



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
PUEBLA**



**INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
"ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"**

MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA

**ARTE MÁQUINA DE GUERRA EN EXPERIENCIAS DE ARTES
PLÁSTICAS Y SONORAS
PERSPECTIVA SOCIO ESTÉTICA Y POLÍTICA DEL HACER Y SU
USO COMO IMÁGENES DIALÉCTICAS**

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRO EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA:

LIC. HILDEBERTO HERRERA SILVA

DIRECTOR DE TESIS:

DR. FERNANDO TEODORO MATAMOROS PONCE

SINODALES LECTORES:

DRA. LINDA MARGARITA ROMERO ORDUÑA

DR. GUILLERMO LÓPEZ VARELA

DR. PAULINO ALVARADO PIZAÑA

PUEBLA, PUE., FEBRERO DE 2023

Agradecimientos.

En realidad, hay muchas personas a las que me gustaría agradecer. Sin embargo, para no demeritar los esfuerzos que cada una de ellas hizo para que yo pudiera terminar este proceso de investigación, quisiera resumirlas como constelaciones estética políticas. Estas constelaciones se formaron desde años atrás durante mi preparación como músico ejecutante. Por tal motivo, es de mi necesidad agradecer todas las palabras y acciones que dichas constelaciones, encarnadas en hermosos seres humanos, me regalaron para que yo pudiera inspirarme en la culminación de este bello escrito. Por estas razones, le dedico la escritura a mi familia, a mis amigos, al posgrado que me dio la oportunidad de conocer las problemáticas de la teoría crítica y la subjetividad, a los compañeros que compartieron conmigo sus experiencias, así como a mi asesor, Fernando Matamoros, por tan bellas palabras que siempre me regaló e inspiraron querer ir más allá en la historia del arte.

ÍNDICE

Introducción general.....	1
Capítulo I	10
Arte y sociedad	10
1.1 Introducción.....	10
1.2 Arte como relación social, el muralismo de Diego Rivera	12
1.3 La relación social capitalista en el arte.....	22
1.4 Trabajo abstracto en el arte	26
1.4.1 Trabajo abstracto del artista considerado no autónomo	28
1.4.1.1 Teoría de la explotación de Marx en el trabajo artístico considerado no autónomo	30
1.4.2 Trabajo abstracto del artista considerado autónomo	34
1.4.2.1 Valorización del trabajo artístico considerado autónomo a través del capital social	35
1.4.2.2 Valorización del trabajo artístico considerado autónomo a través de la propiedad intelectual	38
1.4.2.2.1 Mito del talento artístico innato como valorización, el caso de van Gogh, Warhol e Hirst	40
1.4.2.2.2 Teoría de la explotación como propiedad intelectual.....	47
A) Crowdfunding, la plataforma <i>Verkami</i>	49
Capítulo II.....	53
Arte y procesos de estetización.....	53
2.1 Introducción.....	53
2.2 Trazo histórico de la estetización.....	57
2.2.1 Antigüedad clásica griega como experiencia del arte en las consideraciones del régimen político	59
2.2.2 Época colonial, experiencia del régimen político a partir de la <i>pintura de castas</i>	61
2.2.3 Época moderna, <i>red de dispositivos</i> en regímenes estéticos.....	64
2.2.3.1 <i>Red dispositivo</i> del neoclasicismo francés	67
2.2.4 Época contemporánea en México	69
2.2.4.1 <i>Red dispositivo</i> nacionalista.....	70
2.2.4.2 <i>Red dispositivo</i> como continuidad y discontinuidad del régimen estético.....	74
2.3 Dinámica social (religiosa y política) del arte visual en México 1980-2019.....	77
2.3.1 La quema de <i>Todas vírgenes</i> y el veto del <i>Real templo real</i>	78
2.3.2 <i>La revolución</i> , el Zapata gay como discontinuidad del régimen de lo visible.....	83
2.3.3 <i>Crisiss. América Latina, arte y confrontación</i>	84

2.4 Politización del arte.....	91
2.4.1 Estética relacional	94
Capítulo III	103
Constelación de arte como experiencia (ética)-política del deseo.	103
3.1 Introducción.....	103
3.2 Potencial ético-político en la obra de arte intervenida.....	105
3.2.1 Desmontaje-montaje dialéctico político de la obra intervenida	111
3.2.1.1 Deconstrucción estética política del desmontaje-remontaje.....	113
3.3 Esculpiendo espacio sonoro	122
3.3.1 Formas sonoras de lo político	127
3.4 Los <i>Tapilapi</i>	129
3.4.1 <i>Cuerpo sin órganos</i> en el performativo ético-político de los <i>Tapilapi</i>	132
3.5 <i>III Acto</i> , tránsito fugaz a través del ambiente cambiante	134
3.5.1 El malestar estético sonoro del <i>III Acto</i>	136
3.6 Jornada de la escucha en <i>Altepelmelcalli</i>	140
3.6.1 Estética sociopolítica de la jornada de la escucha	142
3.6.1.1 Arte ético-político	145
Conclusiones generales	148
Referencia de imágenes.....	159
Bibliografía	165

Introducción general

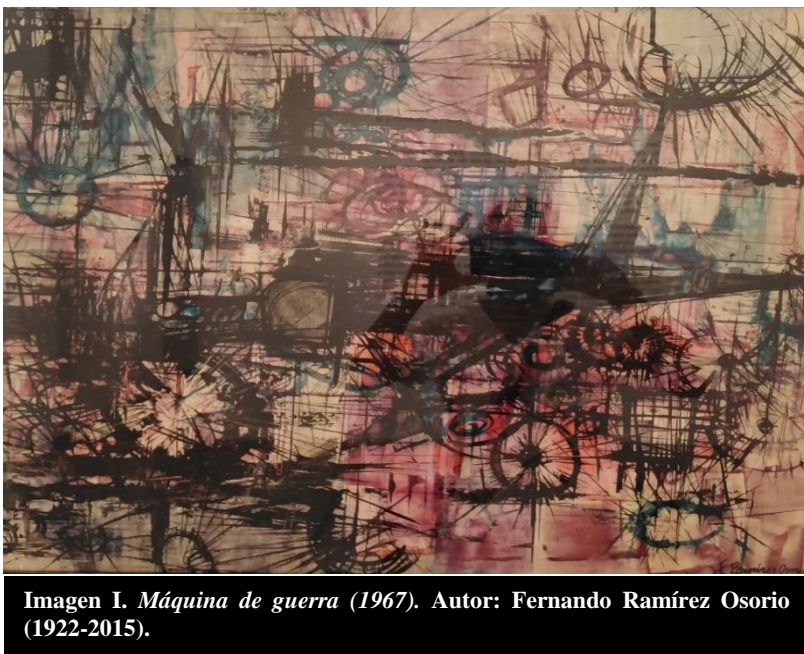


Imagen 1. *Máquina de guerra* (1967). Autor: Fernando Ramírez Osorio (1922-2015).

El sustantivo *máquina de guerra* instaura al arte como deseo y resistencia contra un modelo jerárquico de concentración de poder¹. Por lo cual, se genera una capacidad de crear espacios (artísticos) críticos no hegemónicos de la enunciación del yo colectivo, que neutralizan

lógicas de control, que se imponen bajo la organización del mencionado poder.

El término *máquina* en el arte, más allá de pensarlo como mecánico autómatas (diría Walter Benjamin en la *Tesis I* de la Historia, 2008), lo instaura como hacer y uso de la técnica en las artes de la metalurgia. Potencia de la metamorfosis, la cual entrelaza dimensiones históricas disruptivas de lo social, de lo político y de lo estético para formar un agenciamiento *maquínico* de los cuerpos sociales. Una deslocalización de ellos a manera de *desterritorialización-reterritorialización* para dialogarlos o dialectizarlos con su entorno. En consecuencia, se forma un espacio de variaciones, de líneas de fuga en el *continuum* de la historia de opresión.

Así, *Arte máquina de guerra* en un sentido de uso político y estético social, no tiene como fin a la guerra, sino desarticular codificaciones-axiomáticas hechas por el modelo jerárquico de concentración de poder. La inspiración de la máquina es la transformación en contrario, es la destrucción de lo viejo para el surgimiento de lo nuevo, elaborado para hacer resurgir las fuerzas sociales elementales contra la *máquina de guerra imperialista*. Sus armas son los deseos y sentimientos que desterritorializan algún orden estético político para luego

¹ Red de dominio social, económico y político que impone normas por medio de un conjunto de instituciones (im)positivas, las cuales regulan la acción social.

proponer, recuperar y crear otras formas de sentir, de desear individual y colectivamente. Como capacidad disruptora y dislocante de lo establecido, *arte máquina de guerra* es la aspiración de la experiencia negativa de la memoria que construye imágenes solidarias y disidentes para articular metabólicamente posibilidades de afinidades electivas del sujeto colectivo, el cual sigue cuestionando instituciones de poder y dominación (Zárate & Matamoros, 2023: 59).

Sin embargo, la centralización de poder antes mencionada tiene la capacidad de subsumir a la *máquina de guerra* a sus parámetros relacionales, lo que le permite controlarla, moldearla y usarla de acuerdo con sus necesidades. En este sentido, *arte máquina de guerra* se torna en un complejo de fuerzas que se entrelazan, se contradicen, lo que problematiza y transforma las maneras de hacer y usar al arte. Estos procesos dialécticos (*máquina de guerra*), establecen al arte como un instrumento tanto para la dominación, como para la emancipación (Cadahia, 2016: 270). De esta forma, el arte como lucha y política materializa esa tensión histórica en imágenes dialécticas, las cuales son la somática estética política de un tejido social.

Las imágenes dialécticas, vistas en el contenido y forma del arte, expresan relaciones en el tiempo entre elementos heterogéneos en constante lucha. Yuxtaponen fragmentos de historias para dotarlas de otros significados. Conjugan en un solo espacio tiempo (obra de arte) los imaginarios policromos de los vencidos. De tal manera, las imágenes dialécticas son diseñadas como herramienta para la praxis revolucionaria. Son un tiempo opuesto al calendario, donde es posible leer la actualidad del tiempo del dominador (mutilador) en el cuerpo social. Imágenes dialécticas son los signos del mundo y sus desengaños, los cuales dialogan entre sí, no para crear una moral del acontecer del mundo, sino para hacer una socio estética política de imágenes que devuelva la historia a los vencidos.

La estética política de las imágenes dialécticas es ese cúmulo de sensibilidades históricas de un sujeto (social) “profano”. El cual busca, en ese instante de peligro, pensar y obrar en líneas, manchas y sonidos de memoria fugitiva como constelación de la desconfiguración de la heteronomía, ella misma heterogénea. Estas figuras del pensamiento se amalgaman con la historia, con la experiencia, lo que constituye vías privilegiadas de acceso para la comprensión histórica, en las que se juegan agónicamente la ruina o la redención de ella. Entonces, las formas de los contenidos de la obra de arte son un montaje

dialéctico, originado por una yuxtaposición de oposiciones, que implican alternancia de conflictos y resoluciones.

Siendo así, al arte se le analizará bajo las perspectivas social, estética y política, lo cual se comprende como un proceso dialéctico, relacional, dinámico y complejo, cuya acción no se limita por fronteras disciplinarias. En palabras de Edgar Morin,

“La complejidad aparece allí donde el pensamiento simplificador falla, pero integra en sí misma todo aquello que da claridad, distinción y precisión en el conocimiento. Mientras que el pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar [...]. La complejidad es un tejido de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico” (Morin, 1997: 3-5).

En este sentido, la obra de arte es un tejido de significaciones que permiten interpretar problemáticas sociales en sus ámbitos estéticos y políticos. En consecuencia, el arte ejerce su politicidad a través del uso de la estética, no entendida en términos kantianos (régimen estético) como el juicio acerca del perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas en la obra artística, una purificación de formas en la búsqueda de una belleza idealizada (Lipovetsky & Serroy, 2019: 358). Más bien, entendida como reflexión sobre los nexos del arte y su contexto histórico social, es un espacio simbólico en lucha por la distribución de lo sensible². Siendo así, la estética es el pensamiento *sensorium*³ de la realidad. Esto implica, según Javier Arcos:

“La corporeidad de un sinnúmero de relaciones, que no se circunscriben al círculo de las artes, sino que se extienden al conjunto de las esferas humanas, en particular a las

² Entendiendo a este como aquello que puede ser aprehendido por los sentidos y que constituye un espacio común (Paredes, 2009: 92) que, llevado al materialismo histórico, lo sensible puede ser equiparado a las condiciones materiales de existencia comunes y a las personas. Lo cual difiere de lo sensible del arte, que son aquellos elementos figurativos aprehendidos por los sentidos, que se distribuyen de una manera singular, a fin de darle coherencia o sentido a la obra de arte.

³ *Sensorium*. Conjunto de percepciones de un organismo. Por tanto, la estética es el lugar donde un cuerpo cognoscente experimenta e interpreta el ambiente, por medio de su *sensorium* (Mallamaci, 2019:200).

sociopolíticas. Por tal motivo, es importante entender al arte como experiencias estéticas, que están enmarcadas en el *sensorium*” (Arcos, 2009:144).

Por tanto, la estética al complejizarse con lo social, desde la obra artística, describe el cruce de diferentes voces históricas sociales, sus intensidades, sus formas, sus tensiones, sus afectos, sus rupturas, sus espacios políticos.

A continuación, se presenta un diagrama que hace manifiesta la complejidad propuesta. Cabe resaltar que, tanto el orden de aparición como la explicación de dicho tejido no constituyen una jerarquización de saberes. Sólo representan un diálogo dinámico entre los elementos constitutivos del arte.

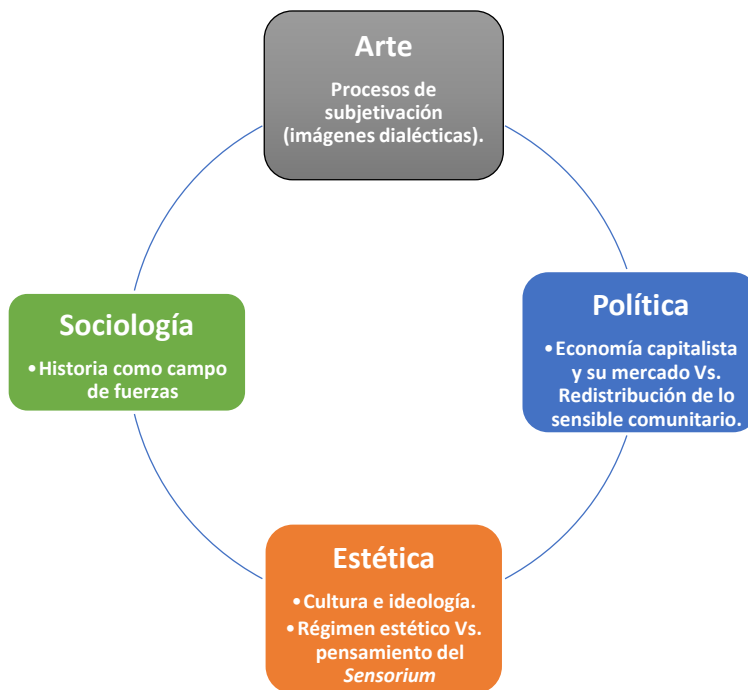


Diagrama I. Complejidad del arte. Elaboración propia.

Como se observa en el diagrama, el hacer y uso del arte no sólo radica bajo la dinámica de tres aristas (estética, política y sociología), sino además estas aristas se complejizan entre sí con perspectivas históricas, económicas, culturales, ideológicas y artísticas.

De este modo, el primer capítulo: *arte y sociedad* contendrá un análisis complejo⁴ de la relación entre arte, sociedad y capitalismo. Esta relación dialéctica se integra y aísla en una determinada obra de arte, la cual representa la visión del artista sobre sí mismo y sobre la existencia en la que desarrolla su acción creativa. Así, desde el muralismo de Diego Rivera se observará que la estética contenida en el arte es una condensación material y específica de la relación de fuerzas entre la subjetividad del artista y el condicionamiento social de su época. Lo que convierte a la *poiesis*⁵ artística en complejidad entre lo psíquico y lo social, así como en legado de las formas de sentir, pensar y percibir un determinado entorno social.

Sin embargo, al ser el arte un constructo humano-social, al igual que el capitalismo es una forma de las relaciones sociales en el conflicto de la lucha de clases, este último puede subsumir a su modo la producción de sensibilidades acumuladas en representaciones dialógicas de la obra de arte. Por lo tanto, si el capitalismo es una relación social que permea todos los ámbitos políticos, económicos, ideológicos, culturales, artísticos y estéticos de una sociedad, el dominio del Capital⁶, como sujeto dominante sobre las maneras de hacer arte, le quita todo valor de uso dialógico, instaurándolo en una lógica de mercancía. Por lo cual, desde ejemplos de la industria musical y del arte visual contemporáneo se observará que, el arte en su forma espectacular se convierte en trabajo abstracto, alienación y fetiche dominado en sus formas económicas y políticas por la forma mercancía, al mismo tiempo que es contradicciones que se mueven en el conflicto de subjetividades.

Por tal motivo, el mercado en la escena global artística asimila un pensamiento plástico o artístico hacia su comercialización. Estas determinaciones sociales de estructuras

⁴ Histórico, sociológico, político, económico, cultural y estético.

⁵ *Poiesis*, posibilidad de creación de mundos dentro de este mundo. Es el hacer productivo del ser humano, un tipo de producción que permite el paso del “no-ser” (no existencia) a la presencia y que, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970:114).

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

La *poiesis* como posibilidad de unir arte y vida, saca a este último de la técnica instrumental y de su régimen estético dual (bello-feo, cómico-trágico, así como elevado-bajo) para conocer, desde un principio no dual, no excluyente, la existencia de otras opciones que se enlazan con modelos estético-epistémicos diferentes (Tlostanova, 2012: 66). A la par, la unión arte y vida desde la *poiesis* devuelve a su dimensión original la condición poética del ser humano como estrategia para sobrevivir, creando mundos dentro de un único mundo impuesto (Zambrano, 2019: 46).

⁶ Al poner Capital en mayúscula se le define como sujeto activo en las relaciones sociales del trabajo.

estilísticas encarnan un cadáver, pues cada imagen, sonido y palabra artística son estructuradas en formas artísticas de los duelos que han tenido éxito mercantil, encerradas tautológicamente en mausoleos-museográficos. En consecuencia, la socialización y la política del arte, en un sentido temporal y espacial, quedan instituidas bajo un régimen estético mediado por las conexiones de la concepción cosista de la sociedad. Ello, al representar una garantía de comercialización elimina toda lectura de acontecimientos, de reconocimiento de un mundo tal cual es. El desvanecimiento de una conciencia histórica instaure una lógica del simulacro (interminable), tal como una identidad espectacular (mera apariencia), que instala una norma de consumo, de entretenimiento anestésico, que pone en acción emociones y pasiones muy particulares bajo el diseño de la forma mercancía.

Ahora bien, la producción artística no sólo implica la manufacturación de bienes materiales (mercancías), sino también la confección de subjetividades estético-políticas. Como lo dijo Marx (2005: 100), la producción no sólo crea un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Así, en la reproducción de una obra literaria, y otras artes plásticas, no solamente se reproduce un libro, sino igualmente se reproduce una ideología. Por lo que, el *capítulo 2* contemplará cómo, a través del artefacto artístico, la realidad fetichizada es aceptada por una subjetividad colectiva. A esto lo denominamos *procesos de estetización*. Los cuales, instrumentalizan las cualidades sensibles (cognitivas, emocionales y sensoriales) del arte hacia el servicio de estrategias político-estéticas de dominio por parte de un determinado grupo social, que busca masificar sus ideologías a través de esas cualidades, y si estas no sirven para ello quedan marginadas. Como lo hemos mencionado, dicho dominio logra instaurar un régimen estético del arte. Por ello, al transferir algunos criterios estéticos del arte a la esfera pública y gracias a las facultades relacionales del arte, se puede igualar el verbo *dominio* al término *estetización*.

Estos *procesos de estetización*, en primera instancia, serán planteados como procesos históricos de subjetivación hacia la construcción de mundos (realidades) según los designios de una orden⁷ política y social. Al ser así, se vislumbrará al arte como dispositivo que

⁷ Grupo o Red de dominio económico, político, cultural, estético, etc., que impone normas, por medio de un conjunto de instituciones (im)positivas, las cuales regulan la acción social. Estos grupos se estructuran mediante una estratificación social, basada en el sexo, la raza, la ideología, los ingresos. La orden es un aparato que captura a la realidad para controlarla y moldearla de acuerdo con sus necesidades, estas últimas, hoy en día, son la búsqueda de perpetuar relaciones sociales de producción capitalista, lo que resulta en relaciones de poder que, reproducen la regulación de la acción social a sus ideologías.

instituye procesos discursivos, los cuales reconfiguran a una realidad y la legitiman. En segunda instancia, se verá que dichos procesos, en apariencia homogéneos, conforman un campo social heterogéneo de luchas, un espacio social antagónico de continuidades y discontinuidades siempre en disputa, que configura y reconfigura tanto al hacer artístico como a la vida.

En consecuencia, a través de dinámicas artísticas históricas, se verá al arte como un campo político en disputa, en el que se combaten diferentes modos de enunciar un *yo* colectivo. En palabras de Diego Paredes:

“Es un escenario común donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. Este espacio político es el *topos* donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos” (Paredes, 2009:95).

Así, se forma un espacio público estético en el que se presentan los desacuerdos, porque, según Jacques Rancière, la política establece “montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación, que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005: 55). Siendo así, a la estética se le instaurará en su campo original, que es la realidad en tensiones y conflictos, y no el arte. En el desarrollo del capítulo se verá a la estética como el pensamiento *sensorium* de la realidad, no se le acotará a la dimensión sensible del arte, que es institucionalizada dentro del ámbito de perfeccionamiento en la imagen. Más bien, la estética, que se desprende del *sensorium* de la realidad, implica, como diría Mallamaci (2019: 200) un conjunto de percepciones de un organismo. Por tanto, la estética, es el lugar donde un cuerpo cognoscente experimenta e interpreta el ambiente por medio de su *sensorium*. Lo cual, según Javier Arcos (2009: 144), se corporiza en un sinfín de relaciones sociopolíticas.

En consecuencia, se desinstitucionalizará al arte de su régimen estético, por lo que se renueva a la esencia estética de la vida como paradigma del arte. Así, se crean subjetividades políticas, agenciamientos de insurrección política que muestran, como lo diría Suely Rolnik:

“la voluntad de perseverancia de la vida, que se manifiesta como un impulso de ‘anunciar’ mundos por venir en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlo” (Rolnik, 2019:119).

De esta manera, *el capítulo 3* contemplará las problemáticas conceptuales de *constelación del arte como experiencia ética-política del deseo*. Estos procesos de subjetivación se contraponen a los procesos de estetización manipulada o mutilada tanto de la vida y del arte, como de las prácticas artísticas para el consumo y la contemplación. Lo cual “constituye un acto político, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas deseantes” (Escobar, 2021: 30). Las cuales tienden a una aptitud de resistencia e invención creativa ante el inminente colapso que domina la experiencia de la estética y el arte en la *sociedad del espectáculo*, mediada por el fetiche del dinero y las finanzas enmarcadas por el mercado y el consumo. En este sentido, como lo diría Guy Debord (1995), apoyándose en Feuerbach, lo sagrado, la vida en sus formas del arte en la guerra sigue en las batallas contra la cosificación.

El propósito de hacer una constelación del tiempo en su forma humana y social es para rastrear, desde el presente con el pasado, las capacidades de conveniencia comunicativas de técnicas del arte en sus formas políticas. Sobre todo, en donde se cree que no existe, veremos que lo abstracto de líneas, manchas y sonidos se unen en lo concreto de coherencias internas y externas de los creadores con las interioridades de los espectadores. Se verá que el arte ético-político, no lineal con las formas establecidas por el poder político dominante, al combinar distintos tiempos-espacios sociales de un devenir histórico, genera una constelación dialéctica, en la cual se puede observar una experiencia histórica y poética a contracorriente de una historia lineal y homogénea dominada por las lógicas sensuales de belleza establecidas.

Entonces, el arte visto y sentido desde esta perspectiva ética-política no es abstracto, refiere a un estado de cosas o realidades relativamente desconocidas porque son deseos y aspiraciones, que son reclamadas como existentes en las formas comunicativas de la sensualidad de cuerpos y subjetividades en sus formas expresivas diversas. En este contenido se manifiesta una conciencia social crítica de la época en que se desarrollan las obras. Así pues, la constelación une a las existencias aisladas, plasmadas en las obras de arte políticas, para hacerlas parte de una complejidad que las explica y les da sentido. Por ello, la constelación contendrá a las obras de arte político más dispares en el tiempo, con lo cual se puede comprender el mundo en sus contradicciones.

Por consiguiente, en la observación de las obras de arte presentadas en este capítulo, se extraerán elementos singulares de una realidad sociopolítica divergente a un orden de control establecido. Es por medio del deseo que el artista se torna nómada, un guerrero que lucha contra quien busca someter su voluntad, sus afectos. Lucha con las armas de sus sentimientos para desarticular codificaciones axiomáticas de instrumentalización humana. Estas resistencias son pequeños trozos o fragmentos de un espejo roto (Matamoros, 2020: 18) que intentan a partir de la estética del arte construir una facultad común de sentir, de percibir, de defender lo no idéntico para gestionar lo político. Aspiraciones de la experiencia negativa de la memoria, que construyen imágenes solidarias y disidentes para articular metabólicamente posibilidades de afinidades electivas del sujeto colectivo, el cual sigue cuestionando instituciones del poder y dominación (estetización) (Zárate & Matamoros, 2023: 59).

Capítulo I

Arte y sociedad

1.1 Introducción

Este capítulo contendrá un análisis complejo⁸ de la relación entre arte, sociedad y capitalismo. Dicha relación dialéctica se integra y aísla en una determinada obra de arte, la cual representa la visión del artista sobre sí mismo y sobre la existencia en la que desarrolla su acción creativa. Es decir, la obra objeto es una configuración selectiva de una realidad social, psíquica y simbólica donde el sujeto, con capacidades inventivas del hacer, está contenido en ella. Así, la estética contenida en el arte es una condensación material y específica de la relación de fuerzas entre la subjetividad del artista y el condicionamiento social de su época. Lo que convierte a la creación artística en complejidad entre lo psíquico y lo social, así como en legado de las formas de sentir, pensar y percibir un determinado entorno social.

Desde su creación como imaginación e invención, esta dimensión social del arte revitaliza o pone en crisis las significaciones sociales de la época, así como las significaciones de épocas en las que esté presente la obra. Por ello, el valor de uso del arte y sus técnicas (consumo) no es un mero registro psicológico, estético⁹ y/o histórico acumulado en el objeto valor de cambio. Es también el tiempo de una subjetividad con contenidos de sensibilidades singulares y colectivas acumuladas en el artista-artesano de una determinada sociedad. De este modo, la experiencia artística es dialógica con el entorno y es dialéctica en sus más íntimas representaciones singulares y particulares con el Otro.

Entonces, encaminar la interpretación del contenido y forma de la obra artística fuera de los lugares estéticos tradicionales del mercado permite, primeramente, comprender los espacios simbólicos de determinada sociedad para destacar, en segundo lugar, la exégesis de dicha obra. Lo cual fomentará en nuestra perspectiva el debate y la crítica del hacer artístico. Por consiguiente, si el arte contiene una multiplicidad de superficies discursivas que se

⁸ Histórico, sociológico, político, económico, cultural y estético.

⁹ Contenido y forma técnica de la obra artística en cuestión.

articulan entre ellas de maneras diferentes, esto posibilita la reorganización de espacios simbólicos.

Al ser el arte un constructo humano-social, al igual que el capitalismo es una forma de las relaciones sociales en el conflicto de la lucha de clases, este último puede subsumir a su modo la producción de sensibilidades acumuladas en representaciones dialógicas de la obra de arte. Por lo tanto, si el capitalismo es una relación social que permea todos los ámbitos políticos, económicos, ideológicos, culturales, artísticos y estéticos de una sociedad, el dominio del Capital¹⁰, como sujeto dominante sobre las maneras de hacer arte, le quita todo valor de uso dialógico, instaurándolo en una lógica de mercancía. Por lo cual, el arte en su forma espectacular se convierte en trabajo abstracto, alienación y fetiche dominado en sus formas económicas y políticas por la forma mercancía, al mismo tiempo que es contradicciones que se mueven en el conflicto de subjetividades.

En este sentido, si la obra de arte se ofrecía a los dioses, en sus múltiples formas ritualizadas de la historia de construcciones de templos y pirámides, como expresiones dialógicas con el Otro y la naturaleza, por ejemplo, actualmente se ofrece en materializaciones del espectáculo de la economía y la política en sus formas materiales museográficas y galerías del mercado de la dominación. Por esto, tenemos dudas que la obra de arte se ha suficientemente alienada en las lógicas del mercado del arte de las técnicas. Como lo muestran al mismo tiempo las subastas del mercado del arte, podemos constatar que, en medio de la militarización rampante de su democracia, la estética de la técnica está dominada por cañones y metralletas. Sin embargo, para potencializar la dialéctica de sus sensibilidades éticas de comportamiento político de una moralidad colectiva, que vaya más allá de las lógicas de poder y dominación, en ella se encuentran anidando, a pesar de todo, posibilidades de una estetización del combate de una nueva poética escultural para el disfrute de una politización del arte como relación social alternativa.

¹⁰ Al poner Capital en mayúscula se le define como sujeto activo en las relaciones sociales del trabajo.

1.2 Arte como relación social, el muralismo de Diego Rivera

El arte que crean los artistas miembros de una sociedad lo crean de acuerdo con el tipo de relaciones que mantienen con ella. Es decir que el arte, y el campo social donde está inscrito están en continuo encuentro y desencuentro de fuerzas sociales elementales, pero jamás se dan la espalda por completo. Desde esta perspectiva, el arte no es una esfera autónoma que escapa del contexto o condicionalidad en la que se desenvuelve o se inspira. Esto no quiere decir que el arte no sea una expresión de subjetividad como relaciones sociales, pero es una subjetividad concreta de la individualidad, nihilismo construido en los márgenes de la comunidad. De este modo, el arte es una derivación de lo social, al mismo tiempo que una producción de negatividades contenidas en las sensibilidades.

La obra de arte, por original que sea, al ser derivada de un ser social crea puentes entre el autor directo y los otros miembros de la sociedad. Así, puede ser una fuerza social que construye y/o deconstruye formas sociales con ideas o valores específicos. Esto es, la *poiética*¹¹ de una obra se ve fuertemente influenciada por el tipo de relaciones sociales, las cuales pueden ser cálidas u hostiles. Siendo así, en la obra de arte se anudan de un modo peculiar determinados nexos sociales dominantes, que reflejan sentires humanos concretos en el marco de algún régimen social dado.

A través de la historia, desde las obras rupestres, uno da cuenta que el arte es una actividad humana esencial de comunicación, diálogo con el Otro en sus alteridades. El artista despliega en una *poiesis* toda su sensibilidad. Es decir, su percepción, sus fuerzas, sus capacidades creativas-imaginativas, sus saberes, tal como sus encuentros-desencuentros se

¹¹ *Poiesis*, posibilidad de creación de mundos dentro de este mundo. Es el hacer productivo del ser humano, un tipo de producción que permite el paso del “no-ser” (no existencia) a la presencia y que, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970:114).

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

La *poiesis* como posibilidad de unir arte y vida, saca al arte de la técnica instrumental y de su régimen estético dual (bello-feo, cómico-trágico, así como elevado-bajo) para conocer, desde un principio no dual, no excluyente, la existencia de otras opciones que se enlazan con modelos estético-epistémicos diferentes (Tlostanova, 2012: 66). A la par, la unión arte y vida desde la *poiesis*, devuelve a su dimensión original la condición poética del ser humano como estrategia para sobrevivir, creando mundos dentro de un único mundo impuesto (Zambrano, 2019: 46).

objetivan en la obra de arte. Con lo que, establece con las capacidades técnicas un nuevo medio de comunicación con los demás. Por consiguiente, las clases y grupos sociales que dan cuenta de esto, más la carga emotiva e ideológica del arte, expresan intereses y aspiraciones culturales a través de él.

Entonces, el arte ligado al contexto social, cultural, ideológico, político, económico y estético se complejizan. Ya que ningún arte ha sido hermético a la influencia de los contextos, ni ha dejado de influir en las coyunturas y contextos, las relaciones entre arte y sociedad son históricas. Por tanto, sus valores, tradiciones y costumbres son cambiantes. De esta manera, tanto el arte como la sociedad no tienen una naturaleza ni una técnica en abstracto, sin una historia saturada de contenidos sociales, económicos y políticos en conflicto. En esta historia, las relaciones entre la sociedad y el arte de sus artistas van desde la armonía de la técnica enmarcada en las problemáticas de la historia de la explotación en México, por ejemplo, hasta la protesta y la utopía futurista por parte del artista.

