante, subversiva, anómala, anormal, libertaria. Repensar la producción de la subjetividad es uno de los asuntos nodales de nuestro tiempo que acercan a los teóricos (educadores, artistas, políticos, científicos, activistas, investigadores) de los más diversos campos en un fin común.

A diferencia de Lyotard, considera Foucault (1996: 111) que el trabajo crítico implica cierta fe en la Ilustración; seguimos necesitando el trabajo sobre nuestros límites bajo la forma a impaciencia de la libertad. La crítica es un ejercicio de re-escritura de la modernidad, de resistencia activa, creativa. El planteamiento de la crítica de Kant, retomado por la Escuela de Frankfurt y Foucault, hasta llegar a Judith Butler sigue vigente. La problematización crítica del presente está íntimamente ligada a la dilucidación de la subjetivación contemporánea.

Los pensamientos de Lyotard y de Foucault radicalizan, cada uno a su manera, la noción de crítica desde el contexto de la crisis de la modernidad. No obstante, pese a sus diferencias, y aportaciones fundamentales, ambas perspectivas no dejan de tener cierta lectura situada desde la modernidad occidental eurocéntrica, lo cual resulta inevitable. Ahora bien, no se trata de caer, en contrapartida, en una lectura chauvinista que se encierra en una visión aldeana. Requerimos pensar/investigar/intervenir de y desde una perspectiva amplia, plural, situada, estratégica. Asumir el margen como emplazamiento discursivo y táctico, no como un gueto de anormalidad y excepción, pues la transgresión y el escándalo –en sus más diversas formas y variantes– forman parte ya de la lógica de integración y asimilación del pensamiento hegemónico. El regreso al espíritu de Kant, no es el retorno a su obra, sino a su movimiento de emancipación y de libertad.

El ensayismo crítico como dispositivo para pensar e intervenir

Escribir, pensar, actuar en y desde el margen asume la insuficiencia de todo pensamiento y modelo conceptual, la ceguera de la teoría, pero también, la cortedad de miras de la acción, su carácter minúsculo e imperceptible. No hay un fundamento claro y distinto que guíe el destino humano, ni siquiera hay un destino completamente humano. Andar a ciegas, andar en la errancia, vivir intermitentemente la precariedad. Es aquí donde aparece el valor imprescindible del ensayismo y del movimiento social, ambos son dispositivos de desajuste, desmarcaje, estrategias de hacer cortocircuito e inyectar creación espontánea fresca y pura desde la vertiginosa actualidad.

El ensayo siempre ha sido el territorio de la tradición crítica, es uno de los géneros privilegiados de la modernidad. Es el estilo –según Adorno– de la modernidad, el ensayo crítico habita la hondura de la crisis, los intersticios de las sombras del presente. Desde sus inicios, ha llevado la marca de la interrogación crítica, inquisitiva, virulenta, humorística: “Entre la sospecha y la crítica, el ensayo abrió el juego de una modernidad ya no deudora de una única y excluyente visión del mundo, sino que se convirtió en la expresión de una escritura desfondada, abierta, multívoca y celosa amiga de la metáfora y compañera, en sus mejores momentos, de la intensidad poética” (Forster, 2011: 14). Extrae toda su experiencia pletórica del umbral y del resquicio, escritura de multiplicidades, el ensayismo experimenta, arriesga, viaja, se subleva contra todos los lugares comunes y el pensamiento políticamente correcto. Es una escritura del instante poético, pero también del instante político, por eso asume su compromiso ético-político con el presente, toma partido en la arena de los debates de la época, sin buscar más la aceptación como la interpelación.

El ensayismo expresa la actualidad y singularidad del sujeto, por ende da cuenta de la vida en su compleja opacidad y finitud. El ensayismo despliega una cartografía del presente, de un presente en su devenir fugitivo. Raúl Zibechi, lo ha expresado con un hermoso título: “El territorio como espacio emancipatorio”. En efecto, ensayar e intervenir en el espacio público es un acto de valor y riesgo:

Los movimientos de base territorial, rurales y urbanos, integrados por indígenas y afrodescendientes, campesinos y sectores populares, jugaron un papel decisivo en la resistencia y deslegitimación del modelo neoliberal. Desde sus territorios lanzaron formidables ofensivas que abrieron grietas en el sistema de partidos sobre el que se asienta la dominación y modificaron el escenario geopolítico regional. De modo directo e indirecto, influyeron en lo local, lo nacional, regional y global. Han jugado y jugarán también un papel decisivo en la construcción de un mundo nuevo. Si ese mundo, como señala Immanuel Wallerstein, “será el resultado de una infinidad de acciones nanoscópicas”, las “pequeñas mariposas” capaces de construirlo habitan territorios en los que resisten y en ellos pueden construir relaciones sociales diferentes a las hegemónicas. No es con manifestaciones ni declaraciones, por más masivas y necesarias que sean, como se crea el socialismo, sino con prácticas sociales en espacios concretos. Territorios en resistencia que son a la vez espacios en los que va naciendo lo nuevo (Zibechi, 2013).

Sin lugar a dudas la reinención de las cartografías vivenciales no es suficiente para hacer frente a la embestida del pensamiento hegemónico –policía intelectual del gran Capital– pero es una respuesta significativa que remonta el pesimismo posmodernista y su corte de melancólicos. Reinventar la política va de la mano de la reinención del pensamiento. Crear espacios libres, preservar la vida de los de abajo, abrir núcleos de resistencia. A fin de cuentas “la mutación del capitalismo que conocemos como neoliberalismo es guerra contra la vida” (Zibechi, 2013). Por ende generar prácticas, relaciones y espacios comunes es una tarea que conmina la crítica y

la creación social. Y aquí es donde el espacio y la tradición que subyace a la etiqueta, tan manoseada y vapuleada, no sin cierta dosis de razón, como Latinoamérica adquiere una potencia desperdiciada y menospreciada. Resistir y crear resultan hoy estrategias políticas en defensa de la soberanía de la vida plural. Preservar y potenciar modos de vida heterogéneos es el estilo del pensamiento y de la acción que reclama una vida soberana y autónoma. Como bien escribiera hace más de una década Néstor García Canclini: “Repensar qué significa hoy ser latinoamericano es interpretar la persistencia y los cambios de una historia conjunta que se niega. Es retomar la búsqueda de Alfonso Reyes en el sur del continente, la de Arnaldo Orfila en México, la historia de estudios compartidos, exilios y migraciones de esta región, la fraternidad en el cine y la literatura, el tango, el bolero y el rock, las telenovelas cuyas ganancias se acercan a las del petróleo. Y hacernos cargo de las tendencias centrífugas que exaltan más la competencia que la reciprocidad” (Canclini, 2002: 12). Es cierto que no hay una identidad latinoamericana, pero sí una historia compartida de luchas fratricidas abortadas, traicionadas, de sueños rotos y de utopías vueltas pesadillas e infiernos reales. Desde esa comunidad de islas singulares, variopintas y diversas se pueden ensayar estrategias de autocreación, resistencia y diálogo. Estamos en el umbral, el no-lugar, el inter-medio que no media ni finaliza nada, entre el cosmopolitismo global y la pérdida de identidades nacionales cada vez más evanescentes (Canclini, 2012: 50).

América Latina es mucho más que un territorio y menos que una ideología: archipiélago de migraciones, cartografías rizomáticas, conjunto de identidades anómalas y nómadas, derivas y diásporas en diseminación franca, imaginarios desgarrados y compartidos. *Lo latinoamericano* no es una esencia, más bien asemeja un horizonte. Horizonte inasible e inalcanzable de modernidad, progreso, resistencia, tradición plural, encuentro, desencuentro, lucha, dominación, autonomía, ensoñación, utopía, dictadura, guerrilla,

imperialismo, democracia, cultura, civilización, barbarie, y más barbarie, pero siempre como la mirada abierta en el horizonte, sin perder la brújula festiva e inquisitiva de la imaginación barroca y neobarroca.

El mismo Alfonso Reyes –en una carta Valéry Larbaud– confiesa la enorme dificultad de ser de una provincia latinoamericana como Monterrey: “Ser americano es, ya de por sí algo patético. El solo hecho de existir los dos Continentes es un hecho doloroso para la conciencia de los americanos. Yo no sólo soy americano, sino, peor aún, hispanoamericano; y lo que es más grave, mexicano. Y todavía para colmo... nativo de Monterrey... ¿Ha pensado usted, alguna vez, en el trabajo que nos cuesta, a los hispanoamericanos, salir, siquiera, a la superficie de la tierra?” (Saladino, 2004). El desarrollo del pensamiento humanista y de la educación humanista es un elemento fundamental de nuestro desarrollo cultural, pues según Reyes, nos permite retomar nuestras raíces, la herencia grecolatina y sus valores más nobles así como las principales aportaciones autóctonas. El humanismo no representaba para Reyes una teoría o filosofía específica sino más bien un *ethos* integrador y dialógico universal. Y la educación humanista defendida por Reyes busca re-educar al ser humano al servicio del bien común, supeditando a éste “tanto el saber cómo todas las actividades humanas y cuyo ideal lo sintetiza el homo sapiens por cuanto promueve la preeminencia de la razón frente a los instintos y demás manifestaciones de la animalidad”, ello sin detrimento de las emociones, pasiones y sentimientos. La concepción del hombre en Reyes “muestra que contribuyó a forjar las bases del humanismo latinoamericano al vertebrar distintos aspectos culturales, contextualizándolos históricamente (Saladino, 2004). Reyes propugna el fomento de la armonía cultural donde florece la semilla de la libertad espiritual y política.

No es casual que el notable pensador y polígrafo regiomontano ya había escrito en 1936, en la revista *Sur* de Buenos

Aires al respecto, “Notas sobre la inteligencia americana” donde expone algunas ideas que aún siguen vigentes:

Mis observaciones se limitan a lo que se llama la América Latina. La necesidad de abreviar me obliga a ser ligero, confuso y exagerado hasta la caricatura. Sólo me corresponde provocar o desatar una conversación, sin pretender agotar el planteo de los problemas que se me ofrecen, y mucho menos aportar soluciones. Tengo la impresión de que, con el pretexto de América, no hago más que rozar al paso algunos temas universales. Nuestro drama tiene un escenario, un coro y un personaje. Por escenario no quiero ahora entender un espacio, sino más bien un tiempo, un tiempo en el sentido casi musical de la palabra: un compás, un ritmo. Llegada tarde al banquete de la civilización europea, América vive saltando etapas, apresurando el paso y corriendo de una forma en otra, sin haber dado tiempo a que madure del todo la forma precedente. Pero falta todavía saber si el ritmo europeo—que procuramos alcanzar a grandes zancadas, no pudiendo emparejarlo a su paso medio—, es el único "tempo" histórico posible, y nadie ha demostrado todavía que una cierta aceleración del proceso sea contra natura (Reyes, 1936).

Entre la improvisación, la mala copia, el olvido, la mixtura a bote pronto: “las poblaciones americanas se reclutan”. Ha habido encuentros, pero más desencuentros, —según Reyes— todavía, “hay choques de sangres, problemas de mestizaje, esfuerzos de adaptación y absorción. La gama admite todos los tonos. La laboriosa entraña de América va poco a poco mezclando esta sustancia heterogénea, y hoy por hoy, existe ya una humanidad americana característica, existe un espíritu americano. El actor o personaje, para nuestro argumento, viene aquí a ser la inteligencia” (Reyes, 1936). La inteligencia americana emerge a partir de una serie de disyuntivas y coyunturas históricas y políticas.

“La inteligencia americana” —según Reyes— surge de la consciencia de estar entre los polos de Estados Unidos de Norteamérica y Europa y no alcanzar a ser ninguno de los dos, ni

tampoco poder recuperar un tercer polo prehispánico. Habitamos el umbral, somos seres trashumantes. “Nuestras utopías constitucionales”, así llama a las constituciones modernas de Latinoamérica que fundan los estados-naciones emergentes, “combinan la filosofía política de Francia con el federalismo presidencial de los Estados Unidos. Las sirenas de Europa y las de Norteamérica cantan a la vez para nosotros (Reyes, 1936). Nuestra condición marginal, excéntrica, descentrada, minoritaria, nos da la posibilidad de efectuar una relectura de la modernidad desde un afuera constituyente, y sentirnos parte, de un proyecto ilustrado universal, en tanto dicho proyecto alberga una vocación emancipadora y libertaria:

Las ventajas resultan de la misma condición del mundo contemporáneo. En la crisis, en el vuelco que a todos nos sacude hoy en día y que necesita del esfuerzo de todos, y singularmente de la inteligencia (a menos que nos resignáramos a dejar que sólo la ignorancia y la desesperación concurren a trazar los nuevos cuadros humanos), la inteligencia americana está más avezada al aire de la calle; entre nosotros no hay, no puede haber torres de marfil. Esta nueva disyuntiva de ventajas y desventajas admite también una síntesis, un equilibrio que se resuelve en una peculiar manera de entender el trabajo intelectual como servicio público y como deber civilizador. Nace el escritor americano como en la región del fuego central. Después de un colosal esfuerzo, en que muchas veces le ayuda una vitalidad exacerbada que casi se parece al genio, apenas logra asomarse a la sobrehaz de la tierra. Oh, colegas de Europa: bajo tal o cual mediocre americano se esconde a menudo un almacén de virtudes que merece ciertamente vuestra simpatía y vuestro estudio. Bajo esta luz, no hay riesgo de que la ciencia se desvincule de los conjuntos, enfrascada en sus conquistas aisladas de un milímetro por un lado y otro milímetro por otro, peligro cuyas consecuencias tan lúcidamente nos describía Jules Romains en su discurso inaugural del PEN Club. En este peculiar matiz americano tampoco hay amenaza de desvinculaciones con respecto a Europa. Muy al contrario, presiento que la inteligencia americana está llamada a desempeñar

la más noble función complementaria: la de ir estableciendo síntesis, aunque sean necesariamente provisionales; la de ir aplicando prontamente los resultados, verificando el valor de la teoría en la carne viva de la acción (Reyes, 1936).

Para Reyes “la inteligencia americana” aporta una perspectiva singular, internacionalista, humanista, pero modesta ante la naturaleza y las otras culturas. Ofrece condiciones para realizar el sueño vasconcelista del crisol de una futura *raza cósmica*: “En tanto que el europeo no ha necesitado de asomarse a América para construir su sistema del mundo, el americano estudia, conoce y practica a Europa desde la escuela primaria. De aquí una pintoresca consecuencia que señalo sin vanidad ni encono: en la balanza de los errores de detalle o incomprendiones parciales de los libros europeos que tratan de América y de los libros americanos que tratan de Europa, el saldo nos es favorable” (Reyes, 1936). Para Reyes, desde hace mucho tiempo existe ya una condición de igualdad, ahora de lo que se trata es de asumir, reconocer, reconocernos, en “el derecho a la ciudadanía universal que ya hemos conquistado. Hemos alcanzado la mayoría de edad. Muy pronto os habituaréis a contar con nosotros” (Reyes, 1936).

¿Qué significa repensar la crítica, el pensamiento crítico y la modernidad desde América Latina? Significa que estamos en condiciones de generar diagnósticos del presente, desde una perspectiva alterna, marginal, desde otra mirilla, a la del pensamiento hegemónico y algunas de sus estrategias de resistencia que se asumen de forma parcial y maniqueísta, como la posmoderna, o la filosofía post-hegeliana de la alteridad. La perspectiva de Reyes recupera la noción kantiana de “mayoría de edad intelectual” desde un contexto más incluyente, universalista, pero sin negar o desdeñar las sabidurías locales, regionales. Nos invita a repensarnos en una visión relacional, atenta a lo que somos, hacemos, en diálogo con el concierto o desconcierto internacional. A fines del siglo XX, otro mexicano todavía se hace las mismas preguntas que Reyes, en

efecto, Leopoldo Zea, injustamente denostado y ahora casi en el olvido, se pregunta sobre la especificidad de ser humano en un contexto marginal de Latinoamérica. Considera que dicha pregunta, por la peculiaridad cultural humana en América del Sur, “tiene como punto de partida esta conciencia de lo accidental. El americano, a diferencia del europeo, nunca se ha sentido universal. Su preocupación ha sido, precisamente, una preocupación por incorporarse a lo universal, por insertarse en él. La peculiaridad buscada es la de su humanidad, la de aquello que le hace ser un hombre entre hombres; hombre a causa de esa misma situación” (Zea, 1976).

Dicha perspectiva de Reyes de autonomía e igualdad de “la consciencia americana” respecto a Europa y Norteamérica puede ser recuperada desde el diálogo entre dos intelectuales y escritores notables. En efecto la relación entre Haroldo de Campos y Octavio Paz potencia una lectura de síntesis creacionista del pensamiento continental, ambos autores elaboran obras poéticas y ensayísticas haciendo del trabajo de traducción de los clásicos y los contemporáneos un ejercicio de re-escritura activa. La idea de buscar una mirada internacionalista es concebida por Haroldo de Campos como una exigencia de canibalismo intelectual de devorar y digerir ideas, pensamientos y tradiciones que nos permitan ser críticos, creativos e insumisos. La antropofagia propuesta por Campos y otros brasileños efectúa una crítica del legado de las culturas y tradiciones universales de forma abusiva, sesgada, violentamente creadora, furtiva.

El caníbal es un devorador que traga sin compasión todo lo que puede, pero también es un antólogo que devora sólo alimentos y obras selectas. Es en este tenor que Haroldo de Campos apela al “Barroco” como un *ethos* poético creacionista y político que se asume como un espacio abierto de traducciones, interpretaciones, metamorfosis y alquimias. Ya el “Barroco” –según de Campos– se

nutre de una razón antropofágica, destructora del logocentrismo:

Escribir hoy, en América Latina, como en Europa, significará, cada vez más, re-escribir, remasticar. *Oi barbaroi*. Los vándalos, hace mucho, ya cruzaron las fronteras y escandalizan al senado y al ágora, como es en el poema de Kavafis. Que los escritores logocéntricos, que se imaginaban usufructuarios privilegiados de una orgullosa koiné de mano única, se preparen para la tarea cada vez más urgente de reconocer y redevorar la médula diferencial de los nuevos bárbaros de la politópica y polifónica civilización planetaria. Por fin, no cuesta nada repensar la advertencia actualísima del viejo Goethe: “Toda literatura cerrada sobre sí misma acaba por languidecer en el tedio, si no se permite, renovadamente, vivificarse por medio del aporte extranjero”. La alteridad es, antes que nada, un necesario ejercicio de autocritica (de Campos, 2000).

De manera análoga, el poeta y ensayista Octavio Paz, escribe en la India, en el verano de 1970, *El Mono gramático*. Obra inclasificable, arriesgada, experimental, pensante, lúcida, lúdica, que recrea la historia del hombre, el propio Paz, quien camina por un sendero real e imaginario a la ciudad real sagrada de Galta en la cercanía de Nueva Delhi. El camino se despliega como lenguaje, lenguaje que interroga y se interroga. La narración expresa la palabra pensante. En la obra mencionada pensamiento/reflexión/escritura trazan una urdimbre de repeticiones, metáforas, reiteraciones, analogías en un sistema de espejos que va revelando la alteridad en el texto (Paz, 1998: 126). Pensamiento y escritura de una imaginación radical, de nuevos lenguajes políticos, culturales y dialógicos. *El mono gramático* es Oriente en Occidente, pero también Oriente y Occidente en y desde la mirilla de un latinoamericano universal y singular. Haroldo de Campos y Octavio Paz, pese a sus limitaciones y, todas las críticas que se les puede hacer a su obra y figura pública, sintetizan dos búsquedas ejemplares por recrear un pensamiento crítico y creativo

desde una mirada propia, que al tiempo que afirma la singularidad, se abre al diálogo cosmopolita que buscan Kant y los pensadores modernos ilustrados. Sin ser un investigador académico o filósofo profesional, Octavio Paz retoma y recrea el ideario humanista de su gran maestro Alfonso Reyes. Paz se interesa por las culturas, por las lenguas y la traducción literaria y cultural porque considera que el diálogo crítico y cordial es un auténtico asidero en estos tiempos de crisis. Reivindica la esencial heterogeneidad del ser, la auténtica escucha a la alteridad, la tolerancia ilustrada de Voltaire y la meditación Zen de los maestros tibetanos que conoció de su fuente viva en la India.

“Los americanos de habla española nacimos en un momento universal y singular de España” –escribe Paz en las primeras páginas de *Generaciones y semblanzas*. Situados en la periferia del orbe hispánico, somos hijos de una modernidad universal y excepcional, excéntrica, incómoda, mejor aún, en perpetua transformación. Siguiendo la estela de Alfonso Reyes y el marxismo occidental, la perspectiva crítica e imaginativa de Octavio Paz, permite desarrollar una relectura ético-política de la sociedad desde su magma de imaginación subyacente. El quehacer ensayístico de Paz, sin renunciar al rigor analítico, nos muestra que “la sociedad” no es sino una perspectiva hegemónica impuesta como realidad única, por medio de una escritura ensayística que reúne, sin confundir, metáfora, concepto y analogía, nos sugiere que lo social siempre es un caldo de cultivo abierto a la imaginación crítica de cada uno de los actores sociales. El ensayismo crítico se configura como dispositivo para pensar e intervenir en una realidad cambiante, donde la actuación del sujeto es tan importante como la primacía de un objeto en constante re-elaboración.

Crítica, cultura y participación política

La crítica cultural o crítica de la cultura hoy se constituye como un *leitmotiv* de la academia, al tiempo que pierde fuerza expresiva y analítica para transformar el estado de cosas existente. La institucionalización de la crítica cultural va aparejada de una serie de procesos y prácticas de neutralización y homogeneización. Como bien ha señalado Walter Mignolo (2000): “más allá de la organización planetaria basada en la exterioridad interior implicada en el imaginario de la civilización occidental, del hemisferio occidental y del Atlántico Norte habría otras visiones y versiones de un mundo más plural como la que emerge de los imaginarios subversivos de la literatura, el pensamiento”. Por tanto es crucial situar-se siempre desde una posición de lectura y relectura estratégica, relacional, conflictiva que asuma la cartografía del sujeto de enunciación como un emplazamiento discursivo, performativo, poético. El punto de mirada/pensamiento/acción no es neutral, nunca es el mismo, sino que está en función de una serie de coordenadas geopolíticas que condicionan, posibilitan y delimitan de manera efectiva la producción social de subjetividad. Mignolo y Dussel, han puesto el acento en la dimensión geopolítica de todo pensamiento y discurso, han buscado, a veces con magros resultados, pero la intención está puesta por lo menos, en evidenciar los mecanismos epistémicos que más bien actúan como estrategias políticas de colonialismo y vasallaje. Si bien no es lo mismo pensar/escribir/crear en Río de Janeiro, Barcelona o Zacatecas, también hay que asumir que el Norte tiene en su interior Sur y viceversa; en Nueva York hay miles de personas que no tienen absolutamente nada; así como en Tapachula o en la Auracana sigue habiendo señores feudales con una riqueza insultante. Hay que estar prevenidos contra toda forma o estilo de homogeneización.

Es en este sentido que “el ensayismo” y “el testimonio” representan estrategias intelectuales relevantes para una relectura plural del pensamiento crítico y de la crítica cultural desde un diálogo estimulante. Frente a la esclerotización de la academia, el

credencialismo y una cultura universitaria que tiende a la simulación y estancamiento, el ensayo en Hispanoamérica ha arriesgado lecturas y estilos de imaginación crítica. Ejercicios vitales de un pensamiento que se asume desde una verdad existencial, las obras ensayísticas y testimoniales iluminan, problematizan un yo vivencial en circunstancias particulares. El quehacer teórico consistiría en generar nuevos mapeos que den cuenta de los procesos y prácticas de territorialización, desterritorialización, así como la conformación de espacios hegemónicos y contra-hegemónicos (Pobrete: 2009: 157-161).

La conceptualización de la inter-conexión o la intermediación entre cultura tecnocientífica, hiperconsumo y producción de subjetividad genera una serie de derivas creativas y sugerentes. Las interconexiones, flujos y reflujos de la globalización afectan en las culturas locales, “altera las fronteras tradicionales de discursos y prácticas. El proceso que informa la configuración de ese nuevo imaginario se ha conceptualizado como hibridación (Canclini) o glocalización (Robertson), entre otras formas. Se ha objetado, no sin cierta razón, que estas perspectivas no profundizan en los conflictos y contradicciones inherentes al proceso, por lo que otros estudiosos prefieren abordarlo como un proceso abierto de resignificación que continuamente desafía las categorías establecidas del pensamiento social (Juhász-Mininberg, 2009: 64). La crítica actual ha problematizado la rearticulación de categorías analíticas y cartografías culturales desde América Latina, intentado trascender el cierre regional y la evasión universalista colonial.

Creemos que este es uno de los mayores desafíos del pensamiento latinoamericano y la crítica cultural en y desde Latinoamérica, a saber, sortear de manera exitosa las diferencias entre una lectura regionalista, contextual, localizada, y un falso universalismo cosmopolitismo tipo UNESCO, que ignora olímpicamente lo que acontece en la particularidad y chantajea desde un espacio legitimado la imperiosa necesidad de valores y

criterios axiológicos para no caer en un relativismo y crisis todavía más radical de los que ahora se tienen, dicho universalismo huero se vuelve fascista al pasar por alto la adscripción geopolítica de valores y criterios pretendidamente universales.

En Octubre del 2014 se realizó el *I Congreso Cultura en América Latina. Prácticas, significados, cartografías y discusiones en memoria de Stuart Hall* en la Universidad Autónoma de Aguascalientes. El Congreso, como la mayoría de eventos de su género, presentó todo tipo de ponencias y conferencias, desde las participaciones credencialistas y burocráticas, pues publicar y participar en congresos, sirve para un sistema escalafonario de puntuación meritocrática, hasta intervenciones realmente notables que están intentando pensar las cosas de forma crítica, arriesgada y original. Asimismo se evidenció, en algunos pocos planteamientos como problema, pero en la mayoría de forma acrítica como fundamento incuestionable, el vasallaje y los tributos intelectuales a los estudios culturales anglo-estadounidenses. De ninguna manera es casual que el congreso sea en memoria de Stuart Hall, pues se asume una herencia y un linaje de herederos, no es gratuito que haya aparecido como “el plato fuerte” del banquete intelectual la conferencia de Lawrence Grossberg de la Universidad de Carolina del Norte una conferencia titulada “Conjunctures, Struggles and Imaginations: Stuart Hall and Cultural Studies” donde básicamente se planteó la importancia, la autoridad y la autoría de los estudios culturales, por lo que algunos alcanzamos medio entender, pues la conferencia fue en inglés sin traducción al español o portugués, la población en su mayoría era hispano-parlante aunque había una parte considerable de personas de Brasil; se retomó lo que ya es sabido por muchos: que los estudios culturales revolucionan la perspectiva y la visión que se tenía antes de Hall y del Centro para los Estudios Culturales Contemporáneos de Birmingham. Grossberg expuso algunas de las aportaciones epistemológicas y políticas más fundamentales que nos ha legado Hall, y de pasada, por no dejar, señaló la adscripción de

“los estudios culturales” a una cartografía intelectual anglo-marxista específica; habría una patente que autoriza el correcto uso y ejercicio de los estudios culturales; así como un linaje iniciático ligado a cierto lugar y contraseña: Birmingham y los estudios culturales británicos; cierto nombres legendarios y sagrados, criticables sólo en tanto se asuma verdaderamente su legado y su linaje: Raymond Williams, Richard Hoggart, Stuart Hall, y claro está, no podría faltar, el propio Grossberg. La mayoría de la audiencia fue cogida por la trampa, e intentó, primero que nada, demostrar su inglés fluido e impecable, y luego, su conocimiento de los estudios culturales, y de las obras de Hall y Grossberg en particular. Nadie le comentó al profesor de la Universidad de Carolina del Norte que muchas de las ideas importantes de Hall y suyas tenían antecedentes latinoamericanos anteriores a la década de los cuarenta y de los cincuenta. La garrafal ignorancia que tienen los estudios anglo-estadounidenses, de la problemática latinoamericana y de su producción intelectual variada, compleja y vastísima, mientras que nosotros nos auto-obligamos a conocer sus obras, lenguas, tradiciones intelectuales, culturales y literarias; algo que ya Alfonso Reyes en el ensayo de 1936 había puesto sobre la mesa. Tampoco nadie le aclaró que desde la crítica cultural, el ensayismo y ciertas obras literarias reflexivas se han generado importantes discusiones que enriquecen y complementan verdaderamente los estudios culturales anglo-americanos y se han propuesto términos como “ciudad letrada”, “transculturación”, “hibridez”, “heterogeneidad”, entre otros, que amplían y renuevan la agenda de reflexión, discusión y de investigación de los estudios acerca de la cultura. Por supuesto que de todo esto nada se comentó, pues la gente estaba al final más interesada de tomarse la foto con un Lawrence Grossberg, casual, al estilo de una comedia de bajo presupuesto; el perfil de Facebook no puede esperar.

Afortunadamente hubo algunas conferencias y ponencias valiosas y realmente significativas para replantear la crítica cultural y la subjetividad desde Latinoamérica. En particular nos referiremos

a cuatro intervenciones, hubo más, pero ni asistimos a todas las mesas ni podemos hablar de todo:

1. José Manuel Valenzuela Arce, investigador en el programa de Estudios Culturales del Colegio de la Frontera Norte, en Tijuana dio la espléndida conferencia de apertura “Imaginario, fronteras y estudios culturales en México” donde invitó al público a replantearse las preguntas en torno a problemas sociales urgentes como la migración y el narcotráfico. Mostró la problemática cultural desde su dimensión económica y política y su impacto directo en las políticas públicas en México y América Latina. De lo más relevante destacó que hay una larga y extensa tradición intelectual latinoamericana de estudios sobre la cultura que se remonta a Sarmiento, Martí, Simón Rodríguez, Rodó y el Arielismo, Andrés Bello, Alfonso Reyes, entre muchos otros. Ya en el 2003 había coordinado la colección de Los estudios culturales en México, colección de obras de autores como García Canclini, Monsiváis y otros (Valenzuela Arce, 2003: 15-33).

2. Ricardo Pérez Montfort, del Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, CIESAS, impartió la conferencia titulada “Cultura e historia en México, siglos XIX y XX: reflexiones metodológicas y prácticas” donde abordó el problema de la tematización de la cultura desde la historia cultural, efectuando un diálogo tenso, intenso y productivo entre cultura e historia. Donde nos habló de la representación identitaria del charro mexicano y de la china poblana como prototipos de la identidad nacional hegemónica y cómo es que se han ido construyendo histórica y políticamente de acuerdo con principios ideológicos centralistas. Dijo que se “le encargó a un pintor extranjero decimonónico un manual para enseñar a los mexicanos a hacer verdadero arte mexicano. Lo cual nos recuerda un poco la situación de los intelectuales y escritores latinoamericanos que necesitan teorías y visiones extranjeras para poder contemplar su realidad social y cultural de forma más “científica” y “objetiva”.

3. Otra conferencia relevante fue la de Andrea Vieira Zanella, de la Universidad Federal de Santa Catarina, CAPES, de Brasil, quien expuso “Jóvenes, arte y ciudad: talleres estéticos y resistencias inventivas”. Dilucidó el arte como dispositivo estético, ético y político de transgresión y subjetivación en la ciudad, a partir de tres ejes analíticos: a). La ciudad y los procesos de subjetivación

y singularización; b). Los modos de subjetivación y de resistencia estética y política; y c). Los talleres de arte, estética, dentro de la educación formal e informal y el trabajo de campo en Brasil. Uno de los planteamientos fundamentales de Vieira Zanella es que, en medio de la descomposición, crisis y conformismo, es posible repensar estilos y modos de subjetivación subversivos, libertarios, transgresores que inscriban en el cuerpo de la ciudad caligrafías del deseo y del cuerpo singular.

4. Álvaro Cuadra, catedrático de la Universidad de Arcis, no presentó una conferencia magistral, estuvo al margen de los reflectores, pero coordinó los trabajos de la mesa 3 titulada “La cultura en la era de la hegemonía tecno-industrial” donde expuso un replanteamiento novedoso y radical de la teoría crítica a partir de la experiencia latinoamericana, y en particular la experiencia histórica y cultural de Chile, país de donde es originario. Su propuesta consiste en tomarle el pulso a la teoría crítica de Adorno, Horkheimer, y en particular, Benjamin, desde la mutación radical de la sociedad de consumo como hiper-consumo generalizado, la mutación radical del capitalismo y del mundo del trabajo. Cuadra considera que estamos viviendo la era de la industria hiper-cultural donde América Latina, que configuró sus identidades nacionales en función de la idea de “ciudad letrada”, sufre ahora de disglotia y afasia, está irrumpiendo un pensamiento audio-visual que desplaza y transforma la subjetividad y las formas de socialización. Para Cuadra una de las cuestiones centrales de nuestro tiempo es analizar: ¿cómo trastoca la tecnología, el consumo cultural a los procesos de subjetivación? Interrogante sin una respuesta única que nos conmina a seguir pensando.

Desde América Latina tenemos una serie de visiones, versiones, teorizaciones y experiencias de mundo y de subjetivación que dan cuenta de una riqueza polifónica y plural que ya no puede ser ignorada por nuestras sociedades, por lo menos. Lo peor que podemos seguir haciendo es “tener oídos sordos, y ojos ciegos” ante nuestras potencialidades de representación, invención, recreación y crítica. Escuchemos el imperativo intelectual de Reyes y hagamos que los lazarillos despierten de su tumba y *silenciamiento*; no pocas veces auto-impuesto. Se trata de establecer nuevos vasos

comunicantes tomando en cuenta la cartografía y radiografía de nuestro pensamiento y autocreación cultural específica y situada bajo coordenadas muy puntuales. Tomar la palabra por cuenta propia, sin las pretensiones chabacanas del aldeanismo intelectual reaccionario que celebra la desigualdad como diferencia, y la exclusión como singularidad, tenemos la tarea de recrear el sentido plural del ser en el mundo. Empezando por cuestionar de manera radical el colonialismo interno, fruto del vasallaje y la desmemoria, y atrevernos a soñar, viajar, idear, intuir, y en suma, habitar la morada terrestre desde el encuentro y apertura. El ensayismo crítico latinoamericano se alimenta de la participación política y de la vida cotidiana. El inter-juego, entre literatura, política y vida cotidiana jamás podrá dejarse de lado sin subestimar el potencial creacionista que anida en su interacción compleja.

El ensayismo crítico y la geopolítica del conocimiento

El ensayo crítico ensaya perspectivas analíticas de diagnóstico y en algunos casos de discretas sugerencias para repensar la relación conflictiva y siempre problemática entre cultura, producción de subjetividad, educación y arte en el seno de la sociedad contemporánea neoliberal. Si utilizamos las cartografías de algunos teóricos posmodernistas, no es para tirar el niño con la bañera, no creemos que se pueda renunciar al sujeto y a la política, dos grandes relatos de la modernidad, pero si estamos convencidos de que tenemos que replantear la teoría, la mirada analítica de una realidad en constante gestación. En caso de que hubiera una hipótesis bien podría ser la siguiente: la base de las propuestas y respuestas a la crisis estructural generalizada tiene que considerar la producción de subjetividad como el eje nodal para resignificar las prácticas y procesos del mundo contemporáneo. Como aquí se trata de una apuesta, más que de una propuesta, que se afirma en y desde la subjetivación creacionista libre –tal y como la ha planteado Félix

Guattari en *Caosmosis* y en *Las tres ecologías*. Guattari ha señalado que hoy nos encontramos en un momento coyuntural de crisis radical de las significaciones del capitalismo integrado:

El planeta tierra vive un período de intensas transformaciones técnico-científicas como contrapartida de las cuales se han engendrado fenómenos de desequilibrio ecológico que amenazan, a corto plazo, si no se les pone remedio, la implantación de la vida sobre la superficie. La verdadera respuesta a la crisis ecológica sólo podrá hacerse a escala planetaria y a condición de que se realice una auténtica revolución política, social y cultural que reoriente los objetivos de la producción de los bienes materiales e inmateriales (Guattari, 2000: 7-9).

La “geopolítica del conocimiento” alude al conjunto de elementos y prácticas que constituyen un discurso y su potencia de enunciación y recepción como una estrategia política, estética y cultural de dominación o de resistencia. La geopolítica presupone que hay entre sujeto, discurso y mundo situado de vida una relación que no es meramente fortuita sino que condiciona en gran parte el sentido del discurso y sus estrategias retóricas.

Por nuestra parte consideramos que hoy más que nunca es necesario efectuar una relectura de la crítica cultural desde la teoría crítica de cara a los principales temas y problemas de nuestra sociedad actual. Pensamos que la teoría crítica no es propiedad privada de la Escuela de Frankfurt y de sus continuadores directos sino que atraviesa la obra de Marx, los marxistas, y post-marxistas, pero también se deja escuchar en los movimientos sociales, en todos los pensamientos y prácticas que cuestionan las formas de dominación y opresión y están a favor de la libertad y autonomía. No hay que hablar alemán o escupir con gracia de mono amaestrado neologismos sofisticados.

Por tanto nos interesa el encuentro entre teoría crítica, pensamiento post-colonial y de-colonial, retomando el ensayismo

como espacio de crítica cultural. En este orden de ideas, consideramos que es fundamental y, urgente, realizar una confrontación de la teoría crítica desde una perspectiva latinoamericana sin caer en regionalismos ni perspectivas cerradas. La idea central que anima gran parte del ensayismo latinoamericano político de avanzada es generar una plataforma analítica de las prácticas y procesos culturales en relación a la emergencia de una cultura tecnocientífica, así como a la producción de una subjetividad emancipada y creacionista. Se atiende principalmente a los campos cultural, educativo, artístico y tecnológico por considerarlos espacios fundamentales para repensar la crítica y la subjetividad evitando el desencanto melancólico y el optimismo vociferante. Asumimos que la vida cotidiana, las nuevas tecnologías, el arte y la educación son algunas de las esferas privilegiadas para repensar prácticas y procesos de emancipación de una subjetividad creacionista.

Hoy la crítica cultural tiene que acercarse a la sociedad bajo la búsqueda de abrir un claro de luz y lucidez en la estulticia gris del conformismo generalizado, sin dejar de tomar el pulso al capitalismo especulativo; dilucidar la mercancía generalizada en el seno del hiperconsumo, abordar la educación estética, la subjetivación en diálogo con la teoría crítica; imaginar la red y los nodos de pensamiento virtual emergente, desentrañar los procesos y prácticas de subjetivación, entre otros proyectos y campos analíticos, son hoy los componentes de una relectura crítica de la realidad que no renuncia a la creación; consideramos que son las escuelas, las universidades, los grupos políticos, las comunidades autogestivas, entre otras instancias, las plataformas de un pensamiento crítico y una práctica libertaria democrática, no podemos esperar ya que las respuestas vengan de los gobiernos en turno y menos de los medios hiper-comercializados.

Si hubiera que manifestar algún ideario intelectual tendría que ser el de la teoría crítica revisitado por la hermenéutica crítica y

la crítica cultural latinoamericana que se decanta como literatura de ideas, a saber, el ensayismo; y que se alimenta de los movimientos sociales vivos, complejos, magmáticos, caóticos, inciertos, pero milagrosa y vigorosamente vivos. Se podría decir, forzando un poco las cosas, que nos adscribimos a los estudios cualitativos e interpretativos, sin renunciar a buscar puntos de apoyo y/o reflexión en las estadísticas, los datos, los números y cifras que ayudan a intentar hacer un poco más inteligible un mundo cada vez más opaco, vertiginoso e incomprensible. Reforzando las cosas aún más, se podría decir, pero lo decimos al oído del lector, calladamente, que la teoría también tiene que ser un panfleto para soñar otro mundo posible, que teorizar es un ejercicio de búsqueda creativa infinita y siempre abierta.

Desde el ensayismo crítico, el posicionamiento político, y la geopolítica del conocimiento tenemos que abrir un nuevo diálogo con las diversas teorías del conocimiento, cosmovisiones, formas de resistencia, imaginarios colectivos, sistemas-mundos de vida, y todo ello, sin dejar de ver el horizonte utópico que forma y conforma el sentido de la apertura del presente a la esperanza por venir.

Sobre la idea y estructura de este libro

La idea seminal de este libro surgió cuando era muy joven una noche de insomnio, en la duermevela, concebí la crítica como una especie de frágil navío en un naufragio, donde se pierden muchas cosas, pero se guarda y resguarda lo esencial; desde entonces me ha acompañado dicha idea y es el vector de análisis crítico del presente trabajo. Dicho proyecto se ha materializado mediante muchas y variados encuentros, lecturas, cursos, congresos, seminarios impartidos y recibidos, muchos y variados diálogos con colegas, amigos, maestros, estudiantes –quienes también son para mí, maestros, en más de un sentido; en tal contexto cabe mencionar el trabajo realizado con mi tesista Claudia Campos, cuyas ideas y charla

está en más de un apartado de la presente obra. El primer apartado se acerca a la crítica cultural y a la sociedad bajo la búsqueda de abrir un claro de luz y lucidez en la estulticia gris del conformismo generalizado. El segundo, se aproxima al mercado internacional de arte como un campo idóneo para tomar el pulso al capitalismo especulativo; en sintonía con el tercer apartado, que abunda sobre la estetización de capitalismo actual, dilucida la mercancía generalizada en el seno del hiperconsumo; el cuarto segmento aborda la educación estética, la subjetivación y la teoría crítica; nuestro quinto puerto se adentra en la red y los nodos de pensamiento; asume que las tecnociencias y la cibercultura conforman una nueva realidad emergente que afecta de manera fundamental los procesos y prácticas de subjetivación. El recorrido no hace sino trazar una lanzadera teórica para potenciar nuevas formas de subjetivación, emancipación en y desde el presente; consideramos que son las escuelas, las universidades, los grupos políticos, las comunidades autogestivas, entre otras instancias, las plataformas de un pensamiento crítico y una práctica libertaria democrática, no podemos esperar ya que las respuestas vengan de los gobiernos en turno y menos de los medios hipercomercializados.

Si hubiera que manifestar algún ideario intelectual tendría que ser el de la teoría crítica revisitado por la hermenéutica crítica y la crítica cultural latinoamericana que se decanta como literatura de ideas, a saber, el ensayismo; y que se alimenta de los movimientos sociales vivos, complejos, magmáticos, caóticos, inciertos, pero milagrosa y vigorosamente vivos. Se podría decir, forzando un poco las cosas, que nos adscribimos a los estudios cualitativos e interpretativos, sin renunciar a buscar puntos de apoyo y/o reflexión en las estadísticas, los datos, los números y cifras que ayudan a intentar hacer un poco más inteligible un mundo cada vez más opaco, vertiginoso e incomprensible. Reforzando las cosas aún más, se podría decir, pero lo decimos al oído del lector,

calladamente, que la teoría también tiene que ser un panfleto para soñar otro mundo posible, que teorizar es un ejercicio de búsqueda creativa infinita y siempre abierta. Uno de los problemas centrales de casi todos los modelos educativos es prescindir de cartografías móviles de la realidad donde el sujeto sea un agente activo y creativo de verdadera transformación. La emancipación de los sujetos no puede obviar las condiciones sociales, culturales y económicas, pero tampoco resignarse a su simple descripción. La vigencia y potencia de la educación popular, la teoría crítica, el marxismo y la pedagogía crítica en América Latina, en estos tiempos de revolución tecnocientífica y capitalismo cognitivo, conlleva asumir los desafíos del presente y concebirse en el allende de la crisis estructural generalizada que no es sino ceguera intelectual para ver más allá de las narices. La experiencia nos ha mostrado que no basta con educar para la emancipación ni la libertad sino que la educación y la sociedad tienen que retroalimentarse desde otro régimen de subjetivación. Y si la perspectiva liberal tenía una visión asistencialista de la pobreza y los grupos marginados, ahora el neoliberalismo ha descubierto que puede subsistir eliminando a los pobres y, así, acabar de tajo con el problema. La supervivencia se ha vuelto una categoría política central. Ante la supervivencia y la devastación, la crítica adquiere una nueva tesitura ético-política de invitación a crear otro mundo posible. Habría que evaluar más autocriticamente las perspectivas emancipatorias y progresistas en América Latina, revisar los logros y los fracasos de modelos alternativos que en la práctica han servido para mantener el orden tal y como está. ¿De qué manera se puede potenciar el conocimiento creativo y el arte como herramientas efectivas de transformación de la realidad? ¿Es esto posible? La respuesta es este libro: el ensayo de nuestras búsquedas y perplejidades.