Así, una de las características del arte es que hace perdurar lo paradójico que tiene de ser concreto. A saber, su particularidad histórica social encarnada en una clase y grupo social, pero por horror a esa particularidad el artista también trata de romper con esa unidad. En muchas obras muralistas podemos ver plasmado esto. Por ejemplo, en el mural de Diego Rivera *La epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935) vemos que se representa la historia de México a partir del antagonismo de las clases sociales y etnias que han tenido lugar en dicho proceso. Ya que el mural muestra, a través de técnicas cubistas de la realidad, en unos cuantos metros cuadrados, las principales luchas acaecidas desde el México prehispánico hasta el México de 1935, constatamos las tensiones dialógicas del efecto óptico simbólico del dolor y sufrimiento (terror intrusivo de problemáticas de la realidad capitalista), al mismo tiempo que una perspectiva simbólica y alegórica de presentimientos utópicos anidados en la obra de arte.



Imagen 1. Mural *La epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

Analizando el mural de Diego Rivera podemos observar que la relación que él plantea entre arte y sociedad es de carácter problemático. La propuesta de Rivera es pensar la historia desde los vencidos mediante la representación de sus vidas, sus luchas y la discriminación que han sufrido, las cuales se arrastran hasta nuestros días. Dentro de lo paradójico de esta obra, el cual refiere a que fue pintada en la pared de la escalera principal del Palacio Nacional, uno de los grandes aparatos del Estado capitalista mexicano¹², se demuestra que esta obra de arte tiende a querer crear un mundo más humanizado, que rebase la particularidad histórica social de clase. Esto se observa en una representación de Karl Marx hablando con un obrero y un campesino sobre la lucha de clases, expresada como combate y guerra contra los capitalistas, tal como plasmada en representaciones de la poética de pensamiento y texto como diálogo entre los mundos. Por oposición a la desigualdad que empezaba a plantear el capitalismo desde su fundamento en la acumulación originaria o la colonización de México (parte central del mural. IMG. 1), Rivera pone en movimiento, desde la llegada de Hernán Cortés a México, la experiencia indígena mesoamericana en el movimiento de resistencias y rebeldías al mundo moderno.



Imagen 2. Marx hablando con un obrero sobre la lucha de clase. Recorte del mural la epopeya del pueblo mexicano (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

Con esto, vemos claro que el artista es sujeto de su tiempo, de su sociedad, de su cultura y de una clase social dada. Pero también es histórico y gracias al arte hace perdurar lo que tiene de ser concreto en la experiencia de la lucha de clases. Se podría decir que, cada clase y grupo social construye su propia imagen del mundo, del tiempo y el espacio. A saber, una visión propia del pasado, presente y futuro. Por tanto, las relaciones entre arte y sociedad son dialécticas, porque construyen un proceso cognoscitivo del mundo objetivo. A la par, la dialéctica de la obra de Diego destaca la lucha de los contrarios como fuente de experiencia histórica a contracorriente. Si el mural de Rivera se ha convertido para los espectadores en el escenario de encuentro de varios espacios y temporalidades distantes-heterogéneas-opuestas,

¹² El espacio utilizado para crear el mural demuestra que el gobierno mexicano, de la mano con la Secretaría de Educación Pública (SEP), a cargo de José Vasconcelos (1882-1959), subsidió al pintor. Sin embargo, esta contradicción no invalida que este hacer artístico exprese el querer ir más allá de una realidad estatal capitalista.

es porque la obra manifiesta técnicamente las posibilidades del contenido estético de una conciencia social de la época presente y pasada en la guerra contemporánea.

De acuerdo con Adolfo Sánchez Vázquez, “sobre las relaciones entre la base económica y la supraestructura, el arte forma parte de esta última y el arte en la sociedad dividida en clases, se halla vinculado a determinados intereses de clase” (Sánchez, 1979: 26). Por esto, consideramos que la idea en el pensamiento, plasmada en el arte de Diego, implica una acción que se apodera del presente por medio de un salto dialéctico al pasado. De esta manera, sin ser una vuelta hacía atrás, ni una reconquista melancólica del pasado, doloroso, también, en las relaciones de dominación mesoamericana, el mural es la afirmación de un tiempo presente autónomo capaz de romper con el continuo del devenir histórico opresivo, misógino, antropocéntrico y patriarcal. El mural es el relato de una *historia a contrapelo* (diría Benjamin, 2008: 43), que muestra el lado sombrío de una historia “progresista”: sus opresiones, sus explotaciones, sus imposiciones.

El trabajo artístico dialéctico de Diego Rivera vuelve al arte disponible para la subversión, ya que, al insertar un tiempo dentro de otro, muestra sus diferencias, sus choques, sus confrontaciones, sus conflictos. Se crea una *máquina de guerra* (Deleuze & Guattari, 2015: 359), que no tiene como fin a la guerra, sino la de desarticular codificaciones-axiomáticas, en este caso imperialistas del mercado en sus formas particulares de la colonización en México. La inspiración del mural es la transformación en contrario, es la destrucción de lo viejo para el surgimiento de lo nuevo, elaborado para hacer resurgir las fuerzas sociales elementales contra la máquina de guerra imperialista.

El valor estético del arte ético-político se alcanza en la medida en que este es capaz de imprimir en su forma (cualquiera que el artista elija) el contenido ideológico, emocional, simbólico de su colectividad hacia la búsqueda de una transformación cualitativa de su comunidad. Sin embargo, el valor estético en la supra estructura ideológica, política-jurídica y económica de la sociedad capitalista no siempre aparece en el mismo plano, puesto que, el valor dominante en mencionada supra estructura es el de cambio. Este predominio se halla condicionado por una situación histórica-social concreta, el mural lo muestra claramente, y esta es la colonización de México. A partir de ahí se instauran aspiraciones e intereses de los vencedores y estos son acumulación de Capital.

En consecuencia, el dominio particular de una clase, grupo social o etnia sobre el resto social es llevado también al arte, lo que disocia su potencial dialéctico y estético en favor del valor de cambio. En este sentido, el proceso histórico social que ha vivido México desde la colonización ha provocado que, se generen relaciones sociales de producción y consumo capitalistas. Es decir, al relacionarse el colonizador (subsumido por la subjetividad de la acumulación originaria de Capital) con otro ser (también subsumido en relaciones de poder y dominación mesoamericana) es sólo para intercambiar mercancías. Lamentablemente estas relaciones cosificadas se extienden hasta las relaciones más íntimas, como las de amistad, las familiares e inclusive las amorosas. Esto produce que las personas establezcan relaciones no afectivas, sino normativas, instrumentalizadas, de dominio caracterizado por el *pensamiento colonial* en sus formas particulares (Matamoros, 2015), mitos y tradiciones que expresan imaginarios en su relación con deseos y esperanzas del pasado en el presente. En otras palabras, la creciente producción material y su consecuente consumo se da como expresión de dominio del hombre sobre la naturaleza. Ya que este dominio se prolonga hacia el dominio del hombre por el hombre, el hombre está al servicio de la producción y no al de la colectividad como producción de comunidad política. En palabras de Adolfo Sánchez Vázquez (1979: 113), en cuanto que el hombre ya no es fin, como en los orígenes del lenguaje salvaje en sus manifestaciones poéticas y estéticas de artes rupestres, sino medio (transformación de la fuerza de trabajo en mercancía) la producción se vuelve contra el hombre y la naturaleza.

Así, el arte como objeto del hombre se incorpora al servicio de la producción y del consumo. Se ignora, en primera instancia, a todo arte que no contribuya a la transformación de la obra artística en mercancía. Sin embargo, en una sociedad en la que todo se cuantifica, en la que todo se intercambia con valor de cambio, el arte que es una expresión histórica de lo concreto humano entra en contradicción con ese mundo alienado, cosificado. De esta forma, la relación entre arte y sociedad se torna contradictoria en las sensibilidades que se manifiestan a través del lenguaje, en sí mismo poético en sus orígenes, para resolver un diálogo con el mundo de la naturaleza y con el Otro. En vista de que el arte que se desarrolla dentro de la sociedad capitalista tiene tintes inmemoriales de subjetividades, que han querido

cambiar el curso de la existencia fetichizada creada por el capitalismo (Matamoros, 2021), el *don* (analizado por Marcel Mauss, 2009) manifestado en la palabra deviene contradicción¹³.



Imagen. 3. México prehispánico. Parte derecha del mural *la epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

Retomando el mural de Diego Rivera (*La epopeya del pueblo mexicano*) y su disposición de imágenes, se advierte que su arte se opone a las relaciones cosificadas de la sociedad burguesa de su tiempo. Pretende divorciarse de ellas a través de imágenes del pasado en el presente. Esto se entiende cuando se observa en la representación de la naturaleza y lo indígena, antes de la invasión, una muestra de equilibrio entre ellos. Además, todas las personas laborando, después de la llamada “conquista de América”, tienen

vestimentas azules, lo que simboliza una igualdad entre ellas (parte izquierda del mural. IMG. 1). Las demás representaciones, más allá de la conquista, muestran la vida política-económica de la sociedad mexicana de esos ayer con su respectiva lucha de clases. Diego, el gran forajido, pintando al margen de las instituciones sociales y artísticas dominantes de su época, siente la necesidad de objetivar su sensibilidad, de permanecer fiel a su voluntad *poiética*. Con ello, niega los fundamentos de la sociedad a la que pertenece. Quien dice *creación*, dice entonces, también, *rebelión* (Sánchez, 1979: 114).

El muralismo de Diego Rivera, arte maldito para la burguesía de finales del siglo XIX hasta mitades del siglo XX, busca escapar de la cosificación de la existencia desde la autonomía de su pensamiento contradictorio. Renueva el deseo de una verdadera transformación, busca una revolución social, política y económica. Esto se ve representado en el mural cuando el proletariado se va a huelga para cancelar su explotación. Así, la obra del pintor integra sus principales ideales políticos¹⁴. Este proceso de integración-formación

¹³ El *don*, inspirado en un sentido comunitario, se desdobra en la vida cotidiana como reciprocidad y solidaridad circunscritas en la práctica política que, disiente las formas establecidas en las que el arte se concibe como mercancía. Por ello, el *don* del artista comprometido con la lucha promueve la esperanza en el intercambio de partículas simbólicas de renovamiento revolucionario (movimiento de disputa histórica).

¹⁴ El que suscribe ignora si la idea de política de Rivera es análoga a que este puede existir independientemente del Estado, pero al leer su biografía si aseguro que era comunista. Visto en: <http://tierra.free-people.net/artes/pintura-diego-rivera.php> en marzo de 2022.

particular de imágenes dialécticas hace que su obra artística esté dotada de autonomía relativa, pues el condicionamiento social de su tiempo es dialéctico con la subjetividad del artista. Entonces la autonomía relativa del arte de Rivera no implica una exclusión mutua de ambos términos. Más bien es una sintetización material y específica de la relación de fuerzas antagónicas entre la subjetividad del artista y el condicionamiento social de su época. (Poulantzas, 2005:154).

Diego Rivera recibió una educación artística en la academia de San Carlos, institución apoyada por el Estado mexicano¹⁵, y el muralismo, en principio, buscó inculcar en la gente una identidad nacional, con lo cual pretendió consolidar y poner en perspectiva los ideales sociales creados por la revolución mexicana de 1910. Buscando cambiar la imagen racista de lo indígena formada durante el periodo colonial, Rivera encontró puntos de fuga que lo guiaron a romper tanto con las técnicas de pintura normativas como con algunas estructuras ideológicas de su tiempo. En primer término, el realismo social en sus murales y pinturas al fresco son obras llenas de colores y figuras bien definidas, en su estilo se mezclan técnicas geométricas del cubismo e impresionismo, que ponían en perspectiva la sensualidad de la mexicanidad, lo que resulta un estilo personal, innovador, narrativo y simbólico muy accesible para la *estesis*¹⁶ (espectador).



Imagen 4. Recorte del mural *Man at the crossroads* (1933-1934). Autor: Diego Rivera (1886-1957).

En segundo término, a pesar de que Rivera era comunista, más bien, se guiaba de la teoría o de ciertas ideologías ligadas al movimiento comunista en sus contradicciones para evidenciar las posibilidades de una posición crítica. Por ejemplo, en el mural *Man at the crossroads* (1933-1934) modela a Charles Darwin señalando a un chimpancé, que está sujetando con la mano a un bebé de color y enfrente del chimpancé está un adolescente, que parece ser el mismo bebé unos años después. Con su teoría de la evolución, Darwin establece

¹⁵ Forma encargada de conservar el orden político-económico capitalista.

¹⁶ *Estesis*, “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto que está inmerso”. La *estesis* no se limita al ámbito del estudio del arte y lo bello, sino de la abertura del sujeto en su condición de expuesto a la vida. Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI. P. 63.

razas superiores e inferiores, pero en el contexto de la evolución del mundo y la ciencia al servicio de la humanidad. Así, las contradicciones de Diego Rivera fueron un punto de fuga para formar una generación, que rompe con los valores de la escuela nacional de pintura en sus dimensiones de castas inferiores y superiores, lo que propició de manera alternativa nuevas temáticas y estilos, pero sobre todo nuevas maneras de ver y hacer el mundo.

Parafraseando o tomando prestadas palabras de John Berger (2010), y como veremos más adelante en el desarrollo de este documento, consideramos que después del arte mural de Diego Rivera las cosas de lo indígena, representaciones y reconocimientos de rituales, tal como formas de hacer e inventar el mundo, nunca regresaron al mismo lugar, pues las palabras contenidas en el pincel de Diego Rivera y otros muralistas significaron la única razón que todo arte del pasado significa políticamente: una cuestión de lo político en el movimiento de las *imágenes cuando toman posición*, contradicciones de la discontinuidad de la negación al capitalismo en las transformaciones lúdicas de *su* continuidad como normas del horror de las penas y los odios. En otras palabras, desde que vemos las imágenes del pasado, la inmediatez del testimonio pictural manifiesta en el presente constelaciones del momento histórico del horror de la acumulación originaria de Capital. Nos hablan desde su inmediatez del coto sagrado o mágico de los rituales del *don* para ejercer el poder de ellas en la experiencia del autor, pero como coto social que viene a formar parte de la experiencia de la cultura que es, ella misma, política y experiencia social comunitaria en los bordes de lo político. En este sentido, el arte político no es algo separado de ricos y pobres. Es la expresión más radical de corazones rotos, diría Jacques Rancière (2007: 59): rompimiento social y comunitario en las pasiones de los poderosos que buscan, a través del mercado e institucionalización del arte, la unidad en el sostenimiento del poder y el odio, como lo manifiestan, por cierto, las *pinturas de castas* durante la colonización.

De esta forma, el arte es un modo de expresar y representar a la experiencia humana dentro de sus relaciones sociales, económicas, políticas, culturales y estéticas. Cuando el arte elabora formas de experiencia estética nos ayuda a observar el mundo por medio de la interacción con él, nos da sensibilidad para pensar el mundo en sus historias contradictorias. En otros términos, la experiencia artística de Diego Rivera nos ofrece las posibilidades de posibilitar en la percepción las posibilidades de la acción, una conciencia de aspectos que no

habíamos experimentado conscientemente, lo cual nos ayuda a descubrir constelaciones del pasado en el presente de las contradicciones.

El arte, nos permite aplicar la imaginación como un medio para explorar nuevas posibilidades en lo ambiguo, en lo incierto, lo que emplea juicios libres de procedimientos y reglas preceptivas desde la mirada dialéctica de la política. Las experiencias artísticas emprenden una reconstrucción o deconstrucción del ser en sus materialidades más radicales (el surrealismo, por ejemplo), lo cual fomenta el juicio crítico al mundo real que condiciona las subjetividades. El arte, nos ofrece formas de pensamiento más elaboradas o complejas con el objetivo de encontrar nuevas maneras de representar, solucionar o inclusive criticar el estado actual de las situaciones, ellas mismas políticas en la vida cotidiana. Como lo mencionó Theodor Adorno:

“El arte no es sólo el lugarteniente de una praxis mejor que la dominante hasta hoy, sino también la crítica de la praxis como dominio de la brutal autoconservación en medio de lo establecido y a causa de ello. Denuncia como mentirosa a una producción por la producción misma, opta por una praxis más liberada del hechizo del trabajo [...] Para ella (arte), la felicidad estaría por encima de la praxis. La fuerza de la negatividad en la obra de arte es la que mide el abismo entre praxis y felicidad” (Adorno, 2011: 24).

O de acuerdo con lo que indica Griselda Pollock:

“La práctica artística puede ser uno de los momentos más señalados del pensamiento crítico: necesitamos del *ethos* de esos artistas que interrumpen el fluir de la cultura, que destruyen nuestras ilusiones y nos muestran el carácter destructivo de la producción, del consumo o de la ceguera social” (Pollock, 2007: 33).

Ahora bien, el arte, al ser relacional, es una de las formas por la cual la realidad devela imágenes, que se deslizan en la invisibilidad que comunica al inconsciente posibilidades de movimiento consciente de la política. Si la realidad es un proceso de cambio, por ello, también, mutan los medios de expresión tanto artísticos como de otra índole. Esto determina el movimiento del arte, el cual propaga significaciones que constituyen, estéticamente, la base de la existencia simbólica individual y colectiva. También, el arte es dinámico, porque

toma en cuenta las transformaciones de los significados simbólicos colectivos a lo largo de la historia. Arte es una combinación abierta de sistemas en interacción donde se resuelven o cimentan problemas de significación y de articulación social. Es decir, la complejidad en la creación artística arraiga una dimensión histórica de la interacción social con la tecnología, la estética, lo político y lo económico, por ende, con lo cultural. Así, las artes no se constituyen autónomas, sino dependientes de contextos y coyunturas. Cuando esos contextos combinan sus contenidos ideológicos, tal como su materialización, existe una permeabilidad entre el arte y los sistemas simbólicos que, por cierto, son alegorías en el movimiento y el caos. Cabe resaltar que dicho proceso es poli direccional, convirtiendo al arte en generador de nuevos horizontes estéticos en el seno de su propio contexto, político desde luego.

Siendo así, esta indagación permite formular la penetrabilidad del capitalismo en el arte y viceversa. Dado que, el capitalismo, también, es una forma histórica de relación social, y todo lo que derive de él tendrá ese mismo modo de relacionarse, no se asume que al arte lo cree el Capital, pero si lo subsume en sus formas de alienación y fetiche mercantil. En este sentido, como veremos más adelante, al igual que Aristóteles y Platón en su *República*, consideramos que la *poética* como arte político en las luchas por la naturaleza, la tierra, por ejemplo, es, justamente, la manifestación de juegos de la justicia en sus formas mutiladas. Por un lado, es la fortuna de posibilidades de *lo político* como artes del hacer e inventar formas de vida y, por otro lado, es la infortuna del mito de la justicia creada y administrada de ricos y pobres.

“Muchas veces poéticos en la palabra y el lenguaje”, diría Jacques Rancière (2018: 21), se desdoblan, estética y artísticamente, con la *justicia* conceptualizada en la *Poética* de Aristóteles, aquella que transforma hombres y mujeres activos de la fortuna a la infortuna; y con la otra justicia, que en silencio se destaca en la *República* de Platón, empiricidad de hechos sucesivos de la historia [...] Vivida a lo largo de la historia como experiencia política de tensiones y conflictos de control social, podemos mirar la importancia de la memoria en las luchas por la posesión de la tierra como rebeldía en la *producción de espacio social*” (Zárate & Matamoros, 2023: 57).

1.3 La relación social capitalista en el arte

Para complejizar al arte dentro de la relación social capitalista, es necesario exponer porqué el capitalismo es una relación social. El capitalismo se instaura como relación social debido a un proceso histórico¹⁷, en el cual se consolidó una clase dominante con su respectiva forma de producción. Esta manera de producir se fundamenta en relaciones sociales de apropiación de los medios de producción y fuerza de trabajo, así como en la alienación del resultado del trabajo con el propósito de generar una magnitud fluida de valor. En este sentido, la apropiación de los medios de producción y existencia, con base en la expropiación de tierras de dominio público y su consecutiva privatización,¹⁸ mediante un marco jurídico, desplaza a los expropiados hacia un conglomerado “industrial”, en donde el arrendatario capitalista compra la fuerza laboral de los expropiados a costos muy bajos para su debida explotación.

En estas relaciones sociales de producción se entablan correspondencias obligadas entre el que no tiene propiedad de los medios de producción y el poseedor de las condiciones de subsistencia. El poseedor de los medios de producción necesita al trabajador para transformar las materias primas en mercancía; y el trabajador, que no tiene los medios, necesita vender su fuerza laboral para comprar mercancías necesarias para su subsistencia. De este modo, surge el proletario, productor de la riqueza social y, con ello, el mercado deviene el espacio de vida cotidiana donde se compra y se consume a cambio del dinero. En otras palabras, el trabajador, al ser alienado de lo que produce, tiene que ocupar la venta de su fuerza laboral para obtener otra mercancía que le ayude a subsistir. Al igual, el capitalista, necesita vender la mercancía alienada para iniciar otro proceso de reproducción de capital.

La relación social anterior, puede ser disfrazada bajo el término “cooperación” entre dos actores sociales, en la que cada uno persigue finalidades diferentes, por lo que existe una

¹⁷ Acumulación originaria, la cual es el fundamento histórico de la producción capitalista. Esta acumulación originaria consistió, en Europa, en escindir a la comunidad rural feudal sus medios de producción y subsistencia, por medio de la violencia y una serie de leyes que legitimaban el derecho a expropiar tierras a la población rural (campesinos, siervos), privatizar esas tierras, apropiarse de los bienes de la iglesia, crear leyes impositivas, entre otras aberraciones. Lo anterior generó movimientos demográficos de lo rural a lo urbano. De este modo, surge el arrendatario capitalista que compra fuerza laboral a un bajo costo, tal como se instaura la cultura del salario y división del trabajo capitalista. En México, la acumulación originaria se dio por la conquista que, a través de la Encomienda, institucionalizó la expropiación, *Repartimento* de tierras e indios, al igual que estableció mecanismos ideológicos, *colonización de imaginarios*, que combatían la resistencia a la política de ricos y pobres (Ver Gruzinski, 1991 y Matamoros, 2015).

¹⁸ Y aunando los factores de la nota anterior.

contribución de ambas partes para lograr esos fines. No obstante, este tipo de relación social capitalista engendra desigualdades y contradicciones entre estos actores sociales. El capitalista, por medio del proceso histórico descrito, ejerce sobre el proletario una coacción, que lo obliga a tener que aceptar el nuevo contrato social de venta/compra de su fuerza laboral. Este dominio establece una relación social de subordinación, dado que el trabajador está en una relación de dependencia económica. Siendo así, el modo de producción dado establece una estructura económica, la cual es la base sobre la que se alza una superestructura jurídica y política.

Este condicionamiento necesita ser legitimado culturalmente para que se introduzca en la vida social. Esta legitimación corre a cargo de los aparatos ideológicos que cada sociedad pueda tener. Estos pueden ser la religión, la política, las artes plásticas, etc. El papel de estos aparatos es autenticar esta realidad objetiva, por medio de estrategias que dictan a la subjetividad colectiva una normalización de los modos de producción capitalista.¹⁹ Por tanto, dicha organización relacional capitalista es un producto histórico. Es una forma históricamente determinada por la organización de la dominación. (Hirsch, 2017:510). De este modo, los fundamentos históricos del capitalismo se cimentan sobre las relaciones sociales de producción burguesa.

Las condiciones sociales de producción burguesa o capitalista, bajo las cuales los individuos producen y entran en relación unos con otros, están mediadas por el intercambio de mercancías equivalentes, el cual es una apariencia superficial que esconde a la enajenación de los medios de producción, a la alienación del producto del productor directo, tal como a la explotación del trabajo vivo para la apropiación del plusvalor con el fin de lograr la valorización del Capital. A lo anterior, Bolívar Echeverría lo denomina *fetichismo de las mercancías o cosificación de lo político* (Echeverría, 2011:78). Cabe resaltar que esta enajenación de lo político, consecuencia de la reproducción social capitalista, desvirtúa la forma natural del valor de uso en relación con la producción y consumo, lo que perpetúa que el sistema de las capacidades de producción sea siempre insuficiente frente al consumismo. En otros términos, el sistema de las necesidades será siempre insaciable frente al productor/consumidor capitalista. Esto sostiene la marcha acelerada del valor que se valoriza y se traduce en valor económico. Lo cual significa, tratar a la riqueza como una suma de

¹⁹ Esto se verá con más detalle dentro del capítulo II de este trabajo de investigación.

valores y ya no como una riqueza cualitativa de valor de uso como productor de relaciones sociales comunitarias de intercambio y vida colectiva. Se puede decir que, dentro de la enajenación de lo político, el sujeto social ya no se reproduce mediante el consumo de una riqueza objetiva constituida por transformaciones de la naturaleza que él logra con propósitos de autorrealización. Por lo tanto, según Echeverría (2011: 84), la enajenación de lo político implica una paralización del sujeto social con facultades de auto proyectarse reflexivamente mediante un proceso de comunicación política.

En pocas palabras, el dominio del Capital devenido sujeto y fetiche sobre las relaciones sociales de producción evita una presencia efectiva del arte de lo político²⁰. Por tanto, la riqueza resultante de la reproducción social no circula, ni se distribuye en función de las necesidades y las capacidades de un sujeto social orgánico o comunitario. Es decir, la circulación y distribución de la riqueza no refleja la capacidad del sujeto social para llevar a cabo un cuidado mutuo con su entorno, ni autodefine de manera armónica la producción y consumo de acuerdo con las necesidades concretas de su entidad comunitaria. Por el contrario, en la enajenación de lo político o reproducción social capitalista se busca el progreso sin obstáculos de la acumulación de Capital. Crecimiento económico continuo, reproducción de la fuerza de trabajo para explotar y avances tecnológicos en las fuerzas productivas. Con ello se expande el mercado, lo cual afianza relaciones policiales (políticas) -económicas entre el capitalista y el asalariado. Esto trae consigo consecuencias necróticas en los tejidos sociales y ecosistémicos como la alienación, la explotación, la aculturación u homogeneización de la identidad, la muerte de ríos, mares, etc. Esta realidad catastrófica de la administración del horror cotidiano objetiva las conversiones religiosas del mito del capitalismo (fetiches de los poderes de la mercancía) en una subjetividad colectiva que actúa, como zombis, bajo intereses de clase.

El arte, al no ser una esfera autónoma que escapa del contexto o condicionalidad en la que se desenvuelve o se inspira, así como es materia de símbolo y objeto de representaciones, está inmerso en el sistema económico, político y social de la actualidad. Lo cual afecta, por medio de políticas económicas, administrativas y culturales, a las maneras de hacer arte, a su uso, a sus estándares culturales, a su ideología, a sus principios ético-

²⁰ El que suscribe piensa a lo político como práctica des territorializada del Estado y el Capital. De este modo, lo político se da en cualquier espacio, independientemente de si está o no dentro del terreno institucional del Estado. Lo político existe en cualquier colectividad y toma de decisión conjunta.

estéticos, así como a otras estructuras que le dan forma a lo social. Esta modelación al arte lo podemos observar con las evidencias que se construyen desde las relaciones objetivadas en la violencia de las reproducciones técnicas del arte. Por ejemplo, desde la actividad perceptiva-sensorial que Diego Rivera plasma en los murales, descritos anteriormente, se encuentran la expresión de sentimientos: convenciones de los ritos de interacción (gestuales-expresivos); la puesta en escena de la apariencia; las técnicas corporales; el entrenamiento físico; la relación con el sufrimiento y el dolor; el origen de la instrumentalización y la dominación, entre otras lógicas socioculturales derivadas de la forma de su organización relacional.

Llegando a este punto, se puede entender por qué el arte o su génesis cotidiana reproduce la relación social de producción capitalista. Ya que el arte es relacional en sus formas de lenguaje de artes plásticas, interioriza y reproduce los rasgos simbólicos particulares de la sociedad a la que pertenece. Cualquier expresión artística, incluyendo las representaciones barrocas, como ya lo hemos mencionado, concretiza la mayor parte de la expresividad artística. Está determinada por la comunidad que la rodea. Esta comunidad provoca la forma de su sensibilidad, de sus movimientos comunicativos y de sus actividades perceptivas, es decir, dibuja su relación con el mundo en sus más simples expresiones de arte reproductor del sistema para el mercado. A la par, el arte no sólo representa una parte de la cultura en la que está inmersa, sino también es orientadora de esa cultura que representa. En otros términos, el arte como lucha y política es parte de un ciclo que ayuda a dar significado a una cultura que, a su vez, retroalimenta al arte. Conforme a Fredric Jameson (2012:221), el arte incluye la historia de manera rigurosa e irrevocable. Puesto que es un estímulo de fondo y anímico, desde las sensibilidades de deseos y aspiraciones, transmite nuestro pasado histórico junto con el privado o existencial, sin que podamos descoserla de la memoria.

De este modo, la historia política, económica, social, cultural y estética del arte es un entramado burgués, pero también tiene origen en los estratos marginales. Este origen mágico y violento se vuelve, en muchos casos, sumiso al poder del capital. A esta inmanencia constante de la lucha de clases como expresión política del arte, la llamamos subsunción (Gioia, 2020: 20). La cual consiste en que el capitalismo pone bajo su control el proceso o modo de producción del arte, que en antaño no era producir una mercancía compleja, sino la de producir un valor de uso, un valor ritualístico. Por ejemplo, los cantos que sanan el cuerpo

y el éxtasis inducido por ellos dan a entender ese valor de uso. Ahora, en el capitalismo, el aura de ese valor de uso se trastoca y forma una fetichización que tiene valor de cambio en los rituales de sanación, pero como intercambios sociales de historias mágicas y violentas de las tensiones del valor de uso y valor de cambio en las mercancías.

1.4 Trabajo abstracto en el arte

Para desarrollar este apartado es necesario concebir a la praxis artística como las artes del hacer del trabajo, pero uno que no sólo incluye un proceso en el cual una materia determinada es transformada por el artista, sino que, también, incluye un proceso por el cual los artistas se integran en el sistema social de producción capitalista. Dicho proceso se da cuando el trabajo artístico se subsume a la creación de la forma mercancía, célula madre de la producción social capitalista, constituida por el sujeto que produce el objeto con las materializaciones de un valor de uso y un valor que se manifiesta en el valor de cambio.

En cuanto al valor de uso a este se le puede entender según el cuerpo de la mercancía, el cual contiene la capacidad de efectivizar su uso o consumo. De tal suerte, el valor de uso de una mercancía, como experiencias utópicas, diría Bolívar Echeverría (1998), contiene un valor de cambio, el cual refiere a la proporción en la que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase. Así es que, la mercancía tiene una forma doble, una natural y otra de valor, que podríamos considerar como la segunda naturaleza inscrita en la mercancía.

En consecuencia, el trabajo artístico se torna en un dispositivo cultural e institucional que solidifica a una producción artística, singular y única, con un valor de cambio. Sin embargo, la sustancia del valor de la mercancía (arte) radica en la cantidad de trabajo socialmente requerida para la producción de dicha mercancía, lo que nulifica al valor de uso en pro de un valor de cambio. En otras palabras, la magnitud de valor de una mercancía no la determina ni la forma ni contenido de esta, tampoco el conocimiento específico en la realización de dicha mercancía, sino radica en el tiempo que se gastó en producirla.²¹

La subsunción del hacer artístico hacia el capital recae en un proceso histórico de tiempos largos y cortos, en el cual se consolidó una clase dominante con su respectivo modo

²¹ Esto se entenderá mejor en el desarrollo del apartado: *Trabajo abstracto del artista considerado no autónomo*.

de producción. Este modo de producción se fundamenta en relaciones sociales de apropiación de los medios de producción y fuerza de trabajo, así como en la alienación del resultado del trabajo, con el propósito de generar una magnitud fluida de valor. A este sistema del desarrollo de las fuerzas productivas se le llama trabajo productivo del valor de cambio.

Actualmente, el Capital domina a la producción artística, ya que ha configurado bajo su dinámica a los medios de producción, a la fuerza laboral, a los medios de exposición y de distribución artística. Sin embargo, durante el proceso histórico en el que se ha estado consolidando el capitalismo como modo de vida, el arte también se ha considerado como trabajo improductivo, pues su actividad corresponde a un valor de uso (M-D-M) y no a un valor de cambio tal cual es su generalidad hoy en día (D-M-D’).

De esta forma, el valor de uso o trabajo improductivo del arte M-D-M; donde mercancía arte (M) se intercambia por dinero (D) para comprar otra mercancía (M) necesaria para la subsistencia, es subsumido por el proceso de valorización D-M-D’; donde dinero (D), que funciona como capital inicial se intercambia por una mercancía arte (M) que genera, en el proceso de producción, un valor extra o valorización (D’), la cual se reinvierte para comprar más mercancías arte que generen más dinero para reinvertir en un nuevo proceso de producción D’-M’-D’’. A esto último se le denomina *reproducción amplificada del capital* (Marx, 2005: 695).

Parafraseando a Bolívar Echeverría (1998: 195-196), esta “forma social”, considerada como “natural” se constituye en torno al conflicto originario de *transnaturalización* de la vida animal, representada en múltiples experiencias artísticas rupestres (Chauvet, Altamira, etcétera), pirámides y templos ligados a movimientos terrestres iluminados por soles y lunas estrelladas. “La forma social natural implica así un pacto fundante del sujeto consigo mismo, en el que se cristaliza una estrategia de autoafirmación como garantía de supervivencia” en acontecimientos naturales de encuentros y desencuentros de condiciones étnicas y territoriales en la historia como campos de batallas. Como veremos más adelante, estas transiciones del arte, en sus expresiones de compromiso originario social-natural, atraviesan por la historia concreta, vivida con representaciones milenarias, “una sucesión de fidelidades y traiciones” que para la modernidad se podrá entender mejor con la siguiente tabla:

De la Obra al Producto: Subsunción del arte		
	Trabajo concreto del arte	Trabajo abstracto del arte
Proceso <i>poiético</i>	Improductivo.	Productivo.
Representación a través de un medio artístico.	Creación de nuevos horizontes estéticos tanto del arte como de la realidad.	Capitalización e instrumentalización de las cualidades sensibles del arte.
Resultado	Obra	Producto
Recepción (<i>estesis</i>)	Valor de uso: goce estético, rastreo de sensibilidades que dieron lugar al hecho creativo e intercambio simbólico.	Valor de cambio: mercantilización de bienes, servicios y actividades artísticas; creación de industrias culturales y de capital social que generen plusvalía.

Tabla 1. De la Obra al Producto: Subsunción del arte. Elaboración propia en marzo de 2022.

A grandes rasgos, el trabajo abstracto en las artes del hacer la dividimos a continuación en dos secciones. La primera sección tratará acerca del trabajo abstracto del artista que no es dueño de sus medios de producción, en consecuencia, vende su fuerza laboral y es explotado para generar la valorización del valor. En la segunda sección, el trabajo abstracto del artista “autónomo”, se tratará de comprender cómo se relaciona el trabajo socialmente necesario que se valoriza con el trabajo artístico “independiente”, en el cual el artista es dueño de los medios de producción, de la fuerza laboral y el producto, pero no de los medios de exposición y distribución de sus obras.

1.4.1 Trabajo abstracto del artista considerado no autónomo

Como hemos estado viendo, en el producto artístico se expresa el ámbito social, político, económico, cultural y estético de una época en la que se desarrolla. Por ello, la praxis artística actual se subordina a la lógica instrumental y racionalista de la productividad capitalista, que no sólo produce un artefacto cultural sino, también, produce fines utilitaristas del valor de cambio. En otros términos, las relaciones sociales de producción capitalista derivan formas culturales de significación, que se centran en la capitalización de la primera naturaleza del trabajo humano, de su emocionalidad, de su sensibilidad y de su creatividad. Por

consiguiente, las cualidades sensibles (cognitivas, afectivas y sensoriales) del arte quedan instrumentalizadas hacia el servicio de las estrategias estéticas de mercado o bien quedan marginadas cuando no pueden ser convertidas en un producto o en un espectáculo exitoso monetariamente.

El material sensible con el que se crea una obra de arte y su respectiva densidad afectiva de memoria en las artes quedan colocadas al margen de la vida, pues son impulsadas por la búsqueda de beneficios económicos. En esta búsqueda se crea un arte que ignora sus características particulares por un valor o precio de mercado. El arte como mercancía es un “objeto exterior” que pareciera nos resulta totalmente indiferente. Esta situación de expansión de las lógicas del sujeto Capital se extiende a los espacios de la cultura. Es más, como lo sugiere David Harvey (2008: 23-56), pareciera (porque así nos lo inculcan los poderosos medios de comunicación) que este espacio de la cultura en la *geografía de la dominación* (teatro, música, cine o, incluso el patrimonio y su memoria colectiva de comunidades afectivas) está fuera de los espacios productivos de la industria y el mercado. Sin embargo, aunque allí, en su seno, se encuentran las tensiones y conflictos del valor de uso comunitario y las lógicas del Capital, lo que termina interesando en las artes de la *renta* de la obra en su reproducción técnica es la cantidad de valor que produce, no su contenido específico. En palabras de John Holloway, “se trata de una abstracción de las cualidades particulares de los trabajos concretos, ahora estos importan sólo como cantidades de trabajo abstracto” (Holloway, 2015: 95). El trabajo abstracto no toma en cuenta el trabajo concreto en la producción de mercancías, el cual contiene conocimientos específicos para realizar un cierto tipo de trabajo. Más bien, el trabajo abstracto toma la inversión en tiempo de la fuerza física y psíquica del trabajo humano empleado en la producción. A esto se le denomina cantidad de trabajo socialmente requerida para la producción de mercancías y es aquí donde radica la sustancia del valor (Marx, 2005: 651).

Es difícil de entender como el trabajo concreto en la industria del arte es indiferente para la valorización del capital artístico, pero según la teoría del valor de Marx (2005: 255), la fuerza de trabajo es la única mercancía capaz de crear valor. Es por medio de su explotación que surge la riqueza o el dinero que se convierte en capital. No obstante, como advierte Diego Guerrero, la riqueza la producen todos los factores conjuntamente y en su creación participan inseparablemente. Aunque contradictoriamente, tanto fuerza de trabajo como los medios de

producción significan el valor como el producto exclusivo de un único factor: el trabajo, que deviene la principal contradicción o dependencia del Capital (Guerrero, 2008: 29).

1.4.1.1 Teoría de la explotación de Marx en el trabajo artístico considerado no autónomo

Según la teoría del valor de Marx, para que exista la valorización del valor es necesario que el capitalista se apropie del plusvalor generado por el excedente del trabajo vivo. A este fenómeno Marx lo denomina explotación (2005: 262). En este sentido, para poder analizar por qué la teoría del valor es fundamento de la teoría de la explotación, es necesario encontrar el común denominador de ambas. Este radica en igualar a la fuerza de trabajo a una mercancía. Por tanto, al hacer esto, podemos vislumbrar que la fuerza de trabajo en calidad de mercancía tiene un valor de uso subsumido, al igual que un valor manifestado en un valor de cambio o salario. A saber, el valor de uso de la fuerza de trabajo está en la capacidad de transformar materias primas, con la ayuda de herramientas y maquinaria, a nuevos valores de uso que se transforman en mercancías.

De modo que, la abstracción de las cualidades concretas del trabajo humano para transformar materias en mercancías por el tiempo de trabajo humano socialmente requerido para dicha transformación es lo que crea el valor de esas mercancías. Así, el trabajo que paga el dueño de los medios de producción es la fuerza de trabajo, más no el valor del trabajo en su totalidad. Es decir, el pago de la fuerza laboral sólo contiene una parte del valor que el trabajador produce en una jornada completa de trabajo. Entonces, el pago que el trabajador no percibe por su trabajo total es a lo que Marx califica concepto de explotación.

Por ejemplo, si una discografía contrata a un músico de estudio con la intención de producir²² un disco de cierto artista, y solamente se le paga por su fuerza laboral²³ un salario de quinientos pesos mexicanos por una jornada de ocho horas al día durante treinta días. El total del costo en salario para la discografía sería de unos quince mil pesos mexicanos, pero, si el valor del disco (mercancía) producido por el músico de estudio es de cien mil pesos

²² Aquí el término producir refiere a que el músico de estudio graba y edita el disco completo, es decir está en sus manos la producción total del disco.

²³ A partir de acá, la fuerza laboral del artista se equipará al talento artístico de este.

mexicanos²⁴, él no percibe el total de esa valorización, sólo percibe un quince por ciento del valor total que él creó. Por lo que, el músico de estudio sólo necesitaba trabajar máximo seis días para cubrir su salario. En consecuencia, tiene un excedente de trabajo o trabajo impago de veinticuatro días. Esos días de trabajo se los regaló a la discografía para generar el valor del disco.

Así, la explotación, por ende, el valor, surge cuando el capitalista compra la fuerza laboral por cierto precio monetario determinado por la demanda y oferta mercantil de esta, así como, cuando se apropia de una parte del valor producido por mencionada fuerza laboral. De este modo, el precio de la fuerza de trabajo toma la forma de un salario, el cual es menor al valor total del trabajo. Marx desarrolla esta teoría de la explotación teniendo en cuenta que el valor impago al productor directo, llamado plusvalía, es lo que genera la reproducción ampliada del capital o la valorización del valor, la cual auxilia al capitalista a seguir comprando medios de producción con el propósito de que en un nuevo proceso de producción ampliado se genere un nuevo valor extra que viene del trabajo excedente.

Esto es, el proceso de valorización del valor parte de la fórmula general del capital: D-M-D', en donde "D" dinero funciona como capital inicial y se intercambia por una mercancía (M=fuerza laboral) que genere, en el proceso de producción, un valor extra o valorización (D') que se reinvierte para comprar más mercancías, que generen más dinero para reinvertir en un nuevo proceso de producción (D'-M'-D''). A esto último se le denomina reproducción ampliada del capital (Marx, 2005: 695). De esta manera, es importante tomar en consideración que estos cambios D', D'' (...) sólo se dan después de comprar una M (fuerza laboral) cuyo valor de uso es producir valor.

Para ser exacto, el proceso de valorización se fundamenta en el proceso de explotación del trabajo dentro de la esfera de la producción. En la cual, el proceso de trabajo tiene como finalidad crear un nuevo valor desde un trabajo vivo²⁵, junto al trabajo muerto o capital constante que son el resto de los medios de producción (maquinaria, herramienta,

²⁴ Esta valorización se debe al éxito comercial que tuvo el disco, pues por su venta se recaudó la cantidad de cien mil pesos mexicanos. Si bien es cierto que ganancia no es lo mismo que valor, la ganancia sirve para indicarnos cierta magnitud relativa de valor que ayuda a reproducir capital, por lo que se usará así en esta sección.

²⁵ Trabajo vivo = capital variable + plusvalía; en donde el capital variable es igual a la fuerza laboral y la plusvalía es el valor que se produce por el excedente de trabajo impago.

etc.)²⁶. Siendo de esa manera, el proceso de valorización de una mercancía que corre a cargo de la explotación del trabajo lo podemos resumir en la siguiente fórmula: $m = c + v + p$. Donde en c (capital constante) ocurre la transferencia del valor y en v (capital variable) + p (plusvalía) ocurre la creación del valor, por medio del excedente de trabajo u explotación. El papel del capitalista es controlar ese proceso de trabajo y apropiarse del valor o excedente económico que surja de él.

Por este motivo, sí la discografía que contrató a este músico de estudio era dueña de los medios con los que el músico trabajó²⁷ y suponiendo que, la transferencia de valor por un proceso anterior de reproducción de capital (grabación de disco) fue igual al excedente generado por el nuevo proceso, el valor real del disco (mercancía) queda de la siguiente manera:

$$M = 85,000 + 15,000 + 85,000;$$

$$M = \$ 185,000.00$$

De este monto total, el músico que creó el producto que se valoriza en la cantidad anterior sólo accedió al ocho por ciento del total de ese valor. En consecuencia, su porcentaje de explotación (p/v) es de quinientos sesenta y seis por ciento, así la disquera tiene una cuota de ganancia (p/c) de cien por ciento. Sin embargo, la disquera puede decir que tiene que pagar más costos que una fuerza laboral o reinvertir en futuras grabaciones. De todas maneras, sufrir la explotación no significa que el que la sufre viva en condiciones paupérrimas. Si vemos que el salario que percibió el músico es más alto que el de un obrero que trabajó una jornada similar, es obvio que el músico de estudio se vio mejor remunerado por trabajar las mismas horas durante treinta días, aunque la tasa de explotación del obrero puede ser menor.²⁸

²⁶ Trabajo muerto = capital constante, en el cual se da una transferencia de valor de un proceso anterior de reproducción de capital. Este capital constante se compró con una inversión inicial, pero también con el trabajo impago de la fuerza de trabajo que genera la reproducción de capital.

²⁷ Instalaciones adecuadas para el manejo correcto del audio e instrumentos adecuados para cuidar la calidad de la grabación (medios de producción).

²⁸ Esto es, si el salario del obrero por una jornada de 8 horas durante 30 días se sitúa en \$133 pesos mexicanos al día. El total del costo para la empresa que contrató su fuerza laboral es de \$3,990 pesos mexicanos por 30 días. Ahora bien, si el obrero en un periodo de 6 horas produce su costo por día y si la transferencia de valor, por día, debido a un proceso de producción de capital anterior es de \$67 pesos diarios, se puede entender que

Para que pueda aclararse la propuesta anterior, es necesario ver el caso de los *K-pops*. Estos populares grupos musicales, originarios de Corea del Sur, generan grandes cantidades de dinero debido a las ventas de sus discos, así como a sus presentaciones que tienen alrededor del mundo. Según Gooyong Kim (2019: 20), a estos artistas, que preparan desde infantes para el espectáculo, sufren una explotación inconmensurable, pues de las ganancias totales anuales (\$9,500,000 dólares en 2018) ellos perciben el diez por ciento de ellas. Sin embargo, ese diez por ciento sirve para que estos artistas vivan de manera suntuaria. (Gooyong, 2019: 22). De tal forma, si equiparamos el ejemplo del músico con estos grupos, se puede afirmar que su tasa de explotación es similar, pero los ingresos de los *idols* del k-pop son mayores.

Uno podría pensar que la disparidad del salario entre el músico, los k-pops y el obrero es por el tipo de conocimiento que requiere cada uno para realizar un trabajo concreto, pero si seguimos con la teoría del valor, el trabajo productivo del músico, que es crear un disco, dar giras, etc., no tiene nada que ver con el conocimiento específico que necesita el artista para crear un disco, dar un espectáculo ni con las cualidades específicas del contenido del disco y espectáculo como valor de uso, sino el trabajo productivo de estos artistas tiene que ver con el valor que producen.

El *K-pop* no surge como una evolución musical autónoma que trata de adaptarse al entorno sociocultural surcoreano. Más bien el *K-pop* surge como estrategia desarrollista por parte del capitalismo neoliberal surcoreano. Según Gooyong Kim:

“El K-pop es una innovación industrial que busca capitalizar la cultura musical con el propósito de mantener y promover la competitividad económica nacional. Esta nueva industria cultural coreana pretende reemplazar a las antiguas industrias de fabricación de bienes y consumos de las décadas de 1960 y 1970, así como a las industrias químicas de la década de 1980 y principios de 1990. Así, aunque la nueva industria cultural produce diferentes mercancías, el K-pop mantiene el modo autoritario de producir, pues mantiene relaciones sociales de trabajo-producción basadas en la explotación y el maltrato” (Gooyong, 2019: 123).

el trabajo impago por día es de \$67 pesos, por lo cual el valor de la mercancía durante treinta días es igual a: $m = c + v + p = 2,010 + 3,990 + 2,010 = 8,010$. En consecuencia, su tasa de explotación (p/v) es de 50.37%.

Por esta razón, el artista que trabaja para un determinado sello discográfico, estudio de cine, circo, es decir, para la industria cultural, es un trabajador productivo, porque produce directamente capital por medio de su explotación. En palabras de David Harvey:

“Los actores de las *mass media* pueden estar muy bien remunerados, pero eminentemente explotados por sus agentes, por las compañías de discos, los magnates de los medios, etc. Este sistema de relaciones asimétricas de dinero está vinculado a la necesidad de estimular la creatividad cultural y el ingenio estético no sólo en la producción de un artefacto cultural, sino también en su promoción y presentación, así como en su transformación en algún tipo de espectáculo exitoso monetariamente [...] que sacie las demandas empresariales” (Harvey, 1998: 379).

En la actualidad, el artista que no es dueño de los medios de producción, exposición, distribución y de su hecho creativo, lamentablemente, no tiene otro medio de subsistencia que vender al capitalista cultural su fuerza laboral para subsistir. El artista tiene que vender su genio artístico para crear valor. Paradójicamente, el trabajo abstracto niega la imaginación, creatividad y sensibilidad del trabajo concreto artístico en su lógica de valorización. El arte, en la era del capitalismo en la mundialización, no es el producto de una sensibilidad compartida entre el artista y su entorno, es un producto que legitima al arte como promotor de instrumentalización y capitalización de las cualidades estéticas del artista y su entorno.

Ahora bien, si en el mundo del arte, el artista es dueño de su fuerza de trabajo y lo que emana de esta fuerza le pertenece, cómo se puede acoplar una teoría del valor, cuya raíz es la explotación de una fuerza laboral por parte de un tercero, a esta circunstancia. Esto lo atenderé en la siguiente sección.

1.4.2 Trabajo abstracto del artista considerado autónomo

Desde una opinión, el artista autónomo no es ajeno a las determinaciones del valor, pues el capitalismo o las relaciones sociales capitalistas es un proceso continuo que poco a poco permea todos los ámbitos de la vida. No digo que la transición a otro modo de reproducción de la vida no sea factible, sin embargo, a mi entender, el capitalismo lleva una franca ventaja. Es por esto, que la finalidad de esta y las demás partes que conforman este capítulo, es

entender, a través del campo artístico, cómo se desarrolla el capitalismo dentro de la sociedad en la que se habita, con el fin de erradicarlo. ¿Por qué? Porque entendiendo a la enfermedad se inician los caminos hacia su curación. Dicho esto, centrémonos en el trabajo abstracto del artista que al mismo tiempo es su propio empresario y asalariado, por consiguiente, el producto, aparentemente, no es alienado.

Así, al exponer una teoría del valor con respecto a los productos del trabajo artístico autónomo; el cual se da, cuando el artista es dueño de los medios de producción, de la fuerza laboral y el producto, pero no de los medios de exposición y distribución de su producto; se esclarece cómo la máquina capitalista extrae valor de su hecho creativo. Por lo cual, se desarrollará que el valor del hecho creativo viene de la construcción de un *capital social*, que reconoce al artista como tal, así como de la obra cuando esta le pertenece al artista, mediante una relación social formalizada por un aparato jurídico. A saber, *los derechos de propiedad intelectual* (Durán, 2019: 234).

1.4.2.1 Valorización del trabajo artístico considerado autónomo a través del capital social

Para develar el trabajo abstracto del artista que al mismo tiempo es su propio empresario y asalariado es necesario decir que, el proceso artístico puede producir un propio capital y este tiene otras formas de valorización que no se reducen a una relación capitalista-obrero (Negri/Hardt, 2003: 13-18). Así, este nuevo capital se denomina capital social (Durán, 2006: 5).

En palabras de José María Durán Medraño, el capital social consiste en:

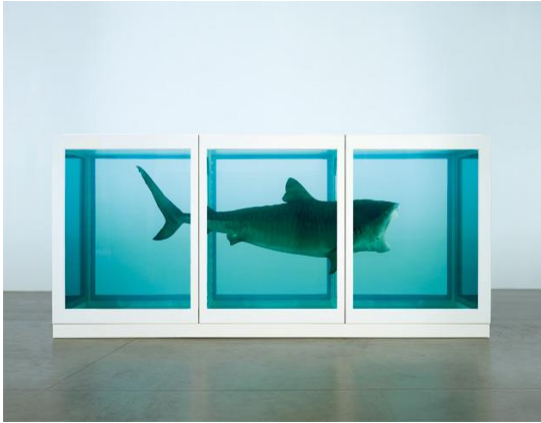
“[...] Si para el comprador, la inversión en arte supone una mera circulación de dinero: M - D - M; para el artista es una circulación de capital: D - M - D’: donde el dinero que se consigue por la venta de esa particular mercancía (que es el arte) es un dinero que está revalorizando su capacidad de trabajo como artista, por tanto, supone una valorización también del capital social general: gracias al cual todo el proceso de la producción de esa mercancía que es el arte puede iniciarse de nuevo. Pero esta valorización del trabajo artístico no ocurre en el sentido de la creación de plusvalor (como expropiación del trabajo del obrero), sino en el sentido de un capital que posibilita la reproducción del artista como productor socialmente

capacitado, esto es, como productor de un valor (el arte) que es forma-mercancía destinada a una circulación” (Durán, 2006:5).

En pocas palabras, este nuevo capital, que representa toda una nueva valorización, está cimentado en la capacidad innovadora y de reconocimiento de un trabajo artístico peculiar; en donde sólo el artista es reconocido como tal desde su campo. Ya aceptado así por el resto de la sociedad, es capaz de producir en este mercado de las artes. De este modo, la obra de arte llega a convertirse en mercancía cuando se traspasa el símbolo del artista a su obra como símbolo cultural. Este traspaso simbólico es lo que permite una revalorización tanto de la obra como del artista. Por tanto, este proceso es lo que convierte a la producción de este artista simbólico en capital.

El artista, empresario y coleccionista de arte Damien Hirst, ayudará a comprobar esta teoría. Debido a que, el 15 de septiembre de 2008 puso en subasta más de 200 piezas de su “creación” en la casa de subastas *Sotheby’s*, Nueva York, recaudó más de doscientos millones de dólares (Findlay, 2014: 16). Hirst es considerado un ícono en el campo del arte contemporáneo y no precisamente por su genio artístico. Más bien, es considerado un ícono del arte, porque las obras que realiza son extravagantes, innovadoras y peculiares en los costos mercantiles. Además, el capital social que el artista ha generado a partir de sus obras para conquistar el mercado del arte ha dependido de una forma o sistema social que se estructura en una galería de arte, en un museo, en entablar relaciones con coleccionistas de arte y críticos de arte. Esto le ha originado críticas positivas acerca de su trabajo, por lo que el resto del círculo social del arte, la *estesis*, ha sido influenciado por estas críticas.

Ya que su nombre está en boca de todos, por las extravagancias artísticas que realiza y que son respetadas por muchos críticos de arte contemporáneo, según Rafael López (2017: 45), la demanda de Hirst se produce más por su nombre que por la calidad de sus obras. Por este motivo, la obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) de Hirst, la cual consiste en un tiburón tigre de 4 metros de largo sumergido en formaldehído dentro de una vitrina de vidrio, es considerada, por los críticos de arte, símbolo del arte británico de la década de 1990. Del mismo modo, *Mother and Child, Divided* ganó el premio *Turner* de 1995. Esta obra es una escultura que comprende cuatro tanques con paredes de vidrio. Cada tanque contiene la mitad de una vaca y la mitad de un becerro, por lo que hay dos mitades de una vaca y dos mitades de un becerro.



Imágenes 5 & 6. De izquierda a derecha: *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991) Autor: Damien Hirst (1965). *Mother and Child, Divided* (1995). Autor: Damien Hirst (1965). Ambas esculturas pertenecen a la serie: *Natural History*.

El capital social que goza Hirst crea una gran demanda y valorización de sus obras. A tal grado que él ya no crea las obras. Como menciona Rafael López (2017: 50), Hirst contrata a artistas para que reproduzcan sus obras en serie y que produzcan nuevas obras. En una ocasión Hirst comentó que, cuando vendió su primera obra uso ese dinero para pagar a otros artistas para que crearan más obras bajo su nombre. Esto nos lleva a preguntarnos por qué las galerías, los coleccionistas y los críticos del sistema del arte contemporáneo siguen impulsando su carrera a través de buenas críticas. Una de las respuestas es, porque su nombre se ha cotizado tan alto que es un hecho que al vender una de sus obras se genera una buena ganancia, dado que la galería que exhibe las obras del artista se queda con el cincuenta por ciento de la venta.

Sin embargo, con el objetivo de comprobar mejor la valorización de la obra de arte de Hirst, debido al capital social que ha formado a lo largo de su vida artística, retomaremos la subasta de sus obras en *Sotheby's*. Como ya se ha mencionado, la venta de una determinada obra, a través de una galería, ocasiona que la galería se quede con el cincuenta por ciento de la venta. Al saltarse este sistema del mercado del arte, Hirst provoca un disgusto a los integrantes de este sistema del mercado. Por lo cual, las críticas positivas se tornan en negativas y su reputación o capital social que lo legitima como artista se ve afectado, pues siempre ha dependido del círculo social artístico en el que se desenvuelve.

Según un estudio realizado por *Art net*, después de la subasta de 2008, las obras de Hirst se devaluaron un diez por ciento²⁹. Esto es muy extraño que pase en el mundo del arte, ya que el valor de una obra de arte siempre tiende al alza. Así, este círculo tiene la capacidad de invisibilizar o visibilizar al artista, porque la apreciación subjetiva de la *estesis*, de las cualidades estéticas de alguna obra en particular, está acotada por la opinión de estas galerías y por los críticos que se rigen bajo las relaciones sociales de producción capitalista. Estos epicentros de arte que acaparan a los medios de exposición y a la creación artística, articulan un mercado laboral artístico que participa en legitimar un capital cultural y su distribución. De esta manera, el examen del valor del trabajo artístico es aprobado sí la credibilidad del experto en arte minimiza la incertidumbre acerca de la calidad del artista, aunque este último, posea su fuerza laboral, así como la propiedad de su producto.

Visto esto, es necesario complementar esta teoría del valor del artista autónomo, a través del capital social, con los derechos de propiedad intelectual que genera el artista gracias a que su obra le pertenece. Esto con el fin de comprender cómo se relaciona el trabajo artístico autónomo con el trabajo socialmente necesario que se valoriza.

1.4.2.2 Valorización del trabajo artístico considerado autónomo a través de la propiedad intelectual

La noción de propiedad de autoría refiere, entre otras cosas, a la capacidad del artista de transformar su fuerza laboral artística en una mercancía; (obra de arte) que se expresa como su propiedad para luego enajenarla. El hecho de que las obras de arte sean enajenadas en el campo mercantil muestra que, las relaciones sociales de producción e intercambio artístico están sujetas a la producción de valor más que a la creación de valores de uso. Por tanto, el desarrollo específico de la producción de arte dentro de la sociedad capitalista es un vehículo que contribuye a la reproducción de estas relaciones sociales de producción dominantes. Por lo que, este apartado buscará comprender cómo se relaciona el trabajo artístico “independiente” con el trabajo socialmente necesario que se valoriza.

Esto quiere decir que el reconocimiento de un trabajo artístico, así como los ingresos que el artista pueda obtener por la venta de su obra, no son del todo el resultado del talento

²⁹ <http://www.artnet.com/search/artworks/?q=damien%20hirst>

innato o del genio artístico que posea, sino por la capacidad del artista de producir valor que se valoriza. Es decir, adjudicarse legalmente el derecho de autoría o haber producido la obra de arte como propiedad privada.

Para que sea más claro, recordemos que Marx postulaba que no es la fertilidad de la tierra la que explica la renta del suelo, sino la producción agrícola que se da en ella (Durán, 2019: 234). En este caso, la renta del arte no está en la fertilidad del artista para crear arte, sino en la capacidad del artista para producir valor. Por lo que, dentro del sistema mercantil capitalista, nos preguntamos por la sustancia de valor que contienen las obras de arte. Así, en el subsistema de producción artística, la sustancia de valor radica en que la obra producida tenga derechos de autoría o que el artista se reconozca como propietario único de la obra antes de enajenarla en el intercambio de venta/compra. Esto, independientemente de qué ha producido el artista o de si el artista ha producido arte o no.

El derecho de propiedad regula la relación social entre artista, obra y mercado, lo cual reconoce en el productor un autor, un artista. El derecho de propiedad, de la mano con el mercado capitalista, logra nutrirse de la imaginación creadora, de la capacidad inventiva. Según Ticio Escobar (2020: 62), la fantasía y la imaginación se vuelven factores de “innovación productiva”. Estas están al servicio de las lógicas empresariales corporativas y no al servicio de ámbitos culturales disruptivos, que producen o dialogan con valores culturales.

Entonces, los ingresos que obtiene el artista por la enajenación de su propiedad intelectual en el intercambio mercantil tienen que ver con la forma en que se valoriza su *hecho creativo* (Duran, 2019: 235). El arte, desde el punto de vista de su valorización en la propiedad de autoría, se clasifica en productivo o improductivo. Es decir, material o intelectual. Lo intelectual o la idea originaria ligada al talento innato artístico puede llegar a consumarse en un gran hecho creativo; por ejemplo, en una obra literaria o una canción, por tanto, valorarse. Sin embargo, si la idea no llega a consumarse en una obra en sí, tal cualidad de pensamiento se vuelve improductiva.

Esto quiere decir que la disparidad que pueda existir entre los ingresos de diversos artistas por la venta/compra de su obra, muchas veces, no recae en el *talento artístico innato* que permite tener mayor productividad artística en correspondencia con otros artistas. Sino en la capacidad del artista de crear, en un primer momento, el *capital social* antes visto y, en

un segundo momento, llevar ese *capital social* a formar una valorización de sus obras cimentada en *los derechos de propiedad intelectual*³⁰.

Esto se comprueba cuando, el capital social que goza Hirst crea una gran demanda y valorización de sus obras. A tal grado que él ya no crea las obras. Como menciona Rafael López (2017:50), Hirst contrata a artistas para que reproduzcan sus obras en serie y que produzcan nuevas obras. Así, el nombre de Hirst se ha cotizado tan alto que el valor de sus obras radica en el derecho de propiedad que él se adjudica, a pesar de que él no las cree, o que se verifique que Hirst no posee talento artístico.

1.4.2.2.1 Mito del talento artístico innato como valorización, el caso de van Gogh, Warhol e Hirst

La sección anterior remueve la aseveración que el campo mercantil del arte está determinado por los talentos innatos. Aunque, retomando la correspondencia del talento innato con la fertilidad de la tierra de Marx, uno puede pensar que, el talento innato permite al artista lograr mayor productividad artística, por tanto, ser mejor remunerado. El problema surge cuando el talento innato se vuelve el elemento más importante para el mercado artístico, pues este elemento es difícil de cuantificar en el mercado, es decir, es difícil darle un precio. Además, medir el talento de los artistas por medio de la demanda de sus obras de arte es afirmar que, el talento innato o genio artístico que poseen es lo que los lleva a ser las preferencias racionales y emotivas de los consumidores que posteriormente los catapultan a la fama, por ende, a lograr mayores ingresos.

Un ejemplo histórico ayudará a entender las proposiciones mencionadas. El pintor neerlandés Vincent Willem van Gogh (1853-1890) nunca tuvo éxito comercial, pues vendió sólo una pintura de las ochocientas que realizó en vida³¹. Es decir, su genio artístico no fue reconocido en la época en la que él vivió. No fue hasta su muerte que la viuda de su hermano publicó su colección³²; y poco a poco el genio artístico de van Gogh fue reconocido hasta

³⁰ Es importante distinguir a estos derechos de propiedad intelectual con la intelectualidad antes descrita, pues la primera refiere a los derechos que se confieren a las personas sobre las creaciones de su mente. Es decir que, lo intelectual o la idea originaria ligada al talento innato artístico pudo consumarse en un hecho creativo, por ejemplo, en una obra literaria o en una canción, por tanto, valorarse, mediante el derecho de propiedad.

³¹ https://archive.org/details/postimpressionis0000rewa_y4p7

³² <https://vangoghgallery.com/es/misc/anos-posteriores.html>

lograr ventas millonarias por sus obras. De este modo, afirmar que el reconocimiento inmediato del talento innato que poseen los artistas ayuda a estos a lograr ingresos altos por la venta de sus obras se vuelve un poco difícil de sostener. Ergo, se afirmaría que el éxito comercial dentro del campo del arte está determinado por los talentos innatos y que, esporádicamente, este campo es determinado por las relaciones sociales. No obstante, la forma social de la que depende el artista para conquistar al mercado se estructura en una galería de arte, en alguna editorial, museo, salas de concierto, discografías, estudios de cine, en medios de comunicación, en redes sociales, etc. A partir de esta forma la obra logra mostrarse y ser reconocida.

Inocentemente uno puede creer que el genio artístico es reconocido por estas instituciones y que eso abre las puertas para ser un artista “exitoso”; o que, estas instituciones de arte son generosos con el artista por darle una oportunidad para exhibir. Sin embargo, estos centros de demanda mercantil del arte escinden una creación cultural congruente con las necesidades sociales de nuestra época. Así, muchos talentos artísticos son invisibilizados, porque la apreciación subjetiva de la *estesis* de las cualidades estéticas de alguna obra en particular está acotada por las grandes academias de arte, por los marchantes, los críticos, los coleccionistas e inclusive por otros artistas que se rigen bajo las relaciones sociales de producción capitalista.

Estos epicentros de arte que acaparan a los medios de exposición y a la creación artística articulan un mercado laboral que participa en legitimar un capital cultural y su distribución. Crean una visibilidad artística-cultural que ocasiona una desigualdad y exclusión del artista y su arte. Es un hecho que van Gogh sufrió esto, pues las exposiciones y la crítica positiva por parte de las instituciones de arte de la época en la que él vivió estaban en manos del realismo. Los impresionistas y post impresionistas, como van Gogh, eran considerados forajidos del arte. No eran dignos de ser llamados artistas ni de tener un espacio público para mostrar su arte. Cuando van Gogh se muda a París, en 1886, fue rechazado para

presentar sus obras por el *Salón*³³, por lo que recurre al *Salón de los independientes*³⁴ con el propósito de exhibir sus obras.

La historia social y política del impresionismo muestra que este fue un movimiento a contracorriente de la academia artística de su época. Esta academia, reforzada por el *modus vivendi* de una élite de nobles, encabezada por el rey Louis XIV, implementó cánones estéticos que exponían al arte en calidad de académico, de representativo, de entretenimiento refinado y de alta cultura. Este arte, objetivado en la pintura realista, describía al estilo de vida, tanto de la realeza como de los nobles y clero de la época. En pocas palabras era el arte oficial del antiguo régimen (el paso de una monarquía absoluta a la centralización del Estado), ya que este arte plasmaba las ideologías de las clases dominantes en la geografía del Capital.