1. CRÍTICA CULTURAL Y GLOCALIDAD. UNA PERSPECTIVA DESDE ZACATECAS

Introducción

Este apartado explora la crítica cultural en el contexto de la sociedad mexicana contemporánea. Elabora un análisis interpretativo crítico sobre la cultura, el desarrollo, la sociedad y los actores en Zacatecas-México, dentro la perspectiva del sistema-mundo capitalista y bajo las premisas del pensamiento complejo crítico. Asumir un contexto específico como Zacatecas en el marco de la globalización requiere una lectura doble, una visión atenta a lo local, y al mismo, tiempo que no pierda de vista el sistema-mundo-capitalista, actuar local, visión global, en el encuentro de una estrategia que se ha denominado glocal. La *glocalidad* es una realidad específica situada abierta a la interacción compleja de un sistema más amplio.

En este sentido se asumen como premisas fundamentales la formación cultural, educación no formal, que puede generar las bases de una perspectiva crítica y cultural atendiendo la interconexión entre sistema, mundo y subjetividad. El presente se nos presenta al tiempo que se nos hurta de nuestra comprensión y mirada. Cada vez sabemos menos quiénes somos y hacia dónde vamos. Vivimos en la era de las paradojas: el mundo se eclipsa, cada vez sabemos más de pequeñas naderías y majaderías insulsas. Hay más tecnología y medios de comunicación, pero miles de millones padecen soledad, depresión, aislamiento, olvido, exclusión. Hay ciencia y tecnología que producen alimentos y medicamentos con *bio* y *nanotecnología*, pero cada vez hay más miseria y miserables por todo el mundo. En tal desconcierto, nos invade el vértigo y la desazón, parece cada vez más difícil tener un poco de optimismo

fuera del pensamiento integrado al sistema, el cual estrictamente no es pensamiento.

Adorno nos ha dado un *Diagnóstico*: “Que con el tiempo el mundo se ha convertido en el sistema nacionalsocialista. Silenciosamente ha ido madurando una humanidad que apeetece la coacción y la limitación que la absurda persistencia del dominio le impone. La actividad científica tiene su exacta correspondencia en el tipo de espíritu que pone en tensión: los científicos ya no necesitan ejercer violencia alguna sobre sí para acreditarse como voluntarios y celosos controladores de sí mismos. Hasta cuándo se encuentran fuera de su actividad como seres totalmente humanos y racionales, en el momento en que piensan por obligación profesional se anquilosan en una plática estupidez” (Adorno, 2003: 123).

1.1 Hacia una crítica cultural verdaderamente crítica

La cita del pensador alemán Theodor Adorno hace un diagnóstico sobre la crisis de las ciencias y de las humanidades como crisis del pensamiento crítico y abdicación de la responsabilidad de la teoría ante la realidad social y política. Nos muestra cómo ahora se privilegia la investigación tecno-científica especializada más que el libre pensamiento. La libertad del pensamiento es sustituida por una pseudo-objetividad donde el no compromiso, la neutralidad y el distanciamiento revisten un aura de científicidad y aparente rigor. En lugar de pensadores tenemos expertos que nos ahorran tiempo, dinero y esfuerzo, porque nos dicen qué hacer; se imponen por doquier las soluciones técnicas especializadas.

Hoy cuando más hambre tiene el mundo de pensamiento libre y crítico, tal parece que dicho pensamiento se ha ido de vacaciones por un plazo indefinido. La estupidez y el conformismo no se oponen a la lógica de la nueva producción científica en la sociedad contemporánea, algo similar habría que señalar en la

producción y consumo del arte y de la cultura. Y precisamente cuando más urge pensar y pensarnos como sujetos y como sociedad libres es cuando el pensamiento y la libertad están más ausentes que nunca. Ahora que el capitalismo está mutando de forma radical.

El capitalismo actual se vuelve más flexible, creativo, autofagocitador; la flexibilidad y la creatividad se traducen en riesgo, precariedad, inestabilidad e indigencia. El capitalismo es mucho más que un sistema económico, constituye un sistema-mundo-de-vida. A mediados del siglo XVIII, el control del poder –según Foucault– se va centrar en el cuerpo-especie, y con ello emerge toda una serie de intervenciones y controles reguladores que se pueden denominar bajo la etiqueta “biopolítica de la población” (Foucault, 2003). Las disciplinas del cuerpo, las regulaciones de la población, la organización del poder sobre la vida, la era del biopoder, y su correspondencia con el orden del saber, entre otros componentes, resultan ser elementos indispensables en el despliegue del capitalismo. La expansión planetaria de las fuerzas productivas ha sido gracias al “ejercicio del bio-poder en sus formas y procedimientos múltiples” (Foucault, 2002). El campo del biopoder se aloja en la relación capital-trabajo que articula el sentido del mundo social. El poder despótico del capital termina por expropiar la vida activa de los trabajadores y convertirlos en desechos. Hay una mutación radical del mundo del trabajo. El capital se apropia y expropia nuestro tiempo libre, cuerpo y vida. La vida es colonizada por completo. La biopolítica actual y su régimen fascista terminan por absolutizar el capital. El trabajo hoy se vuelve una especie de ritual profano que convierte al cuerpo social-individual en un chivo expiatorio de una ceremonia ciega al servicio de la maximización despiadada de la ganancia ilimitada. Ya no hay que dar muerte o reprimir al trabajador, basta con apretar y acelerar la precariedad – que *ellos* llaman flexibilidad laboral– para que el trabajador muera, y se aliene por completo.

El capital termina consumiendo el cuerpo y la vida del ser humano. Empero la globalización del capitalismo no es sino el efecto impositivo y generalizado de promover la utopía neoliberal como pensamiento único. Su omnipotencia no es tan grande como la quieren ver —o paradoja de opuestos que se atraen— sus detractores y adalides. Las estructuras e instituciones de control no desaparecen, pero se evaporan, hacen trizas sus referentes fijos. Un estado consorte de grandes trasnacionales está expulsando, cotidiana, sistemática y metódicamente más de la tercera parte de la población mundial. El Estado tampoco desaparece se transforma, se reordena y radicaliza su vigilancia policiaca.

Devorarse a sí mismo, maximizar la ganancia hasta los límites más suicidas es una apuesta ciega en la que todos, de una forma o de otra, somos cómplices, la mayoría de forma pasiva, en el actual casino capitalista de la globalización. El nuevo orden no abole las reglas del pasado, si no es desde la implementación de mecanismos de opresión más económicos, flexibles y auto-inteligentes. En todo caso como ha sugerido Richard Sennet (2004: 9-10): “el nuevo capitalismo es, con frecuencia, un régimen de poder ilegible”. El carácter ilegible del capitalismo, la sociedad y la cultura actuales se suelen despachar de manera apresurada con las palabras “crisis” o “debacle”, pero las ganancias billonarias de las grandes trasnacionales nos muestran que el capitalismo está más vivo que nunca, y que la desregulación, desempleo y ajustes financieros, son mecanismos que permiten absorber las crisis recurrentes en una ingente maquinaria global.

Se requiere redefinir conceptos básicos como cultura, desarrollo, producción de subjetividad, ciudadanía crítica, consumo cultural, pensamiento crítico, y todo ello, a partir de las nuevas dinámicas sociales, políticas, éticas y estéticas emergentes. Mientras que la radicalización de la modernidad tecno-científica revoluciona muchos de los ámbitos de las autodenominadas “sociedades avanzadas” o “postindustriales”, sus teóricos se quedan rezagados.

Los profesores Ulrich Beck y Richard Senett coinciden en el diagnóstico sobre la teoría social: cierre categorial frente a una realidad que resiste a la teorización. En Estados Unidos y en Europa –según estos científicos sociales– los investigadores reaccionan ofendidos e irritados y desean seguir investigando como hasta ahora, sólo que con métodos perfeccionados. Las nuevas formas de exclusión y de colonialismo son evadidas o son subvaloradas tanto en Europa como en América Latina. Opera una banalización de la crítica seria y fundamentada. La crítica se queda sin fundamentos.

Padecemos la orfandad teórica. Las discusiones guardan una extraña censura respecto a los debates fundamentales: “vivimos en instituciones-zombi e investigamos mediante categorías-zombi; con categorías vivas-muertas que nos hacen ciegos frente a los cambios vertiginosos de la realidad. También en Occidente se sufre el efecto de la Alemania Democrática. Las columnas que soportan el Estado se erosionan: partidos políticos, sindicatos, iglesias... La fuerza de unión respecto a sus miembros desaparece de la misma manera que su poder de definición de la agenda política” (Beck y Senett, 2000: 126). Éste no es sólo un problema de los teóricos, sino también de “la gente” que no logra adaptarse a nuevas modalidades laborales y de convivencia. La gente insiste en que el trabajo debe fundar su identidad, y que la familia debe ser un factor decisivo en tal proceso. En el intento de regresar a viejos patrones de conducta se bloquea, al mismo tiempo, de manera autodestructiva, un tanto esquizofrénica, cualquier esfuerzo por crear nuevas orientaciones y significados. Mientras que la cultura de la libertad en las sociedades avanzadas está en peligro de ser aplastada por la lógica del hiper-capitalismo, los científicos sociales e intelectuales, en su mayoría, sólo observan y callan. Al desplazar el objeto de análisis hacia un problema secundario se contribuye a trivializar la teoría. Se evitan los problemas fundamentales de la sociedad y se promueven agendas de investigación ligadas al pensamiento hegemónico.

Nuevas formas de violencia ilegales coexisten con la ilegalidad y la delincuencia organizada; terrorismo, migración y narcotráfico no escapan a la lógica del mercado. La idea de comunidad se erosiona desde ficciones virtuales. Asistimos al naufragio de la realidad social, donde la teoría también se precipita en la insignificancia de la academia y de la especialización. La parálisis intelectual nos amenaza de continuo y resulta “peligrosa porque no proporciona ninguna herramienta a las personas para que puedan transformar su realidad. En contraposición emerge una avidez de búsquedas, fórmulas y estrategias de orientación” (Beck y Senett, 2000:127-132). Ésta parece ser la gran dificultad en la que hoy nos movemos, sin asideros ni referentes, pero con la exigencia de tener un nuevo norte que oriente nuestras brújulas mentales y sociales. La orfandad teórica va de la mano de la crisis social y política, no hay nuevos referentes intelectuales así como tampoco nuevas brújulas políticas.

En tal contexto, las fronteras de la individualización se volatilizan, en un mundo más complejo y cambiante (complejidad y cambios que están en el entorno tanto como en los sujetos), todo esto se efectúa desde la ausencia de criterios y referentes definitivos, los criterios axiológicos de antaño ya no operan. Sin embargo, la narrativa del quiebre de la modernidad encubre una tesis conservadora, retrógrada, que recubre las vicisitudes reales de los procesos de convivencia y de subjetivación. No es que haya menos familias estables, ahora están desapareciendo muchos tabúes respecto al divorcio, la familia, el estatus, el rol y la aceptación social. Según Senett: “la lealtad y la confianza no han desaparecido, solamente han cambiado. Y el problema es que sus formas son tan individuales que ya no conducen a una forma conjunta de negociación política. Debemos inventar nuevas instituciones que proporcionen durabilidad a la vida de las personas” (Beck y Senett, 2000: 127-132). La reinención de lo social se impone como una tarea urgente. Dicha reinención implica la dilucidación de nuevas

categorías analíticas de la realidad y de la propia subjetividad, que den cuenta de las cosas sin sofocar la libertad.

La exigencia de renovación de las teorías sociales en América Latina tendría que ser más sensible respecto a los intentos de reorientar el saber. Sin perder de vista la necesidad de interlocución desde los contextos, regiones, dinámicas, procesos y campos de análisis propios. Pensar y repensar desde una cartografía situada potencia una crítica efectiva del orden realmente existente. No confundir ello con el folklorismo localista de muchos investigadores que simulan originalidad cuando lo único que hacen es reinventar el agua tibia de conceptos y métodos de tradiciones heredadas; la mayoría de las veces asumidos de forma inconsciente.

Hacer pensar a la teoría implica replantear las lecturas del mundo que habitamos y nos habita, a saber, resituar el pensamiento en función de cartografías y entramados de producción de subjetividad que potencien el pluralismo, las prácticas sociales y discursivas de cara a la incipiente democratización. También asistimos a la resignificación del Estado-Nación moderno y sus categorías políticas como ciudadanía, desarrollo, participación política e identidad cultural, entre otras. El lenguaje de la política colisiona y se traduce en una jerga mediática insulsa repelente al análisis crítico y a la participación activa.

La lógica del capital está transformándose por completo, conlleva una mutación radical del mundo del trabajo, del mercado y de las tecnociencias que transforman la subjetividad humana. En México se realizó en 1966 el congreso titulado “La Sociedad Industrial” donde participaron notables intelectuales de la teoría crítica. La perspectiva del congreso fue compleja y plural. Los autores coincidieron en que la creciente industrialización amenaza los valores humanos, como la libertad, la igualdad y la democracia, estaríamos entrando a un proceso de deshumanización con el avance tecno-científico industrial. Uno de los puntos ciegos de dicho congreso consistió una concepción monolítica del Estado-

nación moderno y en la firme creencia en un modelo socialista, democrático y antiimperialista como alternativa (Fromm, 2003). Asimismo la crisis económica del capitalismo avanzado, lejos de llevar a un colapso del sistema, como creía erróneamente Fromm (2003: 84-85), promueve un cambio social que no posibilita una sociedad más libre y más humana. En este sentido se requiere un replanteamiento de la teoría crítica desde una visión más descriptiva que normativa de las realidades emergentes.

La teoría crítica, si bien tuvo en su formulación “un programa de investigación”, y “una tradición intelectual específica” tiene vigencia aún en tanto se asume como una crítica radical del poder, de la dominación y denuncia toda neutralidad en las ciencias sociales y humanidades como objetividad simulada, puesto que al ser el sujeto humano, sujeto de investigación y también objeto de la misma, no escapa a los juicios de valor que permean las descripciones teóricas, más aún, ningún problema social o asunto humano puede considerarse un hecho objetivo en tanto es creación humana. La teoría crítica asume que no podemos estudiar la pobreza o injusticia igual que los ciclos lunares. De manera más particular, la crítica analiza, denuncia y transforma el sistema-mundo-capitalista: “El camino crítico no es sólo formal sino también material. La teoría es un momento reflexivo de la propia sociedad como objeto real, o sea, como conocimiento de sí. No basta con investigar la política, la moral y la emancipación, tal y como aparecen en la *sociedad actual*, sino hacerlo desde el contexto de la *producción de la sociedad*” (Maar, 2005: 425-436).

Para ser verdaderamente crítica, la crítica tiene que crear una posición de distanciamiento más allá de la realidad hegemónica. Desde el marco normativo dominante, las diversas formas de alienación, se perciben como formas naturales de subjetivación. No es suficiente describir la dominación, hay que ir a su raíz, desenmascarar las formas de control dominantes como estrategias de subyugación. La teoría crítica se asume como una perspectiva

materialista, emancipadora e inquisitiva desde la modernidad ilustrada. Replantea el legado de la modernidad, sus concepciones de autonomía, razón y racionalidad. Uno de los grandes desafíos de la crítica actual consiste en retomar la estafeta de la crítica como emancipación y creación de libertad efectivas, y no como meras elucubraciones intelectuales.

No existe la crítica *per se*, ni como método o doctrina general; toda crítica es inmanente, táctica, estratégica, puntual, limitada, sesgada, coyuntural, performativa, provisional. Hoy la crítica parte de la contingencia de cualquier creación intelectual y cultural humana, empero no se puede quedar en el relativismo posmodernista sin abdicar de la dimensión realmente crítica de impugnación de la realidad hegemónica y de la injusticia social. Desde que la crítica ilustrada perdió su privilegio normativo y epistemológico de estar por encima de toda verdad empírica, cualquier noción de crítica plausible está sujeta a un juego de conflictos, paradojas y contradicciones insuperables, ahora crítica y crisis jamás pueden separarse, resultan indisociables. La crítica se ejerce sin un fundamento absoluto, único, pero si exige, algún tipo de fundamentación provisional para poder trascender el cinismo y la melancolía de una intelectualidad mediática que se niega a cuestionar el orden establecido. No hay crítica sin la posibilidad de un horizonte utópico que sirva de lanzadera para aventurar ideas e hipótesis que rechacen el actual estado de cosas. Recuperar y reivindicar el espíritu crítico de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt retoma su movimiento creador e inquisitivo de imaginación crítica desde nuestras propias coordenadas y subjetividades.

1.2 Hipermodernidad, hipercapitalismo e hiper-consumo

La hipermodernidad, según los enterados, no cancela ni supera la modernidad, la realiza en su exceso, ambigüedad y desmesura

contradictoria. Es hipermoderno lo que ha dejado de ser moderno por su afirmación desquiciante. Lo hipermoderno se afirma también en el despliegue irrestricto del capitalismo tardío, que de tardío nada más tiene el nombre, pues está ahora más fresco que una lechuga.

El capitalismo es de naturaleza coyuntural. Incluso hoy, uno de sus grandes valores es la facilidad de adaptación y de reconversión –advierte Fernand Braudel en *la Dinámica del capitalismo* (2002). Esta dinámica de adaptación nos lleva a rebasar algunos límites, estructurales y económicos, de tal forma que las relaciones sociales se construyen en el aire; la confusión, la inestabilidad y el pesimismo conviven con las más extraordinarias experiencias, visuales, estéticas, creativas y espirituales, y nos llevan a la paradoja de la *hiper-realidad*, la cual modifica la condición humana como antro-técnica, y por consecuencia, la hiper-realidad conlleva nuevas formas de comunicación y de cultura, redefiniendo los roles sociales. La dinámica del mercado así como la estructura social implementan un nuevo modelo social del conocimiento tecno-científico. El consumo se autofagocita, se extenua, se consume en el ritual más obscenamente nihilista. Dicha revolución del capitalismo nos conduce a plantear nuevos conceptos para nuevas realidades como hiper-capitalismo, hiper-consumo e hiper-mediación. El *hiper* apunta a la conformación socio-político que hace converger de forma global e integral la información, la tele-comunicación, la tecnociencia como alianza entre ciencia y tecnología, el orden simbólico y el orden material. Este fenómeno de alcance planetario formatea la subjetividad desde los dispositivos tecnológicos y orienta el estilo de vida hacia una fiebre consumista ilimitada (Lipovestky, 2007:7).

Siegfried Kracauer, en la segunda década del siglo XX había escrito que “El éxito de los salones de belleza surge en una buena parte por preocupaciones existenciales, y el uso de productos de belleza no siempre es un lujo. *Cómo ser hermoso*, es el título de un folleto de reciente aparición en el mercado” (Bauman, 2007: 18).

Desde entonces, asistimos a la transformación radical del capital y del mundo en mercancía donde el cuerpo es el principal objeto de intervención. El capitalismo se reproduce sin cesar dentro de la lógica irracional de la ganancia ilimitada.

En tal contexto, la figura del Estado se transforma, no desaparece, no se debilita –como cierto posmodernismo quiere ver–, se renueva, se difumina y genera una nueva sinergia con el capital transnacional. Del Estado-Nación al Estado-Neoliberal operan cambios profundos. La transición del modelo económico-político del siglo pasado al neoliberalismo conlleva un debilitamiento del Estado y de sus funciones, o mejor dicho, sus mecanismos de control se desplazan hacia lo privado. La privatización del espacio público va de la mano de la soberanía del Capital. En la economía global, las empresas supranacionales adquieren un poder y una toma de decisiones que antes resultaba absolutamente inconcebible.

México entra en esta dinámica a partir de los noventa con su integración al Tratado de Libre Comercio (TLC); acuerdo jurídico, político y económico con Canadá y EUA, que propicia una constante apertura del país a capitales extranjeros, la modificación, estructuración y adaptación de leyes e instituciones a favor de una economía abierta (importación-exportación), hasta llegar a las más recientes reformas estructurales que ha venido colocando el gobierno de Enrique Peña Nieto, entre las cuales encontramos tópicos como la seguridad social, fiscal, laboral y educativa. Lo que conduce al país a un constante deterioro y desequilibrio económico y social; la sobre-explotación de los recursos naturales y la privatización de los servicios públicos (salud, educación, vivienda, seguridad) conviven con sus efectos: el desempleo, la disminución de calidad de vida, escaso desarrollo, bajos salarios, marginación, exclusión, violencia, aumento en las actividades ilegales.

El capital vertebró el eje constructor de tejido social. Somos testigos de una serie de decisiones políticas y económicas que propician psicosis, temor, exclusión, vulnerabilidad y pobreza en el

mundo. El capitalismo se convierte en el poder político mundial dominante; la globalización, los tratados internacionales, la descentralización de las economías y el desvanecimiento del estado regulador se combinan con el uso de las nuevas tecnologías, el mundo en red, nuevas relaciones laborales, fluctuación de la economía virtual, favoreciendo la incubación de capitales exorbitantes. De esta forma cualquier nación que aspire a figurar dentro del mapa económico mundial debe, por fuerza, asumir las consecuencias y adaptarse a la figura de un trabajador más del capital. Al respecto Immanuel Wallerstein agrega que una característica del denominado sistema-mundo (que rebasa las fronteras geográficas nacionales) reside en que no se encuentra limitado por una estructura política unitaria, por el contrario, comprende diversos patrones culturales heterogéneos que se vuelven comunes e intercambiables, configurando una nueva *geocultura* hegemónica mundial (Wallerstein, 2006).

De esta manera, los patrones culturales de los ciudadanos fortalecen el nuevo sistema mundo. Braudel afirmaba que “existen unas condiciones sociales en la base del avance y del triunfo del capitalismo. Éste exige cierta tranquilidad del orden social, así como cierta neutralidad, debilidad y complacencia del Estado (2002: 31) y vincula a su vez el capitalismo, su evolución y sus medios a una historia general del mundo. Mientras que Braudel se interesa por los equilibrios y desequilibrios a largo plazo, las perspectivas contemporáneas han desestimado las grandes lecturas históricas porque la historia se fragmenta en miles de pedazos inconexos. El historiador francés consideraba que frente a la expansión aplastante del capitalismo y su economía global de mercado aún pueden persistir pueblos de campesinos al margen del desarrollo del capital. Habría dos universos, dos géneros de vida “ajenos uno al otro”, pues el capitalismo tendría una naturaleza estable más allá de “sus vertiginosos” y “fantásticos” cambios históricos (Braudel, 2002). Ahora bien, el vértigo y la fantasía han terminado por trastornar por

completo la lógica del capital. Ya no se puede plantear con seriedad un afuera del capitalismo global integrado. La racionalidad económica neoliberal se impone como horizonte del sistema-mundo. El sujeto del consumo corresponde con un mundo de objetos que termina por cosificarlo todo.

En este sentido, sobre el análisis de las dinámicas del capitalismo y la industria cultural, América Latina abre una discusión inédita donde se problematizan los eventos discontinuos entre los sistemas económicos de la región a partir de las tradiciones sociales, políticas e intelectuales cultivadas en sus márgenes e intersticios. Ante la inminente dominación del sistema neoliberal, bajo esta lógica de la ilusión placentera, de pereza y evasión mental, no basta el surgimiento de brotes aislados de buena voluntad. Ni los simples pronunciamientos simbólicos, ni las acciones aisladas de los actores locales son suficientes para encarar las complejas interacciones de las culturas tradicionales con los procesos de industrialización y masificación (Piedras-Feria, 2008). Este proceso se ha acelerado con la revolución cibernética, la creación de redes sociales y la universalización del internet. La *hiper-realidad* que moldea a imagen y semejanza de la cultura de masas a los sujetos, permite, a su vez, la difusión del sistema-mundo. No es difícil imaginar cómo influyen estos factores en el consumo cultural, aunado a otros fenómenos cotidianos tales como bajos índices de lectura, hábitos masificados en la recepción mediática y poca diversificación intercultural en los gustos.

Qué puede esperarse de la expansión de las industrias mediáticas y culturales si éstas no son capaces de apoyarse en un buen nivel educativo —puntualiza Ernesto Piedras (2008). Esto es parte de un espectro complejo, pues las formas culturales que genera Internet distan mucho de permitir una sola lectura. Aparejada con la domesticación y la dominación, aparecen nuevas estrategias, dispositivos, experiencias y manifestaciones libertarias, de insurrección, de sabotaje y de subjetivación. La misma noción de

consumo cultural está lejos de ser un concepto claro y políticamente neutro. “El consumo cultural se define como un proceso de apropiación y uso de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre el valor de uso y de cambio” (Canclini N. G., 1999: 87-89). Empero dicha valoración simbólica toma como punto de partida cierta posición social y política que no es de ninguna manera natural y no se cuestiona.

Habría que replantear la noción de *consumo cultural* como una práctica de subjetivación plural y ésta como un conjunto de prácticas y procesos de subjetivación sociales. Que no se encuentra ligada únicamente a la adquisición y uso de los llamados bienes y servicios culturales. Si bien el consumo cultural está en sintonía con la cultura consumista capitalista no se puede concebir como una totalidad homogénea. La discusión recae en un hecho: el ultra-desarrollo tecnológico de la sociedad ha modificado por completo las relaciones de producción, distribución y consumo, mientras que los ciudadanos, los consumidores transitan entre ciertos hábitos y prácticas tradicionales y una serie de nuevas relaciones de la sociedad postindustrial. De igual manera como los procesos de producción materiales se han transformado, las prácticas y nociones de consumo y producción lo hacen, sufren una transformación irreductible a una única interpretación. Esto quiere decir, siguiendo la misma lógica, que los órdenes de la estructura social, el modo de producción impugnado por Marx, ha sido superado por completo, hoy las relaciones de producción se redefinen desde la lógica mundial, pero a la vez desde la lógica de lo privado. Cualquier práctica (de producción o de consumo) siempre se circunscribe a una constelación de otras actividades sociales o individuales; adquiere sentido, se origina, se transforma en el tiempo.

La noción de “consumo cultural” asume y redimensiona el concepto de Adorno y Horkheimer de “industria cultural” desde una perspectiva más descriptiva que prescriptiva. Es necesario asumir los modos de consumo y producción culturales en nuevos

términos, desde la experiencia, que entre otras cosas, la era digital está generando; falta reflexionar qué significan dichas prácticas en la conformación de las subjetividades actuales. En palabras de Álvaro Cuadra:

En un mundo en que la reproducibilidad se ha convertido en una práctica social generalizada, de bajo coste y sin pérdida de señal, gracias a las tecnologías numéricas, adviene la *hiper-reproducibilidad* y con ella la *hiper-industrialización* de la cultura. En pocas palabras: En la era de la *hiper-industria cultural*, América Latina está transformando su régimen de significación que la acompañó por más de cinco siglos, constituyendo, de hecho, la cuestión central de la política y la cultura entre nosotros, en la hora actual (Cuadra, 2008).

Por este motivo, las investigaciones cuantitativas sobre las prácticas y consumo culturales no son suficientes para aportar nuevos modos de pensamiento y de vida, porque detrás de las cifras y los datos duros estaría la emergencia constante y continua de sujetos, prácticas y experiencias marginales que trastocan e impugnan cualquier totalidad unitaria. Lo anterior requiere redefinir conceptos tales como cultura, producción de subjetividad, ciudadanía, identidad y consumo cultural desde un análisis crítico dinámico y puntual. En este sentido hay que estudiar “el consumo cultural” desde una hermenéutica crítica que conecte subjetividades, sociedad, experiencia, mercado y capitalismo.

Estamos entrando a una nueva fase humana radical donde todo tiende hacia el aplanamiento, la estandarización, la personalización predeterminada, la caducidad, el frenesí consumista. Hoy los productos culturales no pretenden trascender en el tiempo, antes bien, son fabricados para ser consumidos al instante y desaparecer, para que un nuevo producto, aparezca en el momento adecuado, envuelto ya de éxito, aunque igual de efímero (Llosa, 2012). A manera de ejemplo, el análisis de la industria editorial parece adecuado, industria otrora un poco más conservadora y apegada a criterios de alta cultura, que se dirige a pasos agigantados

hacia la venta de novedades sin importar su calidad. La cantidad de libros vendidos hoy parece traducirse a términos de calidad. De manera acrítica, del quiebre del canon pasamos a la imposición de cánones mercadotécnicos. La misma historia trillada se puede contar a un mismo público pasivo bajo una estrategia distinta de publicidad y mercadeo. La lectura adquiere una nueva acepción y transita por nuevos órdenes literarios, más allá de los libros y las bibliotecas, se instauran los nuevos modos de leer.

1.3 Consumo cultural en México

Los principales estudios de consumo cultural en México provienen de las instituciones públicas que acuden a metodologías estadísticas que en su mayoría no responden a los nuevos procesos económicos y sociales, están en pañales porque se siguen efectuando, salvo contadas excepciones, desde perspectivas teóricas anquilosadas. Para Mabel Piccini el mismo espacio público y las identidades de grupos e individuos están amenazados por una crisis de la vida colectiva, sobre todo en las grandes ciudades, crisis del espacio público y el intercambio político. El espacio público está siendo secuestrado por el espacio comercial mediático. Requerimos en México estudios e investigaciones de consumo cultural que sean descriptivos, frescos, innovadores sin dejar de ser críticos.

Los diversos ejercicios que en materia de información cultural se han realizado en nuestro país durante los últimos treinta años constituyen vestigios de información sobre consumo cultural, entre ellos se cuentan instrumentos como la Encuesta Nacional de Hábitos, Prácticas y Consumo Culturales, cuya última edición fue llevada a cabo en 2010 (INEGI, 2014); la Encuesta Nacional de Lectura, y las encuestas a públicos de museos, teatros, librerías y bibliotecas ubicadas en la Ciudad de México, cuya publicación más reciente corresponde al 2009. El interés por las prácticas de consumo cultural en México es reciente, es deseable una

dilucidación más amplia sobre relaciones que existen entre las cifras sobre consumo, los grupos y sectores sociales y la nueva dinámica mundial, misma que se caracteriza por la disolución de fronteras y por la creación de comunidades virtuales. Los sujetos no son simples consumidores sino interlocutores activos con los productos culturales (Monica Szurmuk, 2009). Lo cual tampoco garantiza un consumo crítico y reflexivo, pero sí implica ya la búsqueda de una toma de distancia respecto a los objetos e insumos dotados de valor cultural o artístico.

Frente a estos ejercicios institucionales (oficiales) de captación de datos, han surgido iniciativas como la de Ernesto Piedras, economista, y Néstor García Canclini, antropólogo, quienes incursionan en el estudio de lo que se entiende como la *industrialización de la producción cultural* en América Latina, fenómeno que articula nuevas relaciones entre los bienes simbólicos y las innovaciones tecnológicas, además de la economía y las finanzas. Estos estudios dan cuenta de los nuevos procesos culturales y de las relaciones de producción, distribución y consumo en México; incluyen áreas tradicionales como la tarea de museos, la industria editorial y de entretenimiento, la industria cinematográfica, artistas y arte contemporáneo, instituciones culturales, e incluso, el acceso a la comunicación, medios digitales y conectividad. Entre los trabajos más recientes de Piedras está la introducción del Índice de Capacidad y Aprovechamiento Cultural de los Estados, como un índice que combina la demanda, la oferta y la infraestructura cultural de México y sus entidades; contrastando a su vez esta información con índices de desarrollo humano. Por su parte, García Canclini explica que los cambios en la manera de consumir alteran la noción de ciudadanía. Y reconfiguran el consumo dentro de una nueva e inestable dinámica social, así como sus interacciones. El consumo se convierte en un proceso donde los deseos y las necesidades son socialmente regulados (Canclini, 1995: 44-46).

En este orden de ideas los estudios de consumo cultural deben atender a fenómenos diversos de comunicación y de ciudadanía gestados en prácticas tan normalizadas como la preferencia por ciertos objetos, bienes o servicios. Las investigaciones desde la academia comienzan a posicionarse con nuevas perspectivas dentro de la discusión nacional en áreas como cultura y consumo, tal es el caso del Programa de Economía y Cultura y el Grupo de Reflexión de Economía y Cultura (GRECU) que se instaló en 2009, en la Unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM-X). La reflexión de dicho grupo pone de manifiesto las relaciones entre los conocimientos generados por la universidad y una realidad social compleja (Vázquez, 2014). Habría que potenciar estudios de crítica cultural que den cuenta del devenir cotidiano, de las dinámicas culturales desde la propia inmanencia y lógica de los actores. Y reorientar el consumo cultural desde una perspectiva que trascienda la sociedad de consumo, así como perspectiva del desarrollo humano, la cual se adscribe acríticamente a la narrativa moderna del progreso. El derecho cultural es uno de los temas recientes en varias de las agendas nacionales en América Latina, que considera una amplia diversidad lingüística y étnica. Por desgracia, carecemos de una política cultural incluyente y democrática que reconozca a todos los grupos vulnerables de la sociedad. A partir de la última reforma constitucional (artículo 4º CPEUM) se reconoce la cultura como parte de las garantías individuales y los derechos inherentes de los ciudadanos. Carecemos de una perspectiva estratégica de proyecto de nación, y por consecuencia no hay políticas culturales, económicas, educativas ni tecnocientíficas con un sentido de justicia social y de respeto ambiental. Las acciones culturales que se realizan resultan ser elitistas, verticales, aisladas, centralistas, asistencialistas y no toman en cuenta a la ciudadanía ni a las prácticas culturales emergentes.

Las políticas culturales y educativas en nuestro país deberían preservar el derecho a la diversidad. Preservar lo propio implica, además, la atribución de adecuar los productos y tendencias del desarrollo mundial a las necesidades y valores propios” (Informe Mundial de Cultura 2000-2001); por esta razón las políticas culturales, las acciones para la preservación y desarrollo sociales, no pueden únicamente asentarse en las acciones estatales (gubernamentales); tendremos pensar las políticas culturales en términos de organización comunitaria, autogestión, solidaridad y política transversal, entendida esta última como la acción consciente de convivencia y respeto por la diversidad. Desde una perspectiva crítica y democrática, una política cultural exitosa, debe ser mucho más que un mero conjunto de intervenciones estatales realizadas para satisfacer las necesidades culturales de cierta parte de la población. Lejos de las acciones colonialistas que imponen prácticas homogéneas. Uno de los desafíos más urgentes en América Latina consiste en construir instancias nuevas de circulación de bienes y mensajes culturales atendiendo las dinámicas de desarrollo cultural regional sin caer en una perspectiva regionalista (Canclini, 2005).

Por desgracia, el consumo cultural se manifiesta como una racionalidad sociopolítica interactiva desde la esfera de lo privado, por ende, la oferta cultural actual predominante es aquella que el mercado impone desde la globalización, racionalidad que uniforma usos y gustos a través de medios de comunicación y redes. Las estrategias alternativas de participación ciudadana en la cultura aún resultan incipientes. Sin embargo, existen propuestas que favorecen la diversidad. Bajo esta perspectiva se genera una praxis transformadora de las experiencias estéticas, las prácticas cotidianas dentro de procesos culturales democráticos, transversales y autónomos. Al respecto, podemos enunciar tres ejemplos concretos que funcionan bajo esta perspectiva de horizontalidad, respeto, solidaridad, desde lo local, y que además se llevan a cabo en zonas del país consideradas como “complicadas” la ciudad de Tijuana, la

comunidad de Tacoaleche en Zacatecas y el estado de Tamaulipas, se presentan como experiencias exitosas con resultados perceptibles.

El programa denominado REDES 2015, del Centro de Artes Musicales en Tijuana, Baja California, brinda la oportunidad a cientos de niños de entrar en contacto con la música en una experiencia de vida; alrededor de 500 niños de Baja California forman parte del programa, e integran las Orquestas comunitarias, y a través de la música se les brinda un desarrollo integral. En palabras de Eduardo García Barrios, uno de los directores y creadores del programa:

La música es el instrumento a través del cual enseñamos otras cosas en el trabajo comunitario...les da disciplina, organización, desarrollo mental, desarrollo del pensamiento abstracto, capacidad de trabajo horizontal, es decir, un niño le enseña a otro, crecen juntos... son una serie de valores humanos ¡importantísimos que adquieren a través del ejercicio de la música ¡claro que cambia la vida! La música contribuye a enriquecer mi capacidad de diálogo con la gente con la que hago música, a respetarla a través de la disciplina, a querer ayudar...

El colectivo “La Luz” realiza actividades educativas formales y no formales involucrando niños y jóvenes de las comunidades de San Jerónimo y Tacoaleche, Zacatecas, destacando la formación de grupos musicales, de teatro y de pintura que difunden artes y oficios de la región, con la colaboración de la Universidad Autónoma de Zacatecas y de los gobiernos estatal y municipal.

En el estado de Tamaulipas, una de las zonas más peligrosas del país en los últimos años, donde la delincuencia organizada agrava la vulnerabilidad social. En Tamaulipas, la escalada de violencia dejó en 2010 la cifra más alta de muertes desde 2006.

Para crear opciones dignas que favorezcan la humanización y el ejercicio de la libertad como actores en un mundo que los

excluye, se diseñó el proyecto “Gestores para la paz y la reconstitución del tejido social” apoyado por el Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes, y a partir del 2011 se inició la creación de Colectivos Culturales Comunitarios, en los municipios más violentos del estado. A lo largo de un año y medio surgieron 13 colectivos culturales comunitarios y se han llevado a cabo talleres artísticos organizados e implementados por jóvenes que comparten lo que saben hacer y les gusta a una comunidad que requiere recuperar el espacio público.

1.4 Una perspectiva cultural sobre lectura y hábito lector

Los estudios sobre las prácticas culturales en México están todavía en pañales, pues generalmente sobrevuelan el objeto de estudio. Salvo casos excepcionales que se han centrado en prácticas muy específicas de vida cotidiana, fiestas rituales, y prácticas de lectura. En este sentido los avances en las investigaciones sobre la lectura muestran la importancia y preocupación de una práctica fundamental de acto educativo que se ha descuidado de manera estructural y sistemática por los gobiernos en turno y sus políticas educativas. Los resultados de la Encuesta Nacional de Lectura (ENL) realizada en el 2012 anuncian un panorama desalentador sobre la práctica lectora en México. Faltaría hacer un análisis profundo y de interpretación, pero la conclusión inicial nos lleva a pensar que en México se lee poco y de forma deficiente, que la lectura sigue siendo un asunto estrictamente educativo y que el acceso al conocimiento está restringido para la mayoría de la población. Según la encuesta el porcentaje de la población que NO gusta de leer es de aproximadamente un 30 % de los jóvenes de 12 a 17 años y de 44% en los adultos mayores de 56 años. Este dato es cruelmente revelador si se piensa que nuestro país ocupa uno de los últimos lugares de lectura en Hispano América. Si se compara el comportamiento entre el 2006 y el 2012, se puede observar una

disminución significativa en el número de lectores de libros (una caída del 10 %); esto indica que más de la mitad de la población ya no lee libros. En México el promedio anual estimado en 2012 es de 2.94 libros por persona; al respecto resulta bastante significativo que tengamos actualmente, en el 2014, como presidente de la república, a una persona que no ha leído más de tres libros en toda su vida. El nivel de “analfabetismo funcional” de la clase política podría leerse como síntoma de la descomposición social de la cultura contemporánea. Dentro de las preferencias por el tipo de material de lectura se encuentran en primer orden los medios masivos de información como periódicos y revistas, pero por lo general, es mayor el grupo de personas que no expresan ninguna preferencia por algún tipo de material de lectura. En términos generales: se lee poco y mal.

Para lograr la formación de un lector adulto intervienen factores como el capital cultural, la escolaridad de padres y la influencia familiar, en la construcción del hábito lector se observa la necesidad de lectura en solitario y prácticas de lectura por la madre o el maestro durante la infancia; además, la cantidad de libros en los hogares limita o posibilita el acceso a los materiales de lectura. En nuestro país, la mayoría de la población tiene menos de 10 ejemplares en casa; en general el 87% de los hogares mexicanos tienen entre 1 y 30 libros (que no sean libros de texto). Aunque solamente en el grupo de edad que va de los 12 a los 17 años, las personas siguen leyendo igual o leen más en comparación con el resto, esto se debe a la importancia instrumental de la lectura como actividad de estudio y con propósitos escolares bien definidos, de ahí que podamos interpretar que esta baja resulta del fenómeno de deserción o limitación en el acceso a la educación en nuestro país. Es por ello que se observa una caída en la intensidad de la lectura a partir de los 18 años, edad en que la mayoría de los jóvenes terminan su trayectoria escolar (aproximadamente el 24 % de los jóvenes de 18 a 23 años continúan sus estudios) incrementándose la

disminución en la lectura notablemente con el aumento de la edad. Lo anterior podría significar que los planes y programas de estudio en la formación de lectores están fracasando estrepitosamente, pero a su vez nos lleva a sospechar que pueden existir otras razones, más allá de las estadísticas.

Al igual que la de disminución de la lectura de libros en los últimos años, también ha disminuido significativamente la asistencia a bibliotecas públicas. Según la encuesta entre las principales razones por las que los mexicanos no van a una biblioteca pública es porque no tienen tiempo (58%), porque está muy lejos (29%), porque no les gusta leer (29%), mientras que hay un 22% que van para leer por placer (Fundación Mexicana para el Fomento de la Lectura: 2013). El diagnóstico que se puede construir a partir de las cifras arriba expuestas no es más que una visión parcial que se inserta en una problemática de dimensiones sustancialmente complejas.

Si las formas de producción y consumo de bienes se han venido alterando en los últimos años, lo que entendemos por lectura y las prácticas lectoras sufren también el efecto de la industrialización de la producción cultural. El surgimiento de una renovada industria editorial que introduce los libros en soporte digital, la proliferación del microtexto, la creación de nuevas formas de literatura y producción de textos como el *Blog*, páginas personales, redes sociales, Wikipedia, *Booktubers*, etc., todas ellas constituyen las otras aristas del fenómeno, de tal forma que las estadísticas, encuestas o ejercicios de cuantificación deberán incluirlas en sus contenidos. La literatura regresa a juegos de experimentación similares a *Le nouveau Roman* y *El Taller de Literatura Potencial* de Oulipo del siglo XX. Historias con varios trayectos y desenlaces, donde el lector re-escibe la historia. Obra abierta vuelta realidad cotidiana. Revoluciones de la escritura, de la lectura, del pensamiento, todo es posible, “el usuario deja de ser un ente pasivo para devenir un lector activo capaz de construir y personalizar su

trayecto de lectura” (Cuadra, 2008:124), aunque a su vez, Internet y las nuevas tecnologías demuestran sus limitaciones, unas inherentes a su propia lógica, otras condicionadas por el horizonte del sistema mundo. En todo caso, el uso de nuevas tecnologías llegó para quedarse, hace falta desarrollar nuevas estrategias pedagógicas y didácticas de promoción de la lectura acordes con los tiempos y prácticas de los actores.

1.5 Museos en Zacatecas-México

La práctica cultural de lectura está ligada a otras prácticas como el arte, la memoria y la transmisión cultural. El museo es uno de los sitios privilegiados para atesorar y valorar el patrimonio tangible e intangible de una cultura. En Latinoamérica, México ostenta la más notable infraestructura en museos de antropología, historia y arte, con un total de 1229 (CONACULTA, Sistema de Información Cultural) entre los administrados por instituciones públicas, privadas y comunitarias- pero éstos, casi no han crecido en las últimas décadas, ni tampoco ha habido una política coherente para expandirlos, renovarlos o reinventarlos. Esta infraestructura repartida entre la población total del país resulta de 91, 405 habitantes por museo (CONACULTA, Sistema de Información Cultural); en cuanto a la asistencia, a nivel nacional se reporta para el periodo de 2009-2010 un total de 22.2% de la población, mientras que para el estado de Zacatecas, del total de la población se muestra un 42.8% que ha visitado alguna vez en su vida un museo, mientras un 53.8% de la población nunca lo ha hecho. Entre los asistentes hay un total de 83.3% que asiste una vez al año; en su mayoría se trata de visitas escolares guiadas con carácter obligatorio. Las principales motivaciones para asistir a un museo son el entretenimiento y aprendizaje.

En la ciudad de Zacatecas como en el resto hay una constante inasistencia e indiferencia respecto a los espacios

culturales, actividades y museos; a su vez, las políticas de difusión y promoción son en su mayoría asistencialistas y clasistas. Entre las razones para no asistir figuran la falta de dinero, de tiempo y de acceso. Aunado a ello hay desinterés, aburrimiento y desconocimiento de dichas prácticas.