La pintura realista, en su forma retrato, se convirtió en un registro de los modos de ver y de ser de las clases dirigentes. Por ejemplo, en el *retrato de Luis XIV* (1701)³⁵ del pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743) se observa la representación de un poder absoluto, un poder político único e ilimitado. Esto gracias a los elementos que conforman el contenido de la pintura, pues el retrato contiene muchos objetos que simbolizan a la justicia divina, a la riqueza, a la posición mayestática de Luis XIV. Pero lo más importante de la pintura es que presenta un sistema de convenciones sociales, políticas y económicas que guardan un distanciamiento formal entre el rey y el resto de los vivientes que compartieron con él la época de su reinado. El reflejo del retrato es que la virtud de Luis XIV, medida en éxito social, político y económico, era divina.

De este modo, después de la caída de Luis XVI en 1793, este arte costumbrista estuvo muy influenciado por los cambios políticos, económicos y sociales a causa del derrocamiento. Por lo que, la pintura realista empieza a romper con los cánones estéticos de la pintura clasista que se enseñaba en la academia real de pintura y de escultura francesa. Los

³³ Centro de exposición oficial de las bellas artes fundado en 1667 por la Academia real de pintura y de escultura francesa (<https://es.gallerix.ru/pedia/history-of-art--salon-paris/>). El salón, fue el principal expositor de las “bellas artes” desde la monarquía absoluta de Luis XIV (1648) hasta 1890. Fue un defensor de las tradiciones de arte académico. Los exponentes del Salón tenían preferencia en los encargos reales, así legitimaban su arte, lo que mantenía un control casi absoluto en la manera de hacer arte y su distribución.

³⁴ Este salón fue fundado por la “Sociedad de artistas independientes” en 1884 (Monneret, 2000:81) en contraposición al monopolio de creación, exposición y de distribución de arte por parte del “Salón”. El “Salón de los independientes” tenía como propósito mostrar al arte vanguardista que era rechazado por el conservadurismo del colegio de bellas artes de París y que exponía en el “Salón”.

³⁵ Obra realizada en Óleo sobre lienzo.

artistas franceses empezaron a innovar en sus creaciones artísticas. Por ejemplo, el maestro Gustave Courbet (1819-1877), uno de los máximos representantes del realismo y partícipe del movimiento revolucionario, en su pintura *hombre desesperado* (1855) rompe con los esquemas dogmáticos de retrato al mostrarnos en su autorretrato esa desesperación, esa ansiedad a causa del futuro incierto que traían las políticas de su época. A la par, la pintura centró la atención en la cotidianidad de mujeres y hombres trabajadores, representados en gran formato.

Así, van surgiendo cambios en la pintura a partir de los cuestionamientos por parte de los artistas de los ideales academicistas. Aunado a lo anterior, el advenimiento de la cámara fotográfica (1824) obliga a los artistas a no sólo plasmar diferentes ideologías en la pintura, sino también plasmar nuevas técnicas. En consecuencia, se generaron las vanguardias, una nueva forma de pensar el arte. Quizá el impresionismo no cambia en su totalidad la forma en que se expresaba el realismo, pero si empieza a experimentar con los colores: por ejemplo, el *autorretrato de van Gogh* (1889).



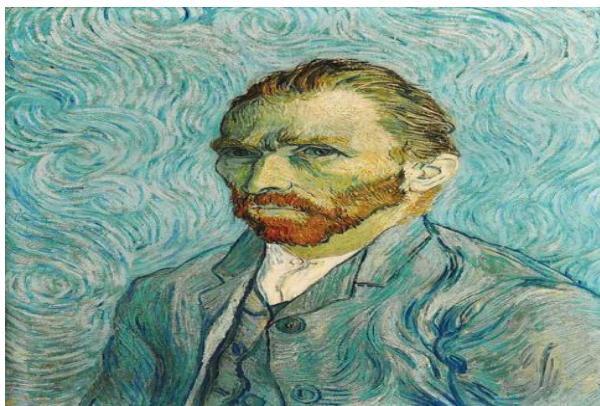


Imagen 9. *Autorretrato* (1889). Autor: Vincent van Gogh (1853-1890).

Estas rupturas de la política del arte, influenciadas por los movimientos políticos de la época, dieron cabida al impresionismo y acceso al arte, el cual era exclusivo de la nobleza, al resto de la población de la época. Con ello, empieza la fundación de museos y se da el florecimiento del comercio movilizad por los artistas en su estado de autonomía. Cuando la realeza tenía el control de la academia real de pintura y de escultura francesa se legitimaba el arte que plasmaba los modos de ver y de ser de las clases dominantes, lo que mantenía un control casi absoluto en la manera de hacer arte y su distribución. Tras la revolución francesa (1789-1799) ese monopolio de creación, exposición y distribución del arte pasa a manos de los museos, posteriormente a las galerías de arte y así sucesivamente al resto de las formas sociales de las que depende el artista para su valorización. Si bien en estas épocas no había un mercado artístico tan grande como el de hoy, estas impulsiones de la crítica a las formas del poder y la dominación fueron sus fundamentos.

En resumidas cuentas, los “centros de arte” que mercantilizan las obras no existen independientemente del mercado y las impulsiones del consumo. Es un campo donde interactúan consumidores y expertos que valorizan el trabajo abstracto. Estos últimos orientan los deseos de la demanda por adquirir un capital cultural rentable en el mercado de coleccionistas. Es mediante la opinión del experto que una obra de arte puede alcanzar un determinado precio. La opinión del “experto” marca la trayectoria del artista hacia el éxito o el fracaso.

Un año después de la muerte de van Gogh el reconocido crítico de arte Octave Mirbeau (1848-1917) fue uno de los primeros en admirar la pintura de van Gogh y le rindió homenaje con una exhibición en el *Salón de los independientes* (Rewald, 1986: 248).

Después, su cuñada organizó y financió muchas de las exposiciones del pintor. Una de las más exitosas fue en el año de 1905 en el museo de *Stedelijk* de Amsterdam (Thomson, 2007: 133). Así, sucesivamente se fue construyendo el capital social que el artista posee hoy en día, pues muchos críticos, que han reformulado las ideologías de la concepción de arte a causa de todos los cambios socio políticos y económicos que han acontecido, favorecen al pintor, reconociéndolo como uno de los mejores pintores de la historia. Inclusive en las academias de arte de hoy se enseña el estilo de Vincent van Gogh como un estudio obligado.

El capital social de van Gogh, fama y buena reputación, forjado porque los expertos en arte resaltan la calidad y cualidades estéticas de las obras del pintor, es el elemento que determina el precio de la obra que la demanda está dispuesta a pagar en una subasta. Como lo menciona Bourdieu, “no es el productor quien en realidad crea el objeto en su materialidad. Más bien, el conjunto de agentes ocupados en el campo son los que se constituyen como los auténticos ‘sujetos’ de la producción artística, de su ‘valor’ y de su ‘significado’” (Bourdieu, 1993:261).

El examen del mercado artístico es aprobado sí la credibilidad del experto en arte minimiza la incertidumbre acerca de la calidad del artista. Una calidad no con base en la capacidad del artista para crear una ventana abierta del mundo, sino una calidad que logra crear una caja fuerte que cuelga en los muros. De este modo, la pintura de van Gogh es una caja fuerte que relaciona al arte con la propiedad privada. La pintura es un instrumento de posesión con valor de cambio, el cual sacia los deseos estéticos rentables de los coleccionistas, de los museos.

Siendo así, el mercado desconoce acerca de la naturaleza peculiar del arte en sus formas de naturaleza, de lo que se puede conocer a través de él. Sólo está interesado en el arte por el arte; no por lo que es sino por lo que puede obtener gracias a él. Para el mercado la obra de arte es un producto y su interés es poseerlo por la ganancia que promete en su enajenación futura. Para ello, como lo hemos estado viendo, el especulador o inversor en obras de arte, también, se sirve del valor de uso que los críticos o historiadores de arte encuentran en el objeto artístico con el fin de obtener un precio que le convenga al inversor/propietario de la obra en cuestión. Por tanto, al conocer el valor intrínseco de la obra de arte mediante un consenso cultural, se constata que el valor comercial corresponde al valor intrínseco encontrado por los expertos.

Según Adolfo Rodríguez (2015:114-115), el reconocido galerista Michael Findlay (1938-1977), fue un experto en entamar la calidad del objeto artístico con el precio de este, al combinar el “prestigio social del artista” y el “amor por el arte” en la revalorización económica de una obra en particular. Por ejemplo, los primeros retratos realizados por Andy Warhol (1928-1987), que se mostraron en las galerías de Findlay, hicieron que Warhol obtuviera prestigio social como artista y que sus obras alcanzaran a valorarse en millones de dólares. El *Double Elvis* de Warhol que se vendió por treinta y siete millones de dólares en la casa de subastas *Sotheby's*, Nueva York³⁶ constata la afirmación anterior.

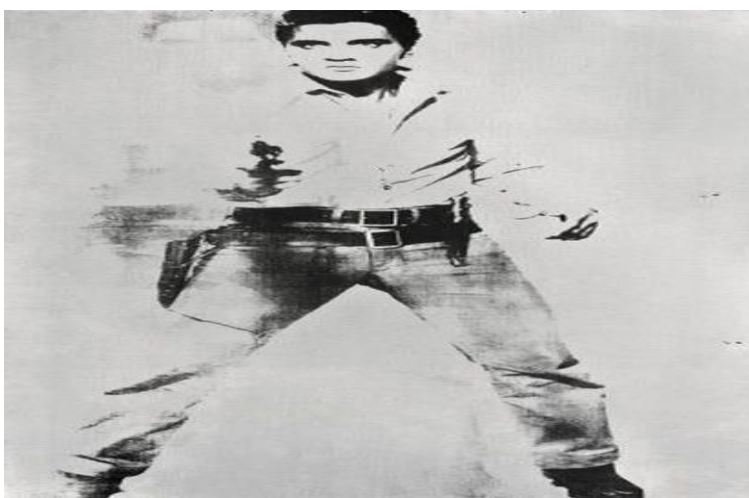


Imagen 10. *Double Elvis* (1963). Autor: Andy Warhol (1928-1987). Serigrafía sobre lienzo.

Siguiendo una perspectiva marxista, el valor intrínseco o de uso, que le corresponde a la forma natural del objeto, no puede ser separado de la forma valor (segunda naturaleza), pues los objetos con valor tienen algún uso. En este sentido, la modernidad capitalista ha mitificado las relaciones sociales mercantiles en el campo artístico por el valor de cambio que contengan las obras; y no por la capacidad de la obra en su forma cultural (naturaleza), sus ritos y su conciencia relacionada con el Otro. En relación con esto, el valor de uso de una obra artística recae en la forma en que nos ayuda a conocer algo. En el capitalismo este uso es desvirtuado hacia uno decorativo, de prestigio, de propiedad privada, de almacenamiento en la espera de poner nuevamente en circulación a la obra con una mayor rentabilidad.

³⁶ <https://cnnespanol.cnn.com/2012/05/10/un-retrato-de-elvis-hecho-por-warhol-es-vendido-en-37-millones-de-dolares/> (visto el 08 de septiembre de 2022).

Esto muestra que, el talento artístico en sí es difícil de alienar o ser apropiado por otros. Por ende, las capacidades críticas del hacer no son intercambiables en el mercado, pues contienen en su interior esos momentos contra el fantasma del Capital, realidad geográfica que sigue succionando las capacidades del talento artístico. Sin embargo, el mercado lo incentiva, lo estimula y lo gratifica si logra consumarse en un hecho creativo único, singular y rentable. A pesar de esto, el trabajo artístico autónomo no logra emparejarse con la teoría laboral del valor, pues ¿cómo se mide el trabajo socialmente necesario en la creación de una obra de arte que genera valor? El tiempo que le llevo a van Gogh pintar un cuadro no es equivalente al tiempo que le llevo a Damien Hirst elaborar un tiburón en formol o a Warhol crear el *doble Elvis*. Sin embargo, sus obras se valoran semejantemente en el mercado del arte. Además, para que exista el valor que poseen las obras debe acontecer una explotación del artista. Sin embargo, tanto van Gogh, como Hirst y Warhol, eran dueños de sus medios de producción y su fuerza laboral. Dos, van Gogh y Warhol poseían un gran talento artístico, mientras que Hirst posee un gran talento empresarial. Van Gogh murió en la pobreza, Warhol en opulencia y Hirst posee una gran riqueza económica.

1.4.2.2.2 Teoría de la explotación como propiedad intelectual

Siguiendo con perspectivas marxistas, el trabajo es una actividad corporal que gasta energía. A esta actividad se le puede entender como fuerza de trabajo. Ella existe independientemente de las habilidades de quién la realice y de los trabajos concretos en que se objective. Por tanto, aunque en un modo simplificado, al equiparar la fuerza de trabajo con el talento artístico se puede decir que el talento o la fuerza de trabajo existe en todos los artistas. Siendo así, el talento no puede explicar las diferencias en los precios de las “mercancías artísticas” ni los ingresos de los artistas. Desde este punto de vista, el talento innato artístico puede ser condición para la generación de valor, pero no es su causa. Ya que el valor se da en el empleo del talento bajo relaciones sociales de producción y explotación capitalista, los aspectos culturales de la naturaleza de la obra de arte se igualan al trabajo concreto como gasto de fuerza humana de trabajo o trabajo abstracto. Entonces, el valor no se origina en el talento, sino en la objetivación del talento en alguna mercancía artística en la que se aplicó un gasto de energía o un trabajo humano indiferenciado. Por lo que el talento se vuelve relativo al

momento de valorar una obra y ponerle un precio, ya que no se puede medir el tiempo y el esfuerzo (trabajo socialmente necesario) que le tomo a cada artista crear su obra.

Para que sea más claro lo anterior, si pensamos que el talento innato es como una tierra muy fértil, en la cual no se invierte demasiado tiempo de trabajo para la producción de arte, entonces el precio de las mercancías artísticas sería regulado por los artistas que empleen más tiempo de trabajo en la *poiesis*. Pero si el artista más “fértil” o más “talentoso”, que ha sido reconocido socialmente como tal, emplea la misma cantidad de trabajo en la *poiesis* que el menos dotado, entonces su producto será más lucrativo. Esto puede pasar en la industria cultural que es dueña de los medios de producción y contrata a artistas dotados para su debida explotación. No obstante, el desafío es empalmar la teoría del valor con el trabajo autónomo, el cual descansa en los beneficios obtenidos como propiedad intelectual por el empleo de fuerza laboral artística en la materialización de arte.

Así, la propiedad intelectual subsume a la explotación la labor artística autónoma. Es decir, la sustancia del valor ya no radica en la cantidad de trabajo socialmente requerida para la producción de una mercancía artística, así como en la contribución de una cantidad de trabajo artístico no pagado. Ahora radica en la propiedad intelectual que legitima a los productos de la fuerza de trabajo artística como mercancías. Sobre esta base, los capitalistas que compran las obras artísticas mercadean con las obras y de los beneficios obtenidos por este mercadeo paga una regalía (renta) o no la paga a los artistas. Al ser esta última, el excedente de la reventa queda en manos del capitalista que puso en circulación la obra. Según Michael Findlay, exdirector de *Acquavella Galleries*, Nueva York, “la mejor pregunta no es ¿Cuál es el mejor Picasso que habéis vendido? Sino ¿Cuál es el Picasso más caro que habéis vendido?” (Findlay, 2014: 1).

Al igual, la renta que pagan los capitalistas por el uso de la propiedad de alguien más, que se traduce en ingresos para los artistas, se extrae de los beneficios económicos que provienen de la explotación de los productos del trabajo artístico. Es decir, del derecho a disponer de la propiedad intelectual del creador para reproducir de una manera capitalista su obra de arte. Un ejemplo sería cuando un editor compra el derecho a reproducir una novela. El dinero con que compró este derecho se convierte en capital que consume la fuerza de trabajo del escritor como capacidad ya producida. Esto es, la novela que el editor reproducirá

y venderá, aunque no se compre directamente la fuerza de trabajo (talento artístico) del escritor.

Esta apropiación o consumo productivo de la fuerza de trabajo traducida en una obra literaria, se vuelve una actividad creadora de valor, porque saca provecho del trabajo del escritor al multiplicar, gracias a la reproducción técnica de la obra literaria original, el dinero invertido, del cual sólo una pequeña parte en forma de renta se le da al escritor y lo demás se vuelve un trabajo impago.

Por esta razón, la ley de propiedad intelectual convierte al arte en trabajo productivo. El valor del arte no se da por la fertilidad del artista, sino se da porque el hecho creativo, a raíz del talento innato o fertilidad del artista, deriva en derecho de propiedad. Esto, siempre y cuando el artista sea autónomo, pues de ser lo contrario esta valorización está en control de los dueños de los medios de producción, a saber, los monopolios de la industria cultural. En este sentido, la teoría del valor con respecto a los trabajos artísticos autónomos examina, qué tienen los artistas para ofrecer en el mercado como su exclusiva propiedad.

Así, la sustancia de valor de una obra de arte, creada autónomamente, es la propiedad privada. Esta es una relación social entre el artista, su obra y el mercado, mediada por la ley de propiedad intelectual. Esta ley otorga al artista un reconocimiento como tal. La ley de propiedad intelectual apunta a la normalización del proceso de producción de valor, es decir, le está dando a la relación social que da origen al valor forma legal (Durán, 2019: 242). Por lo que, la ley de propiedad intelectual no protege ideas originarias a partir del talento artístico, sino protege la forma en la que se materializan dichas ideas mediante un trabajo.

A) Crowdfunding, la plataforma *Verkami*

Para demostrar la forma en que se protege la materialización de ideas, que crean valor con base en los derechos de propiedad, recurrimos a los nuevos mecenas que establece el *crowdfunding* para músicos. El *crowdfunding* permite a los artistas buscar financiamiento de cualquier gente que quiera invertir en su idea artística a cambio de una recompensa monetaria o simbólica, esta última puede ser el disco que se grabó. El *crowdfunding* es un portal para que los músicos “independientes” puedan financiar, promover y vender su producto. Así, tienen el control sobre el proceso de creación, difusión y distribución de su material

discográfico. En este sentido, “independiente” se refiere a que estos músicos trabajan al margen de la industria discográfica tradicional, pero no del mercado musical que controla la difusión o venta de los productos del arte cultural.

El *crowdfunding* se realiza a través de plataformas digitales que son controladas por terceros, ellos son los que median la relación entre el mecenas y el artista. Hasta este punto, uno imagina que cualquier artista que quiera emprender en las labores artísticas puede hacerlo. Sin embargo, la plataforma evalúa si el proyecto es viable para generar una ganancia, por ende, una valorización. De este modo, la plataforma es la que regula el acceso al financiamiento por parte de los mecenas. Esta especulación por parte de la plataforma es disfrazada por una supuesta democratización del arte, ya que actúa en la venta como una galería de arte que exhibe cualquier producto a realizar. No obstante, esta “nueva galería democrática” cobra una comisión de cinco por ciento (Martínez, 2017: 26) del total de la recaudación, algo menor que el cincuenta por ciento antes mencionado. Por ello, el número de proyectos que han financiado con éxito es de cinco mil doscientos sesenta y siete.³⁷

La selección de candidatos a promover para el financiamiento se basa en el capital social que han construido estos artistas con anterioridad y a los productos artísticos que son de su propiedad. El estudio de caso que realizó Carmen Martínez (2017: 33-34) muestra estas características de la valorización en el mercado del arte. Tres músicos independientes que lograron financiamiento a través de la plataforma *verkami* contaban con contenidos promocionales generados por ellos mismos: videos, presentaciones, etc., que eran distribuidos por las redes sociales y otras plataformas musicales a las que estaban suscritos. También contaban con un gran número de seguidores. Además, dos de los tres artistas ya contaban con dos discos grabados y uno de ellos había ganado un concurso de talento musical. Al igual, los tres artistas habían participado en un gran número de festivales musicales. En pocas palabras, la plataforma se apropia de la fuerza de trabajo de estos artistas para objetivarlo en un producto discográfico. Este consumo productivo mercadea con el disco, por lo que sustrae una parte del valor de él. Claro, aquí el índice de explotación directamente ligado al capitalista privado se traduce en un porcentaje menor. Sin embargo, ese cinco por ciento que se sustrae, si se multiplica por el total de los miles de proyectos que

³⁷ <https://www.verkami.com/>

la plataforma ha aceptado para buscar financiamiento externo, bajo las condiciones previas, muestra que la apropiación de miles de hechos creativos resulta ser un gran éxito lucrativo.

En resumidas cuentas, no existe la propiedad privada del talento, sino del fruto de él. Cuando la autodeterminación en la creación artística se disipa, en gran medida, porque se rige por una filosofía económica basada en la categoría de mercancía, los artistas producen valor y, según Evgeny Pashukanis, “su explotación ocurre en la forma de libre contrato” (Pashukanis, 2016: 67).

Como hemos visto, la teoría del valor de Marx no se acopla perfectamente en todos los momentos de la producción artística, pues se torna más difícil explicar una teoría laboral del valor cuando la práctica artística tiene tintes de ser un trabajo improductivo, así como cuando es autónoma en el sentido que al artista le pertenecen los medios de producción, la fuerza laboral, pero no todos los medios de exposición y distribución de sus obras. De modo que, la relación entre arte y capital se torna compleja, ya que no se puede entender a la práctica artística como una producción social al margen del capital. Ergo, la socialización del arte siempre se ha visto ligada a las convenciones productivas de la época en la que se desarrolla. Como lo hemos visto desde el ejemplo histórico del impresionismo de van Gogh, hasta los ejemplos del arte contemporáneo y según José Durán, “las materializaciones culturales y las formas de la conciencia son inseparables de los modos de producción para la reproducción de la vida” (Durán, 2017: 244). Así, el capitalismo reinventa territorialidades para reinscribir al arte en su ley fundamental de valor.

Ahora bien, la producción artística no sólo implica la manufacturación de bienes materiales (mercancías), sino también la confección de subjetividades estético-políticas. Como lo dijo Marx (2005: 100), la producción no sólo crea un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. Así, en la reproducción de una obra literaria, y otras artes plásticas, no solamente se reproduce un libro, sino igualmente se reproduce una ideología. Por lo que, en el siguiente capítulo veremos cómo, a través del artefacto artístico, la realidad fetichizada es aceptada por una subjetividad colectiva. A esto lo denominamos *procesos de estetización*. Los cuales, instrumentalizan las cualidades sensibles (cognitivas, emocionales y sensoriales) del arte hacia el servicio de estrategias político-estéticas de dominio por parte de un determinado grupo social, que busca masificar sus ideologías a través de esas cualidades, y si estas no sirven para ello quedan marginadas. Dicho dominio se logra instaurar

a través del régimen estético del arte. Por ello, al transferir algunos criterios estéticos del arte a la esfera pública y gracias a las facultades relacionales del arte, se puede igualar el verbo *dominio* al término *estetización*.

Capítulo II

Arte y procesos de estetización

2.1 Introducción

Hasta acá hemos visto que el oficio artístico en general es influenciado por el aspecto económico, mediaciones estructurales y estructurantes del trabajo abstracto sobre el trabajo concreto. Es decir, la producción del artista depende de un mercado, el cual afecta directamente la realización de una obra. Dicha relación producción mercado es una de la cual los artistas no han podido desprenderse. Con esto, no quiero decir que el artista produce sin sensibilidad propia una estética en movimiento. Es más, podríamos decir que las tensiones del tiempo en la forma de una obra no desaparecen. Más bien, movilizan sensaciones excitantes que crean distancias con los actos acostumbrados del mercado. Sin embargo, esa sensibilidad, muchas veces, es acotada contradictoriamente por el contexto económico en el que se desenvuelve. Siendo así, el artista trabaja bajo presiones su obra de arte, su saber hacer por encargo para el consumo. No conceptúa, muchas veces, por convicciones y afinidades ideológicas, sino por necesidad económica, lo que genera un sistema de favores-beneficios, que instaure relaciones particulares o partidistas dentro del sistema de arte local. Esta depreciación de la obra de arte por las lógicas del consumo en la sociedad del espectáculo, su mutilación de origen, la podemos subrayar cuando Theodor Adorno menciona que Kandinsky escribía en 1912:

“El artista piensa que, cuando finalmente ha encontrado su forma, puede seguir creando tranquilamente obras de arte. Desgraciadamente no suele advertir que desde ese momento (del tranquilamente) muy pronto empieza a perder esa forma finalmente encontrada’ [Por esto, continúa Adorno] No otra cosa ocurre con el conocimiento [...] Cada pensamiento es un campo de fuerzas, y como su efectividad no se puede separar del contenido de verdad del juicio, sólo son verdaderos los pensamientos que apuntan a más allá de su propia tesis [...] Incluso opiniones de extremo radicalismo resultan falseadas en cuanto se insiste en ellas, y la sociedad se apresura a confirmar este falseamiento al discutir la doctrina y así absorberla. Pero esto arroja su sombra sobre el concepto de teoría. No existe ninguna que, en virtud de

su constitución como una relación estructural fija, no porte en sí un momento de cosificación: no desarrolle rasgos paranoicos” (Adorno, 2004: 268).

En consecuencia, la socialización y la política del arte, en un sentido temporal y espacial, quedan instituidas bajo un régimen estético mediado por las conexiones de la concepción cosista de la sociedad. Ello, al representar una garantía de comercialización, crea relaciones de élite cultural, intelectual y política-económica, creyendo paranoicamente, incluso, en los bordes del delirio, que se ha creado una forma nueva de pensar el mundo. Esto último es claro cuando se crean instituciones socio culturales como una “casa de la cultura”, que beneficia tanto a grupos artísticos, como a la sociedad en general, pero también beneficia al agente social que la genera en los bordes cosistas del estrangulamiento.

Como lo vimos en el capítulo anterior, el mercado en la escena global artística asimila un pensamiento plástico o artístico hacia su comercialización. Estas determinaciones sociales de estructuras estilísticas encarnan un cadáver, pues cada imagen, sonido y palabra artística son estructuradas en formas artísticas de los duelos que han tenido éxito mercantil, encerradas tautológicamente en mausoleos-museográficos. Al reproducir formas artísticas exitosas, repetición insensata de formas culturales vacías, no se reta a la realidad del mundo para deconstruirla. Más bien, se vive en un éxtasis estético de imágenes, sonidos y palabras artísticas que no muestran el drama social de la alienación, del despojo, de la marginación, de la instrumentalización, del patriarcado, lo que elimina toda lectura de acontecimientos, de reconocimiento de un mundo tal cual es. El desvanecimiento de una conciencia histórica instaure una lógica del simulacro (interminable), tal como una identidad espectacular (mera apariencia), que instala una norma de consumo, de entretenimiento anestésico, que pone en acción emociones y pasiones muy particulares bajo el designio de la forma mercancía.

Sin embargo, el oficio artístico en su forma de imaginarios, también, es involucrado en *procesos de estetización*, que incluyen no sólo a lo mercantil, sino al marco estético, ideológico, político, cultural, etc., de una sociedad que comunica a través de los mitos el resplandecimiento de la reconciliación comunicativa. Estos procesos de estetización, en primera instancia, serán planteados como procesos históricos de subjetivación hacia la construcción de mundos (realidades) según los designios de una orden política y social. En segunda instancia, se verá que dichos procesos, en apariencia homogéneos, conforman un campo social heterogéneo de luchas, un espacio social antagónico de continuidades y

discontinuidades siempre en disputa, que configura y reconfigura tanto al hacer artístico como a la vida que piensa y actúa siempre con la esperanza en perspectiva de felicidad. En otras palabras, como veremos en los procesos de producción estética, las obras de arte las comprendemos como aquella satisfacción desinteresada en sus orígenes, perspicacias de esas formas antitéticas históricas que siguen vibrando en el objeto estético. Si pudiéramos reconstruir en esta tesis los procesos de la literatura en sus múltiples facetas, estaríamos sorprendidos de las capacidades de la memoria para desplazar y crear con los imaginarios nuevas situaciones del tiempo perdido en las tinieblas del mundo de la violencia. Pensando en los festejos de *la búsqueda del tiempo perdido* de Marcel Proust este año (2022), podríamos afirmar que las 2,041 páginas rememoran con la imaginación la memoria, con la certeza que el tiempo de la pérdida y la tristeza se conjugan con una crítica al mundo de violencia que violenta cuerpos y subjetividades. En consecuencia, se verá al arte como un campo político en disputa, en el que se combaten diferentes modos de enunciar un yo colectivo. En palabras de Diego Paredes:

“Es un escenario común donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. Este espacio político es el *topos* donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos” (Paredes, 2009: 95).

Así, se forma un espacio público estético en el que se presentan los desacuerdos, porque, según Jacques Rancière, la política establece “montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación, que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005: 55). Siendo así, a la estética se le instaurará en su campo original, que es la realidad de los orígenes del lenguaje y su representación estética, y no el arte. Lo que removerá o redimirá la técnica instrumentalizada en las escuelas de arte. Según la frontera de los espacios de la estética, entre arte y política, *Eros y civilización* diría Herbert Marcuse (2002), buscaremos en la beatitud de la contemplación aquellos poderes situacionales, que transforman los procesos de estetización del encantamiento de lo desencantado en posibilidades de las grietas y desgarros de iluminaciones mesiánicas inscritas en las sensibilidades del pensamiento crítico. Parafraseando palabras de la *tesis II* sobre el *concepto de la historia* de Walter Benjamin (2008: 36), las imágenes de felicidad

inscritas en las formas del arte son inseparables de esos índices secretos de la redención, imágenes dialécticas que fueron aplastadas por las hegemonías del mercado y la política.

Si logramos que nuestras citas de la consciencia y la escritura den frutos al conocimiento, aún con las dificultades de las metodologías dominantes y la desesperación de las crisis del mercado, habremos conectado pretensiones de las constelaciones de esa *frágil fuerza mesiánica*, a la cual no podemos rechazar, pues nos comunicamos a través de la historia de sensibilidades eróticas con la poética de *vocales* en sus orígenes, diría Arthur Rimbaud. Como lo rememora Fernando Matamoros Ponce (2022) en su *Introducción* a la presentación de la exposición de la obra pictográfica de Alfonso Reppeto: *A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul: vocales, algún día diré vuestro origen secreto*.

Inscritas en generaciones del pasado con el presente, cada instante de las obras de arte, desgarradas por cronistas, analistas y críticos del arte autorizados por la reproducción de la técnica en el mercado, devienen citas imprevistas en espacios situacionales de “justamente el Juicio final”, que espera con los supremos extraños clarines de ángeles y de mundos. Miran, a pesar de la estructura del mercado, el *alfa* y la *omega* con el reflejo violeta de ojos avivados por los *modos de ver* la imaginación encantadora en la obra de arte. Como la salvación sugerida por ese Ángel de Paul Klee, citado por Walter Benjamin (2008: 44) en su *tesis IX del concepto de historia*, sus alas abiertas se quieren detener para recordar o redimir la felicidad anhelada y arrebatada por la violencia del caos de miseria y hambre de la llamada civilización (ruinas sobre ruinas en las guerras organizadas por los demonios en los cuerpos del mercado).

Incluso, en la corta historia de la modernidad (comparada con la experiencia de artes rupestres llamadas salvajes), podríamos decir con Benjamin que, ese ángel de la historia quiere despertar a los muertos y conjuntar lo que fue desmembrado por la tempestad de lo que se ha llamado *Progreso*. Entonces, si pensamos con una *sociología reflexiva* (Bourdieu y Wacquant, 2005) la experiencia del arte y sus contenidos estéticos en la escritura de los procesos de estetización, podríamos decir con la experiencia del teatro, narrada por Fernando Matamoros Ponce (2018) que; frente a los conformismos de la técnica, establecidos por las galerías y museos, que el pecado endiablado de Edgar Allan Poe y Charles Baudelaire son, por ejemplo, esas manifestaciones de sucesión temporal que tapan los arquetipos invariables de la repetición de lo *Mismo*. Por eso, como afirma Theodor Adorno (2004: 246), “lo nuevo

es satánico, el eternal retorno como maldición”. Como diría Auguste Blanqui (2002), discontinuidades implicadas en la eternidad de los astros, alegorías que se expresan, por cierto, esquizofrénicamente en los ecos de consultorios psicoanalíticos u hospitales psiquiátricos.

“[Por] lo demás, parafraseando *La ópera de dos centavos* de Bertolt Brecht [...], ‘va sans dire’, no os encarnicéis con el pecado, pues en su propio hielo morirá. Pensad en las tinieblas y el invierno de este valle de desolación que nutren el espíritu de sacrificio de los ancestros que, a pesar de todo, siguen activos en las constelaciones de la historia. Entonces, podemos decir que la herencia no es un bien que acumulamos para invertirlo en los trenes y aeropuertos de la violencia en la modernidad. Tampoco es lo que un empresario de trabajos públicos presenta como proyectos del capitalismo; es la presencia espiritual del espíritu que se honra [de índices secretos en las tradiciones] en recoger de las basuras, en las ruinas del pasado, para hacer del espacio un tiempo que pueda durar en esta guerra silenciosa del capitalismo [...]. La sucesión se encuentra en la experiencia acumulada, decidida y comprometida responsablemente. Aunque los herederos ilegítimos la usan a su conveniencia, como un manual de instrucciones administrativas del Estado, el engaño es solamente aparente, pues, como subraya Daniel Bensaïd [...], la herencia de los vencidos sigue metamorfoseándose para regresar horizontalmente a las citas de la historia” (Matamoros, 2019: 467).