En Zacatecas a pesar de ser una ciudad reconocida por el número y calidad en sus museos, las cifras de visitantes para el periodo 2007-2011 oscilan¹ en un promedio de 38.25 personas repartidas entre los ocho museos principales de la capital, la mayoría de estos visitantes son turistas y los periodos de mayor afluencia se identifican en las épocas de descanso o cuando se lleva a cabo el Festival Cultural de Zacatecas. El museo sigue siendo un espacio para las élites culturales y no logra ser accesible a las clases sociales más desfavorecidas; sigue en lo concerniente al museo una lógica de inclusión minoritaria y exclusión masiva. Habría que democratizar la cultura y su acceso real. Si bien las nuevas formas de entretenimiento y las opciones que la Red plantea podría ampliar los márgenes de interés en la producción artística y cultural de la ciudad y del país. Una lectura apartada del pesimismo de las cifras advierte que las razones de la ausencia en los museos son más complejas que la evidencia proporcionada por los datos. Tal y como lo anunciaban Pierre Bourdieu y Alain Darbel en su libro *El amor al arte: los museos europeos y su público en 2003*, el acceso a los tesoros artísticos se encuentra, a un mismo tiempo, abierto a todo el mundo y vedado a la mayoría. El museo sigue siendo en México y en Zacatecas: un espacio elitista que segrega y excluye a la mayoría de población.

Necesitamos políticas culturales que integren la comunidad, el legado cultural y la ciudadanía desde enfoques más participativos, autogestivos, democráticos. Por desgracia la tiranía del mercado y la

¹ Gráfica Visitantes de museos al día en los años 2007-2011. Centro Histórico de Zacatecas, una coyuntura a favor de la sostenibilidad. Junta de protección y conservación de monumentos y Zonas típicas del Estado de Zacatecas.

corrupción de nuestra clase política no auguran un futuro prometedor. Para empezar, necesitamos desaprender los hábitos instituidos. Reinventar la sociedad rehaciendo lo social y lo subjetivo. Hay que resignificar el sí mismo y su relación con los demás como una obra de arte. Generar insurrecciones colectivas entre el juego de la subjetivación y de la autonomía, de un modelo alternativo de desarrollo cultural y la apertura de una comunidad creacionista.

1.6 Tiempo libre, ocio y entretenimiento

El tiempo aparece como la sustancia de la subjetividad moderna. Somos tiempo, estamos hechos de tiempo y retazos de historicidad. En la sociedad capitalista actual, nuestra condición de seres en el tiempo se refiere básicamente al tiempo productivo y al tiempo libre. El capitalismo en su primera fase, desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX se había centrado en el tiempo productivo, ahora se desplaza hacia el tiempo libre y la producción del ocio y de deseo. Ya no se busca satisfacer necesidades básicas sino crear otras nuevas necesidades ligadas al lujo, el confort, el espectáculo y el estilo. El tiempo libre aparece como una de las dimensiones centrales del ser humano contemporáneo. A fines de la segunda guerra mundial ya no es tan relevante la jornada laboral sino el tiempo libre de ocio y recreación. Incluso las clases populares buscan espacios y tiempos de esparcimiento, las vacaciones se vuelven tan o más indispensables que la satisfacción de las necesidades básicas. Con el advenimiento de la clase media, en el capitalismo tardío adviene la industria del ocio como fenómeno cultural.

En las sociedades contemporáneas se privilegian las actividades de ocio y entretenimiento por encima del conocimiento, la oferta de este tipo de actividades aumenta a un ritmo vertiginoso, incluso si las condiciones económicas, muchas de las veces

restringen las posibilidades de acceso a las mismas, sobre todo sectores sociales que de por sí presentan algún tipo de vulnerabilidad, como es el caso de la población mexicana.

Las encuestas y estudios de opinión del tiempo libre, incluso en un país económica y culturalmente deprimido como México, muestran un ascenso significativo de la población en actividades relacionadas con la recreación, tales como la asistencia a eventos culturales, deportivos, de entretenimiento, juegos y aficiones, así como utilización de las tecnologías *mas-media*. Para el 2012 se encontró que un 62% de la población encuestada asistió en el último año (al menos en una ocasión) a algún sitio o evento cultural. Dentro de las actividades culturales, se consideran principalmente cine, música, danza, literatura, las ferias y festivales artísticos, mismos que son organizados como parte del asistencialismo social del Estado, cuyos objetivos buscan difundir contenidos simbólicos a través de dichas actividades, aunque deberíamos considerar también que existen a la vez una serie de actividades gracias la iniciativa de artistas y gestores culturales independientes. Además, debido a que estas labores son a la vez económicas, el tópico se vuelve un asunto de interés dentro de la Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México (ENCCUM).

Otro tipo de actividades culturales de interés que contempla la ENCCUM son aquellas efectuadas en la vía pública, entre las que se incluyen presentaciones de música, teatro, danza, pintura, escultura y fotografía. A partir de los resultados obtenidos, se observa que el 29% de la población se detuvo a presenciar de forma voluntaria, al menos en una ocasión, este tipo de espectáculos en el año 2012, lo que equivale a 12 mil 292 veces el cupo del teatro del Palacio de Bellas Artes. Este dato que podría ser alentador, dista mucho de serlo si se compara con la capacidad del Estadio Azteca, propiedad del Grupo Televisa, cuya capacidad es de 105,064 espectadores, siendo además el tercer estadio de fútbol más grande del mundo. “Dime que haces con tu tiempo libre y te diré quién

eres”: el uso del tiempo libre conlleva una mutación radical en la subjetividad contemporánea.

Con el desarrollo de las nuevas tecnologías y declarado *libre acceso* a éstas, es lógico considerar que cada vez hay más población que utiliza Internet. Este fenómeno llama la atención a los estudios sobre consumo cultural debido a su injerencia en el uso del tiempo libre de los ciudadanos. El uso de internet por motivos culturales incluye actividades como comprar libros y revistas; música, DVD y software; ver videos, películas o programas de televisión en línea; oír música, la radio o audiolibros; leer periódicos, revistas o libros; descargar libros, revistas o artículos académicos de manera gratuita; descargar música o video y software. En México las encuestas indican que un 46% de la población (a partir de los seis años) navegó en Internet por motivos culturales al menos en una ocasión durante el año 2012 (INEGI C. , 2014). Sin embargo, el uso de Internet generalmente está ligado a contenidos triviales: pornografía, violencia y chismes de actualidad.

No es de extrañarse que en Zacatecas, la información sobre las prácticas culturales de la población difiera de algunas otras regiones al ser un estado con pocas posibilidades de desarrollo económico en comparación al resto del país, con una creciente violencia social, altas tasas de desempleo y deserción escolar mientras que su ciudad capital, en contraste, se reconoce como un centro cultural a nivel internacional, denominado Patrimonio Cultural de la Humanidad desde 1993, con una vasta diversidad museística y sede de varios eventos internacionales, dentro de los que se cuentan el Festival Cultural Anual, Festival Internacional de Teatro de Calle y el Festival Internacional del Folclor. Aunque las últimas emisiones de los festivales culturales han disminuido mucho en calidad y propuestas artísticas, buscándose sobre todo captar, sin mucho éxito, turismo nacional y extranjero. Las más recientes emisiones del Festival Cultural han reciclado –literalmente reutilizado– figuras artísticas decadentes de la cultura mediática.

En este contexto, las cifras sobre uso del tiempo libre para los zacatecanos arrojan los datos que siguen. El 88 % de la población nunca ha asistido a un centro cultural, el 90% ve la televisión en su tiempo libre y un 36% lo hace más de dos horas al día, dentro de las preferencias de programación televisiva, en primer lugar están las telenovelas, en segundo los noticiarios, las películas mexicanas y los programas de información deportiva. En las sociedades latinoamericanas, en especial la mexicana, la televisión tiene todavía un lugar privilegiado dentro de los usos del tiempo libre y los hábitos de consumo. Aunque la televisión no termina por sustituir otros medios electrónicos de entretenimiento, hay una importante absorción del tiempo de ocio de los ciudadanos, que afecta decisivamente al consumo del resto de las industrias culturales. Al respecto Rubén Gubern comenta que:

El televisor doméstico es un aparato que se interpone –de modo interesado y nada inocente- entre la mirada humana y la sociedad. A diferencia de la lectura, la televisión se dirige antes a la esfera emocional del sujeto que a su esfera individual, a diferencia de la radio, permite el lenguaje no verbal. En nuestra cultura, por tanto, la televisión es prevalentemente una máquina reproductora de relatos audiovisuales espectacularizados portadores de universos simbólicos, diseñados y difundidos para satisfacer emocionalmente a la audiencia (2000: 23).

Del televisor monotemático y unidireccional pasamos a las nuevas tecnologías uni-multipolares y multidireccionales. Pero el efecto, salvo casos excepcionales, sigue siendo el mismo: conformismo, estupidización, banalización de la vida cotidiana, insignificancia e insolencia frente a todos y frente a sí mismo. En todo caso el consumo cultural de programas televisivos y redes sociales muestran en México una sociedad alienada y conformista. Tal vez sea por esta preferencia que el público latinoamericano, en especial el mexicano, sea susceptible de ser afectado continuamente por emisiones llenas de cargas emocionales dirigidas (el Teletón del Grupo Televisa es

un ejemplo por antonomasia); la telenovela mexicana es uno de los contenidos de entretenimiento más difundidos, y que al día de hoy se encuentra incluso en mercados como el europeo o el asiático.

1.7 Cambio de hábitos: prácticas de consumo cultural en México

Un ejemplo drástico del cambio en los hábitos de consumo cultural, lo expone la transformación de la industria cinematográfica en México, que para 1984 registraba 410 millones de personas en las taquillas, mientras que para 1991 recibía apenas 170 millones. En el 2006 el 53.5% de las películas proyectadas en el país eran de origen estadounidense contra un 10.5% de origen nacional y el total de espectadores asistentes a una sala de cine se mantenía en 162.5 millones. Los espectadores declaraban que seguían viendo películas, incluso más que antes, pero preferían la comodidad del video y los filmes programados en televisión. Estas evoluciones en las prácticas culturales, han sido interpretadas como un proceso de *retracción en los usos públicos del espacio urbano y el repliegue a la vida doméstica*. Los avances tecnológicos de la cultura a domicilio han modificado entre otras cosas el acceso al cine. Tanto así, que el aumento de suscriptores a televisión restringida fue de un 16.3 % entre 1994 a 2006 y los hogares con acceso a tecnologías de la información entre 2004-2006 aumentaron de un 35.3% a un 47%, parece que Internet está desplazando a la televisión de manera apabullante.

Las cifras del 2012 en comparación a las recabadas en el 2006 varían considerablemente; las personas que afirman utilizar internet actualmente equivalen al 43% de la población que era antes del 24%; el 44% dice usar internet diario mientras que hace seis años esta cifra era apenas de un 5.3%. Los usuarios mexicanos acceden a la red para informarse y comunicarse; en particular los estudiantes buscan información para trabajos escolares, entretenimiento y

relaciones sociales (CONACULTA, Sistema de Información Cultural, 2006).

Cuando Rubén Gubern explica la *sociodinámica de la red*, desarrolla dos ideas principales respecto del uso y peculiaridades del internet, primero, le concibe como “una gran librería desordenada”, trayendo a discusión un concepto de Umberto Eco, y explica que si bien gracias a Internet se tiene a la mano un continuo caudal de información (de todo tipo) de nada sirve si, en la sociedad del conocimiento, ser sabio consiste en saber buscar, elegir y seleccionar funcionalmente aquello que se nos interroga, antes que solicitarnos el buen manejo y comprensión de dicha información; en segundo término, tiene bien claro que además de ser una enciclopedia, la red extiende su estructura a la comunicación bilateral y multilateral, permite que las propuestas y comentarios de los usuarios anónimos irrumpen en el *espacio público de la red*, haciendo las veces de ejercicio democrático, situación que a su vez le infiere un estatus de peligro, inseguridad, estafa, y desconfianza (2000: 136,137). Pero no todo en internet transita entre estas dos premisas, coincidimos con el autor cuando dice que el carácter asistemático y desjerarquizado de la comunicación horizontal, democrática y global de Internet permite convertir a la red en un instrumento potente para la cultura intersticial, entendida esta última como aquella que se ocupa de los espacios que no atiende y deja al descubierto la oferta de los aparatos culturales dominantes. De ahí que, en una lectura optimista de este evidente incremento en el uso de Internet en México y el resto de América Latina podría esperarse, en el mejor de los casos, que las nuevas dinámicas dentro del espacio virtual favorezcan las discusiones políticas, los pronunciamientos cívicos y las resistencias sociales; además de un acceso democrático a contenidos culturales de mayor interés, con mejores propuestas de entretenimiento que potencien actitudes críticas y creativas en los usuarios mexicanos y latinoamericanos.

Pero también con el uso generalizado e indiscriminado de Internet se ha favorecido la ciber-violencia y la cultura del rumor. Todo es susceptible de volverse chisme y habladuría, y viceversa, el cotilleo se vuelve algo importante en las vidas de las personas, particularmente las historias sensacionalistas de personajes del mundo del espectáculo, mientras que el mundo del espectáculo ha ampliado su espectro de interés centrado en artistas de televisión y cine a la política y gente común cuyo mérito es ser famoso y millonario de la noche a la mañana. La estafa y el lucro se vuelven valores codiciados por una sociedad alienada y conformista que sueña con la vida de los famosos. Asistimos a una completa y compleja metamorfosis de los hábitos y prácticas de consumo cultural en México, se está renovando de forma vertiginosa, pero no se alcanza todavía a reflejar en una mayor democratización de la cultura.

1.8 Banalidad, conformismo y políticas culturales autogestivas

En México se ven favorecidos los proyectos artísticos y de entretenimiento a gran escala, en contraste con la escasez de equipamientos proporcionales a la expansión urbana, esto reitera la tendencia a enfrenar necesidades estructurales con obras-espectáculo y golpes efectistas. En vez de políticas socioculturales que atiendan necesidades y desigualdades locales en la oferta y el acceso a los bienes culturales, para impactar o atraer simpatizantes, generalmente se busca una marca, personaje o estatus que venda (Piedras-Feria, 2008). Ahora bien, sería injusto y sumamente parcial, culpar únicamente al gobierno por la cultura paternalista, autoritaria, conformista, chabacana y clasista que tenemos en México, es un fenómeno mucho más complejo y estructural.

No hay políticas culturales de mediano o largo plazo, sino una serie de intentos por incluir la cultura en la agenda política

nacional; mismas que la mayoría de las veces han quedado en reformas incompletas, inconclusas o incongruentes; se requiere un plan de desarrollo cultural que posibilite la práctica del consumo cultural crítico, reflexivo y que las actividades tiendan a la participación cívica de los ciudadanos, aunque más que pensar en la acción del Estado “en el fondo, falta aún la presión organizada por parte de la sociedad civil ya que la democratización es aún incipiente: faltan movimientos de consumidores, de televidentes y formas de representación ciudadana de los derechos comunicacionales y culturales” (Mantecón, 2002: 8-9). Tampoco hay una participación activa por parte de la población, sino pequeños brotes esporádicos, marginales, aleatorios, el problema nodal radica en cómo lograr una participación ciudadana autogestiva que configure prácticas de mayor alcance que logren re-significar conceptos como consumo cultural, cultura y subjetividad. El panorama es muy complejo, se cuenta con grandes potenciales en todos los ámbitos culturales y artísticos, pero falta la participación organizada, sistemática, planeada, horizontal, transversal e inmanente desde los propios actores y desde las propias prácticas.

Aún y cuando las cifras son desalentadoras, México cuenta con una gran infraestructura en cuanto al ámbito cultural se refiere, y hoy en día se posiciona como la economía creativa líder en América Latina. Esto nos permite asumir que una problemática de este tinte no se centra en las cuestiones financieras y de recursos materiales, sino que la generación de políticas culturales horizontales, transversales y comunitarias no es compatible con la política homogeneizante del sistema capitalista. El estadio de esterilización crítica, desinterés y del “todo se vale” que maniobra en México, no puede más que contrarrestarse con la búsqueda de públicos más críticos, sujetos empoderados y autogestivos capaces de sortear de forma creativa los diversos impedimentos materiales, sociales, técnicos, estéticos. La creatividad social siempre significará trabajar en contra de los límites impuestos, desde la auto-

producción de una subjetividad situada dentro de una intersubjetividad mediada.

La incipiente participación ciudadana tendría que transitar de la queja, la indignación y el rechazo a otras formas de participación ciudadana más activa, crítica, democratizadora, inteligente, creativa. Empero no podemos esperar una respuesta desde arriba, es desde la base social donde podría surgir una potencia de transformación social.

Un análisis contemporáneo sobre las políticas culturales de nuestro país lo encontramos en la obra *Políticas Culturales en México 2006-2020*, publicado por la Universidad de Guadalajara, en el Centro de Estudios Estratégicos para el Desarrollo. Ya en un estudio anterior Jorge Ruíz Dueñas (2000) anunciaba una serie de características de los sectores culturales, compartidas por varios países de Latinoamérica, entre ellos México, mismas que engloban una serie de problemas y deficiencias que a la fecha siguen presentes, tales como el rezago legislativo, la falta de autorregulación de los medios de información electrónica, el deterioro y saqueo del patrimonio cultural arqueológico e insuficiencia de recursos para su rescate y preservación. Además de una clara asimetría de los sistemas culturales entre los diversos niveles de gobierno nacional, seguramente derivados del centralismo nacional y regional en la administración de las áreas respectivas de educación y cultura; lo cual deriva en una escasa relación entre los sistemas educativos y culturales, la dispersión de recursos económicos así como una inequitativa distribución de los mismos. Todos estos ejercicios analíticos deberían incluir en su avance una premisa ineludible: si bien la cultura ha podido ser instrumento de control de los estados nacionales, no se puede concebir en la actualidad la gestión cultural sin la participación de la sociedad en su conjunto.

Dice acertadamente Irena Wojnar en *Estética y pedagogía* (1963) que son los cambios sociales los que plantean y de cierta manera dirigen la posibilidad de acceso a la cultura y el arte de las

sociedades. Es en razón de estas transformaciones que las políticas culturales se adaptan y transforman en México desde el inicio del siglo XX hasta la época contemporánea. Las tres primeras décadas del siglo XX se caracterizaron por el mecenazgo oficial y la acción coyuntural del Estado. La transición de los años treinta y posterior, se caracteriza por la aparición de organismos culturales de fomento; con la creación de la Secretaría de Educación Pública e instauración de José Vasconcelos como secretario de educación se marcó indiscutiblemente el principio y consolidación de la estructura e ideología nacionalista. Que junto al instituto Nacional de Antropología e Historia de (1939) e Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (1946) constituyen el antecedente a partir del cual se ha gestado el sistema cultural del país, y no es sino hasta los años ochenta cuando se puso énfasis en el financiamiento y el papel del Estado en la formulación de las políticas culturales por un lado y en la creciente participación e intervención de la iniciativa privada en el sector cultural por el otro, así como la introducción e incremento de las industrias creativas. En esta misma época se decidió la extinción de la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública y a su vez la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) como un órgano desconcentrado en cuyo texto legal de creación se encuentra una imperfección jurídica. Las facultades delegadas al CNCA son en algunos casos incompatibles e incluso contradictorias a otros cuerpos normativos e involucran problemáticas a nivel funcional y administrativo. Este es el origen de un complejo entramado de políticas, leyes, decretos y prácticas que han distado por mucho de ser un verdadero ejercicio democrático. La genealogía de las instituciones culturales y educativas en México, desde sus inicios, muestra la ausencia de un proyecto cultural incluyente y democrático.

En el año 2008, se abrió una discusión sobre el reconocimiento del derecho ciudadano al acceso y disfrute de los bienes y servicios culturales, así como la inclusión de la cultura en

los medios de comunicación, teniendo como resultado la aprobación y establecimiento del derecho constitucional de acceso a la cultura y el arte en el 2009. Como declara Lucina Jiménez (El Universal,2013) consultora de políticas culturales y desarrollo de la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI); si bien los derechos culturales son vistos como un asunto de accesibilidad, una visión más profunda debería reivindicar el derecho a conocer, apropiarse y hacer uso de los bienes simbólicos para constituirse no únicamente como público, espectador o consumidor sino fortalecer la capacidad de participación en los procesos de creación, difusión y distribución cultural. Por esta razón, un marco jurídico que posibilite y respalde dichas prácticas resulta indispensable, después sería viable la promulgación de una Ley Cultural Nacional.

Aun así, el panorama sobre la reestructuración de las políticas culturales en la era post-industrial es desalentador, en las últimas décadas las políticas culturales siguen siendo un tema de discusión más no de avance; tal y como explica Carlos Lara en su libro *Voces, ecos y propuestas para la Agenda Cultural del siglo XXI, 25 años de debate*: “el denominado subsector cultura lleva 25 años discutiendo qué debe hacerse para conformar una política cultural acorde a los tiempos que enfrenta el país. Cada tres y seis años presenciamos y acudimos a foros de consulta, mesas de discusión, encuentros con candidatos en los que se discuten proyectos por encima sin avances sustanciales en el desarrollo de la gestión pública” (2013: 19-30). El fracaso de puestas en escena culturales y propuestas de desarrollo cultural naufragan por falta de visión y previsión de mediano y largo plazo. Durante veinticinco años hemos transitado por una serie de propuestas que no terminan por definirse en la ruta deseada, aunque todos los colaboradores coinciden en que la cultura debe ser considerada como una herramienta fundamental para la transformación del país, aún seguimos en la búsqueda del cómo y del qué habría que transmitir.

No es posible pensar las políticas culturales en América latina y en México sin tener en cuenta las problemáticas y efectos propios de la era postindustrial y digital; principalmente aquellas que tienen que ver con la exclusión y marginación sociales. Los retos para nuestro país se vislumbran complejos y apremiantes. Sobre todo ahora que el sistema de partidos políticos están entrando en una crisis severa de legitimidad.

Una política cultural democrática requiere que se piense más allá de simples formulaciones centralistas y se enlacen algunas de las orientaciones globales con demandas reales de la población local (2002). Las concepciones democráticas de la cultura —entre ellas las teorías (neo)liberales de la educación— suponen que las diversas acciones pedagógicas que se ejercen en una formación social reproducen el capital cultural homogéneo.

Una política cultural abarca una amplia gama de aspectos como la música, los monumentos, la investigación cultural, el cine, la ciencia, el teatro, la arquitectura, los libros, las medias, el juego, las artes plásticas, las artesanías, las danzas, por dar solo unos ejemplos, y es por esta razón que resulta tan complicado elaborar una política única de desarrollo que abarque de manera puntual cada una de estas áreas. En su complejidad las políticas públicas pocas veces dimensionan objetivos coherentes con la realidad social y sus contextos. Con el neoliberalismo las políticas y las instituciones son cuestionadas y reabsorbidas por lo privado. Hay un debilitamiento notorio del estado de bienestar, la privatización de la cultura va de la mano de la privatización del espacio público. Por desgracia, muchas de las políticas todavía se piensan desde la visión moderna del desarrollo. Esta notoria pérdida del espacio público ha sido abordada por algunos analistas sociales con creciente preocupación. *El espacio público urbano como política cultural* —según Liliana López (2011:191)— constituye una dimensión central del desarrollo cultural. El espacio público es una especie en vías de extinción. Se requieren construir nuevas formas de participación política, rescatar

espacios públicos urbanos, garantizar su apropiación y re significación simbólica para el ejercicio ciudadano antes que mercantil.

Queda entonces pendiente saber cómo adaptarnos a las nuevas dinámicas y a la no tan reciente (hiper)industrialización de la cultura, haciendo uso de las facilidades técnicas, del reacomodo de lo social y de los procesos multiculturales que se viven en México y Latinoamérica. La emergencia de nuevas subjetividades subversivas y emancipadas tal vez podría ser una nota discordante en el concierto monocorde de una globalización cultural uniformizante y neutralizadora. La democratización de la cultura hoy atraviesa por la reformulación radical de un horizonte de sentido que emerge, a contra corriente del pensamiento hegemónico y sus mediaciones ideológicas, como una fuerza de insurrección de la libertad efectiva en el seno de una sociedad cada vez más fragmentada. Una política cultural democrática exige la transformación de la sociedad mexicana desde todos sus actores. Se requiere una nueva cultura democrática que sea promovida desde la educación formal e informal, en la familia, en la comunidad o sus retazos, en las escuelas, en el poco tiempo que deja una vida escolar controlada por un modelo de vigilancia empresarial. La vida cotidiana sigue siendo el corazón de todo acto político verdaderamente transformador.

Algunas de las complicaciones al formular las políticas públicas y sobre todo las culturales devienen de una profunda evolución y segmentación de lo social en una amplia y compleja diversidad de campos, así como su extrema especialización, mismas que originaron un serio y continuo proceso de automatización de algunas esferas sociales, sobre todo en lo que respecta al arte y la producción de bienes simbólicos. En su caso, la existencia de un artista autónomo presupone un estadio bastante avanzado de la división del trabajo y la riqueza social, a saber, el capitalismo integrado, que propicia un intenso desarrollo económico y tecnológico en las sociedades llamadas posmodernas y que

implementa una biopolítica de control social donde todo es triturado por una gigantesca maquinaria al servicio del capital. Con el surgimiento de la denominada época de la reproductibilidad industrial y de la industria cultural, hemos transitado casi de manera automática hacia una idea distinta del arte, de sus modos de producción y sus efectos sociales, y esto no sólo afecta el campo del arte sino a la sociedad en su conjunto –según veremos en el análisis del apartado siguiente.

2. MERCADO DEL ARTE INTERNACIONAL

2.1 El arte actual

Aquí la hipótesis de discusión es que el arte en la sociedad actual cumple una doble función, paradójica, mimetiza el mercado, sus reglas y jugadas, y al mismo tiempo, pero sólo en algunos casos excepcionales, socava, cuestiona e impugna el modelo capitalista de dominación global. El asunto nodal, creemos, sería potenciar prácticas y experiencias artísticas capaces de sortear el juego del mercado, y al mismo tiempo posibilitar estilos y prácticas de subjetivación inéditas. El presente apartado gira en torno a las nociones de arte contemporáneo, mercado, artista y marca.

El arte asume, se asume, desde una serie de paradojas: es una creación histórico-social y política, que trastoca los contextos determinados para producir nuevos regímenes de sentido y experiencia. Tiene una vocación trans-histórica. El *trans* no se ubica como un más allá de la trascendencia sino como un umbral, un límite que bordea y desborda la experiencia del sujeto y de la comunidad. No existe el arte en sí mismo, no hay una obra artística que tenga valores artísticos intrínsecos a la obra misma. Una obra de arte, para ser tal, tiene que ser validada y convalidada por uno o varios sujetos que le otorgan el carácter de obra o experiencia artística.

En tanto creación histórica, social y política, el arte se constituye como un sistema artístico global, es decir, la obra, el artista, las formas de mecenazgo públicas y/o privadas, el espectador, el campo del arte específico, un ámbito de expertos en dicho campo, un contexto colectivo, determinadas tradiciones artísticas tanto de creación como de recepción, entre otros elementos, son parte inherente del acontecimiento creador.

El complot del arte actual –para decirlo con uno de sus analistas más agudos: Baudrillard– consiste en la autonomía total del

mercado del arte, el mercado se separa de cualquier economía real del valor hasta convertirse en una suerte de excrecencia fantástica y metafísica. Ahora el arte juega con sus propias reglas, pero no estamos en el estado de libertad absoluta, que tanto celebrara Danto. Si bien el arte ha generado un nuevo mercado lleno de especulación que ya no responde a ninguna demanda o necesidad social. En la globalización, el arte se convierte en un relato imperial, cumple las condiciones espaciales y temporales del imperio –según Negri y Hardt (no tiene lindes geográficos ni temporales). La lógica del arte mimetiza la lógica del capitalismo actual (Baudrillard, 2006). El problema fundamental no es que una obra de arte sea vendida o comprada, sino el efecto que conlleva la mercantilización generalizada de la existencia social. La mercancía retrotrae la obra de arte a la esfera del consumo y lo desechable. Termina por trivializar las cosas y la propia vida humana.

Para ensayar una interpretación del complejo estado relacional entre las obras de arte, su precio, venta, atesoramiento o coleccionismo, vale la pena retomar dos conceptos clave de Marx, a saber la mercancía y el mercado, mismos que debemos ajustar a las condiciones macroeconómicas de nuestro mundo globalizado. En principio, la mercancía, y su comprensión a partir de los valores de uso y de cambio, nos permite vislumbrar y dividir cuáles objetos producidos socialmente pueden o no considerarse mercancías, esto en la medida que éstos satisfacen alguna necesidad social; un objeto es susceptible de considerarse mercancía en tanto es intercambiable por otro, que a su vez habrá de cumplir una función útil. El juego metafórico o abstracción que se lleva a cabo entre las mercancías es lo que conocemos como la relación de intercambio, que no es otra cosa que un proceso social, es decir, gracias a esta interacción en razón de las mercancías es que se lleva a cabo la generalidad de las relaciones sociales. Marx explicaba que las relaciones de intercambio no eran sino meras relaciones entre las cosas, de ahí el carácter fetichista de las mercancías:

Las personas sólo existen unas para otras como representantes de la mercancía, y por ende, como poseedores de mercancías no son más que personificaciones de las relaciones económicas como portadoras de las cuales dichas personas se enfrentan mutuamente... Todas las mercancías son no valores de uso para sus poseedores, y valores de uso para sus no poseedores (Marx, 1998 :62).

De ahí la importancia de comprender, cómo es que ciertos objetos, como las obras de arte, adquieren un valor específico dentro del ámbito social. Si el valor de uso, es a la vez un valor económico o de cambio, que posibilitan el proceso de intercambio y circulación de mercancías, hay entonces una mutación de valores meramente útiles. Pero ¿qué ocurre cuando al valor de cambio – y al de uso- le superan valores simbólicos socialmente reconocidos? como en el caso del arte. Según Marx, una cosa puede ser útil y no ser mercancía. Para transformarse en mercancía –añade– el objeto tiene que cambiar de significación social (Marx: 28).

Desde esta perspectiva habría que descubrir cómo y cuándo un objeto de arte, puede ser comprendido como una mercancía, ya que en una obra de arte los valores materiales se encuentran supeditados al valor estético, a saber un valor simbólico. Antes de la aparición de Marcel Duchamp, en el escenario del arte, una obra era definida en contraposición del objeto industrial, por ser de carácter único, original y artesanal, reconocimiento que fue claramente comprometido, cuando el artista francés ganara un proceso legal en Estados Unidos conocido como el caso *Brancusi contra los Estados Unidos de América*, en 1927; para entonces las normas definían las obras de arte bajo tres premisas: a) debía ser original, b) debía ser realizada a mano y c) no debía ser un objeto útil, finalmente a la obra de Brancusi (una serie de esculturas) representada por Duchamp le fueron reconocidas características y valores estéticos, razón por la cual fue posible que ganara el proceso. Seguido de otros

casos similares, unos exitosos otros no, así como por su astucia con la presentación de su obra “La Fuente” (1917) en el museo de Nueva York firmada bajo el pseudónimo de R. Mutt, Marcel Duchamp se ha ganado el título como el precedente de las tendencias desmaterializadoras del arte en el siglo XX, llevando a la luz la necesidad de una renovación en la concepción de la obra de arte, que permitiera comprender entonces el arte del siglo XX, y que nos ayuda a entender el arte contemporáneo. Fue así que a partir de entonces y durante los años posteriores se han producido una serie de crisis que renuevan la mirada del arte y reflexionan sobre la disociación entre los valores estéticos y simbólicos de una obras y la cuestión económica (López, 2006).

Nos proponemos poner el énfasis en el fenómeno derivado una reciente y creciente empresa, el negocio que se ha constituido a partir de la valoración económica del arte, que a su vez se halla respaldado por el potencial avasallador de los medios de comunicación de masas: el mercado del arte.

El segundo elemento a considerar es el mercado, mismo que en términos estrictamente económicos consiste en una serie de acuerdos de intercambio. Cuando estos intercambios se incorporan a una economía del mercado resultan en un juego de permutas a conveniencia. Hacer referencia al lucro o plusvalía y acumulación de capital a partir de dichos intercambios, nos lleva a una elaboración más compleja del mundo moderno: el sistema capitalista; es entonces que dichos juegos se convierten en estrategias para preservar y generar ganancias.

La perspectiva actual del mercado radicaliza la del Braudel cuando expone que las dinámicas de intercambio, la economía de mercado y capitalismo son todos una cosa a la vez en la economía mundial; pero creemos que es indispensable distinguir que la solidez de la estrategia capitalista rebasa las interrelaciones generadas en el intercambio primario e incluso conduce y dirige aquellas de la economía del mercado en su favor, de ahí la fortaleza y persistencia

del capitalismo como sistema económico dominante a nivel mundial. Mismo que además se basa y retoma fuerzas de la interacción con los diversos conjuntos sociales tales como el político, el cultural y el jerárquico social, es decir que el campo económico sólo puede comprenderse en unión y disolviéndose en todos ellos, y absorbiendo al resto, todos aquellos se encuentren próximos a él (2002) generando una dinámica social que gira en torno y en razón de la economía. El acto fundamental de la sociedad es codificar los flujos, y todo cuerpo social es reconducción y codificación de flujos a un sistema determinado, el capitalismo se funda en una paradoja esencial, se constituye a partir de la realidad de flujos descodificados, el capitalismo transforma por completo las formas de producción y consumo de la existencia humana (Deleuze, 2006).

El arte es un flujo más. Que ha sido codificado como un valor económico de lujo que figura dentro de las estrategias más generosas para producir ganancias. Los capitalistas encontraron en el arte un nicho de oportunidad bastante bondadoso, un nuevo modelo empresarial que les permite lucrar con ciertos bienes que ya de por sí están dotados de una serie de valores sociales reconocidos y que por ello constituyen *per se* un capital. Hacen uso de las reglas de mercado y bajo el fenómeno de la autorregulación, el arte (la mayoría de las veces) deviene un negocio con bajos riesgos financieros para cualquier inversionista. Aunque como hemos referido ya, este estado de cosas no sería posible sin el grado de autonomización que el arte ha logrado en relación al resto de las esferas sociales. Explica Terry Smith (2012) que en su desarrollo la venta de arte pasó por diversos estadios que van desde los mecanismos más básicos de intercambio hasta el hoy conocido mercado de arte internacional, entre los que se cuentan el encargo, el estudio, la tienda, el salón o la exhibición anual de una academia, una muestra de la sociedad del arte o asociación de artistas y por su puesto la galería comercial o de marchante; más recientemente

apareció el mercado *online*, pero éste aún se encuentra dentro del rango de venta de obras desconocidas o de precio modesto.

El estadio actual del mercado de arte a gran escala, es posible gracias a la evolución que sufrieron tanto la galería comercial como la de marchante. Ya a lo largo del siglo XIX la galería comercial se había convertido en el vehículo fundamental del mercado. Éstas se agruparon en los centros históricos de las ciudades, y cerca de los puntos de venta de bienes de lujo y por supuesto de los museos, conformando los famosos “distritos de galerías” en las ciudades más importantes del mundo como el *Midtown* en Nueva York. Fue así que comenzó a estructurarse un mundo *élite* y seleccionado para la compra y venta de las obras de arte, mismo al que más tarde se incorporó la casa de subastas, dando origen al proceso de comercialización de las obras en el mercado secundario. Posteriormente se introdujo al mercado el concepto de arte contemporáneo, que permitía tanto a galerías, marchantes y subastas comenzar a colocar las obras de artistas desconocidos, jóvenes o cuya obra difícilmente podría ser clasificada como “arte moderno” ya fuera por la técnica, temporalidad o por su temática. En el ámbito social, a fines del siglo XX opera un desplazamiento significativo, lo contemporáneo adquiere primacía respecto a lo moderno (Smith, 2012: 19). De tal manera que las casas de subasta y museos de arte moderno y contemporáneo han logrado institucionalizar el arte contemporáneo al punto de convertirse en el factor dominante dentro del mercado del arte en general, que tuvo como punto de partida la apuesta que se hiciera en Estados Unidos, cuyo primer movimiento fue “comenzar a dar al arte estadounidense reciente y contemporáneo el mismo trato que al arte europeo moderno temprano” (2012: 158).

Jorge Juanes –crítico de arte– nos explica que el paradigma determinante del arte en nuestra época se guía por criterios cuantitativos de compra-venta, a partir del sistema de control social que impone el mercado, los museos y las galerías. Arte sería lo que

un grupo selecto de implicados en el mundo del arte legitimado impone como obra: “Sus criterios son consensuales, es decir, que nunca o con raras excepciones establecen valoraciones cualitativas del arte sino sólo valoraciones cuantitativas, relacionadas con la instrumentalización mercantil y de prestigio, es decir con la valoración institucional” (2010: 430). Esto explica la tendencia actual que determina el valor de las obras artísticas ya no por su contenido artístico y/o estético, sino por un mero valor mercantil, que se alimenta de la publicidad mediática, misma que logra colocar sin más, los objetos “artísticos” como objetos de consumo, que generan estatus y posicionamiento social a sus poseedores y coleccionistas sobre todo. La noción de arte se recupera, no ya desde el interés artístico sino más bien como mercancía más, aunque con valores estéticos, que suelen llegar a tener un insospechado valor y desconocido significado para la mayoría de la gente (Iturbe, 1998) en el mercado del arte todo se ha ido orquestando con conocimiento de causa.

El valor económico o magnitud de valor, que puede alcanzar una obra de arte, en tanto mercancía, es el resultado de la llamada metamorfosis de la mercancía en dinero y la reconversión de este en mercancía, que no es otra cosa que el proceso de circulación mercantil, que dicho sea de paso es innagotable, contrario a lo que sucede con el intercambio directo de las mercancías. De ahí que el valor de una obra de arte se considera a partir de su entrada al mercado y en razón de los momentos o el número de veces que ésta entra en circulación. Es decir, cuando la obra sale a la venta por primera vez (en galerías o espacios de exhibición, o del propio taller del artista) se considera que ha entrado en circulación a un costo primario y bajo generalmente, y es el mercado secundario, a saber el escenario donde la obra de arte se revende (casas de subasta o reventa en el mercado especializado) y se revaloriza frente a otras obras el que se encarga de fijar un nuevo precio; superior, o muy superior en razón de los juegos mediáticos y de valores que giran en

torno a dicha obra o al artista. No es la naturaleza propia y singular de la obra la que le daría su valor o relevancia sino la promoción que se genera en torno a la obra desde su recepción e impacto social, publicitario y mercantil (Terrazas, 2013). Con lo anterior, queda claro que para el mercado del arte la existencia de un conjunto de relaciones entre los artistas, vendedores, museos, coleccionistas, inversionistas, publicistas, de manera consensuada, es primordial.

Valga decir que al margen de esta dinámica encontramos una serie de producciones y obras de arte que transitan en el margen de los límites del capitalismo, con esto queremos decir que si existe una parte del arte que ha sido por completo absorbida por la estrategia capitalista, y aunque haya un sector marginal con una participación social mínima no deja de tener un papel realmente importante para propiciar el juego de una subjetivación autónoma y libre. En los alrededores del canon conviven muchas otras obras que se encuentran lejos de ser tomadas en cuenta por el mercado del arte internacional, pero que aun así, necesitan ser legitimadas como producciones artísticas dentro del campo social.

La labor de las vanguardias, su continua búsqueda de lo nuevo y su complejidad conceptual y filosófica provocó el alejamiento del arte de lo social. Hoy el retorno del arte al camino de lo social es observado por un espectador-masa... es un arte pasado por el tamiz del mundo *hiperinformado*, supuestamente, pues a la vez que la información se masifica pierde mensaje, se homogeniza, desaparece el matiz. En la actualidad, la oleada mediática busca en el arte también una forma de espectáculo, o más bien usa de lo artístico el fragmento a su conveniencia... Demasiado pronto se legitiman obras y autores por el mero hecho de sorprender a un público que sigue sin entender (a los autores consagrados) a Kandinsky o Picasso por ejemplo (Iturbe, 1998).

Las características específicas de este mundo financiero del arte, sumido en el vértigo de la especulación, le permiten convertirse en la actividad menos transparente y menos regulada del mundo.

Cualquiera puede adquirir una licencia y convertirse en marchante, aunque para manejar cifras exorbitantes como lo hacen algunas de las casas de subastas más importantes en el mercado del arte internacional más reconocidas como Sotheby's y Christie's. Las cuales se valen de un buen equipo de mercadeo, técnicas de evasión de impuestos, publicidad bien estructurada, y una lista de personalidades importantes (millonarios) que estén interesados en invertir en arte y cultura para que su persona adquiera cierta aura simbólica de reconocimiento social (Thompson, 2010).

Las cifras del mercado del arte están en constante aumento y parecen no tener límites, aún en tiempos de recesión y crisis, por ejemplo, en los últimos veinticinco años se cuentan cien museos nuevos, a nivel mundial la estructura de la compra – venta de arte se compone de 10, 000 establecimientos entre museos, instituciones y colecciones públicas, mismas que compran en promedio 2,000 obras al año. Se cuentan también, 1,500 casas de subastas, 250 ferias, 17,000 galerías comerciales, de las cuales el 70 por ciento se encuentran en Estados Unidos o la Unión Europea, los dos mercados financieros más importantes. Hay 15, 000 artistas en Londres y una cantidad similar en Nueva York, en Madrid hay 2000 estudiantes matriculados en el área de Bellas Artes, y en México se reparten las cifras en distintos ámbitos educativos, entre lo privado y lo público, lo cual dificulta el mapeo de gente que estudia arte, la mayoría de los artistas acude a talleres e instituciones de cultura por ejemplo; en Zacatecas sucede un poco lo mismo, la cifra de estudiantes matriculados en una Licenciatura en Artes es mínima si se compara con aquellos que asisten a un taller o curso; ya que la Universidad Autónoma de Zacatecas recibe, aproximadamente, 36 alumnos por generación, y los niveles de deserción parecen altos, ya que como menciona la coordinadora del programa Sonia Viramontes Cabrera hasta ahora se trabaja con tres generaciones, siendo que de la primera quedaron solo el 50% de los estudiantes, de la segunda generación continúan únicamente 18 mientras que de

la tercera hay un total de 26 o 28 estudiantes todavía. El valor estimado de las ventas mundiales de arte contemporáneo es de unos 18,000 millones de dólares, es decir, equivale a las ventas de la marca deportiva NIKE en un año. El cuadro (contemporáneo) más caro de la historia es un Jackson Pollock vendido por 140 millones de dólares en una transacción privada en 2006 negociada por la casa Sotheby's. La obra más cara de posguerra se vendió en 72,8 millones de dólares (Centro Blanco) de Mark Rothko, del año 1950, vendido en subasta en 2007. En un sentido económicamente estricto, comprar arte parece un buen negocio, por ejemplo, los derechos subsidiarios pueden valer mucho más que el propio cuadro, en este mercado se practica sin dudas, cada vez más, la explotación "merchandising"² (de un autor o de una obra) para lograr mejores ventas; además los marchantes y las casas de subastas, así como los agentes de la propiedad inmobiliaria, representan a los vendedores, no a los compradores, así es que siempre buscan vender al precio más alto (2010: 7-55).

En general, para el mercado del arte, el objeto del intercambio comercial son obras de arte plástico o visual e intervienen al menos dos características: el valor artístico de la pieza y su cotización en el mercado. Al contrario de lo que sucede con el arte clásico, moderno o el impresionismo por ejemplo, el arte contemporáneo es un valor con mayor riesgo. Esto significa que las denominadas obras "clásicas" disponen de un cuerpo de conocimiento objetivado a lo largo del tiempo y por consenso social, resultante de un proceso múltiple de selección y ratificación institucional, situación que permite que su valor tenga mayor estabilidad y no sufra de devaluaciones repentinas.

² Técnica mercadotécnica que tiene por objeto aumentar la rentabilidad en el punto de venta, que permiten presentar el producto o servicio en las mejores condiciones, tanto físicas como psicológicas, al consumidor final.

El arte contemporáneo ha entrado de lleno dentro de la lógica del capitalismo global. A diferencia del arte clásico o moderno, la venta y posicionamiento de las obras y artistas de arte contemporáneo se organiza sin certezas, dice Don Thompson

Finalmente, la pregunta: “¿Qué se considera arte contemporáneo de valor?” es determinada en primer lugar por los principales marchantes, después por las casas de subasta de marca, un poco por los conservadores de museos que albergan exposiciones especiales, muy poco por los críticos de arte y prácticamente nada por los compradores. Los elevados precios son creados por los marchantes de marca que promocionan a artistas determinados, por unos pocos artistas que logran promocionarse a sí mismos, y por el marketing brillante desplegado por las casas de subasta de marca (2010: 36)

El fenómeno de la mediatización es consonante al mercado del arte, las grandes reventas revalorizadas son las que aparecen en los titulares de los medios de comunicación como mera estrategia. En el mercado del arte internacional Sotheby's y Christie's son las dos salas de subastas más conocidas e importantes, aunque ambas son de origen británico, Sotheby's es controlada por capital americano y Christie's tiene la presencia de capital japonés; esto nos explica que al igual que el mercado de bienes y servicios de consumo cotidiano, el mercado del arte se integra en la dinámica de los capitales más fuertes, que al día de hoy constituyen el poder económico y político del mundo. También son británicas las salas de subastas que ocupan tercer y cuarto lugares a nivel mundial *Phillips* y *Bonhams*, seguidas por el *Hotel Drouot* en Francia (Fines, 1990: 14). Esto nos demuestra cómo, el mercado del arte, para obtener estas ganancias millonarias, tiene como uno de sus secretos mantenerse dentro de un sector elitista, conceder favoritismos y proporcionar facilidades financieras, haciendo tratos con bancos o empresas privadas, para que todo quede entre “amigos” (Vicenti, 2012).

Esta evolución del moderno mercado del arte se debe principalmente al desarrollo de las casas de subastas. Christie's y Sotheby's que iniciaron sus andaduras en el mundo del arte en el siglo XVII hoy conservan su liderazgo. El sistema de ventas de obras de arte realizadas a través de las casas de subasta representa un procedimiento de compras seguro y estable para los clientes ya que, aparte de proporcionarles confianza, les brindan la oportunidad de saber en todo momento el valor de tasación de las obras. Además, han estructurado un modo único y creativo de tasar y establecer las listas de precios que habrán de servir como referencia para actualizar el valor de cualquier obra en el mercado y en el mundo. En realidad las casas de subastas son “*un método de fijación de precios*”, por eso las obras de arte encuentran en ellas un lugar excelente para sus transacciones comerciales. Tan sólo por el hecho de ser subastadas en casas como Christie's o Sotheby's (las más importantes y con más prestigio del mundo) las obras tendrán un valor añadido (Arreza, 2011); incluso han contribuido en la constitución de las carreras y fortunas de dos de los artistas más y mejor vendidos en los últimos años, Damien Hirst y Jeff Koons.

Damien Hirst, artista británico (muy polémico) debe su fama y presencia a las buenas relaciones con un publicista reconocido (Charles Saatchi) y una casa de subasta de gran tradición y riqueza como Sotheby's. La muerte es el tema central de su trabajo. Es conocido sobre todo por sus series de “Historia Natural” (*Natural History*), en las cuales, animales muertos (como tiburones, ovejas o vacas) son preservados, a veces diseccionados en formol. Uno de sus trabajos más icónicos es “La imposibilidad física de la muerte en la mente de algo vivo” (*The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*). Se trata de un tiburón tigre de 4,3 metros de largo inmerso en una vitrina con formol. Su venta por 12 millones de dólares en 2004, hizo de él, el segundo artista vivo más cotizado, después de Jasper Johns. En junio de 2007, Hirst logró superar a Johns con la venta de su “Cofre de medicinas” (*Medicine*

Chest, en la exposición Lullaby Spring) por 9, 650, 000 libras esterlinas (aproximadamente 11, 300,000 euros) en la casa de subastas Sotheby's de Londres. Se le calcula una fortuna superior a los 1, 000 millones de dólares, siendo más rico que otros conocidos artistas británicos como Mick Jagger o Elton John. Desde finales de los 80's, Hirst ha usado una gran variedad de formatos: la instalación, la escultura, la pintura y el dibujo para explorar la compleja relación entre el arte, la vida y la muerte, incluso decidió realizar una obra autobiográfica en la cual irónicamente menciona que “*el arte es sobre la vida y no puede ser sobre nada más... no hay nada más*” (Hirst, 2005: 20 -21).

El juego publicitario que *Hirst* confeccionó en torno a su figura es bastante creativo, y al igual que Picasso terminó por revolucionar las dinámicas del mercado. En un contexto de crisis económica, cuando los expertos profetizaban un ocaso en las ventas, Hirst dio un paso sin precedentes, y rechazó la intermediación galerística, poniendo a la venta 244 obras nuevas, según el autor, este ejercicio pretendía democratizar el mercado del arte, el resultado, fue bastante benéfico para él ya que terminó por elevar (todavía más) el costo de sus obras, además de generar un verdadero récord, sin olvidar los tiempos de recesión económica mundial del momento. A Damien Hirst se le ocurrió algo que no se le había ocurrido a nadie con anterioridad y es el hecho de: auto-organizarse, auto-financiarse, auto-gestionarse y auto-publicitarse (2010: 79- 90).

Existen paralelismos entre la trayectoria artística-mediática de Andy Warhol³ y la de Damien Hirst. Ambos tenían claro que querían alcanzar el éxito y ambos supieron ser visionarios en su época. El efecto de sus acciones presentan la siguiente semejanza: ambos se sirvieron de una exposición que les catapultara a ser

³ Artista plástico y cineasta estadounidense líder del Pop art. Combinó su trabajo en pintura, cine de vanguardia, literatura y mercadotecnia.

reconocibles por coleccionistas y galeristas. Hirst supo ver que para gestionar la fama era necesario controlar su imagen en los medios de comunicación, pues sabía que de alguna manera se había convertido en otro producto de consumo. De esta auto-gestión nace el poder del que están disfrutando esta nueva tipología de artistas (2010: 80-105).

La reconversión del arte en mercancía termina por alienar y domesticar la creación y la recepción del arte. El valor monetario uniforma y aplanar la singularidad de obra. Su potencial crítico y creativo queda reducido a un objeto placentero de consumo. Un artista que ha sabido trabajar de manera extraordinaria bajo estos estándares del consumo es Jeff Koons quien incluye y convierte los objetos mercadológicos en obras cotizadas en millones de dólares, Koons supo reapropiarse del fenómeno consumista de la era contemporánea, singularizarlo y llevarlo al interior de museos y galerías. Koons ha trabajado escultura, performance, instalación, pintura, fotografía, entre otros medios. Jeff Koons –según el perfil de Wikipedia– es un artista estadounidense que destaca por el uso del kitsch y la monumentalidad: “Koons trabajó como corredor de bolsa en Wall Street antes de establecerse como artista. Comenzó a hacerse notar en la década de los 80 y abrió un taller con un personal de 30 ayudantes manejado de modo similar al célebre estudio de Andy Warhol conocido como *The Factory*. Koons fue quizás el primer artista en utilizar una agencia de publicidad para promover su imagen. Está entre los artistas vivientes más cotizados”.

Aprovecha la sociedad consumista y narcisista, donde la exaltación de lo superfluo es evidente, para conmover y criticar de forma perturbadora y a la vez con un toque de humor un tanto malévolo. Monta en galerías iluminadas, objetos cotidianos y de valor mínimo para conseguir su objetivo –igual que Duchamp. Usa en sus obras chicas pin up, juguetes inflables y demás objetos de la clase media. Busca reírse junto con el espectador, aunque en realidad bien podría decirse que su obra es una tomadura de pelo al público,

pues se burla de éste y encima le obliga a comprar su crítica cínica. Explora y explota los sueños de la clase media y su búsqueda de fama, dinero y reconocimiento.

El 16 de noviembre de 1999, 'Pink Panther' salió a subasta en la casa Christie's de Nueva York, logrando alcanzar la cifra de 1,8 millones, cuatro veces más del anterior récord de subasta para una obra de Jeff Koons. Tobias Meyer, jefe del departamento de arte contemporáneo de Sotheby's, afirma que “junto con 'Balloon Dog' y 'Bunny', 'Pink Panther' es una obra maestra del arte del siglo XX y una de las obras más icónicas del artista. Es una obra maestra no sólo de la trayectoria de Koons, sino de todo el arte de tiempos recientes”; hay un círculo vicioso en la argumentación del comisariado del arte contemporáneo: la obra es valiosa porque se cotiza muy alto y su cotización es elevada porque es valiosa.

Aun así, tanto Koons como Hirst han entendido perfectamente las reglas del arte y del mercado, hasta el punto de permitirse manipularlas a su gusto. Este poder e importancia dentro del mundo del arte han sido fabricados por ellos mismos, ayudados de aquellos a quienes conviene su fama. Esta relación entre artistas y aristócratas no es nueva, de hecho se parece por mucho a los antiguos mecenazgos o a los encargos hechos por reyes y gobernantes a los artistas más reconocidos, para enaltecerse y proyectar su poderío. Los artistas de lo contemporáneo tienen a su favor los efectos de la revolución tecnológica, la fugacidad de la experiencia, lo instantáneo que asombra y paraliza, junto a una desmedida codicia y vanagloria de la posesión propias del consumo.

Queda claro que no es posible pensar el éxito de ambos artistas sin la intervención mediática privativa de la época y sin el grado de autonomía que el arte ha alcanzado en las últimas décadas. El análisis de este tipo de arte, no puede desdeñar las perspectivas pioneras de Walter Benjamin y Theodor Adorno, que se complementan en su crítica, y nos ofrecen un marco teórico importante para pensar el arte contemporáneo, el efecto del

mercado del arte y las posibilidades de un arte alternativo, propositivo. Adorno, un pensador preocupado por los efectos nocivos de la instauración de la sociedad administrada unidimensional y por la pérdida de la autonomía del razonamiento, la independencia y el pensar de los individuos libres. Walter Benjamin, defendió a lo largo de su vida la necesidad de que los artistas y los pensadores mantengan, antes que nada, un compromiso con ellos mismos, con su autonomía, con su modo de experimentar la vida, y con su experiencia personal. Ambas tesis procuran entender el arte desde el arte mismo, proponen y se complementan en la idea de un arte autónomo, *aurático*, emancipador, que dista del actual arte de mercado, efímero, superficial, auto-referencial y unificador.

Una crítica a la modernidad, al modo de producción capitalista, la encontramos en el ensayo “La industria cultural”, para Adorno la proclamada pérdida del aura, el poner todo en manos de la reproductibilidad técnica, la multiplicación de los objetos artísticos y la masificación del consumo del arte, lejos de conducir a una emancipación de los individuos, nos lleva a la industria cultural entendida como una nueva forma de homogeneización consagrada, y por ende, a la aniquilación de los individuos libres... El sistema ha dicho: “adelante, convirtamos la cultura en mercancía, la cultura también es mercantilizable, también debe de ser objeto de constitución de plusvalor”. Ya no hay nada escapa, ya no hay hilos sueltos, todo está integrado (Adorno, 2010: 374). Para Adorno el mercado nulifica el potencial artístico y lo convierte en un ornamento o insumo para una pequeña burguesía ávida de novedades y lujo. El lujo y lo artístico, en la sociedad de consumo son categorías de la plusvalía social que reclama una élite sociocultural con un poder adquisitivo relevante, que busca convertirse en distintivo de clase social y buen gusto. El “gusto” hace mucho que dejó de ser una categoría universal inherente a la subjetividad estética moderna, según querría Kant, para convertirse

en una categoría política de delimitación del campo estético normativo de una modernidad social. Frente al mercado, el arte contemporáneo tendría que abrir, desde sus márgenes creativos, nuevas visiones y experiencias de subjetividad, generando formas inéditas de comunicación y socialización de las obras de arte con el público.

2.2 El arte como una mercancía: estetización del capitalismo evanescente

Marx y los marxismos, pese a sus grandes aportaciones de crítica y diagnóstico, se han equivocado en un punto crucial, el capitalismo no está muriendo, se encuentra más vivo que nunca. La axiomática tecnológica del capitalismo limita y delimita la vida dentro de la experiencia cosificada de flujos reterritorializados, pero también ahora se abre a flujos y derivas creadoras, la desterritorialización ha sido cooptada por el capitalismo, se le ha injertado nuevos códigos y máquinas deseantes.

Ahora con la mutación radical del sistema o régimen de signos, por obra del capitalismo tardío, se fragua un movimiento planetario del capital-dinero-abstracto que tiene un poder abrasivo tan despiadado como cualquier régimen de signos despótico, peor o mejor aún, tiene una movilidad inaudita, y una flexibilidad tan creativa que otorga una vida nueva al poder financiero. En el artículo “Esquizofrenia y sociedad” escrito para la *Enciclopedia Universalis*, en 1975, señala Deleuze que el verdadero enemigo del cuerpo sin órganos no son los órganos en cuanto tales, sino la organización que impone a los órganos un régimen de totalización, de colaboración, sinergia, integración, inhibición y (auto)exclusión. La organización planetaria del capitalismo integrado que se denomina, de forma un tanto ambigua y contradictoria, “la globalización” impone nuevas formas de opresión y control absolutamente inéditas.

Si el cuerpo es identificado como algo prescindible, se plantea nuestra nulidad como individuos singulares. Pero desde su génesis el arte se plantea como la defensa de eso que quiere ser excluido, en este caso del cuerpo, de los sentidos y de las pasiones. No obstante, el cuerpo sin órganos también se las ingenia para apropiarse del organismo y su organización desde y hacia otros regímenes de enunciación y vida. El arte, la literatura y el esquizoanálisis son algunas de las prácticas que ejemplifican una apropiación creativa de los órganos en un régimen inorgánico y anárquico. El cuerpo es el producto de una división del trabajo y del deseo. La misma sexualidad es ya una territorialización precisa de la boca, de la vagina, del ano. Donde el pensamiento heterocentrado vincula de manera estructural la identidad de género y las funciones corporales. Opera una compleja, profunda y profusa sexualización del capitalismo. El capitalismo ha colonizado el cuerpo y se ha apropiado, mejor dicho, ha expropiado, la experiencia subjetiva e intersubjetiva.

Por eso el cuerpo es una condición básica del arte contemporáneo, en tanto espacio de resistencia. Del cuerpo real, carnal, que siente, desea, expresa y goza; del cuerpo trágico, del cuerpo travestido, del cuerpo deformado, del cuerpo abyecto, del cuerpo monstruoso, del cuerpo fragmentado, del cuerpo desmembrado, del cuerpo ritualista, del cuerpo abatido, del cuerpo amoroso, del cuerpo sentimental, del cuerpo menstruado, triturado, mutilado y auto-mutilado. El cuerpo aparece como uno de los escenarios privilegiados de la axiomática del capitalismo y sus formas biopolíticas de control social. A fin de cuentas el dominio de la vida atraviesa el control y dominio de los cuerpos. Algunos de los artistas contemporáneos, a partir de la década de los sesenta, han entendido la importancia de replantear el cuerpo y sus prácticas de subjetivación y estetización como un ejercicio de resistencia política. El cuerpo se muestra como un espacio ambiguo de resistencia y domesticación política. El cuerpo y la subjetivación ocupan un lugar

central en el arte y la cultura contemporáneos; resiste, insiste, persiste, subsiste, opera un movimiento de trastorno y fractura. Desde la década de los sesenta hasta la actualidad, el cuerpo funge como el epicentro de la mayoría de las representaciones y experimentaciones artísticas. Por medio del cuerpo se efectúan una serie de prácticas, dispositivos y estrategias de deconstrucción, descentramiento, desterritorialización y resignificación de la subjetividad y la misma concepción de experiencia artística. Asimismo, las nociones de sujeto y subjetividad son claves para comprender el devenir filosófico de Occidente en su conjunto, en tal contexto la crisis de la modernidad implica una exigencia impostergable de problematización del sujeto y la subjetividad, las obras de Michel Foucault, y en particular las de Gilles Deleuze y Félix Guattari sientan las bases para una de las aventuras más radicales de experimentación y reinención de la subjetividad de la mano de las experiencias artísticas, estéticas, políticas en nuestro tiempo. Su potencial inédito para pensar y repensar el libre juego de la subjetivación humana apenas se deja entrever en medio del maremagnum de desafíos, retos y cambios inesperados y vertiginosos que ahora vivimos. Empero, desde el replanteamiento de la teoría crítica es fundamental iniciar un diálogo transdisciplinar entre filosofía, arte, cultura y educación de la mano de Deleuze, Foucault y Guattari considerando nuestra propia especificidad, excentricidad y singularidad latinoamericana, en particular se requiere una relectura de Freire.

En tal contexto, el pensamiento crítico, la teoría crítica, el marxismo y la pedagogía crítica tienen que transformarse. Hoy que la educación moderna en tanto meta-relato de la modernidad ilustrada ha entrado en franca crisis, las cosas no pueden seguir igual. La transformación de la teoría va de la mano de la emergencia de nuevas dinámicas socio-políticas y económicas en el capitalismo integrado actual. Hoy emergen formas inéditas de dominación bajo la égida de “biopolítica de control” en el capitalismo integrado

global se despliegan estructuras y procesos de estructuración de la subjetividad y de la política. Habría también que reinventar el lenguaje de la política para concebir/intervenir nuevas estrategias de resistencia, autocreación y autonomía. Y justo es aquí donde las nociones de cuerpo y subjetivación adquieren una tesitura polifónica e intensiva en el quehacer que nos ocupa hoy de repensar la teoría desde la encrucijada y desafío de las prácticas y juegos de (inter)subjetivación actuales.

Frank Stella, pintor expresionista abstracto, seguidor heterodoxo de Pollock y de Kooning dice “Hay más pintores que nunca, más galerías, más dinero, pero nada nuevo. Casi todo lo hemos visto antes. Ahora lo más excitante es la publicidad”; por su parte Joseph Beuys (Integrante del grupo *Fluxus*) elaboró una famosa ecuación y decía que “si arte es igual a capital, bastará con pagar muchísimo por una obra para que ésta adquiriera gran valor artístico”. Esta aseveración de Beuys parece haber sido profética, el mercado del arte hoy, depende en su mayoría de la especulación y publicidad que se construyen alrededor de una obra o de un autor, basta recordar a Damien Hirst como el artista contemporáneo que mejor comprendió este fenómeno, luego de lograr el reconocimiento, se ha constituido como una marca de éxito rotundo.

Se dice que Picasso, además de controlar su mercado rompiendo los cuadros que no eran dignos de ir a la venta, extendía cheques para los críticos (en vez de cuadros) por cantidades mínimas sabiendo que no serían cobrados ya que los guardaban por su firma, por estas astucias, es posible considerarle como el genio de nuestro siglo, a tal grado que tanto subastas como museos lo establecen como una referencia de valor para las cotizaciones del mercado del arte. Con esta perspectiva mercantilista, el arte, se aleja cada vez más de su valor artístico y se posiciona con mayor fuerza como un valor económico, hay una seria controversia entre estos dos valores de la obra, a medida en que uno aumenta, es probable

que el otro disminuya, difícil es encontrar un punto de balance, sobre todo con el enriquecimiento, posicionamiento social que hoy en día gira alrededor del arte instituido.

El *marketing* del arte ha resultado un verdadero negocio, hasta el punto de llegar a construirse a nivel mundial, una estructura de turismo cultural a través de objetos artísticos de gran valor (económico y artístico) que por supuesto generan millones como ganancia a quienes hacen uso de ellos. Hasta hace poco una obra de arte podía valer mucho, pero no se sabía abiertamente cuánto, ahora los resultados de las subastas han convertido lo inefable en millones de dólares y a Picasso, Van Gogh o Degas en grandes multimillonarios incorporados al mundo del *star system* (Verdú, 2003). Este tipo de dinámicas del comercio internacional, donde la ganancia se posiciona como un elemento preferente, deja ver que hoy en día la importancia de la *marca* toca y afecta a todos los participantes del “juego artístico” (campo artístico). Dice Vicente Verdú (2003:124):

Una marca es más que una cosa. O como se dice en los recientes libros de marketing: una *no-thing*. Una no cosa que se convierte por sublimación en estilo, ideología, creencia. El producto puede variar pero la marca podrá persistir en su efecto, puesto que ella se comporta como una matriz, un *matrix* que ha llegado a formarse en la interrelación del producto y sus consumidores y que actúa como territorio simbólico. Absolut no es tan sólo una marca de vodka, sino una estética, una personalidad, una forma de estar.

Pablo Picasso, en tanto marca, le proporciona una personalidad gratuita a su hija Paloma Picasso, empresaria y diseñadora, reconocida fundamentalmente por la marca de perfume que lleva su nombre. La marca podría parecer un valor superficial a priori, una marca de lujo que simplemente es inaccesible a muchos. Pero la marca artística contiene valores, tanto comerciales como estéticos. Sus valores comerciales son obvios y comunes a todas las áreas en

las que la marca está presente, pero para el caso del arte representa la transición de una persona normal hacia un artista de élite. En este sentido, asistimos a la configuración de una nueva *aura* en el arte, que coloca a los artistas en un lugar privilegiado, y que ya no se entiende desde la noción de Benjamin, sino que se configura fuera del ámbito de lo estético y de lo artístico. Si bien hace referencia a la experiencia mítico-sagrada en la que hay una obra única, original, situada en un lugar de culto, ésta ya no depende de la calidad del artista o de la obra misma, es más bien determinada económicamente. Decía Benjamin que “la obra está ahí entre nosotros, pero es inasible. Su presencia apunta a una lejanía inalcanzable y superior”(2010: 368). En ello son similares, pero el aura de lo contemporáneo es efímera, encandila, sobre todo por la desproporción del precio, que en ocasiones llega ser una cantidad inimaginable. El aura de Benjamin por el contrario, apuntaba a una lejanía inalcanzable, con un fulgor sagrado que exigía una contemplación concentrada. El arte actual está lejos de esto y se disuelve y se resuelve en una serie de gestos suicidas y nihilistas avocados a la exposición de la insignificancia, el desecho y el simulacro:

Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo. Russel Connor llama a esto “el rapto del arte moderno”. Este *remake* y este reciclaje pretenden ser irónicos, pero aquí la ironía es como la trama gastada de una tela; es resultado de la desilusión de las cosas, una ironía fósil. El guiño de yuxtaponer *El desnudo del almuerzo sobre la hierba* al *Jugador de cartas* de Cézanne es nada más que un gag publicitario, humor, ironía, crítica en *trompe-l'œil* que caracteriza hoy a la publicidad e inunda el mundo artístico. Ironía del arrepentimiento y del resentimiento para con la propia cultura. La genialidad de la mercancía, el genio maligno de la mercancía, suscita una nueva genialidad del arte: el genio de la simulación (Baudrillard, 2007: 11-12).

Sin embargo donde Baudrillard ve todavía un chance en la radical desacralización nihilista de la obra, una apertura del desecho y del simulacro, un complot de un arte auto-referencial que se sustrae al juego del cálculo, el mercado y las voluntades, nosotros, estamos lejos de celebrar cierto optimismo melancólico y no hacemos sino constatar el estado de ruina generalizado y de impostura que reina por doquier. En el arte actual, el aura y el prestigio se vuelven sinónimos de dinero y éxito comercial. La obra se convierte en un fetiche posmoderno consumista. Y el sujeto en un adicto a experiencias culturales nuevas y estrafalarias.

Bajo tales premisas, uno de los desafíos de nuestro tiempo es remontar la perspectiva consumista y consumida del mercado y la alienación del mundo-espectáculo de la mercancía generalizada. Remontar el pensamiento hegemónico requiere integrar la corporalidad del sujeto, resituar la experiencia subjetiva y potenciar la participación comunitaria autónoma. La subjetividad humana se despliega en un mundo pletórico de significaciones, la operación maestra del capital y de la sociedad de consumo uniforma la excedencia de significaciones en un sentido estándar desubjetivado y despotenciado. El arte, la política y la educación siguen siendo dispositivos nodales de subjetivación para realizar la autonomía y la libertad. Contrarrestar la publicidad y la imagen mediática del mundo es una tarea que conlleva otra mirada del mundo y de la propia subjetividad. Una pedagogía estética y política de la resistencia anómala condensa buena parte del quehacer educativo contemporáneo. El arte, la educación artística y la educación estética, términos que no son equivalentes necesariamente, implican otra pedagogía y posicionamiento subjetivo e intersubjetivo para des-educar la mirada alienada y la experiencia adocenada por el consumo.

2.3. Arte y artista: entre la marca registrada y la creación crítica

El dinero lo complica todo. Creo de verdad que el arte es una divisa más poderosa que el dinero, ese es el sentimiento romántico de un artista. Pero luego empiezas a tener este sentimiento secreto de que el dinero es más poderoso (Damien Hirst).

Existen varias determinantes a la hora de consagrar al artista y de que su obra adquiera valor “*para que la reproducción sea deseada, el original tiene que ser idolatrado*” (Eco, 1983: 14). No hay que olvidar el hecho de que dicho artista necesita que la institución museística, galería o casa de subastas se interese por él para otorgarle el “sello de calidad” a su obra. Cuanto más irracional sea la obra, la venta y el precio que alcanza, más repercusión consigue en los medios, menos entendida es por la población, más apreciada es por marchantes y coleccionistas, y mayor éxito de público alcanza cuando se realiza una exposición sobre la misma. Si además, esta obra es juzgada públicamente por alguna persona reconocida el éxito está garantizado. Las celebridades buscan objetos costosos y célebres, dignos de celebración.

Para comprender el fenómeno del mercado del arte, cuando obras como “*Por el amor de Dios*” (Hirst) se venden en sumas exorbitantes, hay que tener bien claro el papel que juegan los *mas-media* en este universo. El consumo de masas cada vez más consolidado, donde todo se vende y se compra, no sólo los bienes materiales, sino también la información que invade y uniformiza el ocio, además de la política, crea el escenario perfecto para que una venta de tales dimensiones logre ser vista con la mayor naturalidad, en un mundo de contradicciones y controversias, de gente viviendo en las peores condiciones de vida, mientras otros gastan lo inimaginable en un artículo que sirve de mera decoración. Las reglas en el mundo del arte cambian cuando entra en juego un personaje

de marca. El precio que cobra un galerista por la obra de un artista nuevo se basa en la reputación de la galería y en el tamaño de la obra, más que en su calidad. La marca es un distintivo. Como sucedió en los casos de Andy Warhol, Damien Hirst o Jeff Koon, el valor de una marca favorece el éxito social. En el momento en que el artista se convierte en marca, el mercado le acepta como legítimo, independientemente de las obras que ha expuesto. Don Thompson dice que en el mundo del arte contemporáneo la marca puede sustituir al juicio crítico.

Este fenómeno se completa cuando interviene el consumidor de arte por excelencia el *coleccionista*, quien se caracteriza por tener fácil acceso a gran cantidad de dinero y no tener tiempo, y en muchos de los casos, tampoco tiene conocimientos sobre arte o estética. Aun así, sabe que comprar arte, forma parte de una manera de invertir. Los coleccionistas son clientes habituales de los marchantes de marca, puján en las casas de subastas de marca y buscan artistas de marca. Si no consigues comprar una marca, no eres nadie en el mundo (mercado) del arte contemporáneo. Esto cuestiona muchas veces las propias decisiones de las instituciones, tales como los museos o las mismas casas de subasta, a la hora de decidir qué hacer con cierto tipo de producciones (2012).

El éxito de este tipo de mercado se debe además a la configuración de la figura del coleccionista como una personalidad destacada, reconocida, señalada y que tiene presencia tanto en el mundo del arte como en otros ámbitos, tales como el político o del mercado mundial. El rico aspira a adquirir lo que los economistas llaman bienes posicionales, cosas que demuestran al resto del mundo que son realmente ricos. El arte distingue. Las prestigiosas subastas nocturnas de Sotheby's y de Christie's, las Ferias de Arte, como Maastrich (Holanda), Freeze (Londres), Basel (Suiza) y Basel (Miami) incluso Zona MACO en México tienen un ámbito VIP, es decir, todo está pensado *para distinguir y alimentar la distinción*. La marca, el nombre, el prestigio han entrado de lleno y por completo

al mundo del arte, de los galeristas, las subastas e incluso en los museos. La lógica del museo cada vez se pliega más a los designios del mercado cultural del arte. Frente a la comercialización del arte, surgen discretas propuestas para pensar un arte que pueda generar formas y dispositivos de resistencia frente a su conversión en mercancía. La mercancía generalizada es el síntoma y signo del hipercapitalismo.

El arte moderno como proyecto social de emancipación subjetiva y colectiva ha fracasado por completo. En el mejor de los casos ha servido como ideología oficial de un Estado-nación cada vez más decadente y decrepito. Del fracaso al replanteamiento de la utopía liberadora de las vanguardias surrealistas y situacionistas, el arte contemporáneo naufraga entre diversas estrategias de resistencia, subversión y también de reproducción panfletaria. Casi resulta indiscernible separar la parte libertaria y contestataria de una obra de su parte alienada y micro-fascista.

“El movimiento situacionista o situacionismo sería la denominación del pensamiento y la práctica en la política y las artes inspirada por la Internacional Situacionista (1957-1972), si bien el sustantivo situacionismo suele ser rechazado por los autores del mismo. Esta corriente, cuyo planteamiento central es la creación de situaciones, emergió debido a una convergencia de planteamientos del marxismo y del *avant-garde* como la Internacional Letrista y el Movimiento para una Bauhaus Imaginista (MIBI). En 1968 el movimiento propuso el comunismo consejista como orden social ideal” (2013).

En sus tesis sobre la “Revolución cultural”, Guy Debord señala que: “El fin tradicional de la estética es hacer sentir, en la privación y la ausencia, algunos elementos pasados de la vida que escaparían de la confusión de las apariencias a través de una mediación artística, siendo por tanto la apariencia la que sufre el reinado del tiempo. El logro estético se mide por una belleza que es inseparable de la duración y tiende incluso a reclamar la eternidad.

El fin de los situacionistas es la participación inmediata en una abundancia pasional de vida mediante la transformación de momentos efímeros conscientemente dispuestos. La realización de estos momentos sólo puede darse como efecto pasajero. Los situacionistas consideran la actividad cultural, desde el punto de vista de la totalidad, como un método de construcción experimental de la vida cotidiana que puede desarrollarse permanentemente con la ampliación del ocio y la desaparición de la división del trabajo (empezando por la del trabajo artístico)” (2013).

El situacionismo y diversas experiencias libertarias del arte han mostrado la enorme dificultad de repensar el arte libre en una sociedad de consumo. En este sentido el arte urbano y contracultural muestra la lógica perversa del capitalismo que es capaz de asumir y asimilar la transgresión y la ruptura como objetos altamente codiciados.

Desde la era de la reproductibilidad analizada por W.Benjamin hasta el actual arte post- humano, la posmodernidad alternativa y la ciber-cultura hay todo un viaje con tendencias democratizadoras del arte, que hacen de este un elemento común de la vida cotidiana y desdibuja las líneas territoriales que distinguen una expresión de otra; la accesibilidad a todo tipo de producciones y objetos artísticos, ya sea en su versión original, en imagen, a través de la pantalla o medios de divulgación, hacen que las fronteras entre alta y baja cultura o cultura de masas sean más difíciles de discernir y es así que el arte, el contemporáneo hace muchas propuestas que componen desde esta diversidad.

Para descubrir este efecto “lo primero es derrocar la manera tradicional de ver y de percibir, sin lo cual es imposible para los artistas y para el público empaparse de la experiencia contemporánea” (2010: 293) Puede este ser uno de los efectos de la posmodernidad que al presentarse como una alternativa a los metarrelatos centralizados de la modernidad, ofrece una inspiración para el arte, sea ésta desde el cuestionamiento a las instituciones más

tradicionales del arte como el museo, o de sus discursos, es así que el arte contemporáneo se apropia de otros espacios y territorios, no comunes, y apuesta a hacer lo propio desde la experiencia de lo cotidiano, de la vida.

Dentro de estos espacios, diversos, abiertos y alternativos, hay un sinnúmero de expresiones culturales que sorprenden, pero son más aquellas que repiten y dan continuidad a los discursos hegemónicos de dominio. Este es el peligro que anunciaba Benjamin desde la época de la reproductibilidad de la obra de arte. “La clave de la reproductibilidad es el abandono de las técnicas artesanales y su sustitución por técnicas que permiten la producción de obras inéditas pero que no son únicas, puesto que el original es copia y multicopiable al infinito” (2010: 370) ejemplo de ello el cine, la fotografía, y el diseño artístico; hay una producción de obras inéditas y novedosas que responden a la posibilidad de la multiplicación y repetición infinitas. La técnica de la reproducción masiva aleja los objetos de la tradición y los lleva a la cotidianidad.

Adorno agrega, que con la industria cultural, hay una transformación del mundo en mercancía. Hay una estandarización de la conciencia, la industria cultural simplifica el arte, lo vuelve digerible, comunicable, lima cualquier aspecto profundo y crítico. La cultura se convierte en espectáculo y en simulacro. Dice Guy Debord, en *Commentaires sur la société du spectacle*, que no podemos encontrar en la cultura nada que no haya sido transformado, y contaminado, según los medios y los intereses de la industria moderna(1988). Surgen así, por doquiera los productos pseudoartísticos, emergen los deseos estándar y en consecuencia las satisfacciones estándar, la publicidad es la gran igualadora. Estos son los peligros de la presencia continua desmedida de los objetos del arte en lo cotidiano. No hay posibilidades críticas, caemos en la trampa del todo se vale, y peor aún el mercado la valida. Que se puede esperar de un público que no distingue entre las propuestas,

donde el hombre sometido no distingue ya una posibilidad de un mundo alterno.

2.4. Artista: objeto de consumo

En un tiempo el artista era un dios, considerado con facultades extraordinarias, incomparables al resto de los mortales, era reconocido un ser dotado, y sus creaciones eran casi de origen místico. Ahora, de un artista se espera un caudal desbordado de imaginación y genialidad, sin necesidad de llamar a la inspiración, basta con que su obra estimule los sentidos sin necesidad de un efecto estético trascendental (2003).

La controvertida artista Lady Gaga, nacida en Nueva York en 1986, y cuyo nombre de pila es Stefani Joanne Angelina Germanotta, ha sido una artista que se formó de manera intermitente y rapsódica en Tisch School of the Arts, en la Universidad de Nueva York, y abandonó sus estudios para dedicarse a una carrera meteórica como cantante, compositora, productora, bailarina, activista, empresaria y diseñadora de moda estadounidense. Se asume como digna heredera de las influencias de David Bowie, Michael Jackson, Madona y Queen. Una investigación escolar, inconclusa sobre el arte contemporáneo y la fama le ha servido de ideario programático para sus trabajos posteriores. Sus colaboraciones con Jeff Koons y la –autodenominada– abuela del performance y del *body art*, Marina Abramovic, entre otras celebridades, nos muestran a una artista que fagocita y devora todo para crear una obra barroca, auto-complaciente, carnavalesca e irónica que intenta resignificar, con éxito comercial, una sociedad adolescente hedonista y consumista. Su disco “The Fame”, éxito de ventas, hace evidente la obsesión de Gaga por la fama, el estilo de vida pop y la cultura del espectáculo. Recicla todo sus gustos, filias y fobias, desde Def Leppard, heavy metal, rock glam, temas

urbanos, synthpop, hasta electrónica, música dance y otros géneros. Reciclaje, remix, parodia e ironía caracterizan muchas de las producciones de esta diva. El siglo XX ha terminado lógica y cronológicamente con la entronización de la utopía consumista. De la ciudadanía se ha pasado al público consumidor y la audiencia. Se abandona todo sentido crítico y de reflexión individual:

La sociedad de consumo invita a tener sin necesidad de conocer, pues aunque el conocimiento ofrece la indudable ventaja de ayudar al ser humano a discernir los fenómenos que le rodean, también plantea el inconveniente comercial de ser intrínsecamente conflictivo con la necesidad de incrementar diariamente el número de ventas. El mundo del dinero fluye mucho más rápido, ágil y libre por la autopista acelerada de lo emocional, lo superficial y lo fácilmente digerible. El territorio emocional es el campo apropiado para que crezcan exuberantes todo tipo de pulsiones; y sin duda entre todas las pasiones desatadas, dentro del agitado territorio de la actualidad, el vehemente anhelo de “tener éxito” es la reina de corazones de cualquier baraja social (Hodina y Halevín, 1998: 10-11).

En su obra reciente “Artpop” Lady Gaga rinde un homenaje reverente e irreverente al pop-art y la cultura estadounidense de consumo:

Free my mind, ARTPOP
You make my heart stop
Come to me, in all your glamour and cruelty
Just do that thing that you do
And I'll undress you
Give it time, sometimes the simple's smooths right
The melody will get you Can I rescue you?

El arte aún ofrece el paliativo de rescatar la existencia de la monotonía insulsa. Collage, deriva e hibridismo son algunos de los elementos que conforman el arte contemporáneo. “El pop art” es

comparado por la artista con el consumo adictivo de una droga necesaria para vivir y darle un poco de sentido a un universo simbólico desmantelado: “My artpop could mean anything / I'll show all more reasons why my artpop could mean anything”. Objeto y experiencia a-significante, el arte se convierte en una estrategia de subjetivación en una sociedad consumista que exige el tributo de la fama y la celebridad. La artista pide que “el pop art” libere su mente, que el arte deje volar y viajar libremente su cuerpo e imaginación. Pide el encuentro con “el pop art”, con todo su glamour y crueldad, con su desfachatez, trivialidad espontánea y arrebatadora. “Mi ARTPOP podría significar cualquier cosa”. El estribillo repite una misma cantaleta obsesiva: “Podríamos, podríamos, estar juntos (ARTPOP). Podríamos, podríamos, estar juntos (ARTPOP). Podríamos, podríamos, estar juntos (ARTPOP). ARTPOP, ARTPOP, ARTPOP”. Lady Gaga enfatiza la dimensión mercantil del arte: “Podría tratar de venderte ojo a ojo. Voy a mostrarte todas las razones, porque mi ARTPOP podría significar cualquier cosa”. Pero lejos de poder significar cualquier cosa o darle significado a objetos y acontecimientos inesperados, el arte actual, salvo momentos excepcionales, parece recluirse en la más espantosa insignificancia, puerilidad y nihilismo aplastantes. Y aunque la artista busque la renovación, la transgresión y la ruptura, el gesto de insurrección cada vez resulta más predecible: “Libera mi mente ARTPOP, / tú haces que mi corazón pare”. La única taquicardia que uno puede encontrar es en el flujo incontinente e inconsecuente de sucesión esquizo de imágenes a velocidad creciente. Sus vínculos con el mundo del arte pop y las instituciones culturales hacen de Gaga una artista compleja y multifacética.

Seguramente no se trata de evitar el mercado y la mercadotecnia ligada a la obra de arte y el artista, pero sí de resignificar el sentido estético de la creación y del consumo de obras y experiencias artísticas. La reducción o reconducción de la obra y de la experiencia artística a la esfera de consumo termina por hacer

de la obra de arte una creación de diseño o una artesanía masificada que reproduce los elementos significantes del orden establecido y produce el mismo efecto monocorde de estulticia narcótica.

Todo deviene espectáculo continuo. El público es una horda insaciable que devora con avidez libidinal sucesos mediáticos anodinos e intrascendentes. El propio espectáculo se vuelve hoy una de las mayores adicciones de una sociedad de consumo consumida y consumada. El factor fama termina por convertirse en un símbolo cuasi-religioso en una época de profanación secular generalizada. El vacío existencial parece llenarse frenéticamente con el éxito de figuras mediáticas que ocupan el lugar de deidades de un Olimpo de neón democratizo, pues el fortalecimiento de la clase media narcisista y consumista exige la celebración de celebridades vacuas que llenan, aunque sea momentáneamente, el anonimato y uniformidad aplastantes. Saturación mediática, indiferencia nihilista, presentismo adolescente, fabricación artificial de celebridades en serie, lógica global de la obsolescencia programada, entretenimiento desechable, apatía indolora y aséptica, grado cero de la ideología política, seducción como ley inquebrantable del mercado, vulgaridad displicente: elementos que aderezan la cultura del consumo como cultura del espectáculo. Fama y deseo resultan proporcionales a su exposición mediática. La cultura reproduce lo que un imaginario social cada vez más empobrecido produce.

La celebridad se ha convertido no sólo en un producto industrial sino en un activo financiero que cotiza en la bolsa de valores. El poder alquímico de la fama puede convertir cualquier objeto o persona, la persona se vuelve objeto de deseo y viceversa: el deseo se personaliza, en algo sumamente atractivo y envidiable. La excentricidad y el escándalo, entre otras, han resultado fórmulas muy exitosas para crear ídolos mediáticos. Todo está permitido siempre y cuando venda. En la industria cultural, artística y del espectáculo, esferas cada vez más integradas entre sí, cualquier transgresión es bienvenida si retribuye buenas ganancias. La

industria musical es un campo pionero en adaptarse a las reglas del juego capitalista. Prince, Madonna y Michael Jackson son tres íconos paradigmáticos del paradigma de las transformaciones mediáticas que captan de forma magistral el sentido común estético. Literalmente, son marcas registradas cuyo código de barras exhibe una misma lógica de exposición y retraimiento de la sociedad del espectáculo. La banda sonora de la globalización financiera acompaña todos nuestros rituales posmodernos públicos y privados. Es en tal contexto donde se entiende la carrera de Lady Gaga y sus complejas relaciones con el mundo del arte y la sociedad de consumo.

Los famosos se reúnen con los famosos, es un círculo virtuoso, o bien una lógica perversa del círculo vicioso de la auto-reproducción del capital. Los artistas famosos buscan y son buscados por hombres de negocios o políticos famosos. Los críticos y galeristas novatos, para hacerse de fama, gloria, fortuna y sobre todo, un nombre propio, intentan, por todos los medios, descubrir artistas que serán celebridades mañana. Crear nombres famosos es un trabajo tanto para publicistas, curadores, galeristas y críticos. Los demás están en arte de la sobrevivencia, no importa que sean mucho mejores que ese puñado de famosos y ricos mercenarios.

El arte contemporáneo tiene cierta aureola de sospecha, intriga y estafa. Los motivos son diversos, desde su apertura, descentramiento, excentricidad y extra-territorialidad hasta su vocación secreta, a veces declaradamente explícita, de ambición, lucro, vanidad e infantilismo disfrazados o justificados teórica y mediáticamente como elementos inherentes del creador. El valor de una obra está en relación con el nombre del artista, el galerista y la plusvalía de la zona comercial. El certificado de excelencia artística es muy complejo, implica la fama del artista, la difusión global de su obra, la crítica especializada, el mercadeo de galeristas y críticos, y que su obra esté en la sala u oficina de alguien famoso e importante. Si eres famoso puedes hoy vender como obra de arte hasta tu propia

mierda u orina. La discriminación y selectividad del mundo del arte está muy lejos de tener criterios estéticos claros e incuestionables.

La imagen del artista va de la mano de su obra. Moda y arte tienden a unificarse. La puesta en escena de la imagen requiere vestuario y maquillaje apropiados. Anonimato, mediocridad, conformismo y frustración sirven de acicates para que una mayoría cada vez menos silenciosa se entregue a un culto fanático ilimitado e hipnótico.

La relación entre Lady Gaga y Marina Abramovic se puede comprender mejor si se atiende y entiende el axioma de que hoy el reconocimiento social no se expresa en el verbo hacer sino en aparecer. El talento o mérito ha sido eclipsado por la industria de la imagen. Hoy la imagen es lo esencial y la apariencia mediática lo es todo: “La forja de una estampa reconocible es hoy el camino más transitado hacia el mundo de la notoriedad. La necesidad de venderse a través de una identidad ha convertido a la industria de la imagen en uno de los sectores más punteros y competitivos” (Hodina & Halevin, 1998: 96). La aporía de criticar y cuestionar el arte actual desde su lógica inmanente se hace evidente en los más diversos campos, el campo del cine sería un ejemplo privilegiado. La aclamada obra *La Grande Bellezza* (2013) de Paolo Sorrentino describe la vida cultural y artística decadente de la Roma actual. Nos cuenta la historia de un escritor (Jep Gambardella), que publicara en su juventud una única novela muy exitosa, y ahora se ha convertido en periodista cultural y animador de fiestas de artistas, intelectuales y hombres de poder, incluso gente de la Iglesia. Gambardella, (Toni Servillo) es un *flâneur* posmoderno, un *dandy* estrella del mundo del espectáculo donde la fiesta, el arte, la mediocridad y el auto-engaño cohabitan con las drogas, el sexo, el alcohol y el Botox. Es una obra que juega con la ironía y la crítica sarcástica pero que termina por ser una apología acrítica de una sociedad vacía y completamente frívola. La mezcla de alta cultura y cultura pop lejos de ser vanguardista y romper con el sentido común sirve como su

apoteosis mística y mistificadora. Inspirada, según su director, en *La dolce vita* de Fellini, aquí la imagen y los diálogos ya no cuestionan sino que gustan y miman a un espectador narcisista y ávido de pequeñas novedades. Su éxito aplastante confirma el interés de una sociedad mediática que busca guiños cómplices a su tren de vida.

2.5. México y el mercado del arte internacional

A medida que México se integra en las jugadas de la economía mundial, los artistas jóvenes pueden aspirar a un mercado más amplio, que rebase las fronteras nacionales y les permita llevar su obra a otros sitios del mundo; esto puede a su vez favorecer a algunos de los autores consagrados como los mejores en el país desde la época nacionalista y post-nacionalista, y desde la llamada *Ruptura*. No obstante, parece que esta dinámica de internacionalización no puede llegar a consolidarse debido a una muy arraigada política paternalista de las instituciones de apoyo a los creadores, que han configurado en México un complejo y variado sistema de apoyos, financiamientos, fideicomisos, y becas, que a la vez limitan tanto la producción como la venta del arte mexicano. Sin embargo, dentro del mercado internacional han logrado colocarse varias obras, que incluso han sido vendidas en las casas de subasta más reconocidas.