2.2 Trazo histórico de la estetización

La estetización es un fenómeno, el cual igualamos al dominio que ejerce algún grupo social dentro de los campos sociales; económico, político, ideológico, cultural, artístico y estético. Dicho dominio se logra instaurar a través del régimen estético del arte. Por ello, al transferir algunos criterios estéticos del arte a la esfera pública y gracias a las facultades relacionales del arte, se puede igualar el verbo *dominio* al término *estetización*.

Las contradicciones de la estetización crean subjetividades (identidades instrumentalizadas) que determinada hegemonía necesita para perpetuarse. A fin de que, el dominado acepté estos términos y condiciones sociales, la hegemonía lo puede lograr por la vía coercitiva, mediante leyes impositivas o puede ser por la vía de la persuasión, es aquí en donde la estética contenida en el arte es relevante. Con el objetivo de entender mejor a la

estetización se menciona que, a lo largo de la historia, el arte se ha nominalizado o categorizado de diversas maneras, de las cuales es de nuestro interés resaltar las que lo encierran en determinadas funciones sociales. De esta forma, el relato donde se fusiona arte y sociedad nos lleva por diversas épocas, donde arte se imbrica con la estética, con la ciencia, con la religión, con una revolución social, con una razón instrumental, con la comercialización, con una cultura de masas y una aculturación.

La estética, al ser inherente del ser humano, por ende, de lo social, es muy importante para implementar cierta dominación, ya que ella tiene mucho que ver en la crítica y en la remodelación del mundo social, pues la reproducción del mundo social se da a la medida, en este caso, de los deseos de un grupo social hegemónico, que son construidos a través de sus sentires, tanto sensorio-perceptivos como emotivos. Así, el caudaloso río sociohistórico estético en el arte transita por aguas bifurcadas, plácidas y torrenciales en la creación de imaginarios individuales, tal como colectivos. Con el propósito de comprender estas transformaciones a lo largo del tiempo y analizar sus repercusiones en la sociedad, es necesario describir los usos socio históricos del arte más relevantes para estetizar a una comunidad. Este proceso (contradictorio o antagónico), al igual que el capitalismo, ha sido paulatino, pero continuo hasta permear todos los ámbitos de la vida.

Así, la finalidad de este breve recorrido es mostrar cómo se ha llegado a la capitalización de la cognición artística, que no sólo implementa mercancías para un mercado artístico, sino también crea sensibilidades, modos de ver, ser y estar para un determinado orden político, ideológico, religioso, mercantil, etc. La periodización de este recorrido es con base a la que hace la historiografía, la cual subdivide la historia humana en cinco periodos: 1) prehistoria, etapa más larga que ha vivido la humanidad, comprende del 12000 a.C. hasta el 3000 a.C.; 2) edad antigua, va del 3000 a.C. al 476 d.C.; 3) edad media, comprende desde el 476 d.C. hasta 1492 d.C. (finales del siglo XV); 4) edad moderna, va desde 1492 hasta 1789; y 5) edad contemporánea, comprende desde 1789 (finales del siglo XVIII) hasta nuestros días. Esto con el propósito de esquematizar el recorrido histórico de la estetización, por lo que se toma a la antigüedad clásica; a la época de la colonia en México; a la época moderna y a la contemporánea para el trazo histórico de la estetización. No sin mencionar, en algunos casos, las épocas artísticas más relevantes para la estetización comprendidas dentro de estos enormes periodos de tiempo.

2.2.1 Antigüedad clásica griega como experiencia del arte en las consideraciones del régimen político

Con el descubrimiento de que las emociones humanas pueden ser motivadas por agentes externos como el arte, Platón, en la antigüedad clásica, planteó que el arte a considerar dentro de la *República* es aquel que sólo tuviera un efecto benéfico sobre las emociones (Gombrich, 2021: 33). En esta época, la *poiesis* del arte recaía en la instauración de valores permanentes. Un sistema de ideas que se concebían bajo el modelo de la *techné*³⁸ griega, la cual relacionaba a la aptitud técnica con la *poiesis* o creación. Esta aplicación de habilidades técnicas sobre la *poiesis* estaba ligada a principios racionales y éticos para producir conocimiento intelectual, lo cual develaba la verdad, el paso del “no ser” al “ser” (Zambrano, 2019: 43). Por tanto, el dominio del conocimiento racional ampliaba las posibilidades de *poiesis* posteriores, no sólo en el arte, sino en la vida en general, la cual incluía a la política.

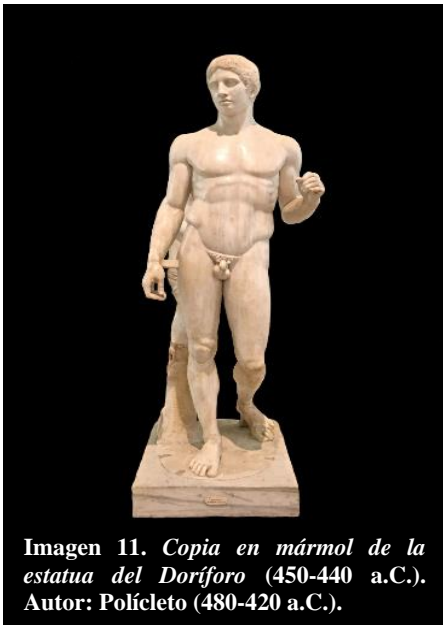


Imagen 11. Copia en mármol de la estatua del Doríforo (450-440 a.C.). Autor: Polícleto (480-420 a.C.).

La *poiesis* ligada a la *techné*, buscaba equiparar a la política con el arte. Es decir, con la idea de artista-gobernante que conforma una realidad a determinada idea previa según su visión, la cual escapa de la contingencia o de cualquier desajuste o imperfecto, ya que toda distribución sensible³⁹ dentro del espacio público debe estar planificada y definida anticipadamente. Esta visión, que se puede equiparar a una política estetizada por las tensiones poéticas de la palabra, distribuye a los ciudadanos en el espacio tiempo con base a la función social asignada por el artista-gobernante.

³⁸ *Techné*. Aplicación de conocimientos técnicos y habilidades enlazadas a objetivos conscientes y principios racionales (Flyvbjerg, 2001: 56). La *techné* pertenece a la esfera de la *poiesis* en tanto *producción poética*, la cual es el hacer productivo del ser humano, un tipo de producción que permite el paso del “no-ser” (no existencia) a la presencia y que admite el develamiento de un espacio de verdad, a partir de las posibilidades que permiten el dominio del conocimiento racional de cómo se producen las cosas (Agamben, 1970: 114).

³⁹ Entendiendo a este como aquello que puede ser aprehendido por los sentidos y que constituye un espacio común (Paredes, 2009: 92) que, llevado al materialismo histórico, lo sensible puede ser equiparado a las condiciones materiales de existencia comunes y a las personas. Lo cual difiere de lo sensible del arte, que son aquellos elementos figurativos aprehendidos por los sentidos, que se distribuyen de una manera singular, a fin de darle coherencia o sentido a la obra de arte.

La organización política-económica de la antigüedad clásica griega, estaba regida por una asamblea, órgano soberano por excelencia. Esta asamblea era restrictiva en su acceso, pues solamente se conformaba por varones nacidos en Atenas, de padres atenienses y que al menos tuvieran dieciocho años (Garzón, 2017: 63). Al ser así, la práctica política únicamente la ejercían estos ciudadanos libres y “autónomos”, el resto de la población, que incluía a los esclavos, sólo realizaban actividades de servidumbre, por lo que eran ajenos a los derechos políticos y civiles de la gran Atenas.

Educar al pueblo en la virtud del orden y la moderación era el objeto de la política ateniense. Los políticos debían forzar a sus ciudadanos a ser mejores, aún en contra de su voluntad (Rovira, 2019: 180). En cierto sentido es una forma de anacronismo que se actualiza como albores que, por cierto, Walter Benjamin denominó la *estetización de la política* (2003: 96). La cual refiere a la creación de la obra de arte como un régimen estético que gira en torno a la belleza y los modos de hacer política. En esta dimensión de la estética lo que importa es lo bello sin reparar a las consecuencias representativas de la obra de arte.

Desde luego que Benjamin refería a su contexto histórico de la politización del arte por el fascismo. Sin embargo, el pasaje anterior ilustra correctamente la política estetizada de la antigüedad en sus formas poéticas aristotélicas. Ya que el régimen estético del arte ateniense fue un modelo de perfección, de armonía, de simetría, de belleza, de inculcación de “valores” en las problemáticas de la justicia desmembrada por la fortuna y la infortuna, consideramos que este régimen fue un proyecto de purificación de las formas en la búsqueda de una belleza idealizada (Lipovetsky & Serroy, 2019: 358). Cuando Platón equiparó con su *República* a la política con el régimen estético del arte ateniense, con ello pretendió abstraer a la realidad de ausencia de refinamiento, de belleza, tal como instauró al régimen estético de la época como legislador y educador, como distribuidor de orden dentro del engranaje social. Porque las artes que embellecen al alma, al corazón, es decir, a las emociones, son puras y garantizan forjar un buen carácter y conducta sobre la *estesis*⁴⁰ (Platón, 1988: 300).

Así, se puede entender cómo el político-artista ateniense, que fue la cúspide de una taxonomía social (sinónimo de nobleza y pureza), expresó, pese a todo, su voluntad en dar

⁴⁰ *Estesis*, “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto que está inmerso”. La *estesis* no se limita al ámbito del estudio del arte y lo bello, sino es la abertura del sujeto en su condición de expuesto a la vida. (Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura*. México, Siglo XXI. P. 63.

forma a la materia humana. El artista-gobernante moldea a las masas sin ninguna otra consideración que su perfección creadora. Las personas se convierten en material maleable, en masas pasivas esperando ser formadas por el artista-gobernante (Paredes, 2009: 94). Esto es claro cuando en las asambleas atenienses, el líder político tenía la última palabra para seleccionar y dar resolución a los asuntos que él consideraba prioritarios (Garzón, 2017: 63).

Como se ha visto, en esta política estetizada o constitución de roles sociales y subjetividades, no se pueden manifestar los sujetos. Es decir, en la configuración de espacios sociales compartidos atenienses, los sujetos no fueron reconocidos como autónomos, en consecuencia, se nulificó la capacidad de problematizar el concepto de identidad como natural o dado. Así, el proceso estetizador, es un proyecto de “purificación de masas”, a través de un modelo político de perfección estética.

2.2.2 Época colonial, experiencia del régimen político a partir de la *pintura de castas*

A fin de seguir con la idea de política estetizada y su respectiva configuración de espacios sociales compartidos, damos un salto al siglo XVI, época en la que México sufre la colonización. En este acontecimiento se inició un proceso de uniformidad cultural. Es decir, se construyeron ideas homogéneas en cuanto a la religión y el orden social que negaban a las subjetividades de los grupos étnicos que existían en ese entonces. Esta invisibilización sistemática étnica se sigue dando en la actualidad y también se articula con la idea de estetización aquí planteada.

Durante los despojos de tierra que sufrieron los pueblos originarios, la estetización, en ese específico momento temporal, se articuló con la creación de una memoria, la cual se edificó gracias a la elección de ciertos procesos histórico-sociales que, conformaron identidades para el buen funcionamiento de las diferentes operaciones individuales y sociales que los conquistados tenían que desempeñar. Esto creó una clasificación social que determinó a la comunidad indígena como atrasada. Desde este imaginario colonial, no es de extrañar que, en nuestros días, lo relevante a mostrar del indígena es su folklor, este fetichismo estetiza sus cantos, sus danzas, sus relatos y sus rituales, lo que neutraliza la cosmovisión de los pueblos originarios para significar, recodificar, tal como politizar. Con la estetización de la

historia indígena y sus prácticas estéticas se pierden otras formas de valorar y relacionarse, estas vinculadas a la idea de interdependencia o complementariedad.

Un ejemplo del arte que se hacía en esa época para instaurar en la memoria esta identidad étnica atrasada y folclórica, serían las *pinturas de castas*. En ellas se representa visualmente la estratificación racial de esa época. En palabras de Martínez-Andrade, “la sangre blanca o española implicaba un gradiente civilizacional, mientras que la sangre negra expresaba atavismo y degeneración”. (2008:3). En el caso de relacionarse las sangres, antes mencionadas, se precipitaba su descendencia al fondo de la pirámide social, por lo que se instauraba en las pinturas una realidad social, donde ya no cabían las dicotomías blanco-negro, europeo-indio en sus orígenes socioculturales. En el caso de México, la orden española convirtió estas pinturas en un medio para clasificar y denigrar las relaciones interraciales, al mostrar una progresiva “decadencia racial”, conforme se descendía de la relación *español-indio igual a mestizo* (pintura 1, fig. 2) a *Note entiendo-indio igual a Torna atrás* (pintura 16, fig. 2). Así, los “artistas” del reinado español pretendían representar la involución de clases, por medio del color de piel, de vestimentas y por los nombres que resultaban de la relación interracial (*chino, lobo, coyote, no te entiendo, torna atrás*, entre otros).



Imagen 12. Pintura de Castas (1500-1600). Autor: Desconocido

Esta estratificación, en palabras de Martínez-Andrade (2008: 3), configuró una organización racial de trabajo. En este sentido, a partir del siglo XVI, raza/trabajo fundamentan relaciones sociales no sólo asimétricas, sino somáticamente diferenciadas, pues los estamentos más humildes realizaban trabajos manuales como artesanos que malvivían a base de vender ropa o comida en las calles, mientras que los estamentos más altos, a pesar de su “involución”, eran familias de clase acomodada que pertenecían a la administración o empresariado, ocupaciones exclusivas de la casta dominante (Cervera, 2021). Esto se observa en la *Pintura de Castas* con las vestimentas de los retratos.

Cabe resaltar que el arte de esta época, el cual pertenece al periodo artístico del renacimiento, instaura un arte antropocéntrico, relacionado a la divinidad (católica-cristiana), pero no siempre de la mano de esta. En este periodo artístico se retoman los valores de la

antigüedad clásica, descritos anteriormente, lo que subraya una cierta calidad humana determinada por la sociedad colonial. En consecuencia, la concepción teocéntrica del medievo se fisura y se configura una antropocéntrica. Este cambio es considerado el comienzo de la época moderna, ya que el conocimiento del mundo es por medio de la razón y la salvación no viene de la iglesia o de un poder superior, sino es ganada por acciones individuales. Estas acciones se configuraron tanto por el valor moral de una conducta, gestadas por instituciones religiosas y laicas, tal como por fines racionales individualistas. Lo anterior expandió formas de conciencia y normas de vida que se piensan como evolución, lo que demuestra una mayor magnitud civilizatoria. No es de extrañar que este pensamiento forje la idea de que el capitalismo como forma de organizar la producción y la vida social; es logro de esta “evolución” racional de la forma capitalista en las sociedades colonizadas.

En la época artística barroca, que se cruza con la época de la ilustración, se instauró una estética más de afectos, una manifestación sintomatológica de la emocionalidad humana. Las obras figurativas de esta época asimilan y representan las diferentes pasiones del hombre, sus gestos. Por esta razón, los racionalistas concibieron al valor estético de estas obras como emoción que debía ser controlada por la racionalidad. Ya para la época neoclásica se renuevan los valores estéticos y filosóficos de la antigüedad clásica, con ello se retoma la razón como el principal motor de la “modernización” (pero esto se verá mejor en el apartado siguiente).

De este modo, el proceso estetizante de esta época estaba impulsado por estrategias políticas de territorialización de poder, un imperativo de representación social con primacía de competencias por la condición natural y el prestigio de esta, lo cual constituyó un control cultural que desplazó formas estéticas de crítica a las formas establecidas, en el caso de México *indígenas*, por una estetización que funcionó como dispositivo o vehículo de poder.

2.2.3 Época moderna, *red de dispositivos* en regímenes estéticos

Hasta acá, se ha visto la historia del condicionamiento de la experiencia política como algo que parece anacrónico desde épocas clásicas de la antigüedad, entremezclada con las problemáticas de la estética en los procesos de tensiones coloniales. Este condicionamiento se alcanzó porque un sistema de poder organizó determinados efectos estéticos a través del

arte, que lograron imponer un orden político social. Así, se desplegaron funciones y saberes que legitimaron a la autoridad de ese orden. Como hemos visto, el condicionamiento es histórico e instituye procesos discursivos del poder que reconfiguran la naturaleza de otras instituciones, así como reconfiguraciones de la realidad. De esta manera, al analizar al arte desde esta perspectiva condicionante se le equipara a *dispositivo*, el cual se entiende, según García Fanlo (2011: 4), como un complejo de relaciones entre instituciones; sistemas de normas; formas de comportamiento; tal como procesos económicos, sociales, técnicos y de clasificación de sujetos, objetos y sus relaciones entre ellos, que regulan o rigen una conducta, así como una distribución espacio-temporal.

En resumidas cuentas, el dispositivo arte como régimen estético produce relaciones reguladas y/o normalizadas por la veracidad de prestigio y autoridad. El sujeto de esta relación es el resultado de la interacción entre el dispositivo artístico sociopolítico y la persona como experiencia de luchas en los procesos de reconocimiento y diferenciación. Este proceso de sujeción produce una ideología, una opinión, una conducta y una identidad, es decir una subjetividad. La incorporación de procedimientos, conductas y esquemas corporales al sujeto por parte de un dispositivo artístico no se produce bajo un mismo mecanismo, porque el dispositivo siempre se reconfigura, por ello produce diferentes sujeciones en cada momento histórico. Podríamos decir que en estas obras de arte se dimensionan las formas de institucionalización, pero también formas de reconocimiento de luchas interétnicas, por ejemplo. Incluso, en palabras de Gilles Deleuze, allí se encuentran líneas de fisura o fracturas que ponen en perspectivas formas de luchas de reconocimiento político.

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

Esto quiere decir que los procesos de subjetivación a cargo de un dispositivo de poder y gobernanza, en este caso artístico, son relaciones de fuerzas. Es decir, el dispositivo es dialéctico, puesto que, como hemos estado viendo en esta investigación, el dispositivo arte

es un instrumento tanto de dominación como de emancipación (Cadahia, 2016: 270). A la par, no todas las *estesis* (espectadores) sufren los mismos efectos del poder del dispositivo.

Sin embargo, esta dualidad del dispositivo la abordaremos más adelante, por ahora nos quedamos con la idea de García Fanlo para continuar este apartado,

“Un dispositivo es un régimen social productor de subjetividad, es decir productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso, cuya estructura sostiene un régimen de verdad. De aquí que la familia, la fábrica, el hospital, la escuela, la iglesia, el partido político son dispositivos, como el teléfono celular, la radio, la televisión, el cine, el teatro, la literatura” (Fanlo, 2011: 8).

Aunque esta cita es para una época contemporánea, ejemplifica muy bien la diversidad y la reconfiguración histórica del dispositivo arte. El cual se articula con otros dispositivos con el propósito de complementarse y potencializarse recíprocamente. Así, el dispositivo arte se vincula con el dispositivo estético, ideológico, cultural, político, económico, religioso, etc., de cada época. Lo anterior, porque el dispositivo es “discursivo y no discursivo” (Agamben, 2011: 250). En otras palabras, puede ser una construcción física, como un edificio, una cárcel, pero también una ley, proposiciones filosóficas y teóricas, etc. Por tanto, el dispositivo arte se potencia o se hace una red al combinar estos elementos discursivos y no discursivos, lo que crea un campo social heterogéneo que, en el caso de este apartado, se tendió a homogenizar cuando el bloque hegemónico, ateniense y español, instauró ciertos dispositivos estéticos y artísticos para crear influjos dentro de su campo específico que impulsara acciones sociales y políticas convenientes a sus ideales.

Así, la *red dispositivo*⁴¹ influye a un campo social en cómo conducirse. Esto limita la capacidad de innovación instantánea, pues se manifiestan comportamientos estructurados que condicionan las relaciones entre los agentes sociales de ese campo. En consecuencia, la red dirige percepciones, acciones e interpretaciones; es un mundo predeterminado que produce seres esquematizados. El percibir (sentir), pensar y actuar están mediados por esta red y en la distribución de esta red el arte es cómplice.

⁴¹ Dispositivo arte vinculado a otros dispositivos discursivos o no discursivos que se complementan y potencian entre ellos para formar una red dispositivo. Deducción propia.

Retomando las secciones anteriores de las relaciones de la obra de arte con los dispositivos del poder y luchas, la *red dispositivo* del régimen estético que se forma es *clasista racial*. Con base al régimen estético del arte en las épocas descritas hasta ahora se crearon estructuras jerárquicas de belleza, de perfeccionamiento (pureza), las cuales se correlacionaron con la correcta funcionalidad social a partir de una jerarquización social, tal como lo describe la *pintura de castas*. De esta última idea, se deduce que la *red dispositivo* se corporizó en el campo social, lo que creó una división racial y sexual de trabajo al dar roles e identidades según sea el mestizaje o en el caso de la clásica antigua según sea hombre libre soberano, extranjero o servidumbre y esclavo. Así, se va formando una modernidad, cuyo referente principal es esta *red dispositivo* que se fundamenta en un clasismo racial, el cual deviene divino en las materializaciones estructurales del arte virreinal, por ejemplo.

2.2.3.1 Red dispositivo del neoclasicismo francés

En los albores de la Revolución Francesa, finales del siglo XVIII, la expresión artística por excelencia era el neoclasicismo, paradoja estético social volver al pasado en tiempos revolucionarios. Sin embargo, la correlación se explica porque en la crítica y en la remodelación del mundo social, en palabras de Icleia Borsa, “se necesitaban ‘valores permanentes’ que fueron buscados en modelos del pasado, lo que refuerza la intención de permanencia y restauración de valores perdidos y rescatados por ese presente” (Borsa, 1989:38).

La instauración de un antropocentrismo clasista racial era inminente, este centrado en la construcción de conocimiento del mundo a través de un iluminismo (ilustración), que desplazó a la remodelación del mundo y su reproducción más allá de un deseo, de un sentir. Con ello, lo sensorio-perceptivo del arte ya no fue emotivo, sino racional. Así, la creación artística se vio sufragada por una ciencia racional que desplazó a la religión católica-cristiana como principal inspiración *poiética*, por lo cual, el artista se tornó realista, naturalista, figurativo. Como lo sugiere Jacques Rancière (2020), las relaciones renacentistas de armonía entre la naturaleza, campos, selvas y corrientes de agua coincidieron con el nacimiento de la estética, entendida no como disciplina particular, sino como el régimen estético de percepción y pensamiento del arte. En este sentido, la coincidencia de la Revolución francesa

se combinó en la sucesión de cambios revolucionarios institucionales con las ideas mismas que circulaban y conjuntaban una comunidad humana. Estos cambios en la percepción y dispositivos no fueron simplemente leyes del Estado o normas del arte, sino formas sensibles de la *ahistesis*, escenas significativas del arte implementado en tiempos del paisaje mediado por las relaciones sociales en la experiencia de los jardines renacentistas.

Así, la racionalidad liberal permeó a la estética, lo que creó una teoría del arte y un régimen estético que posibilitó “diferenciar” al arte de la artesanía y de los objetos cotidianos para percibir las transformaciones de un régimen de arte, pero también experiencias de lo común y sensible que se estará dibujando en las pinturas de paisajes de la naturaleza. De esta manera, en un primer momento, se creó una percepción estética dicotómica (bello y feo), al mismo tiempo que desinteresada en ir más allá de un goce estético, el cual se da por la mera contemplación de las sensibilidades en la obra de arte. En un segundo momento se institucionalizó al arte, se le condicionó a una lógica de práctica en la que prevaleció la búsqueda de perfección estética por medio de la técnica, lo que categorizó a lo bello como máxima paradigmática de la representación artística.

Este modelo de belleza y perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas se tornó en la representación de algo puro. Este concepto de pureza funcionó como a *priori* para dar forma y realidad al objeto arte, siendo éste la representación externa de las cualidades internas de lo que representaba (Silenzi, 2009: 292). Por este motivo, la pintura realista, en su forma retrato, se convirtió en un registro de los modos de ver y de ser de las clases dirigentes, ya que, según la filosofía positivista de Comte (1998: 93), el arte es una representación mental de lo existente, destinada a cultivar nuestra innata perfección.



**Imagen 13. Retrato del rey Luis XIV (1701).
Autor: Hyacinthe Rigaud (1659-1743).**

El ejemplo del “retrato de Luis XIV” (1701) del pintor Hyacinthe Rigaud (1659-1743), visto en el capítulo uno, nos ayuda a comprender este último párrafo, pues en la belleza y en el perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas de la obra, se observa la representación de un poder absoluto, un poder político único, ilimitado y divino (puro). Esto gracias a los elementos que conforman el contenido de la

pintura, pues el retrato contiene muchos objetos que simbolizan en la perspectiva a la justicia divina, a la riqueza, a la posición mayestática de Luis XIV, etc. Montados de una manera briosas, representan la unidad humana desde el paisaje romano con lo divino, representado en las estrellas simbólicas del reinado. Pero lo más importante de la pintura es que presenta un sistema de convenciones sociales, políticas y económicas que guardan un distanciamiento formal entre el rey y el resto de los vivientes que compartieron con él la época de su reinado. El reflejo del retrato es que la virtud de Luis XIV, medida en éxito social, político y económico, era divina.

Este retrato al óleo, como muchos otros de la época, ilustra la articulación del dispositivo arte con los ideales burgueses de la época. Con ello, se reforzaba la *red dispositivo* antes mencionada, la cual continuó dirigiendo percepciones e interpretaciones. Esta red dispositivo clasista, que impone unos modos de ver, transmite relaciones sociales asimétricas, las cuales deben ser aceptadas como mandatos divinos a respetar. Aunque la época era perteneciente a la ilustración, el arte tuvo la capacidad de influir sobre la vida individual y social de la época. Esto queda mejor explicado en palabras de Hennings, un ensayista danés de 1778. “A las artes les corresponden influenciar el gusto, las costumbres, la política, la religión de los pueblos, a ellas les corresponde mediante lo bello y lo sublime formar al espíritu” (en Castelnovo, 1998: 167).

2.2.4 Época contemporánea en México

Después de que en la época moderna se implementó una *red dispositivo* para subjetivar el lugar que se debe ocupar por la condición natural, llegamos a la época contemporánea, la cual es el continuo de esa estetización política social. Este proceso de estetización de la vida distribuye el espacio común de manera jerárquica. Desde lugares históricos y funciones fijas que los sujetos deben seguir, ahora es estructurada a partir de discursos nacionalistas. La base es un régimen de verdad que configura al Estado como autoridad y protector de los intereses nacionales.

2.2.4.1 *Red dispositivo nacionalista*

En México, los intentos por “desestabilizar” la red dispositivo racial que implementó la colonialidad surgió en los procesos históricos sociales de la Independencia y la Revolución mexicana. El mito de la independencia y la revolución reconfiguraron la red dispositivo racial en una nacionalista. Lo que innovó la dominación y la exclusión de ciertos grupos sociales por su origen étnico e ideológico. Siendo así, la *red dispositivo* no sólo abarcó a lo racial, sino también a la clase, al sexo y a la identidad.

Este condicionamiento extendido, ya en la época posrevolucionaria, necesitó ser legitimado culturalmente para que se introdujera en la vida social. Esta legitimación corrió a cargo de los aparatos ideológicos que la sociedad mexicana tenía. Estos fueron la religión, la política, el arte, entre otros. El papel de estos aparatos fue autenticar la red dispositivo nacionalista implementada por el Estado, la cual dictó a la colectividad una subjetividad normalizada, al igual que la invistió como veraz y legítima.

El nacionalismo como expresión artística se constriñó al trans-histórico régimen estético de belleza, pureza. Con ello, se buscaba implementar valores permanentes al enaltecer estéticamente los logros de la independencia y la revolución. Las temáticas de los murales y pinturas de caballete situados en instituciones oficiales (escuelas y museos) expresaban el exotismo indígena, tal como el heroísmo nacional revolucionario, por lo que, se reconoció a los procesos sociales de la independencia y la revolución como símbolos culturales de la historia, que forjan una identidad mexicana y cohesión nacional.

En un primer momento, la *red dispositivo*, reforzada con una nueva configuración institucional y nacional, retomaba los imaginarios coloniales que folklorizaban al indígena. Esta materialización del indígena estetizó sus cantos, sus danzas, sus relatos y sus rituales, lo que neutralizó la cosmovisión de los pueblos originarios para significar y recodificar la política. El indigenismo era reconocido para espectacularizar, pero no reconocido por los derechos de igualdad.

En un segundo momento, la idea de héroe nacional, Francisco Villa y Emiliano Zapata, forjada en la dimensión mesiánica, imágenes intocables que conservan una memoria identitaria y nacional heroica. Historia melancólica de culto por su trágico final en el ritual oficial, que se convierte en arquetipo de sacrificio por el bien común. Esta imagen como

signo que satura la vida contemporánea tiene relación con el fetichismo de la mercancía, lo que funda una imagen *simulacro*⁴², que es editada por los medios oficiales, por la industria del espectáculo y por muchas expresiones artísticas contemporáneas.

La red dispositivo nacional reelabora los deseos a través de las imágenes simulacro, donde lo real y la fantasía se fusionan, lo que crea una fantasmagoría, la cual, en palabras del EZLN, esconde que,

“Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista nos negó la aplicación justa de leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que se nos ha negado la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y de enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin independencia de los extranjeros, sin paz, ni justicia para nosotros y nuestros hijos.

Pero nosotros HOY DECIMOS ¡BASTA! Somos los herederos de los verdaderos forjadores de nuestra nacionalidad, los desposeídos somos millones y llamamos a todos nuestros hermanos a que se sumen a este llamado como el único camino para no morir de hambre ante la ambición insaciable de una dictadura de más de 70 años encabezada por una camarilla de traidores que representan a los grupos más conservadores y vendepatrias” (EZLN, 2016: 61-62).

La imagen simulacro nacionalista tiene como objeto la asimilación de una uniformidad cultural, que niega sensibilidades otras. La imagen simulacro al negar sensibilidades otras, conforma una identidad histórica que esconde la verdadera historia de este país, que ha sido dominada por la violencia, por el despojo, por la apropiación, por el extractivismo, pero, sobre todo, por el desprecio y negación de la otredad. Cuando el arte ingresa a la producción y reproducción de imágenes simulacro se filtra y se moldea la manera

⁴² Aquella que pretende ser lo que nunca ha sido.

en la que se percibe un acontecimiento, una experiencia. De este modo, la realidad política, económica, ideológica, pero sobre todo la histórica, desdibujada desde este arte, se torna en una alucinación estética.

En la época contemporánea mexicana, la *red dispositivo nacionalista* con su imagen simulacro, compartió y comparte escenario con otras corrientes artísticas⁴³, en las cuales el régimen estético trans-histórico no siempre es tomado en cuenta, sobre todo cuando este régimen de belleza y perfeccionamiento simétrico de proporciones figurativas se torna en la representación de algo puro. Este a priori para dar forma y materialidad al objeto arte es trastocado en la búsqueda de mostrar una realidad tal cual es. No obstante, para ello no sólo se recurre al realismo figurativo, o a la dicotomía feo-bello.



Imagen 14. ¡Oh! Santa Bandera (1977). Autor: Enrique Guzmán (1952-1986).

Siendo así, llegamos a las vanguardias mexicanas que también se ven trastocadas por los procesos sociales, económicos, políticos y culturales de la época. Como ejemplo de las vanguardias tenemos al *neomexicanismo*, corriente artística que propone una ruptura con los ideales nacionalistas, religiosos y políticos, por medio de yuxtaponer imágenes sagradas o idealistas con otras que le dan a la obra un toque de sarcasmo.

Lo anterior nos hace ver varias cosas. En primer lugar, se nos muestra que la red dispositivo⁴⁴ nacional comparte el espacio social con otras redes, o al menos con otros dispositivos, que guardan una relación diferenciada entre ellos, lo cual hace que cada *red dispositivo* asimile constantes irritaciones de su entorno que influirán en su desarrollo. Por lo que cada red ya establecida creará su propia operatividad auto observable, que permite reestructurar o reproducir los dispositivos que la constituyeron en un principio.

En el caso de este apartado, cada red creará su propio lenguaje artístico. Al igual que escoge sus propios medios para expresarlo, simultáneamente, estas redes auto observan su

⁴³ Impresionismo, neofigurativo, geometrismo, expresionismo abstracto, art-pop, arte objeto, entre otras.

⁴⁴ Dispositivo arte más otros dispositivos discursivos o no discursivos, que se complementan y potencian recíprocamente para formar una red dispositivo. Véase principio época moderna.

operatividad para reestructurar o reproducir tanto a su expresión artística como a sus medios de expresión. Cabe resaltar que esta acción convierte a estas redes, en principio, en abiertas para encontrar inspiración en el entorno y se cierran para escoger cómo expresarlas.