Entre las obras de arte mexicanas mejor cotizadas están “*Trovador*” y “*América*” de Rufino Tamayo, y “*Raíces*” de Frida Kahlo, aunque “*Trovador*” de Tamayo, se coloca como la más cara llegando a 7.2 millones de dólares. Luego de varios importantes sucesos políticos, reformas jurídicas internas y la no tan reciente apertura del mercado mexicano, cinco artistas plásticos mexicanos han logrado posicionarse dentro del mercado internacional con 20 obras en total, que circulan entre subastas y galerías alrededor del mundo, entre ellos se cuentan Rufino Tamayo, Frida Kahlo, Alfredo

Ramos Martínez, Diego Rivera y José María Velasco. Este conjunto logró sumar un total de 63 millones 78,250 dólares a la venta.

El caso más interesante, digno de análisis desde la perspectiva del consumismo y esteticista, se ha configurado a partir de la figura de la artista mexicana Frida Kahlo, quien entró en una llamada cresta del mercado denominada la fridomanía: desatada a partir del decreto presidencial mediante el cual se declaró monumento artístico nacional toda su obra; esto proyectó de manera impresionante la imagen de Frida Kahlo, fenómeno aunado a la inteligente asociación de su enfermedad con una vida llena de dolor, que para el mercado del arte, al igual que el caso de Van Gogh, suscitan morbo y curiosidad en el público, situación que los lleva a acercarse a la obra y al artista más que por su talento por este tipo de móviles sensacionalistas y artificiosos que el mercado ha sabido proyectar y aprovechar a la perfección. La *fridomanía* fue posible gracias al registro del nombre *FRIDA KAHLO* como marca comercial, situación que dio paso a un sinnúmero de productos derivados, que se venden en México y alrededor del mundo, entre ellos la marca de calzado y accesorios *Converse*, y la cerveza Bohemia, que aparece como la preferida de la artista en vida. Dentro de *FRIDA KAHLO CORPORATION* hay una interesante lista de bienes y servicios, tequila, libros, ropa, muñecas, música, etc. (2011) Podríamos describir a Frida Kahlo como la artista de marca más cotizada de México.

Por otro lado, entre los artistas vivos mejor valuados en las galerías destacan Francisco Toledo de Oaxaca y Gabriel Orozco de Veracruz. La obra “*Vaca Roja*” de Toledo se vendió en una subasta realizada en el año 2011 por la cantidad de 902,000 dólares, mientras que Orozco, polémico artista conceptual, con renombre en ciudades como París y por haber participado como curador en la Bienal de Venecia del 2003, vendió “*Mesa de ping-pong*” en un total de 500,000 dólares. En fin, si bien México ya entró al juego del mercado internacional, es difícil que llegue a competir con una obra del

artista francés Paul Cézanne que se cotiza en 240 millones de dólares, y que es además el cuadro más caro que se ha vendido en el mundo” (CNN Expansión, 2014).

Recientemente la renombrada casa de subastas inglesa Sotheby's anunció que el próximo mes de noviembre subastará la colección de arte propiedad del empresario Lorenzo Zambrano, que se considera por la firma como la más importante que haya aparecido en una puja en la historia. Sotheby's pretende recaudar entre 30 y 40 millones de dólares por la colección que incluye obras de artistas mexicanos del siglo XX, lo cual superaría lo que hasta ahora se ha obtenido en una puja de arte de América Latina. La colección incluye piezas de Diego Rivera, Rufino Tamayo, Francisco Toledo y Leonora Carrington, que durante años fueron reunidas meticulosamente por el empresario. Las subastas, que tendrán lugar en Sotheby's en Nueva York, serán divididas en dos lotes: el 24 de noviembre, con una colección de 40 piezas; y en mayo de 2015, con una subasta de entre 25 y 30 obras. A su vez Axel Stein, jefe del departamento de arte latinoamericano, indicó que seis de las piezas del primer lote de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y María Izquierdo son consideradas patrimonio nacional y deberán quedarse en manos de coleccionistas radicados en México (CNN Expansión, 2014). Es posible encontrar otras opiniones, de analistas en cuanto al mercado en México, tal es el caso de Ercilia Gómez Maqueo que explica que una razón más para la escasa presencia de arte mexicano en el mundo, se debe al hecho de que en México se organiza una sola feria de arte importante al año, la conocida ZONA MACO, mientras que en otros países se realizan alrededor de treinta anualmente, situación que representa el casi nulo desarrollo del mercado artístico en el país, que se debe entre otras cosas a su muy reciente incorporación. Fue alrededor de los años cincuenta cuando las obras de artistas mexicanos se empezaron a exponer a nivel internacional, y hasta finales de los setenta cuando el mercado mexicano cobró auge en el extranjero, y

obras de artistas fueron vendidas en la ciudad eje del mercado mundial, en las galerías Sotheby's y Christie's de Nueva York.

Dentro de sus posibilidades, las instituciones nacionales colaboran con la proyección de los artistas mexicanos contemporáneos, y aunque su labor es discutible, institutos como el CONACULTA han creado a través del FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) programas de promoción internacional para artistas visuales. El programa ofrece apoyos económicos en dos categorías para que las galerías mexicanas asistan a ferias y mercados internacionales, y para difundir la propuesta cultural de México, a través de obras realizadas por artistas nacionales (CONACULTA-FONCA, 2013). Como anteriormente se mencionó, este tipo de apoyos han dirigido y podríamos decir hasta entorpecido la incorporación del arte mexicano al mercado del arte nacional e internacional.

Como bien dice Alicia Quiñones en su artículo para la revista *Tierra Adentro*, *Antes del FONCA* (2014:14-17) “el proyecto del FONCA, polémico hasta nuestros días, significó un esquema sin precedentes en la historia cultural de México: introdujo un mecanismo financiero en el que, por primera vez, se asociaron voluntariamente el Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno a cuatro objetivos: apoyo a la creación, la preservación del patrimonio cultural, el incremento del acervo cultural y la promoción y difusión de la cultural”. Pero aunque este Fondo se ha constituido ya como uno de los más importantes en cuanto al apoyo de creadores jóvenes, puede a la vez ser un lastre y limitar las posibilidades de expansión del arte mexicano “la comunidad cultural ha señalado en varias ocasiones que, este sistema de becas apoya la creación, luego de terminar el año hay pocas oportunidades de continuar el proyecto” además “otro de los cuestionamientos habituales es sobre el proceso de selección” (Olvera, 2014: 19-21). Entre otras cosas, los receptores del estímulo

están obligados a retribuir dicho apoyo, mostrando sus avances y obra al público, con presentaciones, talleres o exposiciones, así como también corresponder a la institución. Junto a los apoyos gubernamentales, existen también una serie de programas y fondos de empresas, fundaciones o incluso de instituciones bancarias y las ONG's, pero “cada institución tiene lineamientos precisos para cumplir sus requisitos. La apuesta por el arte se extiende, no así los criterios de selección: las propuestas y sus contenidos quedan a merced de una línea muy clara de intereses. Las instituciones empresariales que invierten en el arte deben garantizar su beneficio económico o la presencia de su marca” (2014: 19-21). Éstas siguen siendo las características de un mecenazgo moderno, contemporáneo; por eso el contenido, obra, proyección, producción y distribución del arte mexicano sigue estando en su mayoría en las manos de quienes aportan el capital económico.

Bajo todas estas condiciones, el sistema de apoyos a la creación en México ha sido un ejemplo para América Latina. En Latinoamérica, la institución de Conaculta se posicionó como líder en recursos financieros destinados a la cultura y con el número más alto de becas otorgadas. Sin embargo, no necesariamente los recursos impactan de manera positiva. En palabras de algunos artistas zacatecanos o extranjeros radicados en la ciudad de Zacatecas, la dinámica local es muy pobre y no ofrece alternativas reales de promoción cultural autogestiva. Existe a la vez un fondo estatal, que funciona en bajo las mismas condiciones que el nacional. Las galerías de arte, que son pocas, trabajan bajo sus normas y condiciones y tienen ya un listado de artistas locales con quienes trabajan; dejan muy poco espacio a los jóvenes creadores.

En entrevista con Alfonso López Monreal, artista plástico zacatecano, mexicano de origen, cuya carrera se desarrolló en su mayoría en el extranjero (París, Barcelona e Irlanda) los comentarios sobre la incorporación al mercado y el desarrollo profesional de los artistas nos llevan a concluir que no siempre puede esperarse el éxito

“debes ser muy honesto con tus posibilidades” – dice- el mercado del arte, al ser como ya explicamos antes, un campo complejo, lo sigue siendo sobre todo para los jóvenes creadores que se enfrentan a una realidad distinta a aquella de hace dos o tres décadas. En sus palabras “el mercado del arte es como todos los mercados, no tienen gusto, no les interesa si es bueno o es malo, su interés va hacia su comercialización... el mercado del arte es muy sencillo, se han creado galerías que viven de vender obras (a veces de arte), hemos llegado al momento en que una galería, un *art dealer* o hasta corredores de bolsa le ponen precio a dichos objetos, a las obras”. En cuanto a su obra, él decidió renunciar a las galerías, *dealers* y promotores, dice “prefiero manejar yo sólo mi mundo, pero eso me quita tiempo, y me genera estrés, aunque el currículo puede facilitar muchas cosas, cuando empiezas tienes que hacer de todo, las becas están muy mal aplicadas, yo jamás he estado becado”. Mientras que para los jóvenes estudiantes de artes, el panorama es distinto, puede decirse que el mercado del arte y la posibilidades laborales para los próximos egresados de la Licenciatura en Artes es casi nulo “respecto a las actividades remuneradas de los creadores a nivel nacional, tan sólo el 20% reporta que su actividad principal es la producción de obra, mientras que un 80% cuenta con una actividad base de sustento distinta (Piedras, 2014: 32-35).

Las singularidades de las políticas culturales en México han configurado al país como “una república de becas” según la revista *Tierra Adentro*, editada y publicada por el CONACULTA; coincidimos con Ernesto Piedras cuando concluye que “es importante que la sociedad se acerque a las nuevas plataformas; las políticas culturales no dependen únicamente de las secretarías o institutos dedicados a la cultura: requiere de que se realicen trabajos multidisciplinarios donde distintos sectores busquen recibir los beneficios derivados del sector cultural y creativo” (2014: 32-35) y agregamos, que también afecta la dinámica del mercado y el consumo cultural.

El arte contemporáneo tiene que sortear los juegos y mecanismos de reproducción del orden establecido. Su potencial crítico, creativo e imaginativo ha abierto, a lo largo de la historia personal y colectiva, pequeñas rendijas de luz y lucidez que tocan y trastocan la condición humana en su circunstancia actual. El asunto crucial es promover creaciones, situaciones y experiencias artísticas y estéticas que logren ir más allá de las relaciones de sensaciones previas y establecidas, se trataría de abrirse a otras experiencias, a nuevas formas de subjetivación. El arte posibilita una organización directa de las sensaciones, afectos, subjetivaciones. Acrisola una parte fundamental de la condición humana y sus múltiples horizontes de experiencia. Necesitamos un arte capaz de resignificar los tejidos sociales y las prácticas de subjetivación.

Lo esencial no es que una obra de arte se venda o se compre, ni siquiera el precio alto o bajo, sino la forma en que esa obra se inserta como un componente creativo y crítico en nuestras vidas cotidianas. El arte como forma de resistencia exige repensar y replantear las formas de dominación en términos prácticos. Resistirse en arriesgar la posibilidad de correr nuevos e insólitos riesgos. Y esas potencias de resistencia, son las potencias del afuera o de una trascendencia sin trascendentalismos, que reúne, convoca y contagia, la obra artística plena y verdadera. La obra acontece, es un acontecimiento creador de sentidos, experiencias y subjetivaciones. Crear espacios, juegos e inter-juegos de subjetivación nómada y anómala que subviertan las reglas de una socialización identitaria cosificada es uno de los retos vigentes.

3. EDUCACIÓN ARTÍSTICA, ESTÉTICA Y CRÍTICA

El presente apartado dilucida la formación estética como elemento fundamental de subjetivación y formación ciudadana. Asume que la formación estética tiene una función estratégica en la formación crítica y creacionista del sujeto. Se distingue entre formación estética y educación artística. Se toma como base de reflexión una lanzadera teórica que recrea y se apropia de forma auto-crítica no colonialista de la teoría crítica y de algunos postulados del post-estructuralismo.

El arte contemporáneo se encuentra en un impase creativo. Del agotamiento de las vanguardias y las secuelas posmodernistas hasta el revival del neorrealismo y el net-art, el campo artístico tiende a replegarse en un conservadurismo al servicio del orden hegemónico. En tal contexto la educación artística formal e informal también tiende hacia la reproducción del orden. Salvo casos excepcionales, la educación artística suele despotencializar la dimensión creativa, crítica, subversiva para mimetizar formas, estilos y prácticas estándar, que tarde o temprano terminan por uniformar gustos, hábitos y valores estéticos y artísticos.

El arte –según Guattari– constituye, entre otras muchas cosas, una práctica de subjetivación excepcional para configurar el horizonte de experiencia (Guattari, 1996). Concebir el arte como una práctica y conjunto de experiencias que articulan la relación del sujeto con el mundo nos permite entender la creación artística como una creación histórico-social que responde y corresponde a una temporalidad específica con fines y condicionantes determinadas. Por ende, el arte se aparece como un campo de inteligibilidad de la experiencia artística y estética de la época. En este sentido el arte es un producto de la modernidad y su configuración es inseparable de una época centrada en la subjetividad humana y su autonomía. La autonomía del arte no sería posible sin la autonomía de la esfera artística respecto a la esfera religiosa personal, es decir, implica la separación entre la dimensión privada y la dimensión pública. El arte

—como lo ha mostrado la teoría crítica, y en particular Adorno— es una expresión de la época, su ideología, miseria y grandeza, pero también anuncio de otra época por venir; tal sería el sentido de la vanguardia. En el arte resulta inseparable la dimensión estética de la política. De ahí que no se pueda entender el arte moderno sin la educación artística, estética y cultural inherente a la obra y su recepción.

El arte nos enseña a ver y sentir el mundo desde su configuración singular. Es un acontecimiento que refuta la oposición entre lo singular y lo universal. Una obra de arte nos muestra el mundo en su estado de excepción y de apertura. Abrir el mundo es el parto del sentido y de la verdad que nos conmina toda obra artística. Da a ver lo invisible a través de la mediación de lo visible.

En algunos casos absolutamente singulares y notables, el arte contemporáneo posibilita una subjetividad más plural, rica, diversa y afirmativa en tanto genera dispositivos de transgresión y subversión estética y artística. El arte actual ofrece un sinnúmero de posibilidades de experiencias estéticas, artísticas, políticas, culturales, algunas, contadas, pero fundamentales, posibilitan un ejercicio creador de la subjetividad humana. Pues lo importante en el arte actual no es el resultado final, sino que contribuye a procesos de subjetivación, experimentación y reapropiación, procesos que redundan en “una autopoiesis de los medios de producción de la subjetividad” (Guattari, 1996: 24). El arte y la poesía contemporáneos potencian nuevas sensibilidades y experiencias ricas en matices, variaciones, lenguajes, conexiones corporales e imaginarios subversivos. El arte actual se podría conectar con la subjetividad contemporánea en su apertura polifónica y en su apuesta por la multiplicidad, se podría conectar siempre y cuando tenga una expectativa más allá del mercado y de la reproducción del orden establecido. No en balde hoy el arte aloja una

problematización del cuerpo; orientada a la reconstrucción y a la interrogación de la subjetividad y del cuerpo.

El arte contemporáneo naufraga entre la absoluta trivialidad y trivialización de las cosas y el gesto apenas imperceptible de trastocar o sugerir pequeñas insurrecciones. El naufragio del arte puede ir aparejado de una creciente especulación financiera, donde la mercantilización del arte se impone como una práctica fundamental del capitalismo global. Creemos que ciertas prácticas y experiencias del arte contemporáneo y de creación estética singular y colectiva pueden potenciar una formación estética, crítica, creacionista que re-signifique la subjetividad. Nuestra apuesta, pues nada está escrito, consiste en repensar cartografías plurales y dinámicas del arte y la educación artística actuales para dilucidar/configurar una producción de subjetividad más libre y emancipadora.

3.1 Pedagogía y arte

Aunque se puede decir de forma general que hay pedagogía ahí donde hay formación del sujeto identitario bajo un modelo y práctica de disciplinamiento, la pedagogía como visión antropológica y política del sujeto en tanto ciudadano, sujeto político, se remonta a la Grecia clásica. La pedagogía surge en la Grecia antigua como un espacio de concreción de la cultura cívica y ética que busca formar ciudadanos libres y al mismo tiempo unidos por la *Polis* y su orden legal (Jaeger, 2007). La *Paideia* como modelo pedagógico en la antigua Grecia hizo de la educación una estrategia de formación de sujetos competentes en el florecimiento cultural. En la antigua Grecia, el arte forma parte de la vida humana y su realización tanto personal como colectiva, resultaba inconcebible sin una visión integral y cósmica del ser humano. A diferencia del pensamiento moderno, el griego orienta su mirada al cosmos, al universo, y dentro de este orden universal el hombre ocupa un

puesto cardinal sin llegar a ser el fundamento de las cosas: “Es el centro que unifica, es un microcosmos, para emplear la palabra que Demócrito puso en circulación ya en el siglo V a. C., y que recorre la historia. El hombre es sin duda una parte de la naturaleza. Pero lo que caracteriza y constituye su propia esencia es única y exclusivamente su alma” (Coreth, 1985: 45). Aislado del universo y sin alma, el hombre moderno es pobre en espiritualidad y socialidad, ya no se siente parte de un orden trascendente, ha renunciado a toda trascendencia para refundirse en la inmanencia más atroz. En tal orden de ideas, el arte moderno refleja las vicisitudes del acontecer humano, sus aporías, perplejidades y paradojas.

La función del arte ha cambiado a lo largo de la historia, porque, como ya hemos anticipado, estrictamente, no hay arte en la antigüedad sino que el arte antes formaba parte de una compleja urdimbre cultural-simbólica-mítica. Si el arte en la Grecia antigua estaba ligado a la formación ciudadana de “grandes hombres como portadores de lo más excelso de la cultura humana” (no se puede dejar de lado toda la carga heleno-falocéntrica elitista), en cambio en la época medieval el arte va a tener una función polémica y un tanto contradictoria ya que es un vehículo de expresión de una verdad divina trascendente; la disputa entre iconoclastas y sus detractores muestra los límites sociales precisos de la dimensión artística y estética de una obra eminentemente religiosa. Como ha dicho San Agustín, la verdad que habita en el alma humana no es sino un pálido reflejo de la verdad divina (Agustín, 2010). El Cristianismo resignifica el pensamiento griego: “El hombre se encuentra en el centro, entre el mundo material y sensible del cuerpo y el mundo espiritual y suprasensible. Constituye el escalón más alto del mundo corpóreo, comparte las leyes de la materia y las fuerzas vitales de la planta y del animal. Pero simultáneamente pertenece ya al orden de lo espiritual a través de su espíritu (*νοῦς*) que, en cuanto alma (*ψυχή*), es el principio vital del cuerpo. El alma ha sido creada libre por Dios, el lugar de la trascendencia hacia Dios y está llamada a la vida

inmortal” (Coreth, 1985: 54). El alma no es sólo entendimiento y razón, sino al mismo tiempo es amor, libre albedrío y voluntad. La pintura cristiana subordina el arte a la manifestación de Dios en la tierra y en el hombre. El arte no tiene otra intención y función que no sea la expresión del ser absoluto e infinito de Dios, y no obstante en algunos momentos la creación artística parece adquirir vida propia frente a la creación divina.

El arte antes de la época moderna tiene una función ancilar, y al mismo tiempo, asume una función existencializante mucho más fundamental que la que tendrá en la modernidad. La autonomización de la dimensión estética de la obra como una dimensión independiente de otras dimensiones sociales es arma de doble filo: por un lado le otorga toda la potencia creadora a la obra singular, y por otro, la escinde del mundo social y su estructura simbólica. A partir del siglo XVI opera un giro antropológico en el pensamiento y la cultura que se despliega en una variedad de aspiraciones contradictorias y diversas: materialismo, evolucionismo, existencialismo, personalismo, fenomenología, racionalismo y empirismo. Pese a su enorme diversidad, estas corrientes tienen en común la radicalización del planteamiento cartesiano dualista de la separación de sujeto y objeto, o algunas de sus premisas y consecuencias. El giro del pensamiento hacia el hombre concreto también se puede verificar en el arte renacentista que recupera los ideales del humanismo y el hombre como fundamento de las cosas. El arte y en particular la pintura se convierten en una celebración pagana del cuerpo humano y sus esplendores.

El arte moderno (y contemporáneo) está siempre en pugna con la realidad trascendente. La autonomía de la obra conlleva la búsqueda de la expresión de una inmanencia radical hasta llegar a crear una realidad propia. La lógica histórica que va de las vanguardias a la disolución del arte contemporáneo es una fiel

expresión de la lógica de la descomposición del arte moderno pequeño-burgués.

La concomitancia entre arte y crítica en la modernidad exhibe la emergencia de una narrativa epocal que exige clarificarse a sí misma en su propia creación, tal parece que la obra no basta, no es lo suficientemente expresiva. Entre el rechazo y la aceptación consumista, el arte moderno mantiene una tensión extrema con el público. El espectador se distancia de la obra. El distanciamiento de la obra también suele tener resultados paradójicos, encapsula el universo del arte en una burbuja intelectual refinada y sofisticada frente a una masa profana incapaz de entender o acceder al sentido y propuesta del artista. La venganza del público puede ser una reacción de ataque o rechazo del arte considerándolo una estafa o tomadura de pelo. Ahora bien entre ambos extremos, antitéticos, entre autor, obra y espectador hay un sinnúmero de variantes en las cuales se juegan diversas posiciones intermedias.

En tal contexto, una pedagogía del arte contemporáneo tendría que responder a la apertura de nuevas subjetividades. Una pedagogía del arte tiene que ser ella misma una propuesta creativa, crítica e inquisitiva, cuya capacidad resida en promover rupturas activas y nuevos regímenes de sensibilidad. Una pedagogía del arte tiene que ir más allá de la función ancilar del arte en la educación moderna. Puesto que todavía existe una pedagogía inherente al arte moderno que sirve como viñeta explicativa, ideario, manifiesto e impugnación del mismo arte. Hay que ir más allá del claustro pedagógico y su encierro áulico. En su extensión hacia lo real, hacia lo humano, la pedagogía del arte puede abordarse desde la experiencia de la educación en el régimen de la filiación al tiempo: aprender es siempre algo que acontece, cuando el sujeto se hace presente en la realidad y presta atención a lo que le pasa —el acontecimiento— para de ello desprender un saber más, conocimiento (Bárcena, 2012) aplicable a la vida cotidiana, a la experiencia del ser en el mundo. Si pedagogía y antropología

filosóficas modernas se han planteado básicamente como perspectivas teóricas y prácticas de auto-realización humana, donde “sólo en la realización personal el hombre llega a su pleno desarrollo” (Coreth, 1985: 219), es porque el auto-conocimiento se ha tomado como la apertura del conocimiento del otro, en la comunicación, comunidad y auto-comunicación libres, el hombre alcanza la mirada propia y del otro. Paradójicamente la modernidad y sus narrativas hegemónicas han aleccionado, educado, en la tendencia hacia la monocultura, la universalidad negadora de las particularidades y un proyecto de ser humano como sujeto racional universal que desdeña el ser singular, único e irrepetible.

3.2 Arte, política y pedagogía

Arte, política y mercado hoy en día constituyen una densa urdimbre de prácticas materiales y discursivas. La autonomía del arte moderno no hubiera sido posible sin una separación del ámbito público frente al privado, del trabajo intelectual respecto al material, del tiempo de ocio en relación al tiempo laboral. No olvidemos la función política del arte moderno. El arte moderno resulta inseparable de cierto modelo de socialización y realización del sujeto humano. En muchas latitudes, el arte moderno fue instrumentalizado como estandarte de los proyectos emergentes de Estado-Nación moderno.

Las vanguardias modernas son un claro ejemplo del intento de hacer coincidir arte y vida cotidiana. La estetización de la vida cotidiana era una de las grandes utopías políticas de las vanguardias, por eso no es para nada casual ni un hecho aleatorio o secundario que el futurismo, una de las vanguardias más sobresalientes en lo que respecta a la concreción de dicho ideario, haya pactado con el fascismo de Mussolini. El arte moderno pretendía ser un arte total; la consciencia del fracaso de dicha utopía quizá sea una de las características más lúcidas y melancólicas del arte contemporáneo. Arte, política y sociedad mantienen una serie de relaciones

complejas, tensas e intensas, de retroalimentación y de diferenciación. La ideología en tanto malla de dominación y control social no es ajena al mundo del arte. El arte moderno tuvo una función socio-política excepcional en la conformación de una ciudadanía acorde con un modelo de estado-nación, hoy en día, bajo la crisis del estado-nación moderno, podemos repensar la ideología del arte desde la esfera de la sociedad de consumo.

El arte tiene una dimensión pedagógica que permite a los individuos configurar modos propios de ver y concebir el mundo. Aplicado a la educación “el arte, más que producir objetos crea una nueva presencia en el mundo, esta presencia requiere aprender a habitar los espacios donde estamos y los tiempos que vivimos” (2012: 36-47). No hay arte que no sea ya un ejercicio de apropiación del mundo. La pedagogía del arte ya no se puede circunscribir ni a la enseñanza ni al arte. Creemos que es en este sentido que habría que leer algunas ideas de Guattari al respecto:

Nuestra supervivencia en este planeta está amenazada no sólo por las degradaciones ambientales, sino también por la degeneración del tejido de solidaridades sociales y de los modos de vida psíquicos que conviene, literalmente, reinventar. La refundación de lo político deberá pasar por las dimensiones estéticas y analíticas que se implican en las tres ecologías del ambiente, el *socius* y la *psique*. No se puede concebir como respuesta al envenenamiento de la atmósfera y al recalentamiento del planeta debido al efecto invernadero, una simple estabilización demográfica, sin una mutación de mentalidades, sin la promoción de un nuevo arte de vivir (Guattari, 1996: 34).

La pedagogía del arte tiene que recuperar la dimensión creacionista y crítica del arte, la estética, la vida cotidiana, la política y la convivencia a partir de un replanteamiento inédito de una subjetividad polifónica. El arte de vivir-pensar es concomitante de la pedagogía en tanto reivindicación de la subjetividad libre. La educación artística como actividad pedagógica supone también un

arte de enseñar es decir, mostrar las cosas que dan a pensar, esto va mucho más allá de la adquisición de un proceso de aprendizaje técnico-práctico-profesional; planteando desde la práctica la generación de nuevos saberes, como sucede cuando un artista que realiza su arte con soltura, y lo hace y dice de modo tal, que sin explicarlo, posibilita la movilización de procesos imaginarios o de repetición, en aquel que observa o re-hace (experimenta) y que por ello aprende.

Si el arte en tanto actividad y concepción estética extrae sus nociones de las cambiantes temporalidades históricas, la educación artística en tanto formación profesional no escapa a la dinámica histórico-cultural de una determinada época. El arte es, al mismo tiempo, afirmación y negación del mundo empírico. Y la educación es, también, al mismo tiempo, y de manera concomitante con la vida cotidiana, autocreación estética y política. Toda propuesta educativa expresa una estética y una política, así como cierta estrategia de subjetivación. Educar implica cierta forma de ver y sentir el mundo y habitar una subjetividad encarnada en un cuerpo sintiente. La educación, si no se reduce a una mera reproducción de saberes reciclados y prácticas adocenadas, siempre es mucho más que una actividad mecánica, educar es en sí misma ya una actividad artística.

La pedagogía moderna oscila entre dos extremos, ora contrapuestos, ora complementarios: convertirse en una disciplina científica bajo el nombre incierto de “ciencias de la educación”, o bien convertirse en una actividad artística, entre la racionalidad instrumental científico-técnica y el libre pensamiento humanista y post-humanista heredero de la tradición crítica ilustrada. La educación artística transita de la educación formal a la informal, no hay educación artística que no sea, a la vez, des-aprendizaje y apertura; de ahí que en tanto disciplina escolar, se dificulta y entorpece, por encontrarse entre mundos institucionalizados complejos y de gran tradición cultural, el arte y la escuela. Al irse transformando de continuo, el arte lleva sus concepciones hacia

nuevos contenidos y experiencias. Siempre está en continuo descentramiento. A dicha dinámica Octavio Paz le ha denominado la tradición de la ruptura, y Theodor Adorno la lógica de la subversión estética (Adorno, 2005). La educación artística tendría que potenciar una subjetividad libre, crítica, creativa, más que formar expertos en disciplinas artísticas específicas.

3.3 Arte de enseñar / arte de aprender

Mientras que en la escuela la enseñanza de las artes ha sido generalmente asociada a ciertas tendencias elitistas, consideraciones de clase y de género; podemos decir que cada cultura ha diseñado una serie de convenciones para definir una forma de enseñar el arte. La enseñanza de las artes nunca ha dejado de ser una cuestión polémica, conflictiva y problemática. Entre la formalidad, la sistematización y la creativa espontaneidad, la enseñanza del arte pertenece a la interrogación sin fin. Desde luego que existen marcos institucionales en el arte (formales, no formales) y han sido estas instituciones las que han determinado qué recursos pueden destinarse a la producción, quienes pueden aprender, quien podía o puede servir como profesor, y qué se podía o se puede enseñar, además de determinar cómo y cuándo hay arte.

La enseñanza del arte moderno va de la mano de la formación de una visión del arte, la cultura y la subjetividad. La educación artística sirve como plataforma política de una nueva mentalidad que asume la centralidad del ser humano como origen y fin de las cosas. El arte renacentista muestra la supremacía del “hombre” como figura conceptual determinante. La crisis del humanismo y la debacle de la modernidad, por lo menos de la modernidad ilustrada, conlleva profundas transformaciones en todos los ámbitos. De ninguna manera es casual que la abdicación de la ética y de la política venga aparejada de cierta emergencia estética. Ahora las cuestiones estéticas están retomando las

preguntas y problematizaciones por el sentido de la vida individual y colectiva.

Desde la perspectiva de la experiencia de la educación, la enseñanza de las artes implica siempre una propuesta estética, una posición política, y una visión filosófica del mundo y del sujeto en el mundo. Asimismo, toda pedagogía es el resultado de una visión estética, incluso ahí cuando parece no haber ninguna, o cuando explícitamente parece negarse la dimensión creativa y sintiente del sujeto, pues no hay acto de aprendizaje sin transformación creativa del propio sujeto. La dimensión estética y creativa implícita en todo acontecimiento innovador, como lo es aprender y conocer, reside en la relación que se teje y se entreteje en el espacio o dispositivo pedagógico de la relación intersubjetiva entre profesor y estudiante. La enseñanza –y su contraparte complementaria: el aprendizaje– nos abre a la gratuidad del gesto excesivo del don y del encuentro auténtico.

Enseñar el arte, el arte de enseñar, y repensar la subjetividad son tres caras de un mismo poliedro humano de autocreación sin fin, frente a los modelos instrumentales de competencias y de eficacia tecno-laboral, la formación de sujetos tendría que concebirse en términos que conjuguen arte, estética, política y poética.

El campo del arte implica diversos factores, actores, elementos, componentes procesos y prácticas. La conceptualización del “campo del arte” se encuentra en la sociología de Pierre Bourdieu, quien en su teoría explica un modelo de análisis de la sociedad entendida como un conjunto de campos relacionados entre sí y a la vez relativamente autónomos (Bourdieu, 2007). Si las instituciones de educación artística profesionales se inscriben en este conjunto de relaciones de intercambio, mimesis y resistencia, podemos imaginar que sus métodos de enseñanza y objetivos responden a dicha dinámica. La enseñanza del arte nunca está fuera de la creación y consumo de obras de arte. Entre enseñanza,

instituciones formadoras, tradición, innovación, comunidad artística, público y mercado se establecen complejas relaciones de intercambio, de mimesis y de resistencia. Esto es lo que se conoce como el *campo del arte*. Campo que no es un territorio pacífico ni mucho menos conservador. Territorio minado que siempre está en pugna y discordia. Dentro de este campo, la distinción entre arte, estética, enseñanza del arte y formación artística se antoja se vislumbra móvil y evanescente desde la estructuración social.

Para la discusión que nos ocupa, es más oportuno discernir entre un valor estético y un valor artístico, que nos posibilita para distinguir entre la educación artística y la formación estética que se propone. Si tomáramos como referente una obra, las reglas según las cuales ésta se califica como artística y puede o no perfeccionarse como tal, no coinciden con las reglas que rigen el placer contemplador, es decir el valor estético. Se pueden citar como valores artísticos a variables según los modelos tradicionales y actuales de la creación artística, por ejemplo, el proceso de elaboración, la fuerza expresiva, la riqueza en las imágenes, la profundidad de la visión, la exactitud y diferenciabilidad de la forma; mientras que los valores estéticos se basan en la experiencia, esto quiere decir que la recepción en los fenómenos estéticos no se puede limitar a la percepción, sino que el sentimiento, el pensamiento y la imaginación son también partes constitutivas de la experiencia producida por un valor estético. Y en última instancia, se trataría de reinventar la propia vida más que interpretar un objeto o experiencia estética y/o artística (Vieira, 2013).

La educación artística profesional se define dentro del campo como una especialización teórica-técnica para desarrollar un tipo de arte que habrá de insertarse en el mercado y jugar con las reglas del mismo. En este sentido, Pierre Bourdieu sostiene que en las sociedades divididas en clases, como las sociedades capitalistas, la acción pedagógica es doblemente arbitraria, tanto en su contenido como en los modos de enseñar, con esta perspectiva es deseable

pensar que los programas escolares de arte atienden de una manera compleja (pero perceptible) a los intereses materiales y simbólicos de los grupos sociales dominantes. Empero, dadas las características de autonomía del propio campo y del arte, respecto del conjunto social, es posible acudir a pequeños acontecimientos de diversidad y resistencia y reconocer algunas prácticas pedagógicas alternativas que surgen de manera genuina desde los márgenes de la exclusión que el propio sistema del capital ha generado; y que ven en el arte no un objeto o producto susceptible de insertarse en el mercado, sino que lo convierten en un vehículo a través del cual se reconstruyen o se crean nuevos lazos y se favorece una nueva apropiación simbólica (Medellín, 2007) tal es el caso de proyectos de construcción ciudadana en América latina, a partir de prácticas pedagógicas alternativas, como ejemplo podemos citar *Desearte Paz* un proyecto social y formativo fundamentado en el Arte, para Colombia, el proyecto situado en la ciudad de México denominado Red Fábricas de Artes y Oficios (FARO) cuya infraestructura y cooperación han crecido de manera satisfactoria en los últimos siete años, así como la Red de Colectivos Culturales Comunitarios en el estado de Tamaulipas, cuya intención es crear espacios dignos de intercambio para intervenir la forma de estar-juntos.

Asimismo, habría que matizar todo esto, pues la diversidad y el pluralismo del arte contemporáneo resultan sospechosos. El hecho de que en el arte actual destaque la creatividad, la ruptura, lo extra-estético y el descentramiento constante muestra la lógica de transformación radical de cierta extenuación y cansancio. El carácter transgresor de la vanguardia hace mucho que dejó de ser un suceso vivificante y de generar propuestas novedosas y realmente contundentes. La lógica del desecho y los residuos fragmentarios ha terminado por auto-devorarse en un acto de serpiente canibalística. Así la educación artística en tanto formación estética debería concebirse en un ejercicio de auto-formación humana orientado a la conformación de sujetos autónomos y libres.

La educación artística y la educación estética no son lo mismo ni tienen los mismos fines, hace falta democratizar el arte y ponerlo al alcance de todos los sujetos sociales, no como una obra maestra fruto del genio, sin restar mérito al trabajo de cada uno de los grandes artistas y maestros, sino que habría que mostrar que una obra de arte es patrimonio de todos, es para uso y disfrute de la humanidad entera sin distinciones.

3.4 Arte y prácticas pedagógicas

Plantearse la enseñanza del arte significa en principio tomar una posición sobre la tarea pedagógica y sus objetivos. Aunque supongamos, como dice Arthur Efland, que hay una gran diversidad que caracteriza el acceso a las artes en nuestro tiempo (2002) esta diversidad afecta de igual manera a las instituciones que en su haber deciden dedicarse a la enseñanza del arte, mismas que deben elegir y diseñar un método tal de pedagogía, que permita vislumbrar el tratamiento de los conceptos de arte, sujeto, conocimiento y aprendizaje sobre los cuales desarrolla dicha formación. Asociada a la diversidad de filosofías educativas, existe también una rica variedad de contextos nacionales e internacionales que posibilitan a su vez, numerosas formas de ver, aprender y enseñar el arte.

La educación en el pensamiento moderno como producto del proyecto ilustrado, se instala en los países del mundo occidental como paradigma predominante que privilegia el uso de la razón como herramienta indispensable para construir un mundo mejor; además de señalar la importancia de una educación (a su entender) adecuada para movilizar la humanidad entera hacia el progreso y bienestar. Como hace Fernando Bárcena (2012), es importante reflexionar hasta qué punto la enseñanza de las artes se inscribe en este modelo educativo moderno, que privilegia el desarrollo del pensamiento por encima de la experiencia; que se olvida del cuerpo

y de los sentidos; donde el aprendizaje se produce desde una relación distanciada entre el sujeto y su realidad.

Dijimos que hay excepciones, porque la modernidad siempre ha sido plural y múltiple, y así como hay un proyecto científico-técnico de control y dominación, hay otra modernidad con otros proyectos emergentes. El romanticismo, el anarquismo, el naturalismo, las vanguardias y el psicoanálisis y otras perspectivas modernas anticipan la deconstrucción posmoderna y post-estructuralista del sujeto racional moderno. Y en sintonía con dichas propuestas emergentes se han generado diversas propuestas de educación libertaria: la escuela Moderna de Ferrer Guardia, el proyecto de Escuela Activa, Summerhill, la Pedagogía Anti-autoritaria, las comunas, la desescolarización de Ilich, la Escuela de Barbiana, etc.

En todo caso resulta innegable que el proyecto hegemónico de la modernidad científico-técnica ha privilegiado una visión racional del sujeto humano. La educación moderna ha servido como uno de los pilares para edificar la arquitectura de una de las narrativas modernas centrales: el progreso de la razón universal.

En casi todos los sistemas educativos conocidos existe una confusión entre lo que es enseñanza y aprendizaje. El sistema escolar suele descansar en una ilusión: lo que se aprende resulta de lo que se enseña. Empero, la mayoría de las personas adquieren la mayor parte de sus conocimientos fuera de la escuela. Esto quiere decir que el aprendizaje normalmente ocurre de manera casual, socialmente, y cuando se piensa en aprendizaje intencional, éste normalmente no es resultado de una instrucción programada (Gadotti, 1998).

Sucede que los individuos son capaces de desarrollar e incorporar durante toda su vida, dentro y fuera de un marco escolar, una serie de saberes y aprendizajes que le ayudan a configurar un modo específico de ver y vivir su realidad, esto se conoce como la educación permanente de Paulo Freire; aprender en la experiencia

compromete al sujeto a situarse en una posición frente al mundo, en un instante único y significante; que puede incitarle a una acción consciente. Requerimos una educación que potencie un sujeto social activo, creativo y autónomo, y una educación artística que genere una formación estética, cultural y política de sujetos que tengan la capacidad de re-significar el mundo en el que viven. “El principal objetivo de la enseñanza del arte es que los alumnos lleguen a entender los mundos sociales y culturales en los que viven” (Efland A. , 2003: 125), las nuevas tendencias educativas y pedagógicas proponen la autonomía del individuo, pero esta visión se compromete seriamente frente al marco escolar institucional.

Los procesos educativos dentro y fuera del aula configuran entre ellos lo que es posible llamar formación integral de un sujeto. Ambos espacios (formal e informal) confrontan al sujeto a diversas experiencias de pensamiento, análisis y conocimiento. La distinción entre educación formal y educación informal tiene que ser cuestionada, presupone una separación espuria y artificial entre procesos internos y externos, lo endógeno y lo exógeno, lo institucional y lo instituyente. Además olvida que hoy operan una serie de procesos de formación educativa y formación de valores en el sujeto que no pasa por la escuela, o bien que le confiere un sitio secundario a los procesos escolares institucionalizados.

La emergencia de prácticas pedagógicas creativas es uno de los temas nodales de nuestro tiempo. La pedagogía crítica aglutina un campo muy vasto de visiones, propuestas y versiones de la educación, pero todas comparten una misma premisa: la politización de la práctica educativa como una experiencia libre y democrática. La educación como práctica política radical es un elemento nodal de la pedagogía crítica. La pedagogía crítica está al servicio de la emancipación de los sujetos. Heredera del marxismo occidental y de la teoría crítica, la pedagogía crítica, constituye un campo de problematización de la realidad desde una postura comprometida dentro de un contexto concreto de interacción. Vincula

indisociablemente teoría y práctica, contextualiza la educación en una situación histórico-social práctica (Ordoñez, 2002:188).

A partir de Paulo Freire, el multiculturalismo teórico crítico de Kincheloe y Steinberg intenta repensar la educación como política emancipadora, sin embargo, tiene diversas inconsistencias: al tiempo que desmantela el horizonte utópico, en consonancia con el posmodernismo apolítico, asume la narrativa ilustrada de la educación libre. Cuestiona el neocolonialismo intelectual, a la vez que desdeña tradiciones pedagógicas distintas a las norteamericanas y europeas. Critica el pensamiento hegemónico, pero no duda en la democracia occidental. Hoy que la política se traduce en negociación al servicio del capital transnacional, repensar la cultura política desde la justicia social es un ejercicio crítico urgente. Hoy que la educación se traduce en eficacia y competencia, aunque esas competencias profesoras y profesionales cada vez sean más incompetentes para entender el presente, abrir la educación desde sus fuentes de interrogación es ejercicio creador de pensamiento y prácticas. El encuentro de la cultura plural con el pensamiento crítico propicia este camino. El multiculturalismo teórico y la pedagogía crítica pueden servir a la dominación al generar una conciencia crítica ideológica que suaviza pero deja las cosas como están. Las opciones teóricas tienen que ser repensadas desde sus ramificaciones en una realidad compleja. No basta decir: diversidad cultural para que se afirme el pluralismo, no es suficiente el discurso. La crisis de la modernidad es irreversible, y con ello, la quiebra de las narrativas modernas de Progreso, Libertad, Estado-nación y Educación.

La pedagogía crítica tiene que ser *deconstruida* y replanteada desde una pedagogía crítica creacionista. Subrayar la dimensión creativa, creacionismo radical, de la pedagogía, implica acercar dicha práctica a la creación artística y estética. Asimismo, el conocimiento ahora se redefine en función de su carácter innovador y su aplicación a contextos prácticos.

El conocimiento ya no puede ser visto como algo fragmentado, que pueda clasificarse por disciplinas, sino que tiene que crearse desde una estructura en red, a modo de collage, en la que se establezcan conexiones interdisciplinarias. Es fundamental establecer las herramientas pedagógicas que permitan problematizar y subvertir los discursos de la institución en una especie de deconstrucción de los esquemas sociales. Se requiere desarrollar prácticas *per-formativas*, entre ellas la pedagogía crítica, la apuesta por la educación permanente y la educación artística con una nueva dimensión no escolarizada sino formadora del sujeto, que lo reinvente desde su propia existencia.

La pedagogía crítica creacionista es una corriente fundamentada en el trabajo de Paulo Freire, que define la educación como práctica política y la escuela como un lugar de transformación (Freire, 2009). La pedagogía crítica parte de la fuerte convicción de que la enseñanza debe tener como fin el fortalecimiento personal y social del estudiante antes que preocuparse por cuestiones epistemológicas o por el dominio de habilidades técnicas o sociales. Así, se resiste a la lógica del mercado y supone además una oposición a las teorías educativas conservadoras y liberales, y un alejamiento de sus ideas eurocéntricas, patriarcales y logocéntricas (Frontera, 2012).

La pedagogía crítica en tanto pedagogía creacionista exige un descentramiento de las prácticas y los sujetos de la educación, nos conduce a reinventar los procesos de enseñanza-aprendizaje desde otros modelos teóricos distintos a los existentes, como el modelo del arte. Una pedagogía que enfatiza el potencial creador del sujeto es, ya en sí misma, una pedagogía estética. La creatividad social como magma reverberante de la pedagogía conmina a hacer de la práctica educativa un acontecimiento creador.

3.5. Subjetivación y formación estética

La apuesta de reinventar la vida desde el arte. Si la organización social somete al sujeto y sus deseos a los nudos molares de la identidad, la Patria o el Estado, si los deseos moleculares son anudados a las instituciones, la familia, la propiedad privada, el Arte debe convertirse en arma de liberación de estos flujos hacia otros territorios imperceptibles, minoritarios, múltiples, moleculares. El reinventar la vida, una vida afirmativa de las diferencias, intensa y extensa: la alegría de actuar intensamente allí donde pasión y pensamiento, cuerpo y razón se afirman mutuamente. (Casabona, 2001)

La experiencia estética diluye las fronteras entre pensamiento y cuerpo y se inscribe en un proceso de aprendizaje desde los sentidos: receptivo a lo que le sucede, en una experiencia completa “Todo en el mundo de la experiencia puede ser una fuente potencial de emoción, y todo se sopesa y considera según la importancia de ese potencial” (Bauman, 2007:11-24) de tal modo que cualquier actividad planteada a partir de una obra de arte, literatura, poesía o cine por ejemplo, de un proceso artístico o de un acontecimiento casual ofrece la posibilidad de transformar, inventar o descubrir soluciones alternativas, sentimientos distintos, acciones otras; siempre y cuando atendamos en una cierta receptividad pasiva, aguzando los sentidos. La experiencia estética muchas de las veces simplemente sucede, sin prólogo, sin aviso. La *re-uni6n* de las entidades cuerpo y pensamiento componen un nuevo sujeto de aprendizaje que se enfrenta a una experiencia formadora o transformadora de la subjetividad, en reciprocidad la conformaci6n de la subjetividad está claramente afectada por la experiencia y lo que hacemos de ella.

La subjetividad comienza a integrarse desde las primeras impresiones de la vida que configuran al sujeto, que  adquiere a travã de los sentidos, lo cual les infiere el carácter de ser

impresiones estéticas; sean olores, colores o texturas, son a fin de cuentas impresiones de los sentidos cargadas de un significado distintivo, que junto al encuentro y convivencia con los otros y con objetos de arte promueven en los sujetos diversas y nuevas experiencias cargadas valores estéticos, sociales e individuales, de tal manera que, los momentos de aprendizaje-des-aprendizaje están presentes continuamente, en el uso y desuso de saberes, sensaciones, afectos, disposiciones y reorganizaciones mentales que re-significan un acontecimiento; sea para enfrentarse al miedo o a la plenitud por ejemplo, las acciones que llevamos a cabo a partir de este peculiar instante modifican su precedente

¿De qué manera se relacionan el arte y las impresiones estéticas con una experiencia estética como producción de subjetividad? ... en el encuentro con el arte se dan las condiciones de posibilidad para descubrir y habitar un lugar intermedio. Puede ser que sintamos algo indescriptible, pero también es posible que nada de esto suceda. Ya sea porque nuestros sentidos están embotados por el alimento visual de una cultura banal o porque no fuimos iniciados en una apreciación del arte, así nuestro horizonte de sentido se fue estrechando y orientando hacia una forma utilitaria de ver la vida, en la que quedaron aplastadas metáfora y metonimia (Goldstein, 2007: 57-69)

No es sino examinándonos a nosotros mismos como le damos forma a nuestra vida. Existe aquí una dimensión específica del arte, pues todo arte crea formas, formas plurales que se hacen presentes en el mundo y contribuyen a crear su parte material (2012) a crear una realidad divergente. De ahí que quien experimenta la experiencia estética no hace otra cosa sino crear una realidad alternativa desde la imaginación y relacionarla con la nuestra, esa que nos transforma, no aquella que conocemos desde los conceptos impuestos.

En un sentido general, la experiencia se revela como un acontecimiento pedagógico, que nos problematiza, de manera

singular y única; que nos inquieta y se nos revela como lo nuevo. Lo que obtenemos de ello, la reacción adyacente es susceptible de ser integrada a nuestro conocimiento del pasado y acrecentarlo; incluso llevarnos a transformar modos de acción concretos, asumir nuevas posturas políticas, personales o estéticas. Sólo podemos hablar de la experiencia como aprendizaje cuando ésta llega a desestabilizarnos frente a nosotros mismos y nuestra propia historia. La experiencia le permite a un sujeto vivir procesos de desterritorialización-reterritorialización en uno o varios acontecimientos:

No se trata pues de una simple remodelación de la subjetividad, sino de una producción *sui generis*. Lo importante no es la mera confrontación con una nueva materia de expresión, sino la constitución de complejos de subjetivación: individuo-grupo-máquina-intercambios múltiples. En efecto, estos complejos ofrecen a la persona posibilidades diversificadas de rehacerse una corporeidad existencial, salir de sus atolladeros repetitivos y en cierto modo resingularizarse (Guattari, 1996: 17-18).

En lo que respecta al arte como experiencia, dice John Dewey, que una obra de arte se identifica comúnmente con la existencia de un objeto material como el libro, un edificio, una pintura o una escultura, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. Una obra de arte, como los objetos cotidianos nos atribuye también experiencias de aprendizaje, peor que además de involucrar un ejercicio de imaginación sus efectos operan imaginativamente, esto hace que una experiencia se concentre y amplíe a la vez, proponiéndonos una nueva organización mental mediada por la imaginación (Dewey, 2008). La experiencia es parte medular de la subjetivación estética, y ésta última se presenta como una propuesta formativa en las artes que surge de las cualidades potenciadoras de cualquier tipo de arte y permiten al individuo reconocerse en su cuerpo e identidad. La subjetividad es una polifonía ontológica, política y estética sujeta al devenir de la

creación y la resistencia de la vida cotidiana. El arte está en los subterfugios más recónditos de nuestras vidas.

Las dinámicas de convivencia contemporáneas, de las ciudades sobre todo, han esterilizado la actitud política de los sujetos, los ha llevado a transitar en territorios de exclusión donde difícilmente podrán notar el sonido de su voz, contrario a ello, adquirir conciencia de una presencia en el mundo y ocuparla supone una actitud política además de estética, así es posible transformar apatía, conformismo, acritica e impotencia en acciones; el regreso a la comunidad desde el reconocimiento del Otro (otros) es un acto cívico. La formación estética hoy constituye un ejercicio de autocreación de subjetividades polifónicas.

3.6 Arte y subjetivación estética

La subjetivación estética nos abre el horizonte de la experiencia humana. Introduce un nuevo concepto de la formación estética de los individuos: la *experiencia de la subjetivación estética*. Recurriendo al pensamiento de Gilles Deleuze, se define como un acontecimiento del devenir del ser, en el que intervienen todos los sentidos, en un tiempo y espacio transversales que incitan a un caos, a una desorganización de la estructura del pensamiento (moderno). Deleuze propone un arte que nos lleve a un problema del pensamiento aunque en directa relación con la vida, donde resultan más interesantes los efectos y reacciones tangibles en el sujeto que introducir novedades estilísticas o una obra novedosa (Díaz, 2014).

En todo caso “el arte contemporáneo que problematiza el cuerpo abre un espacio de dilucidación/experimentación de subjetividades inéditas. El cuerpo en el arte actual estaría marcado por la utopía posible-imposible por tener y ser un cuerpo y nada más, pero tampoco nada menos, que un cuerpo (Marín, 2013). No hay cuerpo sin espacio, ni experiencia del tiempo histórico que encarna el bucle de la subjetividad. Desde esta perspectiva el tiempo

se concibe como un espacio multidimensional donde la geografía desdibuja sus fronteras hasta que las culturas se entrecruzan, se mezclan y se imponen unas a otras. Ya no se pretende construir un mundo futuro desde la experiencia artística, como defendieron en sus días las vanguardias artísticas, sino ofrecer formas de habitar el presente creando nuevos modelos de existencia dentro de la realidad actual.

Una educación artística creadora reinventa la subjetividad humana desde una nueva cartografía ético-política. Asume el riesgo y el desafío como parte de la creación contemporánea. Educar en el arte, es educar en la libertad como práctica micro-política cotidiana. El arte contemporáneo posibilita la recreación especular incesante de una condición humana compleja, aporética, contradictoria, plural, limítrofe. Ahora bien, el arte constituye una lanzadera, un dispositivo de emergencia que genera encuentros, posibilidades y potencias de transfiguración, nada más, pero también nada menos, creer que nos salvará es mistagógica, creer que nos arruina es demagogia. Ni salvación ni perdición, apertura fundamental.

La educación artística ofrece posibilidades inéditas de subjetivación, formación y desarrollo de experiencias estéticas y artísticas a través de dispositivos de emergencia. Hoy en día se requiere una nueva simbiosis entre arte, educación y pedagogía, misma que tenga como horizonte un nuevo humanismo descentrado, cósmico, ecológico, biológico, trascendente, mitopoético. Nuestra intención reside en problematizar la pedagogía del arte desde un replanteamiento plural de las artes pedagógicas, es decir, en última instancia, hemos intentado abonar una pequeña propuesta con miras a una comprensión de la formación estética y artística de la subjetividad e intersubjetividad humana dentro del contexto de hegemonía global del capital y la productividad tecnocientífica.

Es en este mismo sentido y sobre la producción de la subjetividad que el mismo Guattari (1997) se cuestiona si es posible

Creación, crítica y subjetividad.

dejar de lado las producciones nuevas semióticas de la informática, la telemática, la robótica. A partir de este cuestionamiento, se abre la posibilidad de profundizar en cuanto a la heterogeneidad de los componentes que constituyen las subjetividades contemporáneas, de los sujetos para quienes la red y el internet se descubren como imprescindibles en la vida cotidiana, dentro de los cuales comienza a gestarse otra estética, la virtual.

4. CULTIVO DE INFANCIA: PEDAGOGÍA POÉTICA DE LA CREACIÓN

4.1 Para recomenzar

La presente sección explora las posibilidades de dilucidar, recrear, potenciar, la noción de “cultivo de la infancia” como una potencia creativa, germinal y subjetivante, desde la visión y experiencia de la poesía (siguiendo a Fernando Pessoa) en diálogo con ideas seminales de Deleuze y Guattari, así como la sistematización de la experiencia del “Taller de Lectura Creativa” y del “Taller de Expresión Plástica y Creatividad” en tanto dispositivos existenciales de resignificación de la subjetividad estética en los infantes. La intención de dicha exposición es replantear una pedagogía poética de la creación desde una perspectiva afirmativa, crítica, y sobre todo, creadora. Se considera además que las artes plásticas pueden ser entendidas como un lenguaje extensivo, maleable, flexible y emotivo, idóneo en el trabajo con niños y adultos. Asumimos la dimensión estética como fábrica de lo sensible (Rancière, 2002), es decir, como un dispositivo de recreación de un mundo sensible común.

El cultivo de la infancia, la poética de la creación, el cuidado de sí y el cuidado de la alteridad, hoy, más que nunca, aparecen como elementos concomitantes de una misma urdimbre de consciencia eco-social-planetaria. Requerimos un nuevo paradigma educativo ético, estético, político, ecológico encaminado hacia un modelo de sociedad coherente con el desarrollo humano armónico, la paz, la justicia social, el respeto por la naturaleza. La naturaleza exige, clama a gritos un nuevo orden social-político-ambiental, no por ella, sino por nuestro bien; se puede deshacer de nosotros con un simple estornudo y la vida terrestre podría seguir.

Una educación estética tiene que implicar una visión ético-política del cuidado de sí mismo en consonancia con el cuidado del

otro y del medio ambiente, asimismo no puede haber formación política y social sin el cultivo de una nueva sensibilidad. La educación estética y la apropiación poética más que aportar elementos para un trabajo de interpretación hacen de la experimentación y del viaje un auténtico acontecimiento, en tanto éste rompe con la cadena causal de la historia, no pertenece a una secuencia histórica; de ahí la importancia de la idea de rizoma. Dicho concepto –uno de los más celebres y malinterpretados de Guattari y Deleuze– permite la conexión renovada de un punto con otro sin jerarquía ni causalidad o preeminencia. Pone en juegos regímenes de signos y no-signos distintos y distantes, consta de direcciones móviles, no tiene inicio ni tampoco fin, solamente un medio mediante el cual empuja y desborda, constituye multiplicidades (Zourabichvili, 2003: 71). Por ende, rizoma es un anti-método que tiene la apariencia de autorizarlo todo, y en efecto, lo autoriza porque esa es su fuerza y su rigor; es una categoría que implica complejidad, anarquía epistemológica y rehúye de todo moralismo o providencialismo. La noción de *rizoma* es muy importante para nosotros, porque nos acerca a la idea de infancia no como un concepto fijo, sino como noción limítrofe, campo de experimentación, apertura, línea de fuga. Desde tal perspectiva, se puede considerar que habría que reinventarnos, potenciar un horizonte de autocreación colectiva. No perder la capacidad de soñar despiertos. La ensoñación es la poética del horizonte.

4.2 Ecología mental y social: paradigma eco-estético-político

La debacle social aparejada de la catástrofe ecológica nos ha mostrado los límites radicales del modelo capitalista actual. Tenemos que educar –ha dicho Moacir Gadotti– para una ciudadanía radical, para ser ciudadano pleno y no un sobreviviente

de un mundo amenazado por la catástrofe global, puesto que hemos pasado del modo de producción al modo de destrucción. De ahí que la cuestión social sólo se pueda plantear de manera adecuada como un problema ecológico y viceversa (Gadotti, 2002: 24-27). La ecodopedagogía y la ecoformación implican un nuevo paradigma de una complejidad crítica y creativa. Lo global y lo local se imbrican en una nueva estrategia glocal, de amplias miras y actuación estratégica y puntual.

Emergen pensamientos errabundos, que avanzan en zigzag, que asumen la transdisciplinareidad como exigencia de la crisis generalizada de todos los modelos teóricos y de intervención. La cultura de la muerte y de la rapiña del capitalismo actual no puede ser un modelo viable para construir paradigmas educativos, los modelos neoliberales contradicen un estilo de vida libre, si educamos para la vida, asumimos que la vida es aprendizaje y éste es un dispositivo de vida, de subjetivación ético-estética-política.

El mito del desarrollo tiene que ser deconstruido, impugnado de manera creativa. El mito que el desarrollo generó es el hijo bastardo del subdesarrollo y justificó el imperialismo y la intervención solapada. El desarrollismo nos precipitó en una agonía planetaria. Necesitamos nuevos modelos educativos que posibiliten otra ciudadanía y una educación sensible a lo social y a lo ambiental, que desarrollen no sólo las competencias lógicas de racionalidad instrumental al servicio del mercado, sino las potencias ético-estéticas de asombro, pasión, compasión por el otro y por el mundo, ternura, amor, convivencia y congruencia armónicas. Una ética integral ecológica de auto-realización. Dicho modelo pone en crisis la sociedad de consumo depredadora. El sentido de la vida, de nuestra vida, no está, nunca podría estarlo, al margen del sentido del mundo compartido. El cultivo de una nueva humanidad conlleva el cultivo de una nueva espiritualidad, en tanto la espiritualidad religa al individuo con una comunidad inédita y está presente en el ser humano desde la infancia. Infancia como umbral de creación pura,

plena, soberana (Gadotti, 2002: 67). Más allá de la nostalgia y el pesimismo, nos tenemos que encaminar hacia una nueva interconexión, subjetivación y recreación de los vínculos y lazos sociales. Hay que trabajar sobre el tejido social atendiendo otra producción de subjetividad. Y una mirada inédita y fresca sobre las cosas conlleva retrotraer pensamiento y experiencia a su fuente primigenia: la infancia y su cultivo.

La cultura, entre muchas otras acepciones y concepciones, puede verse como cultivo plural de valores y de un *ethos* ético-político-estético. Contrario a la idea hegemónica de crisis de valores, estamos asistiendo a una reconfiguración del orden existente, transvaloración de todas las cosas –para decirlo con el implacable pensador del martillo, Federico Nietzsche. La infancia más que un estadio humano inicial, puede verse y vivirse como experiencia radical del mundo y la subjetividad en el mundo. Siguiendo al gran maestro Fernando Pessoa, Francisco Cervantes ha dicho: “El mundo puede existir porque todavía hay niños, o porque hay infancia. El mundo es un infante. El día que el mundo deje de ser un infante, desaparecerá. Yo diría que la infancia es la sangre de la existencia y creo que una vida en la que no hay infancia no tiene sentido. La infancia es la esencia del mundo y de la naturaleza” (Cervantes, 2009: 5). *Infans*, sin voz todavía, la potencia de devenir niño instaura el ser como estado de apertura permanente. Quizá desde la antigüedad, pero sobre todo, desde el romanticismo, sabemos que no hay poesía sin retorno a la infancia: “Cuando dices poético y dices infancia, dices lo mismo. Lo que significa poesía en la infancia es *lo que está por hacerse y se puede hacer todavía*, cuando cancelas esa posibilidad es cuando la gente empieza a ser adulta” (Cervantes, 2006: 5).

4.3 Juego, infancia poética (niño interior)

El poeta excepcional Fernando Pessoa hizo de la infancia medio y fin de una poesía radical, simple, natural, exquisita, ingenua, poderosa. A través de un divertido juego de heterónimos, ha creado y recreado diversos mundos y subjetividades en esos mundos. Pessoa es –según Cervantes– su infancia, todo el tiempo habla de su infancia, los grandes poemas de Pessoa son poemas de la infancia. “Era un hombre que vivía muy naturalmente, es decir, vivía como niño” (Cervantes, 2006: 6). Para Pessoa, la infancia es la forma natural del ser humano en el mundo:

Si yo muriera joven, oíd esto:
Nunca fui sino un niño que jugaba.
(Pessoa, 2006: 11).

El juego revela el mundo, por medio de los juguetes y del juego, en completa libertad, se revela el mundo en su soberanía inexpugnable. Como bien ha dicho Clarice Lispector: “A veces se empieza a jugar a pensar y he aquí que inesperadamente es el juguete el que empieza a jugar con nosotros. No es bueno. Es sólo fructífero” (Lispector, 2008: 11). En el juego se muestra una dimensión humana fundamental que se sustrae a la esfera del trabajo. La pregunta es si aún podemos, según canta el coro de las rondas infantiles, ¿jugar en el bosque mientras el lobo no está? El lobo hoy es legión: capitalismo, estilo de vida, tecnociencia, redes sociales, banalización de la cultura, reconversión del mundo en mercancía, y... un largo etcétera. Ahora los niños ya no quieren o no tienen tiempo, ni tampoco ganas, para jugar los juegos simples y divertidos de la vida sencilla. O bien, se aburren rápido y buscan otra cosa y, luego, otra, y así, sucesivamente.

Por eso, siguiendo a Gilles Deleuze –confesamos que siempre seguimos y pensamos bajo la estela (¿estrella?) deleuziana– proponemos resignificar el juego como apertura de otro imaginario simbólico real y sensitivo, donde el juego se vuelva puro. Sin reglas

preexistentes, donde cada tirada inventa sus propias reglas singulares, anómalas, donde el azar y el caos formen parte de una misma tirada de dados, donde cada tirada de dados, cada puesta en escena del juego que instauro el espacio antropológico de la creación, sea un devenir creativo de singularidades y constelaciones nómadas, jamás sedentarias. Se trata de propiciar el juego del pensamiento y del arte, donde únicamente se afirma la multiplicidad sin fin y sin término alguno (Deleuze, 1994: 79-80). Regresando a Pessoa, habría que retrotraer la poesía a la poética de la infancia y ésta al devenir de la multiplicidad, pero evitando la nostalgia que a veces ronda la consciencia del poeta:

Todo el teatro es mi patio, mi infancia
está en todos los lugares, y la pelota viene tocando
música,
una música triste y vaga que pasea en mi patio
vestida de perro verde volviéndose *jockey* amarillo...
(Tan rápido gira la pelota entre los músicos y yo...)
(Pessoa, 2006: 13).

A través de la infancia se transluce la alteridad, el discurso del otro, pero se trata de otro inmanente, interior, que nos habita, y que muy pocas veces dejamos que salga a la luz. Las estrategias narrativas y poéticas, con mayor profundidad que las terapéuticas, aunque no están reñidas, nos permiten encontrar esa otra voz íntima y desconocida, darle una sintaxis salvaje a lo inaudible. Empero, como bien apunta el poeta, la infancia está ahí, como trasfondo de la vida estereotipada, adocenada que tenemos que cumplir y cubrir con el maquillaje social de todos los días, por eso es que “Todos tenemos dos vidas: / La verdadera, que es la que soñamos en la infancia, / y que seguimos soñando, ya adultos, en un sustrato de niebla; / y la falsa, que es la que vivimos en convivencia con los demás” (Pessoa, 2006: 18). *Infancia*, lo reiteramos, es menos estadio o una etapa pasajera u origen idílico, más bien constituye el nombre para

designar el devenir creativo, eminentemente creativo, espontáneo, transformador; estado de metamorfosis, de trastrocamiento sin fin:

Ni se sueña
ni se vive:
es una infancia
sin fin.
(Pessoa, 2006: 34).

Desde hace varios años hemos animado un taller permanente de escritura creativa con jóvenes y adultos y a su vez un taller de expresión plástica y creatividad con niños; y uno de los libros que ha cambiado por completo nuestra dinámica de trabajo es el texto de “El camino del artista” de Julia Cameron (1996). La obra nos ha permitido replantear la creatividad desde una perspectiva inédita. El axioma es que “vida es energía y energía creatividad, y ésta está en todo ser viviente de forma natural, espontánea, solamente hay que descubrirla, desbloquearla”. Descubrir la creatividad es aflorar, cultivar el niño interior. El niño interior, el niño eterno, niño divino, son diversos nombres que aluden, quizá también eluden, la potencia germinal de autocreación plena. Años y años de trabajar con adultos y la combinación contrastante del trabajo con niños, nos muestra que la recuperación creativa muchas veces exige un doloroso esfuerzo por sacudirse de los juicios y prejuicios sociales, familiares, incluso, personales. El miedo a nuestra creatividad, en gran parte, se debe al miedo a lo desconocido (Cameron, 2003: 23). Despertar “el niño interior” es experimentar tu potencial creador desconocido, y sobre todo, aprender a disfrutar el proceso y no pensar en el resultado de forma maniqueísta, descubrir la alegría que impregna la creatividad. El corazón de la creatividad se asemeja a una suerte de unión mística entre uno y el mundo desde esa corriente subterránea y natural que todo lo irriga con plenitud y osadía. La creatividad es una experiencia espiritual que está siempre a flor de piel:

Y ese niño tan humano que es divino
es ésta mi cotidiana vida de poeta
y porque siempre va conmigo,
yo soy poeta siempre (Pessoa, 2006: 35).

O en otro poema, nos acerca a esa parte indomeñable, pura, secreta, desconocida que está en nosotros como nuestra piel y vísceras:

El niño
eterno me
acompaña siempre.
(Pessoa, 2006: 36).

Para el poeta hay que ser leal y verdadero, simple, como un niño, que sabe perdonar y perdonarse. Teniendo a los niños por maestros, nos damos cuenta de que no hay tristeza ni alegría que no sea pasajera, sabios incautos, plenos de naturaleza. La vida adulta se vacía y se vicia.

En la infancia de toda la gente hubo un jardín, recordado, embelesado, soñado, anhelado, pero siempre hubo un jardín edénico. En el niño hay una conciencia mágica: como un recién nacido a cada instante ante la novedad del mundo. En la infancia, se abre, de par en par, la ventana de la ensoñación humana. En la infancia mañana es infinito, y hoy apenas está naciendo a la vida plena. De ahí que en esa noción rizomática limítrofe del “niño interior” mi sensibilidad esté a flor de imaginación: “Más vale ser niño que comprender el mundo” (Pessoa, 2006: 85):

Es el eterno Niño, es el dios que faltaba.
Es lo humano natural,
es lo divino que sonrío y juega.
(Pessoa, 2006: 52).

El “niño interior” constituye la dimensión, más secreta, más íntima, más creativa y, también, más frágil que habita en nuestra intimidad. La infancia que nunca se ha tenido y que nunca se tendrá que alegra

dentro del alma lo más profundo del ser. De ahí también que para el poeta el recuerdo de la infancia sea el recuerdo de la alteridad radical.

4.4 Estética, poética y subjetividad

En las expresiones artísticas, como en la vida, la estética en tanto sensibilidad a flor de piel, se nos presenta como el hilo conductor de las experiencias en un soplo convergente de emociones, percepciones, ideaciones, formas de sentir y percibir que nos conducen intuitivamente al descubrimiento, conocimiento, reconocimiento y desconocimiento del mundo propio; la estética se muestra así como uno de los principales medios y fines transformadores de las subjetividades. Los signos y las formas estéticos son a la vez disposiciones y estructuras móviles de la experiencia, se presentan como modos nuevos de sentir e inducen a renovadas formas de subjetividad política (Rancière, 2009); esto conlleva la posibilidad de plantear una estética como un modo de conocer, de inscribir impresiones en nuestra existencia, en nuestro presente y en las relaciones con el/los otros; y no como un mero universo de sensaciones que forman o delimitan el gusto.

La estética es guía de una arqueología de la infancia, el redescubrimiento de la pureza adormecida en sus objetos y preceptos configuradores de la existencia, mientras que define también una idea antropológica desde las formas sensibles; encaminadas éstas a pensar una subjetividad de la emancipación: aprender del mundo y de sí mismos desde lo sensible, desde las impresiones derivadas no sólo de las expresiones artísticas, sino de la experiencia de ser en el mundo; entendiéndose así la estética como fábrica de lo sensible (Rancière,2009) nos referimos también a ese mundo sensible común que entreteje relaciones de identidad abierta y reciprocidad, relaciones semejantes a las de las rondas

infantiles, con la disposición íntegra que incorpora la percepción de los cuerpos en la existencia humana libre y soberana.

El marco arqueológico de la infancia se compone de elementos visibles, enunciables y factibles, es decir, las acciones involucran a la vez imágenes y lenguaje, integran parte importante del rastro estético de la infancia: es la acción y no sus efectos lo que potencia la metamorfosis. Las prácticas artísticas son maneras de hacer, por ello conciben el cuerpo como instrumento inherente para su práctica, un emisor/receptor de procesos subjetivantes. La política del arte consiste en romper los consensos en la construcción de paisajes sensibles y maneras de percibir. Se trata de construir cosas nuevas, de romper el consenso y abrir nuevas posibilidades y capacidades. Nos movemos, en el arte y fuera de él, en construcciones en el espacio, con unos cuerpos que ven, sienten y actúan de una determinada manera (Rancière, 2009).

El niño, a diferencia del adulto, está provisto de un cuerpo sujeto a menos formas de censura y su actividad, principalmente desde el juego, se sujeta, se constituye como sujeto, a partir de una serie de formas sensibles, que a su vez, configuran un mundo que es real: el juego, las formas, el color, los sabores, la música, el movimiento y la imagen representan sin lugar a dudas el horizonte de comprensión de la infancia, la cotidianidad de la infancia. La infancia labra una poética a flor de piel donde la distancia entre lo *decible* y lo *visible*, no desaparece, ni se minimiza, pero si posibilita nexos profundos y auténticos. En la infancia se transita libremente de la figura poética a la imagen plástica por medio del juego, la ensoñación y el deseo. De ahí que en el arte plástico y la poesía se inscriban, como maneras *decir* lo *indecible*, las propias subjetividades en la imagen y en la composición poética, tornándose en modos de trastocar lo visible hacia lo decible y viceversa; entre lo visible y lo decible media el proceso subjetivador.

Escritura y pintura eran para Platón superficies equivalentes de signos mudos, privados del soplo que anima y transporta la

palabra viviente. Lo plano en esta lógica, no se opone a lo profundo, en el sentido tridimensional. Se opone a lo “vivo”. Es al acto de palabra “viva”, conducida por el locutor al destinatario adecuado, que se opone a la superficie muda de los signos pintados. (Rancière, 2009: 14). El ejercicio que se propone como cultivo de la infancia, como poética de la creación, va de la palabra viva, de la imagen poética a la figurativa plástica, revierte los silencios de la plástica, llevándolos hacia la musicalidad de la poesía. Metáfora e imagen de la poesía que llevan la sutileza a la construcción de una nueva realidad tangible, plástica, colorida, con texturas, figuras y tamaños diversos; la perspectiva desde la que trabajamos la poética es materialista, ligada a una filosofía de la inmanencia, mediante significados que sugieren un sentido distinto, unívoco y extraño; las sutilezas e imágenes de la poesía que son llevadas a la plástica se convierten en una composición libre, autónoma, porque se liberan de los límites de la representación mimética, hay un problema (proceso) de traducción entre imagen y palabra, no es un acto mecánico; somos en ese sentido traductores de la experiencia, transformamos lo que nos viene dado en experiencia propia.

El viaje es diverso, intercambio dialógico entre la sonoridad viva de la palabra y la plasticidad de la imagen, todo se inscribe en el instante; y así mismo hay movimientos de fuga de desterritorialización, pérdidas que nos remiten a la idea de entropía, es decir, el proceso creativo siempre conlleva una parte de fuga, gasto inútil, exceso, derroche, ausencia y falta. El paso de las formas poéticas a la construcción plástica es, entre otras muchas cosas y nunca de forma mecánica ni unívoca, un traslado del lenguaje poético infantil hacia la expresividad tácita de lo sensible, hacia lo perceptible “un chico puede caracterizar la estela de humo que deja un avión en vuelo como “una cicatriz en el cielo” o la desnudez como un “descalzo del todo”. La verbalidad-literalidad en el niño antes del concepto, es una fuente poética, el niño explica de manera sutil los fenómenos de la realidad, desde su edad temprana el niño

comienza a conocer y aprehender su mundo a través de los sentidos y acciones. Las formas poéticas de la infancia describen nuestros mundos en imágenes casi plásticas llenas de color, son el color de los pensamientos. Posteriormente “además de conocer al mundo directamente, puede captar y comunicar su conocimiento de cosas y personas a través de muchas formas simbólicas, en especial de las lingüísticas”. El medio artístico, el lenguaje artístico, en este caso el plástico proporciona las herramientas simbólicas y significantes para abordar ideas y emociones que no se pueden articular ni dominar a través del lenguaje corriente (Gardner, *Explorando el misterio de la creatividad artística*, 2005). Subrayar la dimensión de la infancia en el arte es potenciar el juego creador del lenguaje, lenguaje que crea y recrea un mundo simbólico-material-poético capaz de reinventar una subjetividad mediada.

Las figuras retóricas del lenguaje de la infancia son automáticas, semejan en su espontaneidad, un ejercicio de escritura automática, en eso se parece el lenguaje expresivo de la plástica al juego, la censura entre la comprensión y la expresión disminuye, aunque nunca desaparece, se transforma.

4.5 Dispositivos de subjetivación poética y plástica

Cuerpo, poética y plástica son tres dispositivos de subjetivación que se producen y se orientan hacia una resingularización individual y colectiva renovadora. Siguiendo a Guattari; cuerpo, poética y plástica participan de un ejercicio estético de agenciamiento de enunciación que le hace tomar cuerpo como hecho y como proceso expresivo (Guattari, 2000: 24).

Recomponer el espacio crítico y democrático de acuerdo a un proyecto político emancipatorio es uno de los cometidos que reúne hoy a política, arte, filosofía y vida cotidiana. En tal contexto, la estética encuentra formas sensibles que se conciernen y se contrastan según la tradición, no así, en el discurso de Rancière, la

imagen plástica, en tanto signo lingüístico, es percibida por los sentidos y lleva al pensamiento a hacer una interpretación de una realidad que se exhibe de forma sinuosa; aunque al formar parte de un sistema lingüístico y cultural, el matiz que el niño hace de éstos signos, parece confrontar dicho sistema y lo enriquece, al incorporar un nuevo sistema de comprensión propio.

El entramado que entreteje política, cuerpo y arte sugiere la emergencia de nuevos dispositivos estéticos-políticos de resistencia activa. Al igual que la noción de *rizoma*, la de *dispositivo* se vuelve crucial para entender un proyecto emancipatorio inédito. El *dispositivo*, en la obra de Foucault, es la red de relaciones que se pueden establecer entre elementos heterogéneos, establece el nexo posible entre estos elementos heterogéneos, es así que cuerpo, poética y plástica constituyen un sugestivo dispositivo productor de subjetividad emancipatoria, subjetividad que va de la mano de toda una serie de procesos de reajuste y de reconfiguración necesarios para la permanencia del dispositivo (Castro, 2011: 114).

Empero, ¿qué es un dispositivo? Un dispositivo —en palabras de Gilles Deleuze y siguiendo a Foucault— es una madeja o conjunto multilineal. Compuesto de líneas de fuerza diferenciadas y heterogéneas. Desde la perspectiva del dispositivo las nociones de subjetividad, poder y saber no son conceptos fijos ni definitivos sino cadenas y campo de variación. El dispositivo promueve líneas de fractura y fisura. Traza un mapa, cartografía umbrales desconocidos (Deleuze, 2007: 305). Las dos primeras dimensiones de un dispositivo son las curvas de visibilidad y las curvas de enunciación. Los dispositivos son como las máquinas de Raymond Russel, máquinas de hacer ver y hacer hablar. Cada dispositivo tiene su régimen de luz. En cada dispositivo, las líneas atraviesan umbrales en función de los cuales son estéticas, científicas, políticas, estratégicas. En tercer lugar los dispositivos portan y comportan líneas de fuerza, rectifican y ratifican curvas anteriores o inéditas, producen variaciones. Pueden ser invisibles o indecibles, pero son

perfectamente diferenciables. Por último, considera Deleuze como uno de los mayores aciertos foucaultianos, Michel Foucault descubre las líneas de subjetivación en tanto procesos abiertos, discontinuos, frágiles. La línea de subjetivación es una línea de fuga que escapa a las líneas precedentes:

El sí mismo no es un saber ni un poder. Es un proceso de individuación de grupos o de personas que se sustrae tanto a las relaciones de fuerzas establecidas como a los saberes constituidos. El estudio de las variaciones de los procesos de subjetivación es una de las tareas fundamentales que Foucault ha legado a sus sucesores. Quienes se subjetivan no son únicamente los nobles, los que dicen, según Nietzsche, “nosotros, los buenos”, sino que, en otras condiciones son también los excluidos, los malvados, los pecadores, los eremitas, las comunidades monásticas o heréticas: toda una tipología de las formaciones subjetivas en dispositivos cambiantes. En todas partes, mezclas que hay que desenredar: producciones de subjetividad que escapan a poderes y saberes de un dispositivo para reinstalarse en otros, bajo otras formas que aún no han emergido (Deleuze, 2007: 308).

Los dispositivos tienen como componentes, líneas de fuerza, de visibilidad, enunciación, fuerza, subjetivación, hendidura, fisura, fractura, líneas que se entrecruzan, entremezclan por medio de variaciones o mutaciones de disposición (agenciamiento). Según Deleuze, una filosofía de los dispositivos implica impugnar los universales, la razón y la racionalidad como métodos, fines y medios del pensamiento. *Nuevo* no designa moda sino creatividad variable de dispositivos. En tanto escapan a las dimensiones del poder y del saber, las líneas de subjetivación trazan vías de y desde la creación. Hoy la tarea es trazar nuevos diagnósticos que posibiliten un devenir inédito. La autocreación de la subjetividad puede en este sentido, desde el lenguaje poético-plástico hacer surgir en “el otro” una palabra que es propia y alterna, que le significa en cuanto su mundo se viste de dichas singularidades y reviste alteridades inmanentes. La

crisis del capitalismo global es una crisis estructural generalizada, que implica cierto modelo de relación social encarnado bajo una subjetividad alienada, por tanto, un cambio de modelo es mucho más que un cambio de paradigma, es una transformación en el estilo de vida y al mismo tiempo una reconfiguración de la política como estética de lo sensible. De ahí que lo opuesto a una subjetividad normalizada sea la producción de una subjetividad colectiva capaz de reinventar nuevas formas de ser, en el seno de la pareja, la familia, las relaciones sociales (Guattari, 2000:19). Una vez más, coincidimos cuando Guattari afirma que la *ecosofía* mental plantea una reinención de la relación del sujeto con el cuerpo, del tiempo, los misterios de la vida, las instituciones, los espacios domésticos y colectivos, las nuevas tecnologías, las terapias alternativas. Lo anterior conlleva agenciamientos inéditos que cobran cuerpo en procesos expresivos inéditos.

El ejercicio plantea romper con la dicotomía palabra – imagen. Las imágenes comportan siempre figuras retóricas y poéticas, es decir lingüísticas, el lenguaje comprende imágenes, la misma fonética lo es. Podríamos cuestionar entonces ¿cuándo aparece la imagen junto a la palabra? Y ¿cuándo la palabra es pensable, “imaginable”?

¿No será justamente el problema atribuir la palabra y la lectura al ciudadano crítico y las imágenes a la masa consumista? las imágenes tampoco son armas para el combate, como ingenuamente pensábamos (...) pero si pueden ser maneras de trastocar lo visible. El sistema no nos proporciona imágenes para anular la capacidad crítica que encierran las palabras, sin embargo, los *mass media* seleccionan, criban de manera sesgada, unilateral y manipulan las imágenes en el marco de un discurso preestablecido que les da un significado específico (Rancière, 2009).

La conjunción de la ética, la política, la estética y la ecología no es afán para estar al día en discusiones epistemológicas y teóricas, más bien surge como una verdadera necesidad de generar una salud

mental-espiritual donde la sensibilidad, el juego y la experiencia de subjetivación sean los puntos nodales de otra subjetividad e intersubjetividad, otra sociedad.

4.6 Infancia poética, cultura democrática y subjetividad

El cultivo de la infancia tiene relación con una nueva conformación de la subjetividad, que vincule arte, poética política y ecosofía: la ecosofía implica una nueva articulación ético política entre los tres registros ecológicos el del medio ambiente, el de las relaciones sociales y el de la subjetividad humana (Guattari, 2000: 8). Pasar de campos homogéneos bipolarizados de subjetividad, de una igualdad imaginaria de la subjetividad a una revolución política social y cultural que nos remita a nuevos campos moleculares de sensibilidad inteligencia y deseos heterogéneos. Empero, no todo es miel sobre hojuelas, la juventud y la niñez, manipuladas mentalmente por la producción de una subjetividad colectiva, sobre todo por los medios de comunicación, hacen más difícil la factibilidad de un proyecto de emancipación, aunque no han dejado de desarrollar sus propias distancias de singularización y de resistencia, la libertad y la democracia radical en la vida cotidiana cada vez están más lejos de ser experiencias comunes: creación de territorios existenciales (Guattari, 2000: 17).

Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas pueden prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible, pero tampoco menos –no hay que subestimar ni sobre estimar el arte y la poesía. Y la autonomía de la que ellas pueden gozar o la subversión que ellas pueden atribuirse, descansan sobre la misma base de la potencia de integración y de ideología (Ranciere, 2009: 19). Lo sensible nos remite a una

estrategia de conexión-interconexión entre palabras, cosas e imágenes, donde la experiencia estética o artística constituye un acontecimiento, es decir, un choque o vibración que toca y trastoca la subjetividad entera. Como ya se ha sugerido la obra de arte deja de ser un objeto inmutable o fijo para convertirse en un dispositivo, más que hacer acto de presencia es el mismo presente como acontecimiento. No sobreviene en el tiempo: abre una nueva temporalidad (Deleuze, 1987).

El cultivo de la infancia visto desde la esfera literaria y estética conlleva la creación de conexiones inéditas, donde artistas y consumidores hacen de la obra una máquina del tiempo singular. El espectador deja de estar a la expectativa y se vuelve co-creador, reinventa nuevas relaciones potenciales y nuevas experiencias. Abre la experiencia a la experimentación. La obra es un dispositivo que propicia el cultivo de una nueva infancia, es decir, es el surtidor de relaciones inéditas y de otras formas de pensar. Como bien lo ha dicho Andréa Vieira Zanella(2013) siguiendo a Deleuze, más que comprender o entender una obra o una experiencia se trataría de transformar la mirada de las cosas con miras para transformar la propia vida. Al afectar el cuerpo y al tacto y contacto con otros cuerpos: “el yo siento multiple hace nacer el yo pienso cinematográfico” donde el concepto está en sí mismo en la imagen, la imagen está para sí misma en el concepto.

Ya no se trata de lo orgánico ni lo patético sino de lo dramático, lo pragmático, la praxis o el pensamiento acción (Deleuze, 1987: 210-216). Dicho pensamiento acción designa una relación inédita, que está por venir entre ser humano y mundo, donde se avizora la plenitud de lo real en su potencia pura. El pensamiento acción nos traslada de la academia a la vida cotidiana, de la creación del arte snob y elitista a un arte intempestivo cuestionador, innovador, anónimo y anómalo, que no obstante, puede percutir y repercutir en el tejido social micropolítico. Las experiencias estéticas y artísticas pueden contribuir a nuevas

sensibilidades y nuevos procesos de sensibilización. Pensar el arte como una forma de resistencia política no es más hoy un eslogan panfletario sino que nos conmina a replantear el arte que produce nuevas subjetividades y un nuevo reparto de lo sensible a contracorriente de las identidades consumistas formateadas por el mundo del espectáculo y el capitalismo actual.

A partir de las ideas e imágenes de Pessoa y Deleuze y en diálogo con la experiencia de los talleres de arte y escritura como dispositivo de autocreación hemos arribado a la sugerencia de que arte, vida cotidiana, ecosofía, estética y política son derivas existenciales, variaciones de una misma modulación abierta: la producción de subjetividad libre y soberana. En tal contexto, la infancia es una potencia del devenir, un acontecimiento de la creación. El cultivo de la infancia no es otra cosa que un programa provisional para hacer de la experiencia un laboratorio existencial de experimentaciones con el material más valioso, evanescente y frágil: el sí mismo y el cuidado del otro.

A la vez, la infancia, en tanto estado de la inmanencia, involucra no sólo el instante presente sino la idea del cuerpo vivido, ese que ha sido atravesado por afectos y devenires irreductibles a una experiencia ordinaria; sino aquella de la imaginación, de la ensoñación, de la creatividad y la libertad. El regreso a la infancia en el proceso creativo, funciona a manera de *ritornello*; nos lleva de la fuerza de la repetición de lo ya vivido, lo ya dicho, lo imaginado a la diferencia, a la expresión de lo nuevo, actualiza lo encontrado, lo perdido, lo desconocido y lo diverso y se presenta en nuevas formas de enunciación del presente, tejiendo relaciones materiales, figurativas, lingüísticas, plásticas y poéticas en un ensamble múltiple del yo; en un agenciamiento maquínico de imágenes y movimientos.

El cuidado del otro implica que el devenir singular de alguien concierne en derecho a todos; la construcción del orden sensible común en su multiplicidad atañe una responsabilidad compartida, ni individual ni colectiva separadamente, sino que en doble sentido. La

Creación, crítica y subjetividad.

comunidad, sus múltiples devenires descubren el sentido de lo colectivo en los encuentros; esta univocidad significa que el ser social se expresa y trabaja sobre los potenciales ético- estéticos de los sujetos, y nos permiten comenzar a asumir las ciudades, los sitios, los espacios sociales como territorios de construcción; territorios comunes de lo sensible; el tejido social requiere atender a la producción de subjetividad individual y colectiva desde la interconexión entre vínculos éticos, estéticos y políticos.

5. HACIA UNA ESTÉTICA VIRTUAL

El presente apartado busca repensar Internet, las redes sociales y las nuevas tecnologías como elementos fundamentales de una problemática emergente que requiere nuevas estrategias de apropiación, una mirada lúcida y desprejuiciada, asimismo se intenta dilucidar alternativas de pensamiento y de subjetivación en la vida cotidiana, la estética y el arte.

5.1 Diagnósticos, tiempos, espacios virtuales y rizomas

Las nuevas tecnologías, las nuevas formas de comunicación y socialización traen cambios profundos e irreversibles. Estamos viviendo una transformación completamente revolucionaria en todos los órdenes y los ámbitos. Y con el rápido desarrollo de las tecnologías interactivas, los conceptos tradicionales de individualismo, subjetividad e identidad se transforman en el contexto de la comunicación y de la producción artística. Cada vez resulta más difícil pensar un futuro que se está haciendo presente de manera convulsionada y enloquecida. Ahora mismo se están produciendo cambios estructurales, y eso por no mencionar, los tiempos de desestructuración sin fin. Nuestras ideas y experiencias de tiempo, espacio, realidad, relación intersubjetiva y vínculo social se modifican por completo. La alianza entre cultura y tecnociencia crea una cibercultura dinámica y compleja. La experiencia del mundo y de la propia subjetividad conllevan nuevos desafíos. El sujeto tiene la posibilidad de adquirir nuevas identidades virtuales que se yuxtaponen a un laboratorio personal complejo y dinámico. La red y las nuevas tecnologías se integran con las tecnologías y formas de comunicación antiguas, pero Internet no es lo mismo que la cultura audiovisual de la televisión. Ha operado una mutación radical. Empero no todo es perfecto y armónico, emergen nuevas

contradicciones, exclusiones, violencias, formas de control y dominación, resistencias, creaciones subversivas. Si bien desde siempre la tecnología ha producido los sentimientos más encontrados en el ser humano. En momentos como ahora, de aceleración y vértigo se hace cada vez más difícil pensar y ver con claridad las cosas.