Las relaciones contradictorias entre las redes también son constitutivas de una identidad, pues definen aquello que “se es” y que “no se es”. Lo cual configura la identidad de los otros. Esta identidad en continua deconstrucción es un proceso de comparación social, que va a jugar un rol importante en el control social ejercido por la red dispositivo dominante. Por lo tanto, recordando a Abril Gamboa; la identidad, primeramente, es una expresión estructurada y estructurante de la dominación que legitima algunas prácticas artísticas y sus productos como modelos ideales, que a la postre serán naturalizados por el resto de las redes, mediante una apropiación cognitiva⁴⁵ (Gamboa, 2014: 78).

Sin embargo, en segundo lugar, está construcción de *identidades estéticas* a partir de una red dispositivo, que impone modos de ver y hacer arte, es un espacio en disputa, es un espacio antagónico que configura y reconfigura al arte mismo. En palabras de Luis García Fanlo, “la *red dispositivo* no sólo subjetiva, sino que también produce procesos de desobjetivación, que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación de un sujeto” (Fanlo, 2011: 6).

Las redes dispositivo son campos de fuerzas, que se entrecruzan y mezclan, por lo que tienden a fisurarse, a fracturarse, lo cual suscita nuevas redes o reconfiguraciones de ella. Esta ampliación de la dimensión del dispositivo va más allá de su definición como régimen de lo visible, de lo enunciable, de orientador de conductas, que determinan una forma de vida, la cual no puede escapar de la magia del dominio. Siendo así, es posible pensar en dispositivos estéticos emancipatorios, por lo que el dispositivo arte es un instrumento para la dominación, tal como para la emancipación (Cadahia, 2016: 270).

⁴⁵ La apropiación cognitiva ocurre mediante la interpretación de alguna representación, que, por medio de diferenciaciones, le da sentido al artefacto artístico. Esta apropiación desencadena “mecanismos generales de la memoria” que clasifican y categorizan al objeto de la representación (Gamboa, 2014: 79).

2.2.4.2 Red dispositivo como continuidad y discontinuidad del régimen estético

Hasta aquí hemos visto que los procesos estetizantes a partir de una red dispositivo racial, clasista y de identidad, han impuesto estructuras jerárquicas de belleza, de perfeccionamiento, de pureza, las cuales se correlacionaron con la correcta funcionalidad social a partir de una jerarquización social. Esto, al corporizarse, crea relaciones normalizadas que se invisten como naturales. También se vio que, este proceso de sujeción produce una ideología, una conducta y una identidad. Es decir, una subjetividad que distribuye en el espacio social, de manera jerárquica, lugares y funciones fijas que las personas deben acatar. Por lo que, el proceso estetizante ha sido impulsado por estrategias de territorialización de poder, un imperativo de representación social, con primacía de competencias por la condición “natural” y el “prestigio” de esta, lo cual constituyó un control cultural que desplazó formas estéticas otras, por una estetización que funcionó como dispositivo o vehículo de poder.

No obstante, estos procesos no han sido homogéneos. Al revisar la historia del arte, en todas las épocas se han visto fisuras y rupturas con los moldes tradicionales de hacer arte. Unas más atenuadas que otras, las contracorrientes no se perciben del todo hasta el siglo XIX con el romanticismo. En palabras de Auguste Toussaint (1985: 178), “Este movimiento artístico, surgido como protesta contra el frío y amanerado arte neoclásico, rompe con las reglas de las academias y repudia la imitación de los clásicos”. De ahí, viene el impresionismo, “espíritu inquieto y audaz, nunca se sometió a las reglas en uso” (Toussaint, 1985: 183). Por lo cual, los artistas impresionistas eran vistos como los forajidos del arte. Llegó el cubismo, el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo abstracto, el suprematismo, el arte concreto-invencción, este último como propuesta disruptiva artístico-política de los años 1940, que parte de las premisas del materialismo histórico y es enmarcado dentro de la búsqueda de la estética marxista.

Ahora bien, es claro que el arte como dispositivo, en la era de la reproducción digital, juega un papel importante en la subjetivación, pues a través de medios artísticos, como el cine, se configuran identidades, pues te da una ideología, te da modos de expresión, modos de hablar, modos de actuar, pero sobre todo te da sueños. Para Adorno y Horkheimer,

“Las masas sucumben al mito del éxito que ven en la pantalla grande. Las masas se aferran obstinadamente a ese mito mediante el cual se les esclaviza [...] el cine, los dibujos animados, la música de fondo, todo forma parte de un sistema ideológico que se amolda a la producción capitalista y a la explotación del hombre bajo su racionalidad técnica. De esta forma, hay un quebrantamiento de toda resistencia individual, al mismo tiempo que se acostumbra al espectador al ritmo de la vida y el trabajo. El tedio del trabajo en la fábrica, en la oficina, o doméstico, sólo es posible escapar de él adaptándose a él en el ocio” (Adorno & Horkheimer, 2009:178-181).

Para Adorno y Horkheimer (2009), el capitalismo inserta al cine, a la radio, a la televisión en un sistema de producción mercantil que lleva al orden y a la estandarización. En la era de la reproducción mecánica, electrónica y digital del arte, la técnica artística no sólo está supeditada a la producción masiva de productos industriales. Además, está supeditada a la reproducción masiva de actitudes y funciones humanas (instrumentalización). Esta subjetivación, por medio del dispositivo arte en contubernio con otros dispositivos (ideológico, político, económico, etc.), le dan *continuum* al régimen estético para multiplicar estilos de vida, tendencias, espectáculos para el mercado y el consumo. La estetización en la era del capitalismo artístico, ornamentos instrumentalizados, lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes y emociones que estetizan a la vida cotidiana (Lipovetsky & Serroy, 2019: 100).

Por tal motivo, hoy en día en México, el proceso estetizante, de la mano con el capitalismo, trata de hacer de la vida una “obra de arte”. Gracias a las redes sociales se hace del cuerpo, con sus sentimientos y pasiones, una “obra de arte”, pues construyen una vida glamorosa, un momento “Kodak”, al mostrarnos vestimentas, mobiliario y hábitos espectaculares. Esto genera, según Federica Matelli (2017: 75-76), una necesidad imperante de consumo estético placentero, que se relaciona con el desarrollo de consumo a gran escala. Con la estetización se instaura la construcción de nuevos gustos, sensaciones y estilos de vida domesticados en el consumo de cuerpos y subjetividades.

A pesar de lo anterior, según Walter Benjamin (2003: 37-96) *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* es paradójica. Muestra que el avance técnico en la producción capitalista, aplicado a las artes, permite una reproductibilidad masiva de la obra de arte, lo que lleva a la caída de su *aura*. Siendo así, la reproducción técnica borra las huellas

de la obra original, pero, al mismo tiempo, la acerca al público para ser consumida con la posibilidad de que el público se apropie la obra de manera crítica. Benjamin observa que, con este acercamiento, existe la posibilidad de que el público se apropie de la obra con vistas a una politización del arte.

A lo largo de su ensayo, Benjamin critica al *arte por el arte* proveniente del valor cultural. Por lo cual, la reproductibilidad técnica favorece a la emancipación de la obra de arte de su *existencia parasitaria dentro del ritual*. Para el filósofo alemán, *el arte por el arte* es contrarrevolucionario, pues se ha perdido su capacidad de comunicación. Por esto, en palabras del filósofo, “[...] si el criterio de autenticidad llega a fallar ante la producción artística, es que la función social del arte en su conjunto se ha trastornado. En lugar de su fundamentación en el ritual, debe aparecer su fundamentación en otra praxis, a saber, en la política” (Benjamin, 2003: 51) como un combate o una disputa en las problemáticas conceptuales.

Así, la reproductibilidad técnica (mecánica-digital) de la obra de arte crea una experiencia estética subsumida a las tramas de la industria cultural, la cual forma un público estereotipado, repetitivo, incapacitado para la mirada crítica. Pero, el acercamiento al arte, gracias a dicha reproductibilidad, también crea una discontinuidad y extrañamiento de la vida normada, regulada y ordenada por los dispositivos de nuestra era. Con lo anterior, se entiende mejor la dualidad del dispositivo arte, que no sólo subjetiva, sino además produce procesos de desubjetivación, que son aquellos en los que “la creación de un sujeto implica la negación de un sujeto” (Fanlo, 2011: 6). Es decir, en la red dispositivo arte, formada por el artista, mercaderes, críticos, instituciones de arte y público, existen relaciones de fuerzas entre ellos, las cuales dejan a la red abierta como espacios de negociación y transformación. Por lo que agentes externos a la red también influyen en su transformación, como el caso de órdenes religiosas o políticas que buscan instaurar o perpetuar sus imaginarios a través del arte.

En consecuencia, en la actual era capitalista de México, más allá de sus relaciones de mercado (producción-consumo), el hacer artístico está sufragado por el dominio de una élite cultural, política y religiosa, que sigue buscando, por medio del régimen estético del arte, instaurar valores permanentes dentro de la sociedad mexicana, con el propósito de establecer un orden religioso, político y económico, basado en la exclusión racial, de clase, identitaria e ideológica. En palabras de José Manuel Springer;

“La relación entre arte y vida, tal como la práctica cultural de estas órdenes, se da como una estetización generalizada sin atender a la reflexión, pues la cultura y las artes en México, son el espacio de consenso social establecido, en donde los procesos culturales y artísticos tienen un efecto legitimador, cohesionador, así como homogeneizador, articulado en el mito de la identidad” (Springer, 2011:50).

Por consiguiente, las expresiones artísticas en México se conciben como un molde identitario. El cual se fundamenta en la pertenencia a una raza, a una clase social o a una ideología. Al registrar en una matriz de identidad hechos históricos oficiales, con sus creencias, con sus héroes y con ello apelar a la unidad, el artista juega el papel de etnógrafo nacionalista. Sin embargo, existe un contrapeso en la manera de hacer arte en México que, según Springer,

“[...] Esta otra forma de hacer arte trata el conflicto social de una manera directa, mostrando sus contradicciones, lo que apunta hacia la desintegración del tejido social instituido, sin necesariamente proponer una forma de solución de las diferencias sociales. Las acciones de estos artistas rompen con los cánones estéticos modernos, se separan del papel del arte que le asignó la cultura definida desde la antropología positivista, tal como buscan redefinir el papel del arte en la creación de cultura visual desde una conciencia personal” (Springer, 2011: 51).

Por lo que, el apartado que sigue planteará una dinámica social de artistas visuales que buscan una emancipación estética de los modos de percepción instituidos por las órdenes religiosas y políticas mexicanas, las cuales buscan transmitir sus imaginarios a través del régimen estético de belleza y pureza en la obra de arte.

2.3 Dinámica social (religiosa y política) del arte visual en México 1980-2019

La temática de muchas obras de arte está relacionada con ámbitos religiosos y políticos, los cuales ejercen un control tanto del hacer creativo como educativo, por lo cual se establece un sistema de normas y conductas. Este sistema normalizador crea lenguajes plásticos en

referencia a las artes plásticas que reproducen discursos tradicionalistas, nacionalistas, costumbristas, los cuales son aceptados por la sociedad por ser lenguajes admisibles para describir lo que es una historia melancólica de los vencidos, pero que en realidad es una de dominio. Sin embargo, estos modos de percepción instituidos están en continuo choque con obras de arte en las que se concentran las formas más intensas de un decir veraz. Ello, para encontrar una emancipación estética que, constituida sobre sentimientos colectivos invisibilizados, transforma los modos de percepción de la experiencia social. Siendo así, el dispositivo arte es un espejo de lo heterogéneo, porque este plasma imaginarios históricos de grupos sociales antagónicos.

2.3.1 La quema de *Todas vírgenes* y el veto del *Real templo real*

Muchas obras artísticas que se ubican en instituciones gubernamentales, educativas, museísticas, hospitalarias, etc., y que son financiadas por estas, tienden a restringir el tema artístico. Así, no todos los temas abordados en el arte desde estos patrocinios son para generar conocimientos heterogéneos sobre la humanidad y su historia, sino para instaurar ciertas ideologías, como lo muestra el *Mural del humanismo* (1980) en donde la evolución humana esta orquestada por las manos de dios y la virgen de Guadalupe. Este mural fue hecho por el poblano Jesús Corro Ferrer (1933-2016) y está ubicado en la UPAEP, Institución de educación media superior mexicano con identidad católica.



Imagen 15. *Mural del humanismo* (1980). Autor: Jesús Corro Ferrer (1933-2016).

Así, muchas producciones artísticas tienden a ser adecuadas hacia una sociedad si la primera realza los ideales de la segunda. En el mural anterior se ve claramente como este no

promueve una revolución ideológica en la manera de percibir el acontecer del mundo, más bien promueve la cultura de la religión católica mexicana que, en la época de la creación del mural, ejercía un dominio para sancionar y eliminar a las iniciativas artísticas con temas “satíricos” o “pecaminosos”.

Por ejemplo, Manuel Álvarez (2016) en su tesis *Crónica del origen del Arte Contemporáneo en Puebla* detalla cómo órdenes religiosas, culturales y políticas de ultraderecha protestaron contra la exposición que llevó a cabo el Instituto de Artes Visuales de Puebla en 1988 (Álvarez, 2016: 58-60). En esta exhibición se presentaban, entre otras obras de arte, una serie de pinturas denominada *Todas vírgenes* de la artista Ángeles Perelló⁴⁶. Cada pintura exhibía a una mujer desempeñando un oficio específico y las denominaba *virgen secretaria*, *virgen enfermera*, etc., asimismo, las exhibía desnudas y con los labios de la vulva cocidos. Gracias a la entrevista que hizo Álvarez a Raquel Olvera, una de las expositoras en ese momento, se puede rescatar el acontecimiento.

“Según lo relata Raquel, la serie contenía una decena de pinturas de las cuales ninguna referenciaba a la virgen católica. Más bien, la serie era una crítica feminista, que expresaba al placer sexual como vedado para las mujeres trabajadoras, porque ellas sólo están al servicio de la sociedad. La intención de la exposición era expresar las opiniones de las estudiantes del Instituto por medio del arte, no buscaban ofender a nadie. Raquel acepta que la serie era violenta, pero no más que la realidad que viven las mujeres hoy en día.

La serie fue consignada de manera anónima y posteriormente quemada. El director del Instituto, el artista Fernando Ramírez Osorio, terminó por renunciar al no ceder ante la presión del gobierno para reprimir el derecho de expresión de sus alumnas. Ante esta situación, las estudiantes fueron auxiliadas por varios académicos de la BUAP y organizaron una conferencia de prensa con la intención de que las alumnas pudieran aclarar sus posiciones y que las dejaran de atacar. El día de la conferencia recibieron una amenaza de muerte por parte de personeros del gobierno de Piña Olaya para que dejaran de rastrear el paradero de sus obras, de lo contrario las iban a matar. A la par, tras la renuncia de Ramírez, les ofrecieron los papeles de haber concluido la carrera, pero quedaban vetadas del instituto. Raquel no los aceptó y se fue al D.F. Veinte años después regresa a Puebla” (extractos entrevista a Raquel Olvera por Manuel Álvarez en marzo de 2016: 59-60).

⁴⁶ Serie que fue consignada de manera anónima y posteriormente quemada (entrevista a Raquel Olvera en marzo de 2016 por Manuel Álvarez Moreno).

Este acontecimiento poblano se conecta con otro, el cual sucedió ese mismo año y que también fue orquestado por las órdenes antes mencionadas, como el que nos cuenta el poeta Mariano Morales Corona en su libro *Diálogos con la pintura, poética de la imagen* (2016: 24-25), en donde grupos católicos *Provida* se manifestaron en las calles del entonces D.F. para exigir la quema de dos pinturas iconoclastas del pintor Rolando de la Rosa (1952), en las que se muestran a un Jesucristo con cara de Pedro Infante y en la segunda una virgen de Guadalupe con rostro de Marilyn Monroe⁴⁷.



Imagen 16. Reconstrucción de La Virgen Marilyn (1988). Autor: Rolando de la Rosa (1952).

⁴⁷ Estas obras pertenecen al movimiento artístico *neomexicanismo*, el cual propone una ruptura con los ideales nacionalistas, religiosos y políticos, por medio de yuxtaponer imágenes sagradas o idealistas con otras que le dan a la obra un toque de sarcasmo. Sin embargo, por el veto que sufrieron sólo se pudo conseguir la reconstrucción de la Virgen Marilyn.

Contaminación; de gas tóxico

Investigadores de la UNAM

Una cuarta parte de esa contaminación, agregó, corresponde a la ciudad de México, y menores porcentajes se tienen en Guadaluajara y Monterrey.

A las toneladas de contaminación que se producen diariamente en el Distrito Federal, y que en muchas ocasiones llegan a las 1,500 cuando la circulación de vehículos es excesiva, se está sumando ahora la que resulta de las tolveneras.

Humberto Bravo Álvarez, jefe del Departamento de Contaminación Ambiental del Centro de Ciencias de la Atmósfera, comentó

(CONTINUA EN LA PAGINA 14)



"Yo cobro así porque todo está caro", dijo retadoramente este abusivo taxista placas 098088, al contestar el reclamo de un usuario a quien le exigía 3,000 pesos de avenida Juárez al Auditorio, pese a que en las ventanillas están pegadas las tarifas oficiales

Sacrilega e insultante llaman a una muestra en el Museo de Arte Moderno

● Amenazaron con destruir a 600 personas ● Burla la fe católica y humilla símbolos nacionales, la airada denuncia ●

Es inconcebible que los impuestos que el pueblo paga con tantos sacrificios se dilapiden en la promoción de exposiciones tendientes a burlarse de la fe de los católicos y humillar a las insignias nacionales. Afirmaron representantes de diversos grupos y asociaciones sociales y de católicos, que se manifestaron ayer en el Museo de Arte Moderno contra la manifestación "Espacios Alternativos" de Rolando de la Rosa.

En el marco del bosque de Chapultepec y por espacio de más de 3 horas, alrededor de 600 enardecidas personas exigieron el cierre de la muestra, bajo la amenaza de entrar por la fuerza y quemarla.

El Comité Nacional Pro-Vida, promotor de la protesta, acordó cuando estaban reunidos afuera del Museo, denunciar a las autoridades judiciales al subsecretario de Cultura, Martín Reyes Vayssade por "utilizar el dinero del pueblo para humillar los símbolos católicos", así como al director del MAM, Jorge Alberto Manrique, por permitir la exposición y especialmente al autor de la muestra, Rolando de la Rosa, por antipatriota.

La protesta se inició a las 10 de la mañana, cuando la multitud reunida frente al edificio desde las 8, se dividió en tres grupos: uno se ubicó dentro del museo, otro en la explanada y el tercero en el camellón del Paseo de la Reforma.

Entonces se inició una sesión de oraciones y cánticos religiosos, donde se rezó el Rosario por más de una hora en espera de que se presentara el director del Museo de Arte Moderno, Jorge Alberto Manrique.

Al principio, los emple

(CONTINUA EN LA PAGINA 22)

EL UNIVERSAL

SEGUNDA PARTE DE LA PRIMERA SECCION

MEXICO, D. F., DOMINGO 24 DE ENERO DE 1988

Retiró su obra el pintor Rolando de la Rosa; no quiere problemas

● "Se ha exagerado esto": Manuel de la Cera ● Desautorizó cualquier acción violenta que vulnere la libertad de los artistas ●

Por ELDA MACEDA
Reportera de EL UNIVERSAL

Manuel de la Cera, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, repudió los medios violentos para expresar un punto de vista, dijo que el INBA no es antireligioso y coincidió con el subdirector del Museo de Arte Moderno al decir que éste es laico.

El funcionario expresó que el instituto a su cargo desautoriza cualquier acción violenta que vulnere la libertad que los artistas tienen para expresar sus puntos de vista.

Se declaró partidario de la discrepancia y dijo que en este ámbito es voltairiano, ya que el respeto a las ideas de los demás — así no sean las propias — resulta fundamental.

De la Cera comentó que la historia del arte y de la humanidad en general es

una lucha por que todos los artistas puedan expresar sus puntos de vista. Ex-

(CONTINUA EN LA PAGINA 22)

"La función del Museo es apoyar a los artistas, no censurarlos"

● El ataque de un grupo de personas puso en grave riesgo el patrimonio nacional: Jorge Alberto Manrique ●

Por ALBERTO ROCHA CADENA
Reportero de EL UNIVERSAL

El ataque que un grupo de personas lanzó el sábado pasado en contra de una exhibición — que a

ellos parecía ofensiva —, puso en grave riesgo el patrimonio nacional que el Museo de Arte Moderno guarda, incluidas obras de los más grandes artistas mexicanos de nuestro siglo, afirmó el director de la institución, Jorge Alberto Manrique.

Al mismo tiempo, aclaró que la decisión de montar la obra impugnada no correspondió al museo, ya que éste únicamente prestó el espacio de una de sus salas y ofreció el apoyo museográfico con que contaba. La exposición fue inaugurada el 10 de diciembre del año pasado.

El funcionario destacó que "la función de un museo no es censurar, ni respecto a las tendencias artísticas ni a la ideología de

(CONTINUA EN LA PAGINA 22)

Hiere sentimientos religiosos ese tipo de muestras: Corripio

● "Es una afrenta y ofensa", subrayó molesto ● "Esas cosas por sí solas se condenan", añadió ●

Por GUILLERMO VALENCIA
Reportero de EL UNIVERSAL

El cardenal y arzobispo primado de México, Ernesto Corripio Ahumada, condenó la exposición de fotomontajes presentada en el Museo de Arte Moderno, en la que se mezclan motivos religiosos con lo pagano, luego de señalar que con ese tipo de exhibiciones se hiere los sen-

timientos religiosos y nacionales del pueblo mexicano.

Es una afrenta y ofensa, subrayó molesto, para después indicar que "esas cosas, por sí solas, se condenan, porque la gente tiene razón e inmediatamente las rechaza".

(CONTINUA EN LA PAGINA 22)



Imagen 17. Extractos del periódico el universal de 1988. Autores: Fernanda Ramírez R. y Mario Alberto Gámez (2019).

Estas obras se presentaron en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México bajo la instalación, *El Real templo real*. Esta instalación contenía tres altares. El primero dedicado a la *Virgen Marilyn*, en donde se sustituía la cara de la virgen de Guadalupe por la cara de la actriz estadounidense Marilyn Monroe (1926-1962); el segundo *Cristo-Infante*, el cual era una versión de la última cena de Da Vinci (1452-1519), en donde la cara de Jesucristo era reemplazada por la del cantante y actor Pedro Infante (1917-1957), tal como el nuevo Jesucristo calzaba unas botas estilo texanas con las que ‘pisoteaba’ una bandera mexicana; para finalizar, un tercer altar *Misa-Futbol* mostraba a un Santo Niño de Atocha con la cara del futbolista mexicano Hugo Sánchez (1958).

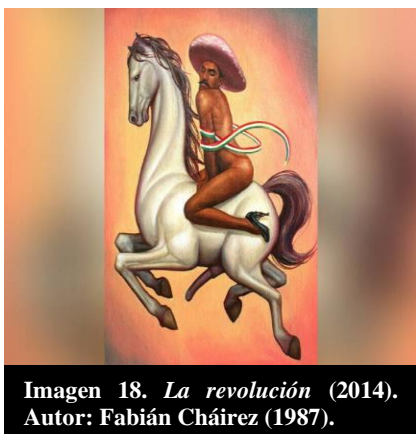
La manifestación del *Comité Nacional Provida* ocasionó que el artista retirara la instalación, que el museo de Arte Moderno cerrará sus puertas y que su director, Jorge Alberto Manrique, fuera despedido. En palabras del pintor, *El Real templo real* mostró el poder político estatal de la religión católica, pues las protestas en contra de la instalación lograron que una institución estatal de cultura, que supuestamente es laica, al igual que solidaria con la libertad de expresión artística cerrara sus puertas y vetara a la exposición (El Universal, 2019).

De lo anterior se observa que, el dominio del hacer artístico y su uso corre a cargo de una red dispositivo política social, la cual recurre al trans-histórico régimen estético para exponer al arte en calidad de normativo conductual. El dispositivo arte, al plasmar ideologías

de las clases dominantes, es llevado a la representación de un poder absoluto, único e ilimitado, al que hay que subsumirse para ser salvado de las desgracias de la vida. Esto se puede ver en obras figurativas como el *Mural del humanismo* anteriormente descrito (IMG. 15). En esta obra se observa que, la justicia divina del actuar “bien” en el mundo te garantiza riqueza terrenal, una posición sólida de grandeza humana, lo que posteriormente es recompensado con la entrada al cielo. No obstante, lo pertinente a examinar de la obra es que esta representa un sistema de convenciones sociales que guardan un distanciamiento formal entre la divinidad, que en tierra es representada por la taxonomía clériga, y el resto terrenal. El reflejo del mural es que la virtud social es divina.

Las obras quemadas y vetadas, al fisurar al trans-histórico régimen estético de las obras de arte religiosas, cuestionan los ideales católico-cristianos. Pero, lo más claro en estas dos crónicas es que, estas clases antagónicas saben que, el material sensible con el que se crea una obra de arte y su respectiva densidad afectiva es capaz de ejercer cierto poder sobre la vida.

2.3.2 *La revolución, el Zapata gay como discontinuidad del régimen de lo visible*



En un salto de tiempo, el 11 de diciembre de 2019 integrantes de la *Unión Nacional de Trabajadores Agrícolas (UNTA)*; de *Tierra Democracia y Liberación Social* y de la *Central Independiente de Obreros y Campesinos (CIOAC)* exigieron el retiro de la pintura al óleo *La revolución* de la exposición *Emiliano: Zapata después de Zapata* que se presentaba en el *Palacio de Bellas Artes*⁴⁸.

Dicha exposición, que organizó el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) para conmemorar los cien años del asesinato del Caudillo del Sur, incluía variadas representaciones visuales de él a lo largo de los siglos XX y XXI. De las ciento cuarenta y uno obras provenientes de diversos países se destacó la obra *La Revolución* del artista chiapaneco Fabián Cháirez (1987).

⁴⁸ <https://www.jornada.com.mx/2019/12/11/cultura/a03n1cul>

La imagen de Zapata; desnudo, en pose sensual, con sombrero rosa, con zapatillas en forma de revólver, con un listón patrio que le rodea parte del brazo, tal como parte de la cintura y que monta un caballo, en el cual se ve su órgano reproductor; desató polémica y mucho disgusto a las organizaciones antes mencionadas, a tal grado que amenazaron con quemar la pintura si no se retiraba de la muestra. Tanto para los descendientes de Zapata, como para las organizaciones campesinas nacionales, les pareció denigrante representar a un héroe y símbolo racial nacional de tal manera.

Lejos de verter una opinión a favor de las organizaciones campesinas o hacia el movimiento LGBTI+, el cual defendió la obra, la idea a rescatar es cómo el dispositivo arte es capaz de plasmar una estética coherente a su realidad, de expresarla por medios artísticos, lo cual se torna en una acción que modeliza a una cultura. En este sentido, cada proceso artístico se genera en concordancia con los momentos históricos de su localidad, es decir, con sus momentos políticos, económicos, culturales, ideológicos, científicos, estéticos, etc., los cuales forman una cosmovisión.

De esta manera, para muchas personas Zapata es signo de hombría, que es sinónimo de valentía, de carácter. Siendo así, puede ser nombrado héroe nacional mexicano, revolucionario y libertario. Sin embargo, son estos dos últimos adjetivos los que llevan al artista chiapaneco a reestructurar la imagen nacional de Emiliano Zapata para llevarla a una cultura todavía más local, que se caracteriza por ser más extrovertida, más sensual. La nueva figuración de Zapata es ahora un reflejo de las distintas circunstancias históricas sociales que México vive. Como lo mencionó el curador de la exposición Luis Vargas Zapata, “el Caudillo del Sur no le pertenece sólo a su familia, a las organizaciones campesinas o a un sector de la sociedad. Zapata nos pertenece a todos. Es una figura pública, es alguien que ha animado muchas de las luchas más importantes que se han dado en este país” (La Jornada, 2019: 3).

2.3.3 Crisisss. América Latina, arte y confrontación

Un último ejemplo de cómo el orden circunscribe a la expresión artística sería el caso de la exposición *Crisisss. América Latina, arte y confrontación 1910-2010* del curador cubano Gerardo Mosquera. En este caso, el orden político estatal mexicano atrasó un año la

inauguración de la exposición, que se planeaba inaugurar en la celebración del bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana.

Durante la conferencia *El enemigo en casa ¿Arte desde América Latina o globalización de la maquila?*, que ofreció Mosquera junto con el curador Alberto López Cuenca el pasado 14 de octubre de 2019 en el Auditorio D2 de la Universidad Jesuita de Guadalajara (ITESO), se reconoció que la exposición estaba programada a presentarse en el año 2010 dentro del *Palacio de Bellas Artes* para celebrar el bicentenario de la independencia y el centenario de la revolución mexicana. Según José Manuel Springer (2011), al ser la exposición un siglo de arte crítico se ponía a disposición un movimiento que,

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

Por tal motivo, el *Palacio de Bellas Artes*, espacio cultural dependiente del aparato estatal mexicano, decide aplazar la exposición de 2010 a 2011.



Imagen 19. *Yanomami* (1976). Autor: Juan Downey (1940-1993).

Es que, “imaginar” a América Latina como zona de conflicto, como zona de negociación o como una máquina de representación hegemónica, no le pareció muy productivo al aparato estatal. Porque al resaltar, a través del arte, las contradicciones sociales de un siglo y la imposibilidad de hallar una respuesta unívoca para solucionar esto, se subrayan tensiones político-sociales que fisuran imaginarios de realismo mágico, los cuales forman parte integral

de la cultura y del mito latinoamericano: América Latina lugar paradisíaco con abundancia

de recursos naturales y mano de obra barata. Estos, ingredientes perfectos para la utopía capitalista.



Imagen 20. *Lo que puede venir (Amenaza sobre México: Lo que no debe venir, Lo que vendrá y autorretrato (1945).* Autor: Leopoldo Méndez (1902-1969).

industrialización, por la cual se crea un ejército industrial de reserva al que se le niega derechos humanos, a la par se destruye al medio ambiente y al tejido social. En pocas palabras, no existen razones para festejar una independencia, mucho menos una revolución.

Ahora bien, en la actualidad, la historia del arte goza de aclamación internacional por sus innovaciones estético-estilísticas y por ello es presentado en instituciones culturales de élite, por lo cual, la exposición *crisisss* muestra una contradicción. Esto al presentar contenidos estéticos en determinadas formas y estilos artístico-visual que demuestran la realidad cultural de un país mexicano y Latino Americano de calle, de barrio, de espacios marginados, dentro de una construcción



Imagen 21. *México se está convirtiendo en una gran ciudad (1947).* Autor: Alfredo Zalce (1908-2003).

barroca decorada con mármol blanco e inaugurado en 1934 por el aparato estatal, como museo de cultura de élite, que está muy alejado de la realidad que muestran las obras.

En palabras de José Manuel Springer:

“Al observar esta disociación entre las formas críticas y el fondo europeizante, se comienza a entender cómo surgen esas ficciones barrocas como la revolución institucional o la evolución transcultural, con lo que se comprende por qué el arte surge con mayor facilidad en la América de Bolívar, Martí y Zapata, que la filosofía, la tecnología o la ciencia” (Springer, 2011:49-50).

Con lo anterior queda claro que la relación arte y vida, tal como la práctica cultural en general para el aparato estatal mexicano, ha sido de estetización más que de reflexión. Lo único relevante de la obra es su belleza y su técnica, los acontecimientos político-sociales que le dan origen a la obra se tornan imprescindibles a menos que, recapitulen los míticos hechos heroicos de una independencia o revolución ideológica política y, aun así, muchas veces pasan desapercibidos a menos que sean “desvirtuados” como en los ejemplos anteriores. Es claro cuando el Estado y su aparato cultural exaltan a los indigenismos sólo para espectacularizar, pues se ignora su presencia en los derechos civiles, es decir, en los derechos del agua, en el derecho de decidir el rumbo de sus medios de producción y de supervivencia, se ignora su capacidad política.

La pretensión del Estado era festejar doscientos años de independencia y cien años de revolución mexicana con obras de arte generalizadas. Arte que contiene narrativas de identidad heroicas revolucionarias, arte que muestra la homogeneización lingüística Latino Americana, arte que denota una exploración etnográfica basada en creencias nacionales, por medio de sus personajes mítico-históricos, el cual se representa dentro de un molde de identidad ideológica, como un mural o un retrato de tradición popular revolucionaria y posrevolucionaria para invocar un consenso social. En pocas palabras, se buscaba que el dispositivo arte se estructurara bajo restos de nacionalismo revolucionario “indígena”, lo cual eliminaba el interés por descubrir la contradicción social y cultural en la que ha estado sumergida el país.

La meta principal de la exposición, auspiciada por el Estado, era incorporar al pueblo la idea de progreso contenida desde los ideales revolucionarios mexicanos. En otras palabras,

la meta era que se confiara en el aparato político estatal instaurado desde la revolución, para educar e incorporar al pueblo en la abundancia, claro a pesar de que el dominio de la política estatal estuviera en manos del modelo económico neoliberal.

Con esto queda claro que, la política estatal es el dispositivo de los partidos electorales para acaparar el poder, en este caso, de establecer un orden de lo que se puede ver y hablar en la nación. Mientras que lo político, visualizado en la exposición, es la constante del conflicto, el cual tiene como fin desarticular la distribución jerárquica de lugares y funciones que las personas deben tomar y realizar en determinada estructura social. Esta perturbación al orden hace visible y audible lo que antes era sometido, marginado, por lo que se visibiliza un antagonismo dentro de un espacio común que se creía homogéneo e igualitario.