Pensar exige tiempo de creador, de recogimiento y contemplación. El tiempo se nos viene encima, cada vez tenemos menos tiempo para pensar, el actuar nos conmina sin más. Necesitamos pensarnos desde esta mutación radical que hoy acontece como una de las revoluciones tecno-científicas más importantes del milenio, después de la escritura. Imaginar sin miedos catastróficos el inicio de una nueva era que estamos viendo nacer justo ahora.

El descentramiento, la fugacidad y la proliferación que caracterizan las formas de comunicación y comunidad virtuales generan algo que Pierre Lévy denomina con justeza “un espacio dinámico de subjetividad colectiva” (2006: 14), cuya lógica relacional rompe con las estrategias y visiones de las antiguas teorías de la comunicación, ya no hay ninguna institución o entidad superior que controle por completo los procesos y los actores. El ciberespacio se erige como un sistema caótico, un laberinto móvil, universalidad acotada desprovista de un significado central. La cibercultura está conformando una nueva especie de universalidad que también plantea desafíos y retos insospechados. En sentido análogo el proyecto de *Redes sociales en el arte y Redes sociales ante la violencia*, Alberto Constante y un grupo interdisciplinario de estudiosos dilucidan, sin prejuicios, sin presuposiciones y presunciones la singularidad de la red y el ciber mundo. Lo más apremiante sería asumir las realidades emergentes sin paracaídas y sin las viejas consignas de la crítica apocalíptica, y todo esto sin dejar de lado el rigor y la creatividad que exigen las nuevas configuraciones de la actualidad; actualidad cada vez más evanescente. Una dilucidación

sobre Internet, las nuevas tecnologías, las redes sociales y la producción de subjetividad emergente no podría tener otra urdimbre que no fuera la escritura abierta y flexible que sólo el ensayo posibilita.

Las formas de transmisión, comunicación, subjetivación y realidad se dislocan y abren sentidos inéditos, desconocidos. Emerge un pulular de comunidades, entrelazamientos de obras, historias entrecruzadas, memorias cotidianas que cada cibernauta puede desplegar en su pantalla en un fragmento de instante. Y con ello emergen también inteligencias colectivas sincrónicas que relampaguean en el horizonte virtual de una conciencia humana finita-infinita.

Estamos completamente indefensos ante la emergencia de estas nuevas realidades, no tenemos más que viejas teorías, visiones anticuadas que no logran ver lo que se avecina si no es con cierto estupor y creciente incomodidad. Por eso intentamos ensayar. Ensayo como riesgo y acto de pensar libre, creativo, dialógico. Ensayar aquí toma el sentido de cartografiar algo que está en devenir. La cartografía móvil como mapa cultural, ético y estético. El ensayo inquisitivo intenta reflejar un mundo cambiante: “La zona del saber se fragmenta a pasos agigantados y las redes sociales nos hablan de ello: *Youtube* o *Spotify* distribuyen fragmentos de películas, televisión o música, *podcast* o *streams*. Ilustra cómo truecan los patrones de consumo de información que ocasiona la web por medio de sus distintas redes sociales. Este libro nos habla del cambio dramático en nuestra estética” (Constante, 2013). El ensayismo adopta y adapta la estructura abierta y móvil de una cartografía arborescente y en perpetuo tránsito: el rizoma, una de las figuras conceptuales más frescas e inquisitivas aportada por el dúo francés de Guattari y Deleuze.

Es en este sentido creemos que la noción de Rizoma acuñada por Deleuze y Guattari permite pensar la red desde su desestructuración y descentramientos críticos y creativos. Sin raíces

y sin ataduras, relaciones, conexiones, nodos, puentes, arborescencias, máquinas, mecanismos, dispositivos de enchufe y desenchufe, todo esto y más configuran la idea del Rizoma como una práctica creativa de lectura. La lectura sería la experiencia de producir otra experiencia distinta a la recepción convencional del libro y de la lectura, tal y como de forma tradicional, legal, ética e históricamente se ha definido en Occidente el acto de leer. Ya en su obra sobre Kafka, Deleuze y Guattari hablan de “una lectura menor” en consonancia con la “escritura menor o revolucionaria”. El rizoma conecta cualquier punto con otro cualquiera, relaciona las heterogeneidades más diversas, contiene direcciones cambiantes que crecen y desbordan. Está hecho por variación, expansión, conquista, captura, inyección, propugna el descentramiento más radical. Un rizoma está hecho de mesetas (una meseta es una región continua de intensidades, encarnan máquinas de guerra, líneas de fuga, migraciones arriesgadas. Reivindica lo marginado, lo silenciado por la historia oficial (Deleuze y Guattari, 1994: 10-28).

La figura de la inmanencia del Rizoma, escapa al ámbito de lo puramente conceptual, nos permite dar cuenta, de manera no reduccionista, de las nuevas tecnologías y en particular de Internet, dado que Internet crea una interconexión múltiple, acéfala, descentrada. La Red (Web) potencia Internet a una nueva revolución, interconecta lo que la gente, dice, hace, escribe, edita, muestra, por medio de palabras, imágenes, sonidos, archivos. Si los medios de comunicación de masas como la radio, la televisión y la prensa habían canalizado, reducido y condensado datos e información excluyendo la interconectividad, ahora la Red genera espacios de creatividad inusitados. El jazz como el juego infantil en su espontaneidad viva, dinámica, ofrece “una auténtica imagen de una formación en red” (Kerkchove, 2006: 38). Por ende, la inteligencia conectiva desarrollada en Red se beneficia de los expertos y de los que, aparentemente, no saben, todos son igualmente necesarios y trabajan para algo que los trasciende y

modifica. Interpretación y traducción se vuelven procesos de autocreación sin fin dentro de una unidad en constante desestructuración, auto-organización y auto-adaptación. La virtualidad trastoca la representación y evapora la realidad. Autor y obra se convierten en parte de un proceso interminable. Y aunque de continuo el gobierno, el mercado y militares están fraguando estrategias de control, toda jerarquía de dominación y competencia es demolida desde un interior proliferante y expansivo.

5.2 Redes de control y redes de sabotaje

En una discreta nota sobre las sociedades de control, a propósito de Michel Foucault, Deleuze vislumbró el impacto del capitalismo actual en la transformación radical de la subjetividad. En efecto, el coautor de *El Antiedipo*, señala una nueva sinergia ontológica y política entre las nuevas configuraciones de máquina y de sociedad porque expresan las formaciones sociales que las han originado y que las utilizan:

Las antiguas sociedades de soberanía operaban con máquinas simples, palancas, relojes; las sociedades disciplinarias posteriores se equiparon con máquinas energéticas, con el riesgo pasivo de la entropía y el riesgo activo del sabotaje; las sociedades de control actúan mediante máquinas de un tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo riesgo pasivo son interferencias y cuyo riesgo activo son la piratería y la inoculación de virus. No es solamente una evolución tecnológica, es una profunda mutación del capitalismo (Deleuze, 2006).

Deleuze avizora una nueva mutación del capitalismo tardío, que la cartografía foucaultiana de “las sociedades disciplinarias” no alcanza a ver. Mientras que las sociedades disciplinarias administran, dosifican y distribuyen la violencia como ortopedia correctiva secreta, en las sociedades de control es otra cosa totalmente distinta.

Se administra la violencia, ya no como ortopedia de la conducta, sino de otra forma, “pues en estas sociedades se trata sólo de asignar lugares a los sujetos, determinar nichos privados, estructuras donde podemos ser vistos y aceptados; sitios en donde lo que importa es el *password*, sésamo de nuestro mundo, la llave por medio de la cual entramos a las redes y en donde la violencia se ejerce silenciosa, pertinaz, casi indolora. Se ejerce a través de actos de red: exclusión, escamoteo, disipación, desaparición (Constante, 2013: 10).

Según Deleuze hemos entrado en una crisis generalizada de todos los dispositivos de encierro y dominación (prisión, hospital, fábrica, escuela, familia). La crisis radical de las instituciones de control social va del espacio privado al Estado, el mismo Estado-Nación se precipita en una crisis severa y terrible. Ahora las sociedades de control reemplazan a las sociedades disciplinarias. “Control” designa –dice Deleuze– al nuevo monstruo, a nuestro futuro próximo. Las nuevas formas de control pueden ser tan opresivas o tolerables como las viejas formas, en ambas se confrontan prácticas y estrategias de liberación y servidumbre (Deleuze, 2006).

Los controles son modulaciones, tienen un molde que cambia continuamente. El capitalismo genera un régimen abierto y desterritorializado de superproducción, compra productos terminados o monta piezas, vende servicios, alquila sueños y expectativas. El control –añade– es ilimitado, dispersivo, de rotación rápida, absolutamente inhumano bajo la piel de unos derechos humanos cada vez más demagógicos. Lo importante, según Deleuze, es que estamos en el principio de algo nuevo. La crisis de las instituciones conlleva la instalación progresiva y dispersa de un nuevo régimen de dominación, así como su contraparte: el surgimiento de nuevas formas de resistencia, lucha, guerrilla, sabotaje. Los anillos de la serpiente de la Red son complejos y tienen múltiples filtraciones. La Red es telaraña, pero también catapulta,

atrapa y dispara. Es lanzadera de viajes nómadas, de formas fluidas, plásticas, infinitamente moldeables.

En la Red se tejen conspiraciones, elucubraciones, voces polifónicas, pues toda acción es siempre interacción. El lugar, como bien lo ha dicho Philippe Quéau, se vuelve lengua y lenguaje, paisaje y pasaje, momento y movimiento, tropo y topos, metáfora y metástasis:

El lugar no existe ya únicamente como medio, se define también por su conectividad, la posibilidad de establecer vínculos, no con otros lugares reales, sino con el lugar virtual de la Web mundial. Lo virtual se da junto a lo real, pero también más acá y más allá de lo real. El lugar real se duplica, acompañado y rodeado por lugares virtuales. El lugar se encuentra cada vez más atrapado en el lenguaje y, a su vez, el lenguaje se convierte en un lugar metafórico. Lo que da lugar a nuevas fusiones, pero también a una confusión creciente. Así es como podríamos resumir la forma en que se producen las hibridaciones de lo virtual y lo real (Quéau, 2006: 49).

Las interacciones de la Red al estar de manera constante en un proceso de descentramiento y metamorfosis impiden la reificación, nada queda, nada permanece. La realidad virtualizada trastoca la interpretación y comunicación con la realidad social y la subjetividad. La Red no disuelve los cuerpos, los arroja a la exigencia de re-invencción constante y continua. Las nuevas tecnologías también pueden ser artefactos de guerrilla y escaramuza contra el orden. La Red nunca deja de estar expuesta a múltiples sabotajes. Al no haber mensajes fijos o definitivos, genera obras programáticas, provisionales, orografías de una historia que se está haciendo. Sus descripciones de precariedad, caducidad, equivocidad y tanteo forman parte tanto del poder como de la resistencia, que constantemente se confunden y yuxtaponen. Las formas de sabotaje y resistencia atraviesan las formas de vinculación que generan subjetividades mediatizadas.

El sabotaje y la resistencia son inherentes a la Red, desde el ciber-activismo hasta el hacker-activismo y cracker-activismo, la

Web nunca ha sido homogénea, uniforme, centralizada. El sabotaje o boicot de la Red consiste en una lucha intestina, doméstica, contra toda forma de organización autoritaria y jerárquica. Dicho sabotaje actúa como un acto verdaderamente deconstructivo, pues implica una formación y acción contraria a las ideas o proyectos hegemónicos, pero no es algo que provenga del exterior sino que se pliega a la inmanencia misma. La Red se extiende, contrae, amplía, expande, prolifera, se agujera, se acelera, se ralentiza, nunca está quieta, constituye un mapa móvil. La guerrilla no deja de trazar surcos, abrir, heridas y fracturas en dicho mapa. De ahí que la Red sea una cartografía política múltiple, siempre trae aparejada una contra-red que enfatiza –según Hakim Bey– toda una logística y un flujo de información clandestina, una imaginación creadora, una estética transgresora de valores. Donde “la trama resultante cobra vida, animada por remolinos y brotes de energía, coágulos de luz, túneles secretos, sorpresas” (Bey, 1994).

Orden y desorden en un mismo vector y deriva. Hoy todo coexiste: piratería, plagio, copy and paste, conocimiento, mentira, engaño deliberado, ocio, ahorro de tiempo y de esfuerzo, pérdida de tiempo y adicciones malsanas, manipulación, control, enajenación, aislamiento, soledad, alineación, comunicación superficial, ciber-sexo y ciber-amor, vacíos existenciales, encuentros libertarios, comunicaciones clandestinas, exhibicionismo, miedos, pobreza mental, pequeñas epifanías, ciber-pornografía y violencia mediática. ¿Quién erige la ley y el orden? ¿Quién tiene la potestad para hacerlo?

La Red se impone como un pequeño Dios omnipotente y bastardo que ya no alcanza a manejar los miles de millones de hilos que, de continuo crecen, se enmarañan, brotan, se marchitan y rebrotan, millones de hilos que sostienen el milagro de ese titiritero llamado –equívocamente– ciber mundo. Entre el discurso libertario de hackers como Hakim Bey o Richard Stallman y el discurso mercantil neoliberal, cuyo único fin es la ganancia ilimitada, la Red resignifica las nociones de libertad efectiva, subversión y legalidad.

La sociedad actual está atravesada por ese imaginario complejo y rasgado. Nosotros enfatizamos: Sociedad y Red no son equivalentes, ni reversibles o totalmente concomitantes entre sí, hay brechas, fracturas, cortes, no relación, distancia y diferencia insuperables. Sobre todo nos preocupa que jóvenes disidentes del orden creen que es posible la revolución por Internet solamente, como si lo virtual sustituyera a la realidad social opresiva en que vivimos, nada de eso, la complementa y refracta, pero no la suplanta. Creer que apoyar un comunicado virtual masivo para defender los derechos de inmigrantes africanos me convierte un activista social es un engaño. Hay un motivo de fondo que explica lo anterior. Las nuevas tecnologías han depositado en la mentalidad colectiva una suerte de magia, por contagio o cortocircuito se quieren las cosas rápido y ahora, sin contratiempos.

Si la mentalidad científica era de imaginación crítica y curiosidad, la mentalidad tecnológica imperante es de resolución instantánea de las cosas. Las tecnologías milagrosas pululan por doquier, todo mundo quiere la nano-medicina que lo salvara de la muerte, el cáncer, dándole eterna juventud y potencia sexual ilimitada. Como bien ha dicho Umberto Eco, hoy el prestigio de la ciencia y de la tecnología se basa en creencias mágicas, cuasi-religiosas que deben ser desmitificadas por la educación y páginas Web responsables (Eco, 2006). En todo caso ya no podemos pensar el ámbito humano sin las nuevas tecnologías.

Hoy que la antropotécnica define la condición humana, en tanto la tecnología resulta inseparable del ser y acontecer humano en sus manifestaciones más esenciales, la dimensión ético-política no se sustrae a dicha tematización. Hoy que las tecnologías son mediadoras de la relación con el mundo y consigo mismo, el ser humano ya no puede concebirlas únicamente como un medio o instrumento, neutro. Por lo mismo ya no es tan fácil oponer los intereses sociales a los intereses económicos, los cursos, discursos y recursos que despliega la Red son variopintos y muy complejos.

Toda perspectiva unívoca queda burlada desde sus propios planteamientos.

La velocidad de los acontecimientos actuales, precipita, al tiempo que apremia, los diagnósticos del presente, de un presente cuya presencia se difumina. Los acontecimientos amenazan con aplastarnos con su brutal facticidad galopante y contradictoria. La fluidez y lo gaseoso se presentan como metáforas y tropos de una modernidad que se desvanece, se licuifica, erosiona y colisiona. La velocidad del cambio –despista al observador– y lo puede llevar a la inmovilidad y parálisis. Por lo pronto, sabemos con Einstein, que el límite de la velocidad es la luz, así que no se deja de correr el riesgo de que la dinámica esquizofrénica del cambio nos conduzca a una ceguera parálítica. Por tanto una paradoja con la que nos confrontamos: no podemos dar cuenta de todo lo que nos sucede y de todas las variables que condicionan el presente, las relaciones de poder y de saber que encarna la subjetividad posmoderna descentrada, pero urge, es más necesario que nunca, trazar pequeñas cartografías móviles de nuestra condición limítrofe. Y es justo en el mundo contemporáneo cuando más ávidos estamos de tener referentes, pequeñas tramas de sentido y estructuras móviles que puedan potenciar otros tipos de subjetividad y de relaciones inter-subjetivas.

El diagnóstico nos remite a un saber aproximado, un pronóstico errático y cuya consciencia de caducidad siempre nos recuerda la finitud inexpugnable. El ser cuanto devenir trastoca por completo la ontología y los estilos de pensamiento, acción y de conocimiento ligados a una epistemología y filosofía política que tenía referentes claros y distintos. La insobornable finitud y temporalidad que comparte toda teoría, concepto o idea, no sólo revoca la eternidad y universalidad ahistórica sino también el relativismo e historicismo, pues nos muestra que también estos últimos ismos son concepciones que se salvaguardan de la finitud desde su meta-enunciación. La reflexión histórica que hacemos

siempre es desde el presente, o desde lo que alguna vez fue actual. Empero, la actualidad es incapaz de conocerse a sí misma, no podemos conocer el devenir sino en tanto historia acontecida del devenir. La representación abstracta del movimiento histórico de lo contemporáneo traiciona el devenir inmanente de las cosas. Estamos tras la caza inútil e imposible de eludir de la novedad del tiempo presente.

El movimiento del devenir del presente se presenta –según Deleuze y su lectura nietzscheana– como diagnóstico. El diagnóstico –en Deleuze y Foucault– tiene que ver con la posibilidad de intentar leer en el presente fuerzas de resistencia y subversión capaces de animar una nueva trama de creación conceptual en el devenir incesante de las cosas. Si pensar de verdad es crear nuevos conceptos lo que se nos exige es la potencia de repensar el devenir en su problematización inquisitiva y creadora.

El diagnóstico exige una mirada atenta, límpida y honesta, pero también valerosa que arriesgue otras visiones-versiones del (ciber)mundo y de la subjetividad. Desaprendizaje, inactualidad, discontinuidad e interrupción de los estilos y hábitos de pensamiento prevaricados. La creación conceptual conlleva afinidades y resonancias con la innovación temporal emergente, por tanto la capacidad de diagnosticar es inherente a la potencia de creación conceptual misma. Se trataría de traducir la fugacidad temporal en una trama conceptual rizomática, ensayística, y al mismo tiempo, crítica, creativa, rigurosa. Esa es la tarea que nos demanda el ciber mundo, las redes sociales, la cibercultura y la producción de una subjetividad ciborg.

El diagnóstico es una suerte de periodismo francotirador que husmea la actualidad de manera oblicua y en algunos de sus detalles aparentemente banal o intrascendente. El hoy no sólo es el punto de partida de todo, sino acaso la única finalidad tangible del pensamiento y de la acción. Pensar hoy, y únicamente desde y hacia hoy mismo, nos condena a la fugacidad de todo. La singularidad del

presente es la tesitura de lo que nos acontece hoy, aquí y ahora. El presente se presenta en su diferencia irrevocable. El diagnóstico implica –acota Foucault– un trabajo de nosotros mismos sobre nosotros mismos en cuanto seres libres (Castro, 2011: 100). Diagnosticar es establecer la compleja trama de singularidades y repeticiones. Consiste en marcar las diferencias: “No se trata de comprender el presente a partir del pasado (como una época del mundo) ni del futuro (como anuncio o promesa), sino en su diferencia, a partir de sí mismo. El concepto de crítica permite articular el presente-repetición y el presente-diferencia (Castro, 2011: 100). El diagnóstico del presente se presenta como nuestro acontecimiento más fundamental y al mismo tiempo eventual. Ir al fundamento es reconocer el sentido esencial que hoy tiene la antropotécnica. Y eventualizar es reconocer ese movimiento de fuerzas que configuran y traman, también, deconstruyen lo que estamos siendo y dejando de ser. Significa inscribir el azar y el caos en el orden actual. Los acontecimientos se juegan en la microfísica cotidiana del poder, en la jornada silenciosa, invisible y milimétrica del día a día. La exigencia de repensar el acontecimiento-repetición que nos constituye bajo una nueva lógica disruptiva resume la exigencia de crear diagnósticos y cartografías del presente. El análisis de los acontecimientos exige una analítica de los dispositivos de saber-poder en el bucle de las subjetivaciones actuales. Los desplazamientos de subjetividad están en sintonía con la recomposición del tiempo y del espacio en el mundo actual. La subjetivación se abre a un proceso de desterritorialización y deslocalización, proceso que había sido fuertemente criticado por intelectuales humanistas que veían en esto una forma clara de enajenación, pero la relación del sujeto consigo y con su entorno resulta ser mucho más plástica, flexible y creativa de lo que se suele comúnmente aceptar.

La nueva lógica del –acontecimiento-repetición de las tecnologías virtuales y su dinámica compleja de control, subversión

y producción de subjetividad no se circunscribe únicamente al fenómeno económico de la globalización. Tal panorama requiere dejar atrás perspectivas trasnochadas, y de doble moral, que se dedican a excomulgar y conjurar las nuevas tecnologías por medio de ellas. Superposición de acontecimientos, cruces y paradojas nos plantea la problemática contemporánea. Un buen diagnóstico posibilita, detrás del flujo continuo, “capturar las características generales de este fenómeno, sus continuidades, pero también sus rupturas” (Constante, 2013: 15). ¿Cómo capturar la singularidad de un presente en tránsito perpetuo? Atrás quedó la imagen filosófica del búho de Minerva como vanguardia del horizonte presente, el pensamiento va a la zaga, su lento rumiar de tortuga genealogista y topo destructor, es más bien lento y soterrado. Un andar a ciegas, ralentizado, que tantea con torpeza y a destiempo: “Tratar de dar cuenta, no de verdades luminosas, redondas y eternas, sino de flashazos enceguecedores de los fenómenos modernos. Fenómenos que nos compelen a dar cuenta de ese presente complejo que representa el horizonte desde el cual se filosofa” (Constante, 2013: 15).

El diagnóstico conlleva una cartografía, en tanto el balance tendría que volverse a re-escribir muy pronto, pero las pequeñas huellas y pistas dejadas, en la arena del inmenso mar virtual, son un pequeño testimonio de una fábula, narración de una genealogía en marcha. Dichas huellas urden la cartografía. La cartografía móvil arriesga, en el acto de nombrar un presente virtual, su cristalización y congelamiento, sin embargo, arriesga lecturas, miradas, visiones, versiones, perspectivas, apuestas, ficciones. La cartografía problematiza e impugna un territorio mutante, a la vez que lo resignifica en otro orden de ideas, saber y subjetividad. La cartografía no opone una lógica nómada virtual frente a una lógica sedentaria tradicional material”, asume que puede haber nomadismo en la vieja cultura ilustrada erudita y libresca, y también sedentarismo en la nueva cultura virtual. La oposición entre lo

nuevo y lo viejo siempre resulta más compleja y problemática de lo que nuestros hábitos evolucionistas permiten ver. Y aunque no se subestima el hecho de todos conocido de que hay una lógica del algoritmo y una personalización de las redes que implican preferencias predeterminadas, previamente seleccionadas. El principio de pre-comprensión del ser ahí no se reedita mecánicamente. Si los cibernautas consumen aquello que ha sido previamente seleccionado por ellos, servidores y links, el consumo en la red plantea un ejercicio estético, ético y político donde el arte de la subjetivación entra en juego.

5.3 Redes, política y la subjetivación

La Red se multiplica en Redes. Dinamismo e intercambio son constantes y crecientes, si bien hay un proceso global de homogeneización de la cultura, se destruyen las características individuales de cada grupo, y aunque nuestros modos de ver, leer, apreciar y experimentar se van aplanando cada vez más, lo cierto es que la capacidad visual e intelectual de los jóvenes de hoy no es mejor ni peor que la de generaciones anteriores, simplemente es distinta. Se habla mucho, no sin razón, de que la percepción es progresivamente automatizada, asistida electrónicamente y computarizada, de que hay una nueva construcción técnica de la mirada y del pensamiento (Ern, 2013), empero esto sólo es parte de la historia actual, pues deja de lado que las plataformas digitales virtuales en tanto auto-creaciones colectivas que trastocan lo interno y lo externo, lo público y lo privado.

La propia configuración de los sujetos humanos adquiere una base tecnocientífica. El ciborg es el paradigma antropológico de nuestro tiempo. Los artefactos son extensiones del cuerpo y del cerebro, el mismo yo psico-social que emerge de una ingente auto-producción social. Hoy podemos reivindicar una subjetividad polifónica, móvil, dispersa, molecular, biotecnológica. La

subjetividad hoy es dialógica y extra-discursiva, local y global, posicional y nómada. Los sujetos individuales, objetos, colectivos virtuales, dispositivos técnicos están en constante mutación y permutación. Las dicotomías a las que nos tenía acostumbrado el antiguo pensamiento dejan de operar, si es que alguna vez, lo hicieron. Ya no se puede contraponer sujeto y objeto, naturaleza y cultura, lo real y lo imaginario, interior y exterior, referente y signo, afecto e intelecto, humanidades y tecnologías, humano e inhumano:

Se hace preciso sobre todo impugnar esa versión del dualismo según la cual los procesos y los discursos sociales y las tecnologías son cosas perfectamente diferenciadas, al modo de los fines y los medios de la razón instrumental. Para pensar al sujeto en la era de la información puede ser clave la noción de *interfaz*, tal y como Bateson la entendía: como interacción entre sistemas no enteramente cerrados, como espacios de intercambio, de transcodificación, de transubjetividad. Una hermenéutica de las puertas es hoy más reveladora que una epistemología de los límites. Y más que una ética de las identidades, una poética de las metamorfosis (Abril, 2006: 66).

Si el sujeto moderno –según Kant– está centrado en la autonomía racional y en asumir la mayoría de edad intelectual, el sujeto posmoderno, en la era electrónica, “es descentrado, dispersado, multiplicado en una incesante inestabilidad. Y pese a los estereotipos, el receptor posmoderno típico no es una víctima abnegada de la alienación y el sometimiento al “gran hermano” (un yo escaso siempre es menos proclive a la estupidez que un yo pletórico). En la misma medida en que la centralidad, el autocontrol y el aislamiento del sujeto moderno-industrial se deconstruyen, el patriarcalismo, el etnocentrismo y la prepotencia egoica declinan (Abril, 2006: 67-70). Las prácticas de lectura e interpretación se vuelven más flexibles, están abiertas a la experimentación y aprendizaje de cada sujeto. Manipular, malinterpretar, combinar, ensamblar, descontextualizar, formatear, comunicar, rehacer,

reconstruir, entre otras actividades, forman parte del quehacer cotidiano de los usuarios de la Web, quienes seleccionan y filtran datos, imágenes e información de acuerdo con sus gustos, necesidades, expectativas y capital cultural, y sin embargo, su actuar no es del todo rutinario, generan pequeñas novedades, abren situaciones y creaciones no codificadas.

La Red favorece la democratización de procesos y prácticas culturales, rompe la barrera histórica entre productores y consumidores, cada consumidor recrea la obra, rara vez la asimila y asume tal cual. La propiedad privada se impugna en el quehacer de cada día. La horizontalidad creativa se forja a golpe de colectividad, la irrupción del trabajo colectivo impide toda forma de clausura.

La política de la red nos remite a la renovación de la noción y experiencia de la comunidad. La comunidad deja de tener una carga identitaria fija, se evapora, resurge, reordena, se fragmenta, se disuelve, y vuelve a renacer bajo otros intereses y significados. La política de la red pertenece al orden de lo simbólico, lo material y lo virtual. Tiene un carácter lúdico, exploratorio, está abierta al juego de autonomía y heteronomía. Es una política radical, creacionista, múltiple, marcada por el disenso. La máscara que proporciona la comunicación virtual hace de la identidad personal un proceso y proyecto de modelado, casi tan plástico como una obra de arte; los límites están dados por el capital cultural que se pone en juego. La comunidad real y la comunidad virtual ya no se oponen, más bien se complementan mutuamente, se comunican, disienten entre sí, pero dialogan y se retroalimentan. Gran parte de las visiones futuristas apocalípticas sobre el posible enclaustramiento de las primeras comunidades de chat han quedado superadas por la propia dinámica cultural que vivimos, lo cual no necesariamente los atomiza dentro de una individualidad adictiva antisocial. Cada vez un mayor número de personas tiene acceso a los servicios de Internet y la Web. Si bien todavía hay una concentración en Europa y Norteamérica, y algunos países como Australia, Nueva Zelanda y

Brasil también tienen una participación significativa, es casi en todo el orbe que se ha empezado a generalizar el uso de Internet. Ya ningún café o restaurante que quiere captar a la población joven puede prescindir de conexiones eléctricas y virtuales so pena de quedar al margen de un mercado en expansión.

El hipercapitalismo, que no es sino el capitalismo recargado y radicalizado, versión Matrix, busca, por todos los medios, formatear las identidades singulares en identidades vendibles e intercambiables como otra mercancía más, sin embargo, contra todo pronóstico, el individuo se resiste a desaparecer en medio del tráfico virtual. En este sentido, la subjetivación instituye uno de los principales campos de batalla donde se juega la resistencia y lucha por la autonomía frente al control y a la dominación.

5.4 Redes y consumo cultural en Iberoamérica –y en México

El orden geopolítico, económico, financiero y tecnocientífico se traduce en formas efectivas de inclusión y exclusión. El Norte frente al Sur es mucho más que una forma de ubicación en el espacio, constituye toda una cartografía de los centros de mando y estructuras de dominación. La globalización tecno-financiera propicia formas extrañas de relación, ahora se incluye a más de tres cuartas partes de la población mundial como excluida. Se genera una nueva inclusión excluyente o exclusión conectiva y selectiva. En tal contexto, Internet y la Red no son excepciones, forman parte del juego. El uso de nuevas tecnologías conlleva nuevas formas de dominación digital y dependencia tecnológica. En América Latina y el Caribe las formas de exclusión y segregación, analfabetismo digital, son diversas y abarcan todos los estratos sociales, la educación y la industria. En una época donde rige una interconexión global, la transferencia del conocimiento y la creación de nuevas tecnologías marcan la diferencia entre los que tienen el mando y los

que obedecen. El colonialismo tecno-científico fortalece, salvo contadas excepciones, una relación de dependencia de América Latina respecto a Estados Unidos y la Comunidad Europea. Ahora la emergencia de una economía mundial centrada en la información y la tecnología reordena las formas de dependencia e imperialismo. La segregación digital propicia un círculo vicioso de segregación económica y cultural y viceversa. Romper dicho círculo se impone como uno de los grandes desafíos de la educación y de las políticas públicas en la región.

El escritor español José Antonio Millán, en un sugerente ensayo titulado “De El Averiguador a la Malla Mundial”, publicado en el 2006, detectaba algunas tendencias preocupantes: el bajo peso de la población hispanohablante en la red, la escisión de grupos con intereses comunes entre España e Hispanoamérica, la dificultad de comunicaciones de calidad entre ambos continentes, la incipiente cultura virtual crítica y creativa. Su propuesta para abatir tal rezago era simple: infraestructura, educación, conocimiento y herramientas (Millán, 2006: 98-108) Es justo matizar que las cosas han cambiado mucho en los últimos años y cada vez se diversifica el acceso a la Internet y el uso de la Red. Y aunque aún se requiere un uso más crítico y creativo de Internet y de las redes, las formas de uso, consumo cultural, recreación y subjetivación se han modificado enormemente.

El panorama es muy complejo. La Red en castellano, aunque no tiene la misma fuerza y presencia que en el idioma inglés, rápidamente está creciendo. Asimismo frente a la homogeneización comunicativa con esquemas predeterminados (Prada J. M., 2009), las diferentes estratagemas de incorporación de publicidad y censura, emergen nuevas formas de resistencia, auto-creación personal y colectiva, y multiplicidades singulares. Necesitamos nuevas lecturas que tengan una perspectiva más analítica, descriptiva, genealogista, y menos maniqueísta, dualista, simplista y catastrofista. Una lectura de y desde la complejidad.

En México, por ejemplo, la IAB⁴ realiza estudios desde el 2005, sobre los usos y hábitos que tienen las personas que se conectan a Internet, pero se centran principalmente en la comprensión de las experiencias y percepciones consumistas, tanto publicitarias como de contenidos culturales, icónicos o discursivos. En Latinoamérica, los estudios sobre consumo cultural en la Red todavía están en pañales. En el caso concreto de México, cada vez hay más usuarios de Internet, los internautas mexicanos pasan, en un promedio general, más de cuatro horas conectados. La mayoría de los mexicanos únicamente utilizan Internet para revisar su correo electrónico, tener una conversación informal y el esparcimiento, de forma muy escasa la utilizan como herramienta educativa o de información. De forma provisional, puesto que cualquier juicio o pronóstico, por más corto que sea el plazo, bien puede revertir su tendencia, estamos en condiciones de repensar las nuevas tecnologías como algo más que la adición de computadoras, información e informática. Las nuevas tecnologías de la información y la comunicación plantean un nuevo trabajo en red, una nueva forma de vincularse consigo y con los demás.

⁴ IAB (Interactive Advertising Bureau) es el principal organismo a nivel global que representa a la industria de la publicidad interactiva. Se compromete a la objetividad y la seriedad en el desarrollo de análisis y de estudios, la educación y la estandarización para impulsar la importancia de Internet en la mezcla de medios publicitarios en México. Es una asociación sin fines de lucro fundada en 1996 en Estados Unidos que hoy tiene presencia en 30 países. IAB México cuenta a la fecha con más de 170 empresas asociadas, dentro de las cuales destacan: Carat Digital, comScore, Google, Group M, Grupo Editorial Expansión, Grupo Ferrer, Havas Media, Media Response Group/ Canal Mail, Millward Brown, Ogilvy, Orange, Prodigy MSN, .Fox, Televisa.com, Terra y Yahoo!. La asociación tiene como objetivo fomentar la utilización y maximizar la efectividad de la publicidad digital a través de múltiples plataformas. El capítulo mexicano de IAB se abrió en febrero de 2005.

El ciber-espacio es un mega-mercado virtual y consumista. Las empresas no dejan de estar introduciendo nuevos productos mercadotécnicos, de servicios o creativos. Aún falta un marco jurídico que regule el mercado virtual. Para el 2013, en México se cuentan 59,2 millones de internautas, lo cual significa que ya más de la mitad de la población mexicana (52%) tiene acceso al medio y se considera que la penetración de Internet irá incrementando, además de transformar su configuración por el tipo de usuarios que se han ido agregando. Las redes sociales se vuelven el sitio web más visitado en ese año y temas como la salud y la educación tomaron relevancia en relación al resultado del 2012 (iab.mexico, 2013). Los esfuerzos de las empresas hegemónicas de Internet hoy se dirigen no a la producción de datos, sino a la gestión de metadatos, tal es el caso de las aplicaciones *Instagram*, *Flickr*, *Facebook* o *Pinterest*, y procuran ofrecer herramientas para que los usuarios puedan compartir, modificar y crear nuevos contenidos hechos por ellos mismos. Ahora bien, generalmente tales servicios pueden disponer de la información privada, datos e imágenes sin el consentimiento del usuario. Peor aún, algunos de los nuevos tratados y acuerdos en materia de derechos de autor en la red, protegen y salvaguardan más bien los intereses de los grandes mega-consorcios. Empero, el plagio y la piratería no se han podido detener, y creemos que en gran medida ahí reside el futuro de la democracia virtual. El panorama resulta irreductible a una lectura monolítica, emergen comunidades, trabajo en redes, cooperativas virtuales, grupos de auto ayuda, a la par que se fortalece el narcisismo egocéntrico, la ciber-violencia, el ciber-sexo, la soledad más atroz y rampante que se exhiben con desesperación, y obscena vulgaridad por medio de fotografías, videos, comentarios u opiniones, entre otros elementos, que propician formas inéditas de relación humana (Prada J. M., 2009).

El estudio del uso de Internet en México revela que entre los tipos de usuarios de nuestro país, destacan los adolescentes

(*teens*); dentro de sus hábitos, los ciber-jóvenes prefieren los sitios que se relacionan con los medios audiovisuales. Los *teens* tienen una interacción fuerte con las redes sociales (86%), son su principal fuente de información (85%) y participan activamente, utilizándolas mucho más que un internauta promedio. Su relación con las redes sociales es cada vez más activa un 88% ve fotos, 85% envía mensajes instantáneos, 62% publica mensajes personales y son los que más participan en los juegos con un 27% y ven las últimas noticias de sus contactos. También la relación entre los *teens* y las marcas en las redes sociales es activa un 61% se caracteriza por ser seguidores de las marcas comerciales y el 77% tiene una alta exposición a anuncios publicitarios en redes sociales. Para este segmento poblacional seguir una marca tiene diversos beneficios, principalmente enterarse de promociones y/o descuentos especiales y comunicarse directamente, es decir, adquirir estatus, sentirse representado dentro o fuera de la red. Además los *teens* han fortalecido el vínculo emocional que tienen con Internet, lo perciben como una forma de estar actualizados, de distracción y forma parte de su vida cotidiana; el 78% declara que Internet los mantiene actualizados y disfrutan utilizarlo, mientras que un 76% lo usa más que cualquier otro medio de comunicación y forma parte de su vida diaria.

Así la vida cotidiana actual se fragmenta entre lo real y lo virtual. Si la televisión fue la gran colonizadora del tiempo del ocio social (Gubern, 2000), se introdujo como un miembro más de la familia, ahora las nuevas tecnologías interactivas han reforzado y ampliado, por los medios electrónicos y el Internet, la emergencia de una nueva realidad: la *virtualidad*⁵; el fenómeno en que los espectadores sufrían un evento de confusión entre lo que habían vivido y lo que habían visto en la pantalla, daba origen a la llamada

5 Se conoce como realidad virtual al sistema tecnológico que permite al usuario tener la sensación de estar inmerso en un mundo diferente al real.

paramnesia mediática, esta no dista por mucho de las nuevas sensaciones provocadas en algunos sitios web, tal es el caso de *Google Earth*⁶, cuya información rebasa las líneas entre lo visual, lo experiencial, el tiempo y el espacio. Opera una transformación radical de la subjetividad, el espacio y el tiempo, la propia experiencia se modifica profundamente.

5.5 Redes y participación sociales

Una red social es una estructura social móvil, muy dinámica, creada por un grupo determinado de personas que interactúan entre sí movidos por intereses, gustos o pasiones comunes. En Internet, una red social es una parte importante de la denominada web social o medios de comunicación y hoy resulta ser un medio idóneo para la circulación de información, ideas, imágenes, creencias, opiniones, comercio, noviazgo, entre otras muchas más actividades. Hay redes sociales de la más diversa índole, desde grupos de ayuda terapéutica hasta redes de prostitución y pornografía infantil, pasando por grupos de anoréxicas y bulímicas.

Desde la radio, el teléfono, la televisión - y ahora la red- se viene completando un proceso de telepresencia que poco a poco va sustituyendo las acciones puramente somáticas, reinventándose maneras de ser, de las funciones sensoriales. La propia experiencia del cuerpo se transforma radicalmente. Una pérdida de la relación con el cuerpo físico desencadenada por la telecomunicación. Para Virilio, la telepresencia deslocaliza el cuerpo; las fronteras entre realidad, virtualidad y ficción se vuelven cada vez más porosas. La realidad virtual niega el aquí en beneficio del ahora. Vivimos el “ocaso de la presencia física en beneficio de una presencia inmaterial y fantasmagórica” (Torres, 2001:101). El papel decisivo de las

⁶ Base de datos georreferenciada que se nutre de la colaboración de diversos usuarios

nuevas tecnologías en la vida cotidiana ha llegado hasta la transformación profunda y discreta, casi imperceptible, de la experiencia corporal propia y ajena. La tecnociencia se hibrida con la tecnocultura y la cibercultura.

Con el uso del Internet, la disolución del cuerpo e identidad reales es evidente, basta con mirar muchos de los perfiles creados dentro de las redes sociales, que representan el *alter ego*, perfeccionando y retocado de los usuarios, que hacen uso de las herramientas para cortar y pegar situaciones de vida, elaborando caricaturas de su realidad; que diseccionan su cuerpo en las fotografías editadas, que construyen su pensamiento a razón de fragmentos literarios, citas, o micro textos de autores que probablemente nunca han leído, que hacen desaparecer lo indeseable, lo que de sus vidas no pretenden permanezca, y mucho menos a la vista de todos, a fin de cuentas, al igual que en la televisión la presencia en la red es momentánea, instantánea, y vale más que sea de su agrado. Respecto a este fenómeno la Sociedad Mexicana de Internet (AMIPCI) presenta su primer estudio sobre redes sociales en México, considerando que en Latinoamérica el 60% de usuarios de Internet lo constituyen dos países, Brasil y México.

En lo que concierne a redes sociales, *Facebook* se posiciona en primer lugar a nivel global y en Latinoamérica, que contrasta con *Youtube* que lidera la categoría de entretenimiento con un 72% de audiencia mexicana, es decir un promedio de tres horas por usuario. Los resultados indicaron que 6 de cada 10 internautas mexicanos acceden a alguna red social. Entre las principales actividades dentro de las redes sociales está enviar mensajes tanto públicos como privados, para comunicarse con familiares o amigos; el promedio de permanencia oscila entre una y tres horas, conectándose varias veces al día. Otros de los usos más comunes son el seguimiento y opinión sobre contenidos de cultura, deportes, y entretenimiento al igual que seguimiento de las últimas noticias nacionales e internacionales

(Asociación Mexicana de Internet, 2014). Además de acuerdo con el Estudio de Consumo de Medios entre Internautas Mexicanos de IAB México, Millward Brown y Televisa Interactive Media, 9 de cada 10 internautas mexicanos han descargado aplicaciones y entre las más utilizadas están las de redes sociales, que forman ya parte importante de sus hábitos; 9 de cada 10 internautas mexicanos están registrados en redes sociales. Los contenidos posteados por los usuarios en redes sociales son muy diversos pero las fotografías son lo más compartido (71%), principalmente de familiares, conocidos y/o amigos (56%), lugares, comida o mascotas (43%), autorretratos (16%) y de sus compras (7%). No obstante, las redes sociales siguen siendo un espejo de lo que sucede en la sociedad, y muy raramente, producen un acontecimiento que sea puramente virtual.

Estos datos nos llevan a pensar que definitivamente Internet ha transformado la forma en que los mexicanos consumen contenido, en los últimos años; Internet es el medio de comunicación más accesible y confiable para los mexicanos, de acuerdo con 54% y 46% de los internautas respectivamente, además de que existen diferentes actividades que los usuarios prefieren hacer online que por medios tradicionales como comunicarse con personas que no viven en su misma ciudad, jugar o dedicar tiempo a su entretenimiento, escuchar música o ver películas (iab.mexico, 2013). La lógica inclusiva de la llamada segunda época de la red, habitualmente denominada como la *web social* se basa en un principio elemental: cuanto más usuarios, mejor será una denominada plataforma o red social, es decir, que hay valor en el volumen, que lo cuantitativo deviene cualitativo en esta fase dos de la red. Y siendo lo cualitativo uno de los elementos clave de la producción actual, se entiende que el empeño de las nuevas empresas sea generar en todos los usuarios la necesidad de pertenencia y participación, de vincularnos a un grupo, a una comunidad digital, de colaborar y aportar cosas para compartirlas en las nuevas redes sociales (videos, fotografías, comentarios, textos, arte gráfico, digital, música,

perfiles, etc.) (Prada J. M., 2008). Por otro lado, aún persiste un amplio sector de la población mexicana que está completamente al margen de la Red y el uso de nuevas tecnologías.