La exposición, al ser de etnografía política, expone la distribución de los cuerpos en un espacio antagónico, lo que visibiliza la falsedad de la igualdad social, en cuanto a oportunidades para desenvolverse como persona. La exposición compone estéticamente un espacio divergente, es decir, un espacio donde se presentan diferencias y conflictos de intereses, tal como de aspiraciones. *Crisiss* es una secuencia de tiempo, un montaje de espacios con ciertas formas de visibilidad ajenas al discurso nacionalista-igualitario. La exposición es un modo de enunciar lo real de la comunidad política mexicana.

Así, es claro por qué el gobierno de la República mexicana decide no tomar en cuenta la exposición para la celebración de tan importantes fiestas patrias. En palabras de Springer:

“En su versión mexicana oficial, la cultura es el espacio de consenso social establecido, pues los procesos culturales tienen un efecto legitimador, cohesionador y homogeneizador que articula el mito de la identidad al resaltar los significados exóticos de un pasado ficcionalizado” (Springer, 2011: 50).

De este modo, *Crisiss América Latina, arte y confrontación 1910-2010* es una descontextualización de los ideales patrióticos. Es dispositivo, pero de un tipo que no se concibe como modelo de fabricación subjetiva, lo cual conformaría una realidad a determinada idea previa de alguna élite gobernante, en donde los ciudadanos cumplirían alguna función en el espacio-tiempo ya ordenado previamente. Más bien *Crisiss* es un espacio-tiempo en el que se manifiestan los sujetos, lo que crea una escena pública. Este proceso de subjetivación es una experiencia donde la reconfiguración de espacios es hecha por los sujetos, aquellos

que no eran tomados en cuenta en el ámbito compartido y que buscan activamente ser reconocidos (Rancière, 2005: 18).

En resumidas cuentas, el dispositivo arte es un espejo de lo heterogéneo, porque este plasma imaginarios históricos de grupos sociales antagónicos. El dispositivo arte, al ser una manifestación histórica social, en primera instancia, es un prototipo estético, cultural e ideológico, pero sobre todo es un prototipo simbólico-identitario. Al ser así, el dispositivo arte es una herramienta para la educación, para el disciplinamiento, para el control, pues este dispositivo tiene la capacidad de regularizar a una sociedad a los modos de ser del grupo que lo ocupe.

En consecuencia, los ejemplos vistos hasta este apartado nos hacen ver que, para el dominio cultural, mediado por redes dispositivo-conservadoras, el servilismo de la mujer y el hombre, la estratificación social, lo sagrado y puro de las deidades religiosas, tal como humanas, el estereotipo de macho mexicano, lo heroico de las batallas revolucionarias, es lo necesario a enseñar a través de alguna obra de arte visual, auditiva y de performativo. Estas referencias toman fuerza a través de una obra concreta que instaura un común. Siendo así, el poder de representación, por ejemplo, del *Mural del humanismo* es un sustituto del poder comunitario de la religión católica, tal como un testimonio de lo presentable.

Por otra parte, frente a esta situación, las expresiones artísticas que se resisten a la implementación de tal régimen estético-político quedan invisibilizadas por el aparato de dominio cultural, que mediatiza obras de arte que sólo sirven para estetizar y moldear conductualmente a la sociedad. Esto ha quedado demostrado con la quema de pinturas, con obligar a los artistas a quitar sus obras de cierta exposición o con quitar de la propaganda cultural oficial las obras polémicas e implementar las que sean coherentes con el discurso nacionalista, religioso, ideológico o de moda del dominador cultural.

Así, el estilo, la belleza y la sensibilidad con las que se hace una obra organizan un régimen estético-político que funciona como estrategia unificadora, de selección y de consagración con la misión de “preservar lo bueno” de la sociedad, ya que este arte funcional regenera los valores sociales que orientan hacia el bienestar a la inmensa mayoría. Sin embargo, como lo menciona Lipovetsky y Serroy (2019) en *la estetización del mundo*, en realidad, “el universo industrial y comercial ha sido el principal artesano de la estilización del mundo moderno y de su expansión democrática” (Lipovetsky & Serroy, 2019: 20).

Ahora bien, las obras vanguardistas vistas en esta dinámica social proponen fisurar los ideales nacionalistas, partidistas y religiosos. Esto, por una parte, con obras del movimiento artístico *neomexicanismo* como *El real templo real* y *La Revolución* y, por otra parte, con las obras de *Crisiss*, tal como *Todas Vírgenes*. Esto es, desde los *neomexicanismos* se yuxtaponen imágenes sagradas e idealistas por otras que le dan a la obra un toque de sarcasmo. Así como desde las propuestas estéticas de *Crisiss* y *Todas Vírgenes* se critica a los discursos costumbristas, nacionalistas, católicos, etc., por lo cual se pone en tela de juicio el sistema establecido, ya sea moral, ideológico, económico, cultural, artístico y político.

Esta creación de contenidos estéticos en determinadas formas y estilos artístico-visual, que alteran la iconografía impuesta y la resignifican, develan los estereotipos de la identidad nacional mexicana, los cuales se han construido a partir del sentido común impuesto por un dispositivo simbólico o de significaciones, que contiene valores, costumbres y normas que regulan los comportamientos de las personas pertenecientes a un mismo grupo social. En consecuencia, las cuestiones políticas, económicas y sociales fundadas sobre ese dispositivo simbólico se vuelven incuestionables.

A la par, este sistema de dominio construye una fe ciega sobre las instituciones que rigen al grupo social, lo que justifica cualquier decisión tomada por ellas, al recurrir a que toman dicha decisión para la salvaguarda de los valores constitutivos de la sociedad a la que pertenecen. De esta manera, el sentido común construido por estas narrativas de dominio, por medio de prácticas culturales institucionalizadas, no es sinónimo de ser crítico de toda situación, más bien es un enmascaramiento de la enajenación de la realidad (y esto es lo que quiere hacer notar las vanguardias descritas en este apartado).

Las obras aquí expuestas, en palabras de Michel Foucault, son un “arte donde se concentran las formas más intensas de un decir veraz, que tiene el coraje de correr el riesgo de ofender” (Foucault, 2011: 189). El dispositivo arte, desde esta narrativa, es una emancipación estética que, constituida sobre sentimientos colectivos invisibilizados, transforma los modos de percepción de la experiencia social, lo que transforma la sensibilidad del colectivo.

Por tal motivo, el dispositivo arte es un campo político en el que se disputan los diferentes modos de enunciar un yo colectivo. En palabras de Diego Paredes, “es un escenario común donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. Este espacio

político es el *topos* donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos” (Paredes, 2009: 95).

En este sentido, lo político del arte refiere a que existen diferentes disposiciones que problematizan y transforman su modo de ordenamiento. Lo cual, por una parte, es subjetivado por una racionalidad instrumental de la estética y, por otra parte, es desubjetivado por una estética relacional, que configura al arte desde sensibilidades otras. Lo político del arte revisa la relación entre arte, estética y política, como relación de fuerzas que se entrelazan y contradicen, pero que, a la vez, cada una contiene el ámbito de la otra. Por lo cual, el siguiente apartado explicará dicho proceso apoyándonos en las expresiones descritas anteriormente; tanto en la politización del arte por la edad antigua y moderna como en las tensiones creadas por las nuevas expresiones, descritas en los conflictos de las determinaciones de legitimación del arte en sus formas de crítica y sarcasmo.

2.4 Politización del arte

Cuando se asevera que el arte es político no es porque el arte es subsumido por lo político como arte comprometido o de propaganda de este. Más bien, el arte es político porque en sí mismo guarda las características de lo político como representación y como lenguaje que habla de condicionamientos sociales en las temporalidades del espacio. En palabras de Jacques Rancière:

“El arte no es político, en primer lugar, por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos y las identidades de los grupos sociales. Es político por el tipo de tiempo y espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio” (Rancière, 2005: 17).

Esto es: lo político es un espacio común donde se inscriben, se configuran, tal como se distribuyen las relaciones sociales. Dicho espacio, según Rancière (2006), es mediado por el *desacuerdo* existente entre la *política* y el orden (*policía*). Este proceso heterogéneo, por parte de la *policía*, distribuye de manera jerárquica lugares y funciones que las personas, de determinada estructura social, deben tomar y realizar. En términos de Rancière, la *policía* es

“un orden de lo visible y lo decible, que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (Rancière, 2006: 44-45).

A diferencia de lo anterior, la *política*, redistribuye la configuración jerárquica impuesta por la *policía*, por lo cual se logra enunciar y visibilizar lo que no tenía razón para ser escuchado y visto. Para Rancière la *política* es “la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 1996:45).

Por tanto, al equiparar el arte a lo político, este último, como campo fundamentado en el desacuerdo por la distribución (división) de lo sensible y sus funciones, se está planteando que, el arte es un espacio-tiempo de encuentro conflictivo entre dos sensibilidades, que problematizan y transforman su modo de ordenamiento. En palabras de Rancière,

“En el arte “relacional”, la construcción de una situación indecisa y efímera llama a un desplazamiento de la percepción, un pasaje del estatus de espectador a aquel del actor, una nueva configuración de los lugares. En los dos casos, lo propio del arte es operar un recorte del espacio material y simbólico. Es por ahí que el arte toca a lo político” (Rancière, 2004: 37).

En este sentido, el arte es político no porque se plasme en la obra artística una determinada ideología política. Más bien, es lo político porque es una condición inherente al arte, que se pone en marcha como lenguaje y posicionamiento cuando se desplazan los modos de percepción habitadas, a causa del reordenamiento de formas estéticas regimentadas contenidas en la obra de arte.

Este reordenamiento o nueva distribución de lo sensible, trae consigo una nueva manera de ver al arte, porque al reconfigurar lo sensible se hace visible lo que antes no era. Un ejemplo de ello serían las *obras intervenidas* de Carol Espíndola.⁴⁹ Estas *obras intervenidas*, por medio de una dinámica de desmontaje, remontaje o de descomposición y

⁴⁹ Aunque este tema será abordado de manera extensa dentro del capítulo 3 de este trabajo investigativo, vale la pena traerlo a colación para ver la relación política y arte planteada por el filósofo Jacques Rancière.

recomposición de las formas sensibles, contenidas en las obras pictóricas del renacimiento, desplazan los modos de percepción habituados a la pureza, a la belleza y al perfeccionamiento simétrico en las proporciones técnicas y figurativas de la obra de arte hacia estéticas otras.



Entonces, si la política desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado y hace escuchar como discurso lo que era “ruido”, esta *obra intervenida* es política, no por que haga propaganda feminista, sino porque, la redistribución de lo sensible de la obra original logra desplazar el cuerpo de la mujer del lugar que le era y es asignado. Según Carol Espíndola, la redistribución de las formas sensibles de la obra original logra visualizar que, el mundo occidental, desde la antigüedad, ha creado una identidad de la mujer constreñida a estereotipos de belleza y pureza⁵⁰. Esto, un proyecto utópico del cuerpo femenino⁵¹.

Siendo así, el dispositivo arte, como campo político, no sólo subjetiva, sino además produce procesos de desubjetivación, que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación de un sujeto (Fanlo, 2011: 6). Esto es claro con la propuesta de Carol Espíndola. La manifestación artística, a través de la intervención, crea disensos que constituyen a una estética de la política, que nada tiene que ver con la *estetización de la política*. Cuando la política desestabiliza la distribución de la *policia*, ello forma un espacio público estético, en el que se presentan los desacuerdos. Lo anterior, porque, según Rancière, la política establece “montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación, que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005: 55).

⁵⁰ Proceso de estetización a partir del régimen estético de belleza, pureza, etc.

⁵¹ Entrevista hecha a Carol Espíndola por la revista GRANANGULAR en abril de 2015. <https://issuu.com/granangularrevista/docs/granangular11>

De esta forma, la estética se instaure en su campo original, que es la realidad y no el arte. Es decir, la estética, no sólo contempla a la expresión artística como su integrante sensible, sino que la estética también contempla a la esfera social. En consecuencia, abarca al campo político. Así, para Susan Buck-Morss es necesario recordar el significado etimológico original de la palabra estética, a fin de comprender el campo original de la estética. “*Aisthikos* es la palabra griega antigua para aquello que ‘percibe a través de la sensación’. *Aisthisis* es la experiencia sensorial de la percepción. El campo original de la estética no es el arte sino la realidad, la naturaleza corpórea, material” (Buck-Morss, 2005: 173). Por esto, al ser la estética una zona de experiencia e interpretación de los estímulos de la vida se extiende a un sinnúmero de relaciones sociopolíticas, en las cuales, la estética ayuda a construir nuevas formas de vida común. En este sentido, la estética del campo político genera tensiones y al mismo tiempo crea una política liberadora que “es, ante todo, la configuración de un espacio específico, la circunscripción de una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes y que responden a una decisión común, de sujetos considerados capaces de designar a esos objetos y argumentar sobre ellos” (Rancière, 2005: 18).

Siendo así, el arte que emana de la estética construye un espacio específico, una forma inédita de su uso, que tiende un puente hacia la vida, por ende, a lo social y, con ello, a lo político. Esta “emancipación” a partir de la estética, implica concebir al arte en términos más liberales, lo que lo lleva al cruce de diferentes voces históricas sociales. En consecuencia, se desinstitucionaliza al arte de su régimen estético manipulado por los poderes establecidos. De esta forma, se renueva a la esencia estética de la vida como paradigma del arte. Por lo que, la siguiente sección planteará esta vinculación arte-vida-estética más allá del régimen estético.

2.4.1 Estética relacional

El valor estético de una obra en particular del arte radica en los signos-significados que se abstraen a partir de la *estesis*. Dicha *estesis*, que es sensible al contexto socio histórico en la que está inmersa, es un puente y un espejo. Transmite, tal como refleja, las huellas de un tiempo anacrónico, un tiempo no homogéneo o progresivo de lo que fuimos, somos y

seremos. La *estesis*, no sólo es una contemplación estética que redundaría en la bella experiencia con base al estudio del arte. Más bien es una apertura hacia el mundo, una experiencia de vida. En consecuencia, la obra singular es un testimonio del movimiento rítmico de líneas, colores, imágenes, sonidos, formas y sensibilidades de una complejidad que no sólo se puede entender de acuerdo con las aproximaciones estéticas que se constriñen en la disciplina arte. Así, la *estesis* absorbe una forma cultural histórica que se encierra en una manifestación particular. De esta forma, la *estesis* no se limita al ámbito del estudio del arte y lo bello, sino al de la abertura del sujeto en su condición de expuesto a la vida. En este sentido, como lo subrayan Katya Mandoki (2006: 63) en *Estética cotidiana y juegos de la cultura: estesis* en sus formas políticas y relacionales sería la “sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto que está inmerso”.

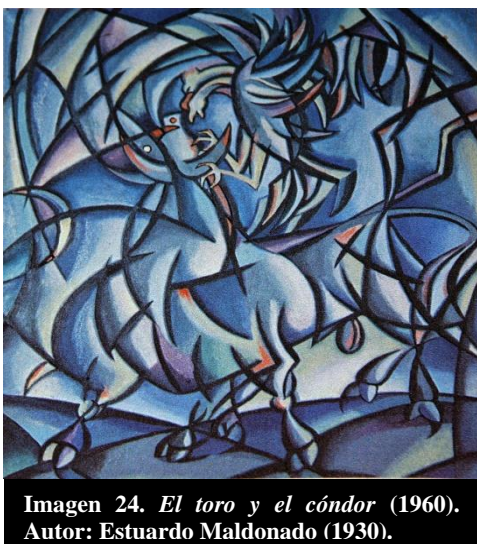


Imagen 24. *El toro y el cóndor* (1960).
Autor: Estuardo Maldonado (1930).

De este modo, la estética no sólo rebosa en la forma (técnica) sin preocuparse por lo que encierra el contenido de una obra artística. En otros términos, la estética, ya no es heredera de un rigorismo positivista que, erige visiones vaciadas de un contenido de acontecer cotidiano, que le da vida a la obra de arte, tal como no pretende ser genérica de fórmulas explica toda forma, temporal, inmóvil, dotada de razón, pero sobre todo lineal. Este rompimiento con la estética tradicional idealista no suspende, en el análisis de alguna obra, el torbellino de toda génesis, es decir, la saturación de tensiones históricas sociales que aparecen en la imagen (dialéctica) del arte.

Esta nueva estética relacional, toma en cuenta al artista y su entorno sociohistórico como posibilidad de contribuir al análisis, a la interpretación y comprensión del arte, ya que no es posible comprender al arte como un objeto aislado de la vida. No es posible considerar la génesis del arte separable del contexto sociohistórico en la que está inmerso. Como lo menciona John Dewey, en el *arte como experiencia* podemos encontrar que una obra condensa condiciones, que se significan en una lucha contra la separación de la experiencia y el lenguaje de la obra.

“[...] cuando las obras de arte son separadas de las condiciones en que nacen y de las condiciones en que operan en la experiencia, se forma en torno suyo un muro que hace casi opaco su significado general, que es el que constituye el objeto de una teoría estética” (Dewey, 2008: 215).

El arte, al ser una derivación de la vida, su análisis estético no es exclusivo de los críticos de arte que están en los museos, galerías, salas de conciertos, salas de cine, etc. El análisis y la experiencia estética (*estesis*), a partir de las peculiaridades de alguna obra de arte, es igual a la experiencia cotidiana que se articula por medio de la percepción, de la espontaneidad, de la coherencia o no. Por tanto, la estética no es exclusiva de la obra de arte, se incluye en actividades de interacción relacionadas con el medio ambiente y el lenguaje estético representado en las obras del hacer arte con las invenciones; con la comida, con lo familiar, con lo extraño y con el ser humano. Estas actividades de interacción nos hacen percibir y sentir frío, diversión, tristeza, etc. Estas son cualidades estéticas de la vida cotidiana. Sin embargo, cuando a la estética sólo se le piensa como bella y agradable, se le reduce a una disciplina trivial (Mandoki, 2006: 54). La estética no le da la espalda a lo violento o a lo trágico de lo cotidiano. La estética no se trata de ciertos fenómenos dignos de la vida o de cualidad estética.

Así, la estética es una dimensión fundamental de la existencia humana (Pérez-Henao, 2013: 95) que se desmarca de las teorías clásicas y modernas que erigen al arte como su única posibilidad o absoluto estético, tal como se suspende la tendencia a la armonía, regularidad y unidad orgánica, como únicas cualidades de ella. Así, a partir de la estética, se visibiliza una diferencia. Es decir, muchas veces la estética se forma con base a la experiencia de un conflicto, nace de la exploración de la oposición, de la desemejanza que va más allá del concepto de diversidad para compartir la necesidad del tiempo pasado con el presente. El horizonte estético se extiende hacia experiencias insólitas, muchas veces perturbadoras, ambivalentes de las que ha estado entretejida la historia de la humanidad.



Imagen 25. “Escena del diluvio” (1827).
Autor: Joseph-Désiré Court (1797-1865).

Por ejemplo, en la pintura la *Escena del diluvio* (1827) de Joseph-Désiré Court (1797-1865), se puede observar a un hombre joven que trata de salvar a otro hombre de edad más avanzada del diluvio. Al hacer esto, el hombre más joven ignora a una mujer que sostiene a un infante por fuera del agua con el fin de salvar su vida. Esta alegoría o representación con significado simbólico, nos quiere mostrar que la mujer representa a la vida, el infante al futuro y el hombre de edad más avanzada simboliza al pasado. Así, el hombre más joven se

aferra al pasado para no perder la vida del viejo, y con ello su futuro.

En definitiva, a pesar de que la pintura se mostró por primera vez en el *Salón*; centro de exposición oficial de las artes fundada en 1667 por la academia real de pintura y escultura francesa, fiel defensor de las tradiciones de arte académico, vinculadas al ideal estético del Estado, la estética que muestra la pintura rescata un sentir que no tiene nada que ver con aquellas exigencias de perfección, de conciliación y de agrado, que caracterizan el pensamiento estético clásico y neoclásico (Perniola, 2002: 32). Claro es que la obra *Escena del diluvio* es una majestuosidad técnica-estética. Los colores cálidos de la obra, tal como las formas de las figuras humanas son prototipos de belleza, fuerzas unívocas que marcaron determinadamente la historia del arte. A pesar de ello, lo *sublime* de la pintura agrieta lo bello impuesto por la forma, dejando que fluya la estética (emociones, sentimientos) más profunda del artista. Al rastrear la sensibilidad del artista, por medio de la pintura, se deja ver que su arte radica en lo perturbador de la historia humana, pero también en su vanagloria. Desde esta perspectiva se estrecha la relación entre arte y vida, entre arte y estética cotidiana de lo relacional con el tiempo como experiencia de vida. Por esto, podemos afirmar que lo sublime en la obra de arte tiene origen en las relaciones de dolor y sufrimiento que muestra la obra. La *estesis* marca cierta distancia para poder comprender y ser empático con el dolor ajeno, pero también con la esperanza de relaciones con el *Otro*. La *estesis*, a través de la obra, confronta al temor y el dolor de la situación representada y trata de sobrepasarla. Por lo que, deja de lado la excitación inicial de belleza (sensualidad) que le ocasiona la contemplación

de la obra y toma conciencia de las situaciones, las cuales nunca serán motivo de un agrado directo. En lo sublime, no hay una relación armoniosa y reposada entre la *estesis* y el estímulo sensible que es la obra, aunque, ante las cosas desagradables, la *estesis* puede encontrar un goce estético. Según Mario Perniola,

“El *goce estético* es un sentir que sobrepasa la distinción entre placer y dolor, engloba también lo que es desagradable, aburrido e incluso doloroso [...] es el abandono cauto y prudente de las gratificaciones” (Perniola, 2002: 34).

Así, los movimientos artísticos crean un arte relacional entre el humano, su contexto histórico social y el natural. Se crea un arte de encuentro más que de producción de obras. El *locus* del arte va más allá de los museos, galerías, teatros, salas de concierto que intentan exponer una alta cultura o moda cultural para redituar beneficios económicos con cierta ideología o esteticismo. De esta manera, el arte se materializa en los escenarios de la vida diaria. Por ejemplo, la música que se inspira en la experiencia de la vida, de las relaciones existentes en ella para permutar sonidos que componen estrofas musicales y líricas para los corazones que se mueven en el tiempo.

Ver al arte desde esta perspectiva relacional nos arroja diversos referentes de la vida histórica social encerrados en la obra. Al igual que genera un intercambio de sensibilidades entre la *estesis* y la obra, se revisan valores de nuestros contextos sociales a partir de la obra creada en este contexto u otro. Esta apertura en la interpretación de la obra conecta diferentes sentidos culturales que ayudan a una mejor comprensión del mundo y la condición humana.

Siendo así, el estudio del arte no tiene como fin saber más de arte, al estilo crítico de arte por el arte, o que, al acoplar la dimensión estética de la vida diaria a la creación artística, sea solamente con el propósito de romper los cánones del arte por un afán de transfigurar el lugar de este. Más bien, la relación arte, estética y vida amplía una dimensión estética, en la que las formas, colores, sonidos, palabras, etc., que los artistas usan en la *poiesis*, ayudan a ordenar ciertos acontecimientos que, constituyen a la vida. Esto con el fin de conocerla mejor y actuar sobre ella de mejor manera.



Imagen 26. Mural *El origen de la vida* (1980). Autor: Fernando Ramírez Osorio (1922-2015).

Este mural, *El origen de la vida*, del poblano Fernando Ramírez Osorio, nos puede ayudar a entender esta “extensión” de la estética que, en principio, hace un análisis técnico de forma y contenido de la obra de arte, para luego, llevarlo a instaurar una relación arte-vida. Con base al análisis técnico de la obra se puede mencionar que es una obra figurativa, que combina un arte geométrico y abstracto con tintes de realismo. Lo figurativo real, se observa en las formas orgánicas del mural, que representan a volcanes, cordilleras, fauna y a la figura humana. Mientras que lo figurativo-abstracto geométrico lo podemos tridimensionar estéticamente en algunas formas circulares y surrealistas que contiene el mural para representar el origen mágico de la vida.

Cabe resaltar, que el arte abstracto es contrario al arte figurativo. Sin embargo, a pesar de que encontramos objetos geométricos identificables dentro del mural, muchas veces no se sabe con certeza que representan. Por consiguiente, *El origen de la vida*, es una abstracción que propone una nueva manera de entender el nacimiento de la existencia, la cual deja de someterse a una lógica de perspectiva artística con afán de reproducir una realidad visible tal como se aprecia sensorialmente. Siendo así, *El origen de la vida*, también es objetivo al proponerlo como composición estructurada anacrónicamente, pues sitúa tiempos heterogéneos dentro de uno solo: el mural.

Los colores, que se despliegan en la obra para iluminar formas tanto orgánicas como abstractas, complementan al metalenguaje plástico del mural, que no llega a ser de realismo puro sino etéreo. Dentro de un espacio bidimensional, el colorido cromático y dinámico del mural le da profundidad, le da narrativa. Con el color primario rojo empieza la vida. La combinación del rojo con el azul da el verde que representa a lo celestial de los orígenes con la naturaleza como *paraíso*, a la calma total, pues este color aparece por primera vez iluminando un círculo por encima del brazo del creador de vida. A la par, la combinación de

los colores primarios (rojo, azul, amarillo, verde) poseen un movimiento excéntrico que dirige la derivación de los siguientes colores con sus respectivas formas de vida, las cuales se concentran para desarrollar la metamorfosis de la tierra tal como la conocemos, con su flora, fauna y lo humano.

Para concluir el análisis técnico y llevarlo a instaurar una relación arte-vida, la lectura del mural de izquierda a derecha, en principio, forma una línea recta, que es escenificada con una mano extendida, la cual simboliza una fuerza unívoca aplicada en una dirección única: creación de vida. Esta línea recta se une a otra oblicua trazada con el ascenso de una figura humana hacia el cielo, en consecuencia, se forma una línea angular que representa la alternancia de dos fuerzas con diferentes direcciones. El ascenso puede simbolizar varias cosas. Desde el ascenso de dios hecho hombre, hasta lo que se podría pensar como el *mesianismo* de Walter Benjamin (2003) que, desde un concepto de historia más filosófico y político, refiere, como lo mencionamos en la introducción de este capítulo, a la capacidad de reescribir la historia desde los orígenes de la vida. Con lo cual se rescata la memoria de los vencidos a causa de la barbarie de la civilización iluminada/ilustrada, tal como se salva a una historia esclavizada por las tradiciones y los dogmas de dicha civilización.

Ramírez Osorio, opta por una reinterpretación del origen de la historia. Inspirada en la subjetividad simbólica y en una técnica redituable, a través de la pintura, ésta es un medio en constante cambio, pero también una actualización de las citas de la historia que se abstrae de ser oprimida por ciertos dogmatismos y tradiciones del hacer artístico. Esto lo podemos constatar por su historia siempre en *mutatis mutandis*. Así, Osorio plantea una estética relacional (política). Al contraponer lenguajes estéticos inestables a estéticas establecidas, lo que propone es agrietar la idea de arte como prototipo ficticio, pues el mural es un espacio público estético que, según Michel Foucault, transmite una serie infinita de nuevas formas de visibilidad, de enunciación y pasajes para todos los que vienen a mirar (Foucault, 1999: 93).

Por ello, la estética relacional, en la práctica artística, no se diferencia de la estética cotidiana que funda el entendimiento de la vida. En consecuencia, se crea un vínculo entre el humano, su contexto social y natural que recrea un arte de encuentro más que de producción

de obras⁵². Según Michel de Certeau, el arte que quiere ser trascendental es inmanente de la vida ordinaria, cotidiana, este último es su *a priori*. En la *poiesis*, el artista aprehende las dimensiones de la vida resaltando sus magnitudes estéticas (de Certeau, 2000: 46).

Sin embargo, la estética política (relacional), según Ticio Escobar (2021:61) en su libro *aura latente*, no construye una realidad conciliada y transparente, desprovista de conflictos, de oscuridades y de pliegues, apta para ser enlatada y consumida como mercancía cultural. Por ende, la política del arte tiene la capacidad de cargar al mundo de nuevas preguntas que complejizan, así como enriquecen la percepción y con ello la comprensión del mundo, pues el arte político, al configurar un nuevo espacio de relaciones simbólicas, desajusta la distribución de las formas sensibles instauradas por un orden establecido (régimen estético). En consecuencia, se introduce una nueva configuración simbólica y material de lo visible y audible que, llevado a la política, interrumpe las coordenadas normadas de la experiencia sensorial.

Así, el dispositivo arte, contrapone su proceso de estetización al crear subjetividades políticas, agenciamientos de insurrección política que muestran, como diría Suely Rolnik:

“La voluntad de perseverancia de la vida que se manifiesta como un impulso de ‘anunciar’ mundos por venir, en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlo” (Rolnik, 2019: 119).

De esta manera, contemplaremos a continuación de este capítulo las problemáticas conceptuales de *constelación del arte como experiencia ética-política del deseo*. Estos procesos de subjetivación se contraponen a los procesos de estetización manipulada o mutilada tanto de la vida y del arte, como de las prácticas artísticas para el consumo y la contemplación. Lo cual “constituye un acto político, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas deseantes” (Escobar, 2021: 30). Las cuales, tienden a una aptitud de resistencia e invención creativa ante el inminente colapso, que domina la experiencia de la estética y el arte en la sociedad del espectáculo mediada por el fetiche del dinero y las finanzas enmarcadas por el mercado y el consumo. En este sentido, como lo diría Guy Debord (1995),

⁵² Pues en la estética relacional, nos damos a la tarea de conocer a la persona que interpreta, que dibuja, que construye, nos volvemos cómplices de sus sensibilidades. Cada uno construye a su manera, a su música, cada uno hace lo que puede en la vida.

apoyándose en Feuerbach, lo sagrado, la vida en sus formas del arte en la guerra sigue en las batallas contra la cosificación.

Capítulo III

Constelación de arte como experiencia (ética)-política del deseo⁵³.

3.1 Introducción

El propósito de hacer una constelación del tiempo en su forma humana y social es para rastrear, desde el presente con el pasado, las capacidades de conveniencia comunicativas de técnicas del arte en sus formas políticas. Sobre todo, en donde se cree que no existe, veremos que lo abstracto de líneas, manchas y sonidos se unen en lo concreto de coherencias internas y externas de los creadores con las interioridades de los espectadores. El arte ético-político, no lineal con las formas establecidas por el poder político dominante, al combinar distintos tiempos-espacios sociales de un devenir histórico, genera una constelación dialéctica, en la cual se puede observar una experiencia histórica y poética a contracorriente de una historia lineal y homogénea dominada por las lógicas sensuales de belleza establecidas.

Entonces, el arte visto y sentido desde esta perspectiva ética-política no es abstracto, sino refiere a un estado de cosas o realidades relativamente desconocidas, que son reclamadas como existentes en las formas comunicativas de la sensualidad de cuerpos y subjetividades en sus formas modernas. En este contenido, no tan fácil de entender, se manifiesta una conciencia social crítica de la época en que se desarrollan las obras. Esto lo podremos ver en las obras de arte intervenidas por artistas plásticos y sonoros que recuperan, desde las interioridades, una crítica plasmada comunicativamente en la obra de arte transformada por

⁵³ Ética-política, como la constitución de una esfera, donde se disuelve la especificidad de las prácticas artísticas de las políticas, con el fin de instaurar la distinción entre el “debe ser” y “ser”. Lo ético-político, es la disolución de la norma en el hecho, es la identificación de todas las formas del discurso y de su práctica. La ética-política, es, entonces, el pensamiento que establece una manera de ser y un principio de acción. (Rancière, 2004: 146). Así, el deseo es un agenciamiento, un proceso que suscita diversificaciones, líneas de fuga, desterritorializaciones. Por lo cual, el artista se torna nómada, un guerrero que lucha contra quien busca someter su voluntad, sus afectos. Lucha con las armas de sus deseos y sentimientos para desterritorializar (desarticular) las codificaciones axiomáticas de alguna Orden estética política, para luego proponer, recuperar y crear otras formas de sentir, de desear individual y colectivamente. El deseo como elemento disruptor y dislocante de lo establecido. Aspiraciones de la experiencia negativa de la memoria, que construyen imágenes solidarias y disidentes para articular metabólicamente posibilidades de afinidades electivas del sujeto colectivo, el cual sigue cuestionando instituciones del poder y dominación (estetización) (Zárate & Matamoros, 2023: 59).

la subjetividad de artistas y espectadores. Así pues, la constelación une a las existencias aisladas, plasmadas en las obras de arte políticas, para hacerlas parte de una complejidad que las explica y les da sentido. Por ello, la constelación contiene a las obras de arte político más dispares en el tiempo, con lo cual se puede comprender el mundo en sus contradicciones.

Por consiguiente, en la observación de las obras de arte presentadas en este capítulo, se extraen elementos singulares de una realidad sociopolítica divergente a un orden de control establecido. De tal forma, se buscará resaltar que la relación entre arte y su contexto social-político no es lineal o unidireccional, sino de distorsión, de rompimiento estructural de jerarquías, tal como de ruptura de funciones sociales normativas y regulativas. Con lo cual, la estética en el arte se experimenta, desde tiempos remotos en la historia construida en su manera concreta y ficcional de la política, como poética, un cambio de función de entretenimiento a uno que logra remover comunicativamente las conciencias adormecidas por el ensueño fetichista y consumista del Capital.