Las redes sociales son ahora una forma fundamental de estar al día, de adquirir reconocimiento social por parte de amigos, conocidos y extraños. Las primeras redes sociales y comunidades virtuales tenían cierta perspectiva romántica, seductiva, tecnófila, solitaria; sus usuarios conocían un poco de programación y generaban redes de apoyo técnico y psico-afectivo. Ahora Facebook y Twitter, por citar algunas de las más utilizadas, no requieren ningún conocimiento técnico, basta poder encender una computadora, teléfono celular o tableta para entrar en contacto con los demás. Dependiendo su edad y capital cultural, la gente publica las cosas más diversas, desde la usuaria B. que escribe en su muro: “Hoy me uno a la cadena que un amigo me envió, por cada *like* que pongas oro un padre nuestro para los fines que al o la interesada le convengan. Excelente domingo”, pasando por los tópicos y noticias de la semana, hasta C. que nos comunica que está triste, enferma, deprimida y cierra con una carita llorosa. Lo global se imbrica con lo local, lo glocal se convierte en una mixtura que resemantiza códigos generales desde una apropiación singular o de un grupo específico. Magia, esoterismo, cultura New Age, consejos para adelgazar o aumentar glúteos, chistes, tips ecológicos, auto-retratos y miles de auto-retratos, pues la foto es la evidencia de que uno estuvo en Roma, Barcelona, la Torre Eiffel, San Francisco, o cuando menos en una cena o comida en un antro de moda. No importa tanto lo que se diga o publique sino quién reconoce lo que uno hace. En las redes sociales, el reconocimiento del otro es un ejercicio interactivo y dialógico, yo soy en tanto el otro confirma y reafirma mi existencia virtual, la existencia virtual adquiere consistencia ontológica en la medida en que alguien más la otorga desde fuera, por lo mismo, la violencia y agresión también están a la orden del

día. Por fortuna en Internet siempre existe la posibilidad de bloquear una persona indeseable.

Lo virtual hace de la experiencia de lo contemporáneo un nuevo fenómeno de masas al alcance de todos. Nuevas semánticas, transformación radical de lo visto e imprevisto. Erosión de conceptos definitivos y de la permanencia. Disolución de las fronteras geográficas y entre lo real y lo imaginario. Tiempo, realidad, experiencia, son tocados y trastocados por la cibercultura. Las prácticas del arte, la literatura y la cultura cambian. Se modifica la realidad, se materializa en una nueva virtualidad. Se modifica la escucha, cuya audición se percibe en una nueva sonoridad de fondo. Música casi ilimitada, pero también pornografía, sadismo y muerte. Cercanía y lejanía se vuelven borrosos, difuminan sus fronteras, nos llevan a un pensamiento paradójico, complejo, precario, imposible. Lo imposible de Bataille, o lo real de Lacan, ahora como límites de lo virtual.

No es sólo un medio, las nuevas tecnologías, en alianza con la cibercultura y la tecnociencia, son parte inherente de una sutil, pero profunda variación de la subjetividad y de la convivencia humana. Paul Virilio, uno de los pocos autores que intentan mostrar la singularidad de los nuevos acontecimientos, a juicio de Deleuze, nos sugiere que el ciberespacio es una nueva forma perspectiva completamente inédita. Que no se deja asimilar por la perspectiva audiovisual ya conocida, exige una visión completamente nueva. En tal contexto, uno de los asuntos nodales es el vínculo social intersubjetivo que se está erosionando por completo. A la pérdida de la corporeidad se adhieren nuevas formas estéticas y éticas de convivir. Estamos perdiendo el cuerpo propio a favor del espectral, el mundo propio en beneficio del virtual. La pérdida del contacto humano. En lo virtual cada vez es más difícil ser y estar sin tener un registro visual de ello. De este fenómeno de lo visual, del gran número de imágenes que se manejan y archivan diariamente, de la multiplicidad de íconos, grafías, videos, etc. nace una nueva estética

del presente, estética de la desaparición. El arte, a través de los medios, facilita la manipulación, repetición y serialización de imágenes de manera casi infinita, permitiendo una disponibilidad de elementos que favorecen la transformación inmediata de la forma, colores y significados. Los medios digitales convierten la obra de arte en algo maleable y con características dinámicas. Por ello, la posibilidad de un arte que tome como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social (arte relacional) más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado, da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión del modelo urbano a la casi totalidad de los fenómenos culturales. La ciber-ciudad se presenta como una obra por experimentar, apertura de lo posible e intercambio ilimitado. Hoy surgen nuevas formas de subjetivación estética que resignifican el sentido del “estar-ahí-juntos” (Ern, 2013).

5.6 Arte en Red

El uso de tecnología no es algo nuevo en el campo del arte. Sin lugar a dudas podemos decir que el arte surgió a la par de la técnica. Los procesos de transformación del arte a partir de los nuevos medios se observan en la ruptura de la linealidad de los mecanismos de comunicación, que conlleva la progresiva complejización de los medios de producción, distribución y consumo de objetos y productos estéticos.

En los primeros momentos de la red Internet los contenidos que en ella se ofrecían eran generados por proveedores profesionales que incorporaban informaciones diversas en sus *websites*, mientras que los usuarios eran fundamentalmente consumidores de esa información. En la hoy conocida como web 2.0 sucede lo contrario, muchas plataformas de servicios como

Myspace, *Youtube* o *Flickr* permiten a sus usuarios colaborar con contenidos como fotografías, videos y compartiendo archivos, incluso transformándolos y reeditándolos; los usuarios ya no son sólo consumidores sino también proveedores de contenidos. Y que toda persona pueda ser productora y distribuidora de materiales visuales y audiovisuales de todo tipo, ha desencadenado un imparable e intenso proceso de socialización de las prácticas creativas (Prada J. M., 2008) que por supuesto trastoca los conceptos tradicionales de estética, obra, autor, público y arte; diluyendo sus límites hacia otros territorios. Esta nueva oleada estética, configurada por contenidos múltiples y creativos, sucede entre dos escenarios, uno en el que los usuarios se reconocen como participantes de un proceso social de cualidades creativas y estéticas, con base al cual pueden sentirse parte integrada de un mundo, que aunque virtual, depende y valora únicamente la presencia visible del usuario, por ello es instantáneo, desaparece; y otro que claramente advierte que aunque el usuario se reconozca como autor de dichos contenidos, el producto no puede clasificarse o enlistarse como una obra de arte, al menos no desde la perspectiva teórica que aún enmarca, define y legitima al arte y a los artistas; interviene en este proceso, una vez más en la historia del arte, el criterio de la *intencionalidad* de la obra, es decir la intención de que dicho contenido sea un objeto artístico, y claro está el discurso que acompaña a dicho objeto; en este sentido podemos afirmar que la intención de la gran mayoría de los usuarios no es la creación y propuesta artística, sino más bien, el propósito de la autoafirmación, la pertenencia y el consumo, por esta razón y tal vez desde una óptica más pesimista o en su caso objetiva, los usuarios no son coautores o productores artísticos, sino técnicos de herramientas con cualidades estéticas utilizadas con un fin diverso al del arte.

En este contexto se distinguen dos enfoques de la tecnología, uno como herramienta, otro el de las construcciones ideológicas y de sentido que se proyectan (Ern, 2013: 8). A razón de

esto último podemos decir que resulta todavía más interesante el efecto de *estetización de la vida* (embellecimiento, retoque de la realidad) que proyectan dichas plataformas digitales, que los propios productos y contenidos; mismos que la mayoría de las veces resultan repetitivos, aburridos, estériles, y que muestran a los usuarios en situaciones chuscas, obscenas, exhibitorias, a manera de diario íntimo gráfico, pero que no precisamente proyectan una posición política y estética ante la vida, que resulta ser la tarea actual del arte. También las prácticas de la fotografía y del video están cambiando. Todos podemos ser fotógrafos, aunque no todos seamos artistas. Y ahora todos somos un *paparazzi* virtual. Ser visto y verse. Voyerismo generalizado. Lo público y lo privado se trastocan. El consumo y recepción creativa de imágenes toca y retoca, *fotoshop*, nos da la ilusión, quizá la única esperanza, de modificar positivamente nuestra imagen. Palimpsestos, intertextos, collage, mixtura, bricolaje: cultura meme. *Territorio Telcel, Movistar y Telefónica*: para que el hombre más rico del mundo siga siéndolo (por favor elija la opción deseada y adquiera tiempo aire ilimitado). Ciber-capitalismo: canibalización, lujo, exceso y en sus antípodas hambre, muerte, destrucción, migración forzada. Ya no existen campos de concentración, todo es un campo generalizado, y todo es concentración de capital y/o de miseria; ambos fenómenos son reversibles y concomitantes entre sí. El micro-fascismo es inherente a las sociedades de control, como en las películas de Van Damme, pero sin efectos especiales: el soldado universal y el esclavo universal pueden ser intercambiables: su identidad es tan postiza como el perfil de Sabrina Zabrok.

La cultura permite distinguir una obra de arte de un elemento fortuito. Cuanto más consciencia de la diferencia entre lo intencional y lo fortuito tengamos, más posibilidades de entender el arte tendremos, sobretodo de diferenciar entre los contenidos de puro entretenimiento y consumo, y las verdaderas manifestaciones artísticas de los nuevos medios, a veces englobados bajo

terminologías como *arte digital*, *arte multimedia*, *arte interactivo*, *arte electrónico*, *net.art*, *media art*. La linealidad *artista-obra-receptor* es ahora más compleja; se están modificando la manera de producir, reproducir, difundir y consumir obras, que a diferencia de la época de la revolución industrial, ya no es mimética, mecánica y masivamente, sino de un modo idéntico, digital y global (Ern, 2013: 10-11).

En su momento, con la fotografía y el cine surgió la estética de la desaparición. La velocidad de los cuadros de un film, revoluciona la percepción y hay un cambio en la estética. El sustrato constituido por el mármol de las experiencias tradicionales en la arquitectura y escultura es sustituido por la persistencia de imágenes en la retina. Hoy día, pintura, dibujo y libro están en peligro de desaparecer. Todo está bajo amenaza de disolución (Torres, 2001). Por ello, para analizar la relación entre el arte y las redes, no hay que ser optimistas sino críticos, dejar de lado la idea posmoderna del *todo se vale* y solicitar y potenciar nuevas formas políticas de asumir las nuevas tecnologías en pro de la liberación y democratización de los contenidos y de la potencialización de los discursos críticos - creativos. La revolución tecnológica como eje guía en la estructuración del pensamiento y funcionamiento sociales, de la subjetividad, no puede ser ajena al campo artístico, cada vez más, los artistas se apropian de las redes sociales, plataformas de participación y metaversos como contextos de referencia y actuación, pero siempre desde su territorio, su rol social de artista. Indudablemente, los elementos alegóricos interpretativos y subjetivadores propios del arte, poseen una gran capacidad para operar una prometedora reconfiguración poética de las interacciones comunicativas que se dan en la multitud conectada (Prada J. M., 2009) aunque esta parte, la comunidad, lo participativo, es innegable y no es posible pasarla por alto.

Las creaciones amateur estadísticamente forman ya una parte muy importante de los contenidos disponibles online, proceso

que se enfrenta claramente al profesionalismo característico de la modernidad y el siglo XX. Lo que está aconteciendo es, así, la conversión de los consumidores en productores de determinados productos (haciendo coincidir a consumidores y productores) generando *prosumidores*. Un ejemplo claro, es el de la información, explica Juan Martín Prada, con el fenómeno del *blog*, hay una masiva producción de información y opinión que antes era impensable, y existe lo que algunos han denominado “periodismo participativo” con espacios como *Wikinews* donde las informaciones y los artículos son escritos por los propios lectores, incluso pueden elegir qué noticias deben o no ser cubiertas; esta singular manera de elegir los artículos periodísticos a la carta, igual que la programación televisiva, no sólo transforma y *desinforma* sino que deconstruye el sentido de los espacios informativos, creando entonces serie de realidades alternas confeccionadas a manera de collage, que niegan lo que resulta indeseable a los ojos de los consumidores, donde cada uno da su mejor versión. Siguiendo a Baudrillard, “Simulacra y Simulación”, la imagen enmascara y desnaturaliza una realidad profunda. Simulacro liberado de sí mismo. Caos proliferante, *hiperrealidad*, sitio de sitios que provocan verdaderos desplazamientos de sentido, cuyo fin es el descubrimiento de una nueva realidad, la multiplicidad de verdades que coexisten en cada mundo coincide con la lógica de la simulación.

El “vértigo de interpretaciones” nunca colapsa en una realidad objetiva. Lo que ocurre, entonces, no es una sucesiva abstracción de la realidad, sino una sucesión de pasos hacia la simulación, la sucesiva negación del sentido (Constante, 2013: 82), si esto sucede con el texto, en cuanto a la imagen los efectos son similares, aunque sí; la mayor parte del material de imagen y video que existe en la red, es un registro gráfico de la vida de los usuarios, que según Prada, éstos lo comparten para contagiar su entusiasmo de vivir, por sentirse acompañados, en comunión con muchos otros en una vivencia, es decir, crear nodos de conexión a partir de la

experiencia, de lo igual, de lo sensible, individualidades comunicadas y que se encuentran gracias a un factor de identificación, ya sea en la experiencia o en la imagen, que actúa efectivamente como punto de encuentro en la construcción de una inter-subjetividad de la red.

Dentro de los contenidos que se encuentran en Internet, redes sociales y plataformas o aplicaciones para dispositivos móviles, resulta obvio que mucha de la producción visual que se disfruta y se comparte no ha sido realizada por profesionales de los campos de la imagen, y supone un verdadero reto para los artistas y creadores profesionales, esta rivalidad cuantitativa entre una y otra producciones no quiere decir que el papel de lo que podríamos entender como propuestas artísticas o arte se haya disuelto dentro de un flujo infinito de imágenes y producciones artísticas *amateur*; pero podemos afirmar que las líneas que nos ayudan a diferenciar entre una y otra son cada vez más delgadas, sobre todo si pensamos en que la gran mayoría de los usuarios no ha recibido ningún tipo de formación estética, y difícilmente distinguen entre un autor reconocido, uno emergente y un amateur, mientras que sí se dejan llevar por el gusto.

Michel Parsons en *Cómo entendemos el arte* (Parsons, 2002: 43-189) explica, en una perspectiva general, cinco fases del desarrollo estético en las personas, de tal forma que, cada fase es una estructura tejida suavemente, donde una comprensión dominante del arte configura una serie de ideas a partir de la primera percepción. En este sentido, la fase uno denominada *favoritismo* consiste en un deleite intuitivo ante la mayoría de las imágenes percibidas, existe una fuerte atracción por el color y una respuesta asociativa despreocupada ante el tema del cuadro y/o imagen. Estéticamente las imágenes son un estímulo para la experiencia agradable. No importa lo que representen, ni si son figurativas o no. El gusto por una imagen equivale a juzgarla, no existen distinciones de relevancia ni preguntas sobre la objetividad. Esta comunidad de usuarios amateurs, en su mayoría inexpertos del arte, se siente, sin saberlo,

continuamente perturbada e inspirada por un arte que no conoce. Lo utiliza constantemente como un recurso para definir la realidad. Sus usuarios no citan las fuentes de las obras, porque cada pieza de arte es interpretada como una aportación a la estructura mundo. Las piezas pierden no sólo su autor, sino su contexto y significado originales, y se convierten en un medio de interpretación, en una hipótesis de la existencia. Este arte no pertenece ni busca pertenecer al mundo del arte contemporáneo, no lo entiende ni busca entenderlo, no reconoce a sus autores ni le interesa el reconocimiento autoral. Se rehúsa a ser parte de lo que percibe como el vacío glamour que rodea al arte. Es simplemente una expresión pura, una manifestación estética espontánea (Schmelkes, 2013: 79-85). La Red promueve un ejercicio activo de democracia radical donde se corre el peligro de banalización, uniformidad y trivialización de todas las cosas, seres y experiencias. Miles y miles de páginas personales y colectivas dan cuenta de un fenómeno creciente de socializar y difundir el trabajo de artistas aficionados y profesionales; empero, los mecanismos de legitimación de una obra y un autor generalmente están dados todavía por las instituciones del arte y la cultura hegemónicas.

Por otra parte, dentro del análisis de la nueva estética y la presencia del arte en la red, encontramos cada vez más ejercicios artísticos que intencionalmente se han apropiado de estas particulares formas colectivas de producción, de la ola de comentarios, perfiles o contenidos, y aparecen dentro de esos mundos interconectados desde la posición del artista, que reúne elementos del contexto, se los apropia y los devuelve, convertidos en un objeto estético que interactúa con los usuarios, y espera situarse en un espacio reconocible dentro de ese nuevo mundo, lejos de los museos y las galerías, pero más cerca del público. Lejos de cierta versión progresista, el mercado del arte ligado al museo, la galería, los críticos, la comunidad artística, los curadores y mercaderes, y el gran público en general todavía persiste y preserva

viejas prácticas rituales. De hecho, muchos de los proyectos más interesantes que se pueden identificar dentro del amplio grupo de las prácticas artísticas “*on line*” están centrados en la promoción de artistas y su obra, y en cómo hacer posibles nuevas formas de participación públicas en movimientos artísticos, foros, asociaciones, etc. Por su parte, una la obra artística definida como “software social” o lo que podríamos entender como *net art 2.0* incide precisamente en la idea de que la práctica artística más comprometida tendría como una de sus prioridades orientarse a la reconfiguración de las formas en que se dan las interacciones personales y sociales en la actual red (2008: 76).

Como ejemplo está *Proyecto Prometheus* que se estrenó en *Youtube* en el año 2007, un interesante cortometraje que en el cual se toca el tema del avance de los medios en los últimos años, y su impacto en la cultura Occidental, en este cortometraje, su autor Philip K. Dick explora algunos de los avances tecnológicos más relevantes de las últimas décadas y juega a predecir algunos de los impactos y transformaciones posibles a raíz de estos cambios tecnológicos (León, 2013: 130) Lo interesante es que muchas de esas predicciones han resultado ciertas, y más allá de pensar que el autor es un vidente, la atención debe centrarse en el hecho de él, al igual que otros artistas, supo leer su presente y a partir de ello realizar diagnósticos de escenarios posibles a través del arte. Este es uno de los proyectos artísticos que evidentemente retoma el contexto de la era digital para proponer, irónicamente, desde una de las plataformas más utilizadas y vistas por los usuarios, un evidente llamado de atención desde adentro, utilizando el mismo lenguaje, pero creando un contenido que busca problematizar.

5.7 Arte digital y estética contemporánea

El *net.art* o *arte en red*, como se ha explicado anteriormente, es un género de producción artística hecha especialmente para la red, su característica principal es la interactividad de las obras, este género nació en los noventa junto con el principal medio de comunicación global que conocemos como Internet. Este tipo de arte, ofrece a los usuarios, la posibilidad de que, como espectadores, terminen una pieza, obra de arte o participen de un ejercicio artístico desde su computadora o dispositivo digital. En Internet cada espectador es un creador en potencia. Internet, -según Schmelkes, “es una entidad auto-poética estructurada en su totalidad sobre la idea de emergencia” (2013: 78). La autoría es por tanto un concepto casi ajeno a las formas creativas de esta naturaleza. Incluso se podría decir que el pseudoanonimato es una de las condiciones para que se den actos creativos a gran escala. De ahí que una vez más, el proceso de producción y legitimación de producciones del tipo digital, se contrapongan a las formas todavía tradicionales e institucionalizadas del arte

Una vez más hay que decir que el análisis del arte desarrollado en las redes, no se trata únicamente de ver los cruzamientos existentes entre las disciplinas artísticas tradicionales y las nuevas tecnologías digitales, así como sus vicios y cualidades más constantes, se trata también de ofrecer la visión de posibles puntos de fuga. Para ello es necesario, tal vez, en primer lugar que se dejen de pensar los espacios virtuales como archivos, sino ubicarlos como posibles espacios de creación. En segundo que se observen sus características de desarrollo de lenguajes propios, la experimentación ya se hace presente pero ésta debe convertirse en enunciación, en posibilidad de creación (2013:142-143)

Mejor aún desde una posición política-crítica, el arte del reciclaje nunca deja de correr el riesgo de ser re-absorbido por la propia lógica de la obsolescencia programada y el mercado tecno-

capitalista. El arte y las formas de subjetivación contemporánea guardan cierta similitud en lo que respecta al uso de nuevas tecnologías, en ambos casos, se trataría de repensar el sentido de la creación y la creación del sentido como un conjunto de prácticas simbólicas y materiales que están transformado por completo la propia condición humana.

Otra vez emergen el rizoma, el ciborg y el devenir múltiple. Otra vez emergen. Posibilidades y potencias de mutación. Posibilidad de una nueva estética y una nueva ontología, a saber, la emergencia de una subjetividad emancipada en un ciber mundo cada vez más uniforme y opaco –pese a su luminosidad virtual fluorescente. Hace falta inaugurar una crítica del arte de las tecnociencias (Torres, 2001). Hace falta también un arte crítico de la subjetivación autónoma. Aún más replantear el mercado y el consumo cultural más allá de las exigencias de la lógica aplastante del capital global. En suma, un arte de la resistencia, una resistencia del arte, de la subjetividad y de la colectividad que reconfiguren el sentido de la experiencia de lo humano en los bordes de lo inhumano.

La crítica abre la creación de subjetividades polifónicas y la recreación de un mundo plural, múltiple, diverso y divergente. La crítica en tanto crítica cultural creacionista y autogestiva asume la democratización de la cultura y la participación ciudadana como el eje de toda reivindicación cultural y política. En este sentido la crítica en la educación no es una parte adherente sino sustancial y fundamental para entender los procesos y las prácticas educativas. La crítica en la sociedad y en la política exige una lectura descriptiva de lo que verdaderamente sucede en nuestro entorno al tiempo que una nueva lectura que pueda dar cuenta de las nuevas conformaciones de la subjetividad contemporánea.

Por lo mismo, la crítica en el arte, la tecnología y la subjetivación van de la mano porque el capitalismo actual no se puede concebir sin su dimensión tecnocientífica que modifica por

completo la propia condición humana. De ahí que la elaboración de nuevas cartografías de la sociedad contemporánea sea una tarea en ciernes, la dimensión que se toca en el presente análisis si bien constituye un avance, apenas es un esbozo introductorio a los campos mencionados, retoma como punto de encuentro la condición humana y sus procesos de subjetivación, mismos que se llevan a cabo en las más diversas zonas de interconexión entre el arte, la tecnología y la educación (en cualquiera de sus formas), y que se combinan y reflejan en los actos de consumo genérico y cultural más cotidianos.

Bajo tales premisas, y si la potencia de emancipación y subversión es inherente al ser humano, situarnos desde el horizonte de un Occidente periférico y excéntrico nos posibilita otra emancipación, profunda y radical. Por ende, aquí postulamos, como apuesta, un imaginario múltiple atravesado por miles de imágenes barrocas y neobarrocas de politeísmo, paganismo, chamanismo, indigenismos actualizados, pero también soterrados, pero también, movimientos sociales, gritos desesperados, utopías descabelladas, escrituras ensayísticas, canibalismo y antropofagia. No situamos en el espectro de una crítica libertaria descentrada, marginal, subterránea, más física que metafísica. Crítica creacionista que ilumina y empodera subjetividades oprimidas y reprimidas, pero valerosas y festivas:

Afirmamos un occidentalismo periférico, occidentalismo en el sentido que partimos la resistencia desde lo existente, desde las organizaciones tal como existen en el presente, las viejas y nuevas, pero re-significándolas desde la periferia, desde el margen. Este espíritu dionisiaco de la izquierda libertaria cruza transversalmente a todas las organizaciones y formas organizativas anti-capitalistas y anti-estatalistas, rechazando de antemano cualquier práctica autoritaria y burocrática. Nuestra utopía es una utopía que se construye en el presente, que constituye una racionalidad mítica frente a los dogmatismos científicos que al desnudar la realidad de los ropajes ritualísticos y paganos, dejan a los cuerpos fríos y con

la imposibilidad de moverse frente al congelamiento de una realidad que desencanta. La izquierda libertaria es una estética de la existencia, un ethos opuesto al orden moral del mundo, es decir una voluntad divina que determina lo que el hombre debe hacer o dejar de hacer –según Nietzsche. La izquierda libertaria dionisiaca es una posibilidad y a la vez una emergencia para la emancipación de los cuerpos oprimidos en América Latina” (Sicerone, 2015).

Afirmamos una crítica que no se limite a describir las cosas, sino que sea capaz de transcribir los sueños e imaginarios subversivos. En un mundo regido por la competitividad y lógica del capital, donde los individuos se encapsulan en su aislamiento ruidoso, definidos en razón de los bienes, estatus, posibilidades económicas y actividades recreativas a las que tienen acceso, donde sacrifican cada vez más las actividades comunitarias y de participación cívica, nosotros nos atrevemos a soñar otro mundo con los ojos y oídos bien abiertos.

En las calles y barrios, en las redes y espacios familiares y sociales, emergen, discreta, pero poderosamente, nuevas formas identitarias, de agrupación, organización, expresión. Pulan pequeños brotes de inconformidad, innovación, búsqueda, hasta por azar. Empero es justamente ahí donde encontramos uno de los puntos de inflexión para configurar nuevas formas de democratización y participación ciudadana. No podemos, como los cangrejos, echarnos hacia atrás, hoy día las relaciones personales, sociales y hasta comerciales son pensadas en su mayoría a través de una pantalla, busquemos hacer de ello un espacio creativo, pero más que eso, trasladar las experiencias de lo virtual a nuestras acciones cotidianas, a lo que conocemos como *nuestra realidad*. El incremento en el uso de medios de comunicación tales como el internet y las redes sociales pueden favorecer dinámicas de apropiación y reapropiación del espacio público. Los pronunciamientos públicos, las discusiones políticas y las resistencias sociales en Latinoamérica y en México hallan un espacio fértil y bondadoso en la aldea virtual;

faltaría que este tipo de prácticas se apoyen en un sistema educativo más democrático, propositivo, crítico.

Si bien asistimos a una completa y compleja metamorfosis de los hábitos y prácticas culturales en México, estos procesos no alcanzan todavía a reflejarse en una mayor democratización de la cultura, hay todavía un gran margen de mexicanos y latinoamericanos que no tienen acceso a las nuevas tecnologías, y que por tanto sufren de una doble exclusión; barrios, comunidades, localidades, o regiones alejadas o marginadas de las grandes ciudades y por tanto de los centros culturales precisan, ya no una “evangelización” a través de técnicas y políticas paternalistas, sino políticas de gestión que respeten su espacio y capacidad para la transformación de sus propias realidades. Parte de esto corresponde al Estado, a medida que garantice el marco legal, donde los derechos culturales signifiquen en principio el derecho que tiene cada sujeto, ciudadano, a conservar sus prácticas y, a la vez, elegir de entre las opciones culturales ofrecidas y adaptarlas, traducirlas, a su realidad; pero la otra parte, está en el poder constituyente autogestivo ciudadano que sea capaz de activarse como sujeto auténticamente político autónomo, en ambos casos, falta mucho por hacer, pero la ruta está trazada ya.

La esfera educativa, es nominada una vez más como el principal espacio de acción y resistencia. La tarea educativa debe entenderse desde su raíz, como un proceso cívico, una formación integral, ya no como un proceso instituido dedicado a formar sujetos susceptibles de ser integrados al sistema. Recordemos que como ciudadanos y sujetos sociales transitamos entre diversos marcos educativos, que sean formales, no formales o informales, nos exponen ante una serie de experiencias y acontecimientos, que a la vez, de manera cada vez más deficiente, ofrecen las herramientas que habremos de adoptar en nuestra forma de ver y comprender el mundo; por ello la subjetividad se postula como un elemento central en la discusión de la educación, la política y la ciudadanía.

La apuesta por el arte contemporáneo consiste en generar nuevas formas de pensamiento así como de entender y vivir nuestro cuerpo, y por ende, vivir en el mundo. El arte, la educación artística y la formación estética precisan el mismo objetivo: recuperar la dimensión creacionista, crítica, estética, política y de convivencia de la subjetividad humana. Las escuelas de arte, sobre todo las profesionales, tienen una lista de retos que les correspondería encarar desde su trinchera. Se les atribuye una carga bastante pesada, las escuelas de arte no son, como bien se aclara “fábricas de artistas” pero su actividad resulta todavía más compleja, en un mundo donde los esfuerzos científicos, políticos y económicos son prioridad en las agendas nacionales. Si bien sabemos que los valores estéticos y creativos son retomados y altamentepreciados en la llamada era de la imagen, existe también una serie de carencias en las escuelas de arte públicas.

En términos generales, la era digital supone una serie de retos, derivaciones, interconexiones, incertidumbres y sospechas. Las nuevas prácticas y dinámicas solicitan de los sujetos nuevas posturas, requerimos actitudes políticas, éticas y estéticas conscientes. Estamos en condiciones de repensar las nuevas tecnologías como algo más que la adición de computadoras, información e informática. Nuestra época es sin duda coyuntural. Desde la crítica creacionista, pensar la producción de la subjetividad es un asunto nodal, las interconexiones entre arte, tecnología, educación y consumo son ejes de análisis límpidos. Es tiempo de que los críticos e investigadores se involucren y comprometan en el análisis crítico, así como en la formulación de propuestas frente a una, completamente nueva y heterogénea, subjetividad humana en tránsito y metamorfosis.

CONCLUSIONES

Creación, crítica y subjetividad son tres componentes de una producción social creacionista, componentes que conforman la dinámica del sistema-mundo-global. Educar para resistir en el sistema-mundo global es un programa y un proyecto que busca hacer de la vida colectiva y del sujeto fines de realización de otra forma de ser y hacer humanidad. Por desgracia, hoy se educa para conformar un sujeto consumista alienado. Educar de, desde, y hacia la resistencia es educar con miras a una ciudadanía crítica. La imaginación crítica es la clave de la resistencia como aprendizaje. Educar para resistir buscaría educar para potenciar sujetos libres, autónomos, responsables, solidarios. En medio de la crisis generalizada, la educación tiene que dejar de servir al pensamiento hegemónico y ponerse al servicio de otra forma de subjetivación y convivencia, de lo contrario no seguirá precipitando hacia el desfiladero de la catástrofe. Educar para resistir, es educar para crear y liberar. La liberación forma parte de un proyecto de emancipación y autocreación social y política.

La educación y, en particular, la educación artística, posibilita formas y estrategias de hacer frente a las estructuras de control y dominación. El arte y las formas de subjetivación contemporánea pueden servirse de nuevas tecnologías para repensar el sentido de la creación y la creación del sentido. En el desconcierto del mundo contemporáneo es posible que otra vez puedan emerger potencias de resistencia y de autocreación social. Posibilidades y potencias de mutación. Posibilidad de una nueva estética y una nueva ontología, a saber, la emergencia de una subjetividad emancipada en un ciber mundo cada vez más uniforme y opaco – pese a su luminosidad virtual fluorescente. Se requiere un arte crítico de la subjetivación autónoma. Ante la lógica de los mercados y los intereses corporativos, ante el consumo cultural regido desde el capital global, hoy necesitamos un arte de la resistencia, una

resistencia del arte, de la subjetividad y de la colectividad que reconfiguren el sentido de la experiencia de lo humano en los bordes de lo inhumano. En tal contexto, la educación puede ser una poderosa herramienta antropológica y política.

La crítica abre la creación de subjetividades polifónicas y la recreación de un mundo plural, múltiple, diverso y divergente. La crítica en tanto crítica cultural creacionista y autogestiva asume la democratización de la cultura y la participación ciudadana como el eje de toda reivindicación cultural y política. En este sentido la crítica en la educación no es una parte adherente sino sustancial y fundamental para entender los procesos y las prácticas educativas. La crítica en la sociedad y en la política exige una lectura descriptiva de lo que verdaderamente sucede en nuestro entorno al tiempo que una nueva lectura que pueda dar cuenta de las nuevas conformaciones de la subjetividad contemporánea. Por lo mismo, la crítica en el arte, la tecnología y la subjetivación van de la mano porque el capitalismo actual no se puede concebir sin su dimensión tecnocientífica que modifica por completo la propia condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (2005). *Teoría estética*. México: Ediciones Akal.
- Adorno, T., & Horkheimer, M. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Agustín, S. (2010). *Confesiones*. Madrid: Editorial Gredos.
- Arce, R. E. (2010). Imaginario social: creación de sentido. En U. P. Nacional (Ed.). México, D.F.: Horizontes Educativos.
- Arreza, A. F. (Septiembre de 2011). *Arte y Sociedad Revista de Investigación*. Recuperado el 29 de junio de 2014
- Arte, U. M. (2001-2014). *Fundación Dialnet Universidad de la Rioja*. Recuperado el junio de 2014, de Fundación Dialnet Universidad de la Rioja: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=673>
- Bárcena, F. (2012). *El aprendiz eterno*. Buenos Aires, Argentina: Miño y Dávila.
- Bárcena, F. (2012). *El aprendiz eterno* (1a° ed.). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Baudrillard, J. (1998). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2007). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Baudrillard, J. (27 de marzo de 2009). La disparition du monde réel. (S. Loehr, Entrevistador)

- Bauman, Z. (2007). Arte, muerte y postmodernidad. En Z. B. al, *Arte, ¿líquido?* (págs. 11-24). Asmara, Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid: Sequitur.
- Bauman, Z. (s.f.). Arte, muerte y postmodernidad. En Z. B. al, *Arte, ¿líquido?* (págs. 11-24). Asmara, Buenos Aires, Ciudad de México, Madrid: sequitur.
- Borbón, L. L. (2011). El espacio público urbano como política cultural. En *Espacio público y derecho a la ciudad* (págs. 181-204). Bogotá, Colombia: Editorial pontificia Universidad Javeiana.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2007). *Campo del poder y reproducción social*. Córdoba Argentina: Ferreyra.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Braudel, F. (2002). *La dinámica del capitalismo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Canclini, N. G. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. México : Editorial Grijalbo S.A. de C.V. .
- Canclini, N. G. (1999). El consumo cultural: una propuesta teórica. En G. Sunkel, *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Casabona, A. N. (2001). *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant Lo Blanch.

Creación, crítica y subjetividad.

CONACULTA. (2006). *Sistema de Información Cultural*. Recuperado el 2014, de

http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/ebcmV2.pdf

CONACULTA. (2013). *Sistema de Información Cultural*. Recuperado el mayo de 2014, de

http://www.conaculta.gob.mx/encuesta_nacional/

CONACULTA. (s.f.). *Sistema de Información Cultural*. Recuperado el 05 de 2014, de <http://mapa.sic.gob.mx/>

CONACULTA-FONCA. (2013). *Secretaría de Educación Pública*

CONACULTA-FONCA. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de <http://fonca.conaculta.gob.mx/programa/apoyo-a-artistas-visuales-mexicanos/>

Constante, A. (2013). *Arte en las redes sociales*. México: Estudio Paraiso.

Corporation, F. K. (2011). *Frida Kablo Corporation*. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de <http://www.fridakahlocorporation.com/>

Cuadra, Á. (2008). *Hiperindustria cultural*. Santiago de Chile : eBook.

cultural”, G. D. (2013). *SinDominio*. Recuperado el 24 de abril de 2013, de <http://www.sindominio.net/ash/is0110.htm>

Debord, G. (1988). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris, Francia: Gallimard.

Deleuze, G. (2006). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus.

Deleuze, G. (s.f.). *Conversaciones*. (J. L. Pardo, Trad.) Escuela de filosofía Universidad ARCIS.

- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Díaz, S. (2014). Arte y pensamiento en Gilles Deleuze. Una experiencia lúdico-estética. *Fedro, Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 70-78.
- Dueñas, J. R. (2000). *Cultura ¿para qué?* México, D.F.: Océano.
- Eco, U. (1983). *La estrategia de la ilusión*.
- Efland, A. (2003). *La educación en el arte posmoderno*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Efland, A. D. (2002). *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós.
- Erich Fromm, I. L. (2003). *La sociedad industrial contemporánea*. México: Siglo XXI.
- Ern, A. J. (septiembre de 2013). *slideshare*. Recuperado el 30 de junio de 2014, de slideshare.net: <http://www.slideshare.net/alessa8/el-arte-en-la-era-del-tablet>
- Ernesto Piedras Feria, N. G. (2008). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México, D.F. : Siglo XXI.
- Freire, P. (1969). *La educación como práctica de la libertad*. México, D.F.: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- Freire, P. (1996). *Política y educación*. México,D.F.: Siglo XXI editores, S.A. de C.V.
- Freire, P. (2009). *Política y Educación*. México, D.F.: Siglo XXI editores.
- Frontera, M. E. (octubre de 2012). *mariaestelrich.files.wordpress.com*. Recuperado el 16 de junio de 2014, de

Creación, crítica y subjetividad.

<http://mariaestelrich.files.wordpress.com/2012/11/maria-estelrich-proyecto-final.pdf>

Fundación Mexicana para el Fomento de la Lectura, A.C. . (10 de 02 de 2013). *miguelcarbonell.com*. Recuperado el 08 de 05 de 2014, de http://www.miguelcarbonell.com/artman/uploads/1/ENL_2012.pdf

G., C. L. (2013). *Voces, ecos y propuestas para la Agenda Cultural del siglo XXI 25 años de debate*. México, D.F. : Ed. Porrúa.

Gadotti, M. (1998). *Historia de las ideas pedagógicas* . México: Siglo xxi editores S.A. de C. V. .

Gardner, H. (1990). *Educación artística y desarrollo humano*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Educador.

Gardner, H. (2005). Explorando el misterio de la creatividad artística. En H. Gardner, *Arte, mente y cerebro* (pág. 132). Barcelona: Paidós.

Goldstein, G. (2007). La experiencia estética como experiencia de conocimiento. En G. F. Diker, *Educación: (sobre impresiones estéticas)* (págs. 57-69). Argentina: del estante editorial.

Gómez, D. S. (2014). *Universidad Nacional de Colombia Sede Bogotá*. Recuperado el marzo de 2014, de Programa RED: <http://www.humanas.unal.edu.co/red/publicaciones/tesis-de-grado/>

Guattari, F. (1996). *Caosmosis* . Buenos Aires: Manantial.

Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid, España: Grupo Santillana de Ediciones, S.A. Taurus.

- Gubern, R. (2000). *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- huellasvisuales. (2014). *huellasvisuales.com*. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de <http://huellasvisuales.com/html/inversion.html>
- Huxley, A. (1998). *Nueva visita a un mundo feliz*. Buenos aires: Editorial Sudamericana .
- iab.mexico*. (29 de enero de 2013). Recuperado el junio de 2014, de http://www.iabmexico.com/Estudio_Consumo%20de%20Medios_2014
- INEGI. (2014). Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México 2012. Aguascalientes, México.
- INEGI, C. (2014). Encuesta Nacional de Consumo Cultural de México. Aguascalientes, México.
- Internet, A. M. (2014). *AMIPCI*. Recuperado el 16 de agosto de 2014, de <https://www.amipci.org.mx/es/>
- Iturbe, M. P. (1998). *El arte del mercado en arte*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Jiménez, L. (2013). *eluniversal.mx*. Recuperado el 4 de noviembre de 2014, de <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/57661.html>
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. México, D.F.: Editorial Itaca.
- Kant, I. (2013). *¿Qué es ser ilustrado?* México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- León, F. d. (2013). El arte de tiempos y espacios perdidos. En *Arte en las redes sociales* (págs. 130- 144). México D.F.: Estudio Paraíso.

Creación, crítica y subjetividad.

Lipovestky, G. (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad del hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.

Llosa, M. V. (2012). *La civilización del espectáculo*. México: Alfaguara.

López, J. I. (2006). La obra de arte: objeto simbólico y mercancía. *IMAFRONTE*, 105-113.

Malfavaum-Beltrán, J. T. (2014). *UMAR Universidad del Mar Oaxaca*. Recuperado el julio de 2014, de <http://www.umar.mx/revistas/19/arte.pdf>

Mantecón, A. R. (2002). Los estudios sobre consumo cultural en México. En D. Mato, *Estudios y prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Mantecón, A. R. (2002). Los estudios sobre consumo cultural en México. En D. Mato, *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Mantecón, A. R. (s.f.). Los estudios sobre consumo cultural en México. México.

Marín, S. E. (13 de julio de 2013). Crítica y teoría literaria Introducción a la crítica y al pensamiento crítico. Zacatecas, Zacatecas, México.

Marín, S. E. (2013). El cuerpo, el capital y el arte. *El cuerpo, el capital y el arte*. Zacatecas.

Marx, K. (1998). *EL capital "El proceso de la producción del capital"* (Vol. 1). Siglo XXI Editores.

- Medellín, C. c. (2007). Prácticas pedagógicas alternativas. En *Desearte Paz*; Medellín.
- Michaud, Y. (2003). *EL ARTE EN ESTADO GASEOSO Ensayo sobre el triunfo de la estética*. Fondo de Cultura Económica.
- Monica Szurmuk, R. M. (2009). *Diccionario de estudios culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores, Instituto Mora.
- Nájera, E. (2006). La hermenéutica del sí de Paul Riqueur . En U. d. Alicante, *Quaderns de filosofia i ciencia*.
- Néstor García Canclini, F. C. (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Barcelona: Ariel.
- Notimex. (24 de octubre de 2014). *CNN Expansión*. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de CNN Expansión:
<http://www.cnnexpansion.com/lifestyle/2014/10/24/sotheby039s-subastara-obras-de-arte-propiedad-de-zambrano>
- Olvera, S. R. (2014). Las demasiadas becas. *Tierra Adentro*, 19-21.
- Parsons, M. J. (2002). *Cómo entendemos el arte*. Barcelona: Paidós.
- Piedras, E. (2014). Jóvenes y creadores . *Tierra Adentro* , 32-35.
- Prada, J. M. (2008). La creatividad de la multitud conectada y el sentido del arte en el contexto de la web 2.0. *Estudios Visuales*, 66-80.
- Prada, J. M. (2009). *banquete.org*. Recuperado el agosto de 2014, de http://banquete.org/banquete08/archivos/banquete_08%20C AST.pdf
- Quiñones, A. (2014). Antes del FONCA. *Tierra Adentro*, 14-17.

Creación, crítica y subjetividad.

- Quiñones, A. (2014). Los apoyos a la creación artística en el mundo .
Tierra Adentro, 22-23.
- Quo, R. (18 de octubre de 2014). *CNN Expansión*. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de CNN Expansión:
<http://www.cnnexpansion.com/especiales/2014/10/07/las-obras-de-arte-mexicanas-mejor-cotizadas-en-el-mundo>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rodríguez, R. A. (2001). En torno al concepto de autorreflexión en Jurgén Habermas. En C. E. Flores, *La complejidad en las ciencias, métodos, institucionalización y enseñanza*. México : Paidós.
- Schmelkes, E. (2013). Hiperrealidades emergentes. En *Arte en las redes sociales*. México: Estudio Paraíso.
- Smith, T. (2012). Globalizándose: cómo vender arte contemporáneo . En T. Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (pág. 153). Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Tello, J. A. (24 de octubre de 2014). *Proceso*. Recuperado el 30 de octubre de 2014, de <http://www.proceso.com.mx/?p=377567>
- Terrazas, L. M. (2013). *museografo.com*. Recuperado el 7 de enero de 2014, de museografo.com: <http://museografo.com/apuntes-sobre-arte-contemporaneo-el-arte-como-mercancia/>
- Thompson, D. (2010). *El Tiburón de 12 millones de dólares: La curiosa economía del Arte Contemporáneo y las casas de subastas*. Barcelona: Ariel.

- Torres, A. P. (2001). La estética de la desaparición y la ciudad en Paul Virilio. *Notas y debates de actualidad Utopía y praxis latinoamericana*, 100-107.
- Vázquez, E. C. (2014). *Economía cultural*. Recuperado el 17 de octubre de 2014, de <http://economiacultural.xoc.uam.mx/index.php/quegreco>
- Verdú, V. (2003). *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción*. Barcelona: Anagrama.
- Vicenti, R. M. (2012). *Análisis de la situación del arte contemporáneo. Una aproximación a través de la figura de Demian Hirst*. España.
- Villagomez, C. (19 de junio de 2012). *En-contrados*. Recuperado el 19 de agosto de 2014, de <http://en-contrados.com/el-net-art-en-mexico/>
- Wallerstein, I. (2006). *Análisis de sistema mundo*. México: Siglo XXI.
- Weiss, E. (junio-diciembre de 1). Hermenéutica crítica, una reflexión metodológica, sociológica y epistemológica". *Paideia Revista de la UPN*, 7-15.
- Wojnar, I. (1963). *Estética y pedagogía*. París: Presses universitaires de France.

Creación, crítica y subjetividad, se terminó de imprimir
en septiembre de 2015, en la Editorial I.M.D.
en el Hablón s/n, La Pedrera,
Villapérez, 33194
Oviedo, España.
La primera edición consta de 500 ejemplares.