Por lo tanto, nuestra constelación construida como contrarrelato, o como actualización de tiempos constituidos en rituales en sus formas artísticas modernas de las técnicas, es contraria al archivo que se construye desde una esfera racional de dominio de la cultura instrumentalizada por el consumo y el mercado. El pequeño *anarchivo*-constelación que he articulado en este capítulo a través de pequeñas experiencias artísticas, enunciará nuevas narrativas desde lo que, aparentemente, es una ficción que, sin embargo, construye lazos sociales horizontales y orgánicos⁵⁴ del movimiento, que inspiran las emociones de líneas y sonidos a contrapelo de la historia consumada por el mercado. Veremos cómo, simultáneamente, la constelación es una cápsula de memoria que contiene racionalidades de fragmentos de vidas, que se entrecruzan en la construcción de resistencias causales y conceptualizadas por una poética artística que mueve hombres y mujeres activos. En este sentido, la constelación que proponemos será una manera de ordenar recuerdos del tiempo, reencontrado desde la coherencia concreta, para la construcción comunicativa de un mejor presente de relaciones sociales.

Desde luego, no negamos que el sistema integra historias en el sistema mítico establecido (como los grandes murales o las grandes obras de la historia y su institucionalización). Aun así, intentaremos mostrar cómo pequeñas historias producen

⁵⁴ Esto queda más claro en el apartado del III acto.

incidentes que pueden parecer fútiles, pero son los que dan coherencia y racionalidad a las experiencias críticas de representaciones acumuladas en la historia de las contradicciones, pero también en las posibilidades políticas del lenguaje comunicativo en las obras de arte. En otras palabras, como lo sugiere Guy Debord (1995), para *rebasar el arte* en sus formas dominantes, establecidas por la contemplación en el aburrimiento solitario, sin relaciones sociales, es necesario volver a repensar las *artes de la guerra*. O como lo propone Walter Benjamin (2008) en sus *tesis de la historia*, la historia a contrapelo del tiempo repetitivo de la continuidad deberá ser repensado con las discontinuidades, actualizadas en la obra de arte como formas de lo político. Con esta mirada dialéctica de las discontinuidades en los tiempos modernos, podremos mirar cómo los recortes de tantas brechas en los paisajes del tiempo están entrecortados por la memoria de revoluciones moleculares (Guattari, 2017), instantes situacionales de la estética en las grandes revoluciones de luchas por la libertad y la emancipación política.

3.2 Potencial ético-político en la obra de arte intervenida

Para entender al arte como experiencia ética-política es necesario describirlo a partir de su estilo, forma y contenido, es decir, de su lenguaje. Las denominadas obras de arte intervenidas, cuyos recursos estilísticos son la fotografía, el collage, el hipertexto, la multimedia, la realidad aumentada, entre otros, me ayudarán a lograr este objetivo. Dado que, las obras de arte intervenidas son una apropiación y reinterpretación de obras de arte del pasado, las cuales pretendían enmarcar representaciones históricas (estéticas, culturales, sociales, económicas y políticas) “unívocas”, se prestan muy bien a mi propósito: develar el poder subversor del lenguaje inscrito en el arte ético-político. Para hacerlo me apoyaré en algunos trabajos de la fotógrafa Poblana Carol Espíndola.

Carol toma a la fotografía como un acto de supervivencia, ya que la identidad de la mujer se encuentra en crisis.⁵⁵ Se enfrenta a los estereotipos de belleza impuestos por el mundo occidental, al machismo que no ha sido erradicado, a la apertura de un mercado

⁵⁵ Entrevista hecha a Carol Espíndola por la revista GRANANGULAR en abril de 2015. <https://issuu.com/granangularrevista/docs/granangular11>

laboral desigual y, sobre todo, a la violencia en todas sus formas y manifestaciones. Su fotografía no se detiene ante la adversidad, es una búsqueda de pertenencia; no es casual, es escultórica, pictórica; es una puesta en escena del pensamiento en la dinámica de la crítica a los estereotipos de belleza, fragmentación y división de cuerpos estilizados por las normas y las leyes del poder teocrático y político.

A ella le gusta pensar que la fotografía que hace es un documental. Aunque trate de proyectos auto referenciales, todo individuo es hijo de su tiempo. Por ende, el paisaje a su alrededor, sus motivaciones personales, su apariencia física representan un momento y una época en particular que, con el paso del tiempo, se vuelven un documento que se opone a la tiranía de la intriga del tiempo tejido por la belleza. La fotografía de Carol y sus intervenciones en las obras de arte establecidas en los grandes museos ponen de manifiesto, justamente, que las causalidades tejidas o integradas en los trazos pictográficos del tiempo, transcriben la subjetividad de esas tentaciones de la belleza que, continuamente, cuestionan las articulaciones de la moral del tiempo establecido. Ella se define como parte de una generación de ruptura, para la cual la transformación a ser humano y el correspondiente cambio social son lo esencial. En este sentido, como veremos, no intentaré juzgar la calidad técnica de la artista, sino resaltaré cómo su intervención social y política presenta una forma eficiente de interrupción del tiempo dominante, mediante la construcción de otros tiempos con temporalidades invisibles y diferentes.

En los trabajos artísticos (obras intervenidas) de Carol se percibe una reflexión sobre los conflictos de género, la desigualdad social, la discriminación y los estereotipos. En estas obras se implica el uso del paisaje como un escenario y un elemento de dislocación que explora y cuestiona su uso en la historia del arte estereotipado, con el propósito de construir un discurso artístico propio. Dicho esto, las obras intervenidas que, en principio, nos ayudarán a entender al arte como una experiencia ética-política son: *sobre el jardín de las delicias* (2016) y *sobre el nacimiento de venus* (2016). Respectivamente, las obras originales son del Bosco (1450-1516) y Botticelli (1445-1510). Cabe resaltar que, las obras intervenidas pertenecen al álbum llamado *la Atlántida*. En dicho álbum, Carol busca generar en el espectador una reflexión sobre cómo el cuerpo de la mujer se ha visto sometido a la aceptación de una visión estética patriarcal, lo cual ha generado inflexibles y casi inalcanzables estándares de belleza que, a su vez, propician un detrimento de la mujer (en

sus diferentes características vistas en las *Pinturas de Castas*). De igual manera, la obra intervenida busca enseñar las diferentes representaciones del papel de la mujer a lo largo de la historia, las cuales le atribuyen una carga histórica de culpa por todos los males de la humanidad.

Obras originales:



Imagen 27. *El jardín de las delicias* (1510). Autor: Jheronimus van Aken (el Bosco) (1450-1516).



Imagen. 28. *El nacimiento de venus* (1486). Autor: Sandro Botticelli (1445-1510).

Obras intervenidas:



Imagen 29. Sobre el jardín de las delicias (2016). Autora: Carol Espíndola (1982). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*.



Imagen 30. Sobre el nacimiento de venus i y ii (2016). Autora: Carol Espíndola (1982). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*.

Tomando en cuenta a las imágenes 29 y 30, se puede ver que se realiza un collage digital, en el que existe una apropiación y reinterpretación de las pinturas originales, las cuales, según Carol Espíndola (2015), reúnen muchos tópicos sobre la mujer, el hombre, la belleza, los estereotipos, la discriminación, etc. En pocas palabras, en las obras originales (IMGS. 27 y 28) se observa la representación de formas corporales, así como sus atributos

caracterológicos. En este sentido, en la imagen 27, se observan atributos caracterológicos en forma pecaminosa y lasciva, ya que en la pintura al óleo sobre tabla del Renacimiento se contemplan tres espacios o temporalidades que el humano recorre por ser pecador. Estos son: el paraíso, la tierra y el infierno. Carol toma a la pintura original como un proyecto utópico del cuerpo femenino perfecto, ya que el objetivo del Bosco era el de moralizar a una sociedad enferma mediante las contradicciones del castigo y la culpa, dando un lugar a la mujer en sus características de belleza. Desde la pintura del Bosco se puede intuir que la culpa, la lujuria y casi todas las formas de “pecado”, establecido por las leyes religiosas del poder, se le atribuyen a la mujer desde su creación en el “paraíso” hasta su destierro hacia el mundo real y concreto de la dominación.

Siendo así, sobre la base de la obra de arte intervenida, se puede advertir cómo toda obra de arte es susceptible de reinterpretación en el tiempo y dependiendo de cada momento cultural su significado irá variando. Puesto que la idea de arte abandona al concepto que lo entendía como un escenario o estado físico final, la obra de arte del Bosco potencializa una crítica desde las sensaciones y atribuciones del pecado como parte de la vida. Se aboga, desde la acumulación del saber en experiencia renacentista, por su carácter transformable, sujeto a regeneraciones y redefiniciones al tratarse de un producto histórico que acumula herencias (Vidaurre, 2010). En este sentido, las visiones e ideas acerca de la realidad varían en función de las condiciones materiales de existencia, tal como del contexto histórico social y natural concreto de una determinada cultura. En consecuencia, cada grupo social construirá su propia imagen del mundo, del tiempo o del espacio. Esto es, establecerá una visión propia del pasado, presente y futuro.

A medida que la *estesis*⁵⁶ de obras de arte cambia de contexto histórico cultural, se puede extraer de ello nuevos significados, que no tienen por qué haber sido previstos ni por el autor ni por el público de su época original. De esta forma, el arte ético-político (obra intervenida) nos hace notar que las cosas, quizás, no son lo que parecen y que depende de nosotros verlas de otra manera. Ya que la intervención en el arte ético-político crea una nueva disposición de las cosas o de las circunstancias que lo generan, lo cual se sintetiza en una imagen crítica, la circunstancia (su inspiración) la saca de la realidad o de la explicación que

⁵⁶ Contemplación de la estética en forma de experiencia de vida contenida en la obra de arte.

nos dan acerca del por qué sucedió. Por este motivo, dicho arte nos muestra contrastes, rupturas que se encuentran suspendidas o detenidas por la experiencia individual que las creo.

Así, cada obra intervenida forma parte de un argumento que rompe con las significaciones o significación inicial que, por ejemplo, los expertos del arte estético nos hacían creer. Por ende, al mostrarnos otro enfoque al que originalmente referían los informadores más “prestigiosos”, este arte expresa, ya sea mediante imágenes visuales o sonoras, diversas vertientes estéticas, políticas, culturales - a nivel sensorial y racional - de los acontecimientos que nos afectan.

Siendo así, una de las características primordiales del arte intervenido es que trata de romper con los conceptos (cerrados). En otros términos, trata de quitar o distanciar en los procesos (sociales) el carácter de evidente, de conocido, de patente y hacer nacer respecto a ello asombro y curiosidad por la necesidad de transformar el tiempo dominante. Esto desarticula la percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones. A la par, el arte político demuestra que la imagen está imbricada con una serie de procesos que han sido invisibilizados por el determinismo o naturalismo; lo cual muestra o quiere constatar que las cosas no pueden ser de otra manera. Por lo tanto, la expresión artística política de Carol no transmite verdades como lo hacen las ciencias empíricas. Puesto que su intervención parte de un conocimiento no expresable conceptualmente, su obra permite transformar la dominación en promesa de liberación de una realidad ausente en la historia que el arte la representa. No como evidente, ni como incomprensible, sino comprensible, pero todavía no comprendida.

Entonces, como se puede constatar, el trabajo del arte intervenido de Carol refiere a un estado de cosas o realidades relativamente desconocidas, que son reclamadas como existentes en las expresiones más íntimas de la vida cotidiana. Presupone que la expresión artística elegida es la mejor designación para develar un estado de cosas desconocidas. Por el sentido atribuido a la obra de arte, técnicamente atestado por las configuraciones históricas determinadas y dominadas por la época, podemos constatar que se expresan mediante la intervención de Carol, no solamente, la importancia de la obra del Bosco (naturaleza e imaginarios de lo sagrado de la vida y el pecado), sino, también, una actualización del desmontaje y montaje dialéctico de la importancia simbólica y política de diferencias, en múltiples formas sensoriales de imaginarios estéticos de la primera naturaleza en el arte.

3.2.1 Desmontaje-montaje dialéctico político de la obra intervenida

En la obra de arte intervenida por Carol tiene lugar una mirada dialéctica. Puesto que se percibe que la intervención de la artista sobre la obra original se ha convertido en el escenario de encuentro de dos espacios o temporalidades distantes-heterogéneas-opuestas, dicha dialéctica impide que se considere a la obra original como una verdad irrefutable. O que, al contemplarla, se pueda conjeturar la totalidad del mensaje que la obra representa. En la intervención a la pintura del Bosco se muestra que, la original encierra a la mujer en estereotipos de belleza y de culpa que perduran y que se asimilan como tal en las representaciones dialécticas de las contradicciones de la época.

Por tanto, la actitud política de Carol toma un posicionamiento dialéctico, pues la manera en que ella aborda el plano de la obra original comunica su historia contemporánea, es decir, su actualidad más doliente. Ella lo expresa a través de una mediación muy compleja, la cual es un recurso para combatir o completar las reminiscencias de la obra original. En términos artísticos, ella usa montajes temporales, desviaciones estilísticas como respuesta política al devenir misógino que plantea el *jardín de las delicias*. Por ejemplo, Carol borra todas las figuras humanas del tríptico original para colocarse en el paisaje sin asumir la culpa atribuida a Eva. Rechaza el ideal de belleza impuesto al cuerpo femenino, pero retomando la postura de El Bosco: como el hombre árbol que voltea a ver al mundo convertido en el infierno, pero ahora como una mujer cuyo infierno es su propio cuerpo.⁵⁷

A simple vista, la intervención sencilla y variada de la obra original se podría entender como una anamnesis estilística. Al tomar como fuente a la pintura al óleo sobre tabla del Renacimiento provoca un conflicto temporal que cobra sentido en un valor ético. La intervención de Carol perturba las condiciones de hacer arte, pues las redirige o uno ético-reflexivo. De igual manera, el sentido ético-político del arte de Carol toma un valor revelador cuando trata de nombrar lo que una persona sabe hacerle a otra para expiar la culpa, para legitimar el dominio de una sobre la otra. La intervención hace visible las polaridades, es decir, los conflictos genéricos, por medio de una re-disposición espacial de la obra original.

⁵⁷ Entrevista realizada por Statement personal para OD REVIEW I marzo 2017. <https://theodreview.com/2017/03/13/v2-6-carol-espindola-without-disguise/>

Estas polaridades en las obras originales son deterministas, los seres del paraíso devienen tierra y luego infierno, no hay más. Sin embargo, la manera en que Carol re-dispone los espacios dentro de las obras originales construye ciertos poderes destinados a deconstruir los espacios originales. Al dialectizarlos se descubre que constelaciones del conflicto actual se vive desde muy lejanos ayer. La yuxtaposición de formas que genera la obra intervenida expone la red de relaciones (histórico-sociales-culturales) que se esconde tras la obra original. Acontecimiento factual de los orígenes, pensamiento y acción de los realizadores de las obras que no son insondables, oscuros, sino una extensión virtual de los mensajes que piden ser percibidos por el observador.

Si nos preguntamos qué sabemos del pensamiento del Bosco o de la misma Carol Espíndola, tendríamos que rastrear las situaciones históricas de las autorías en su contexto de conflictos socio religiosos y políticos de la época. Entonces, la forma de intervenir una obra por parte de Carol articula una tradición antigua de hacer arte con las más recientes técnicas de realizar arte hoy, pero con un pensamiento que intenta poner en relieve sensibilidades, por no decir espiritualidades, que son ideas en líneas, manchas y formas; y que son únicamente signos que deben ser traducidos. Incluso, podríamos decir con Walter Benjamin (2000, vol., I; 172-178) que, cualquier pintura cuando es nombrada con signos y manchas coloreadas se encuentra relacionada con algo que no es ella misma, algo que no es parte de manchas, sino signos de algo superior que quiere comunicar el autor. De este modo, la obra intervenida no reproduce estados de cosas, sino que las descubre y las interrumpe mediante la creación de discontinuidades, a partir del pensamiento crítico de una escuela de arte en rebeldía con las normas y reglas de las artes plásticas. Es decir, como el surrealismo, por ejemplo, se desatan articulaciones del pensamiento espiritual, hasta el límite de lo posible, para que las situaciones que expresan las imágenes entren en dialéctica con la metafísica de deseos y aspiraciones entabladas en un contexto y coyuntura de cuestionamientos sociales, religiosos, tal como políticos. En este sentido las obras del Bosco y de Carol se entrechocan con los condicionamientos, pero ponen en perspectiva significaciones de cuerpos y subjetividades dañadas por las determinaciones racionales de una sociedad. En virtud de que la función principal de una intervención artística consiste en interrumpir la acción de la continuidad de la repetición de la condena y el castigo, lejos de ilustrarla (demostrarla) o de hacerla avanzar, el recorte y reencuadre de la interrupción son las cualidades de la intervención. Así, se crean

intervalos (discontinuidades) que están reservados hacia una toma de posición crítica por parte del espectador.

De este modo, a la obra intervenida se le puede entender como un montaje complejo, el cual produce una deconstrucción estética que oscurece una forma original para iluminar una distancia que no se define con poner lejos a un objeto, sino como una toma de posición crítica de acercamiento y acción política. Por ejemplo, cuando Carol se inter-posiciona sobre las obras “puras” del renacimiento, se crea una distancia que pide ser entendida como el acceso a diferencias que critican un entendimiento fantasioso por parte de la *estesis* (espectador), lo cual pone en crisis a la representación original.

En otros términos, la obra intervenida construye los medios estéticos de una crítica de la ilusión. Hace de la imagen una cuestión de conocimiento para la toma de posición política (Huberman, 2008: 24). En otras palabras, ya que la intervención es un arte de la observación que se interioriza en la capacidad de crítica, el distanciamiento en la obra intervenida demuestra la naturaleza compleja y dialéctica de la historia como acción de la estética-política.

Al quitar el carácter determinístico en las relaciones históricas de lo político como obnubilación del discurso moderno cultural, social, económico, Carol desarticula una percepción habitual o una manera condicionada de relacionarnos, de ver y entender las cosas. Por ello, propone, con los medios del arte, una actitud crítica sobre la historia y la política pragmática, tal como mitificada de identidades y roles de la administración y sus crisis.

3.2.1.1 Deconstrucción estética política del desmontaje-remontaje

La singularidad del trabajo artístico de Carol radica en que entra en una dinámica de desmontaje, remontaje o de descomposición y recomposición. Este proceso de montaje genera una extrañeza (Huberman, 2008: 44) que reestructura a la imaginación para encontrar otras relaciones posibles dentro de una misma realidad. Es decir, este efecto del montaje re-dispone o descompone el orden de las cosas habituales y nos las hace ver como si fuera la primera vez. Esto logra que miremos las relaciones de una manera más atenta. Pero, según Shklovski el efecto será de extrañamiento (1921: 55). Ya que la cosa singularizada por la intervención no coincide con la imagen interiorizada anteriormente, lo que enturbia todo

reconocimiento, la extrañeza deviene capacidad de pensamiento para que las cosas nos sean más sensibles, desconocidas, más insólitas de lo que podrían ser.

De esa manera, el montaje de Carol contrapone gestos de dos temporalidades heterogéneas. Desde la pintura del Bosco (IMG. 27) se observan gestos de pecado, de lamento y de su posible redención. Por medio de un poder moral religioso⁵⁸ se trata de lavar la eterna culpa del pecado original. En pocas palabras, se capta un intento de renovar la fe católica en decadencia, al mismo tiempo que una contrarreforma al protestantismo. Así, considero que los gestos de Carol (IMGS. 29 y 30) marcan un distanciamiento a ese perfeccionamiento moral impuesto por la religiosidad. Una toma de posición crítica que interrumpe el proyecto utópico del cuerpo femenino perfecto, lo cual dialectiza los estereotipos de belleza y culpa impuestos hacia la mujer. Entonces, ya no se puede decir que esa yuxtaposición de imágenes es anacrónica, surrealista. Más bien, se presentan como la revelación de un lazo oculto entre dos mundos en apariencia ajenos y lejanos. Se pone en evidencia un vínculo causal que liga uno al otro. Por consiguiente, hay que considerar cómo esta re-disposición de imágenes/gestos se confrontan y contradicen las valoraciones morales de separación de los mundos celestes y terrestres.

Contradicciones de tiempo que crean una dialéctica maduramente elaborada, el objeto central del arte de Carol podría entenderse como la recreación del caos. Compuesto como el relato de una historia a contrapelo, muestra el lado sombrío de una historia “progresista”: sus opresiones, sus explotaciones y sus imposiciones dialécticas temporales de dominación. Lo cual dispone al cuerpo bajo una norma y una regulación que genera una sensibilidad adaptada al reparto *policial* (Rancière, 2010: 34) - determinístico- de los lugares, funciones y competencias sociales que la mujer debe cumplir bajo el orden patriarcal de la actualidad. Así, el arte ético-político es la denuncia del continuo de la historia que mira a la vida en trayectoria rectilínea ascendente, siempre evolutiva, a manera de progreso. En este sentido, la obra intervenida devela la crisis de las relaciones sociales producida por el continuo de la historia. El desmontaje la examina y el montaje la resitúa como crítica al modo en que las personas perciben y conciben su historia, su temporalidad concreta.

⁵⁸ El lado religioso del Bosco en <http://blog.pucp.edu.pe/blog/buenavoz/2016/05/20/el-lado-religioso-de-el-bosco>.

Para ilustrar mejor este pasaje narrativo de la configuración del lenguaje poético del montaje, es pertinente mostrar otros trabajos representativos de Carol. Estos serán: *El origen de la mujer I y II* (2018-2021) ⁵⁹. Estas series son un proyecto fotográfico que, a partir del autorretrato, del collage digital y de la intervención tanto a las imágenes, como al texto de libros “científicos” de finales del siglo XV, del siglo XVI, así como del siglo XIX, busca generar una reflexión profunda respecto a la histórica carga erótica-sexual atribuida al cuerpo desnudo de la mujer. Por una parte, se le utiliza como representación de belleza, de sensualidad que contiene a un cuerpo puro y perfectamente anatómico. Mientras que, por otra parte, en la ciencia, se le censura. No es digna de representaciones “científicas de la evolución del ser humano”.

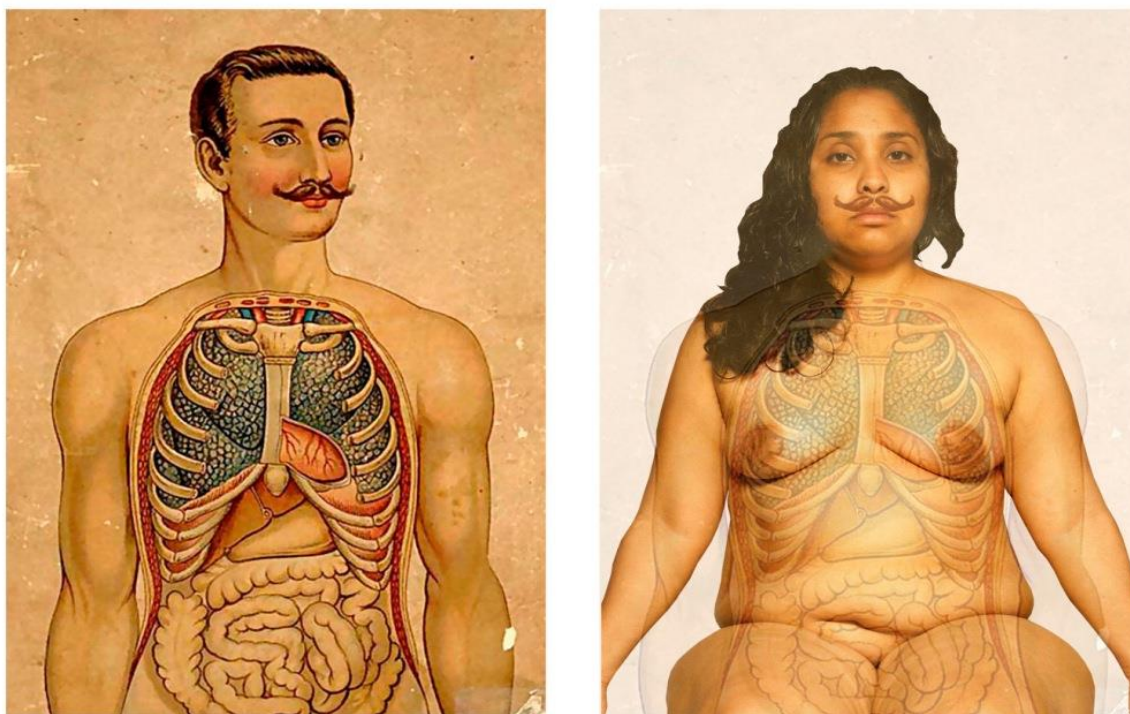
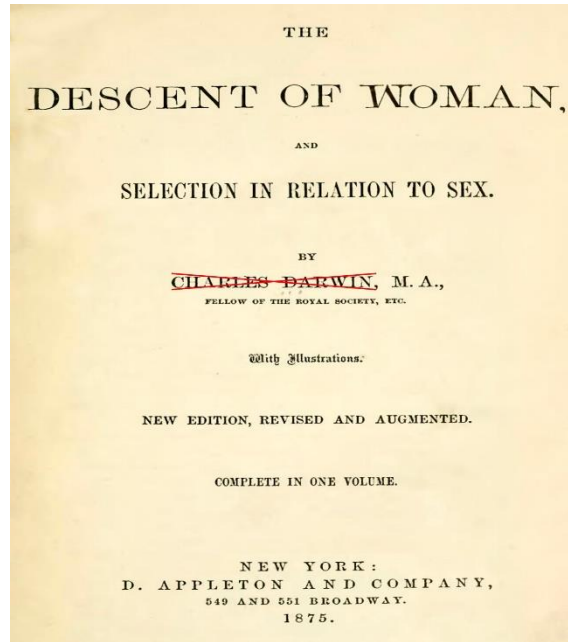
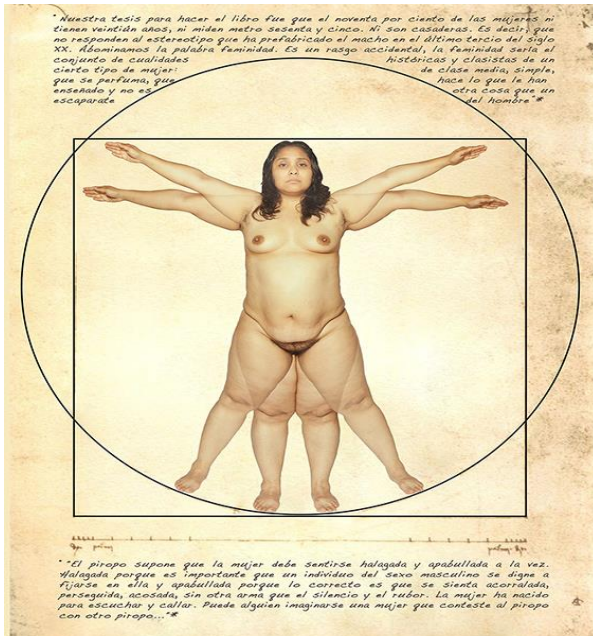
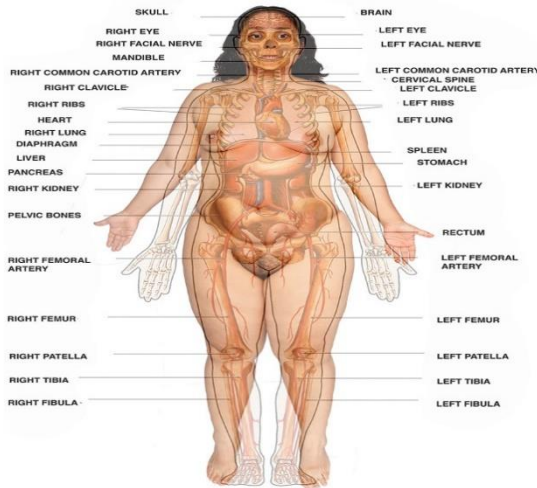


Imagen 31. Libro desconocido. En serie fotográfica *El Origen de la mujer I* (2018-2021).

⁵⁹ En: <https://carolespindola.com/> y en: <https://obrasdeartecomentadas.com/2020/09/14/carol-espindola-de-la-serie-el-origen-de-la-mujer-2018/>



Imágenes 32 & 33. Respectivamente de izquierda a derecha: *Mujer Vitruvio-con texto* y *Darwin era misógino I*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982)



Imágenes 34 & 35. Respectivamente de izquierda a derecha: *sin nombre* y *humani corporis II*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982).

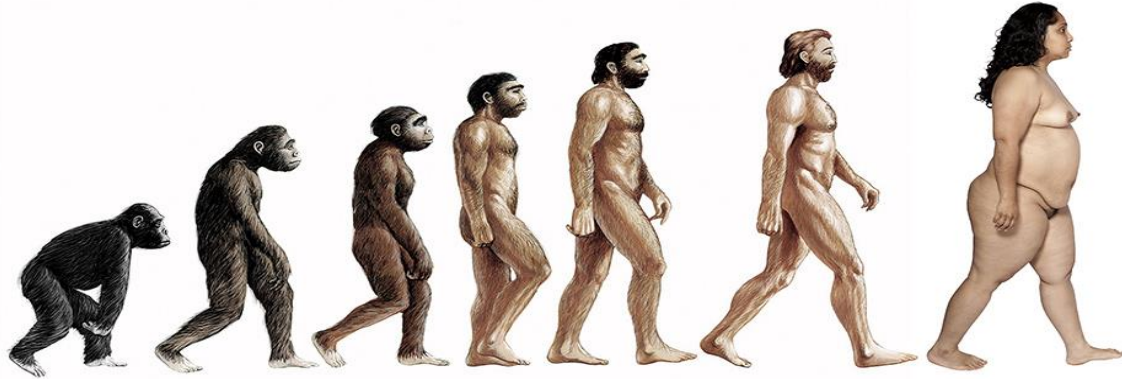


Imagen 36. Sobre la evolución I. En serie fotográfica *El origen de la mujer II* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982).

Es importante mencionar que en la serie fotográfica *El Origen de la mujer II*, se realiza una intervención sobre el texto e imágenes contenidas en el libro: *El origen del hombre y la selección en relación con el sexo* (1871)⁶⁰ de Charles Darwin (1809-1882). Dicho libro buscaba comprobar “científicamente”, entre otras cosas, que la mujer era una especie inferior comparada con el hombre y con otras especies. En respuesta, Carol intenta rescatar el libro: *Los sexos a través de la naturaleza* (1875)⁶¹ de la escritora y activista social Antoinette Brown Blackwell (1825-1921). Dicho libro refuta la teoría de la selección natural que conlleva la inferioridad de la mujer con respecto al hombre y a otras especies. Sin embargo, en palabras de Carol (2020), la tradición patriarcal que dominaba el ámbito científico en la época de Blackwell desestimó los postulados de la escritora. Así quedó desterrada para siempre de la historia de la ciencia biológica. Lamentablemente esto sigue ocurriendo en los tiempos de hoy: la mujer sigue siendo considerada como inferior en muchos ámbitos sociales, políticos, económicos, culturales. Y, por lo mismo, se les relega a funciones reproductivas y de cuidado (Linsalata, 2019).

⁶⁰ Título original: *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*.

⁶¹ Título original: *The Sexes Throughout Nature*.

Mr. Darwin claims that males have evolved muscle and brains much superior to females, and entailed their pre-eminent qualities chiefly on their male descendants, need not be accepted without question,

the dogma of male superiority.

MAN.		
<p><i>Males.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> - Structure, + Size, + Strength, + Amount of Activity, - Rate of Activity, + Amount of Circulation, - Rate of Circulation, - Endurance, - Products, - Direct Nurture, + Indirect Nurture, + Sexual Love, ± Parental Love, + Reasoning Powers, - Direct Insight of Facts, - Direct Insight of Relations, + Thought, ± Feeling, ± Moral Powers, 	} = {	<p><i>Females.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> + Structure, - Size, - Strength, - Amount of Activity, + Rate of Activity, - Amount of Circulation, + Rate of Circulation, + Endurance, + Products, + Direct Nurture, - Indirect Nurture, - Sexual Love, + Parental Love, - Reasoning Powers, + Direct Insight of Facts, + Direct Insight of Relations, ± Thought, ± Feeling, ± Moral Powers.

Result in every Species.

The Females = The Males.

Comprehensive Result.

Sex = Sex.

Or,

Organic Equilibrium in Physiological and Psychological Equivalence of the Sexes.



Mr. Spencer argues that women are inferior to men because their development must be earlier arrested by reproduc-

Physiology must embrace the aggregate of physical characters in its estimate; Psychology must embrace the aggregate of psychical powers, and the real complexity of the question must be fairly apprehended. This will be done in this generation or in the next.

THE END.

Imagen 37. *The sexes throughout nature* (2018-2021). En serie fotográfica *El origen de la mujer II* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982).

La posición crítica de Carol disocia las maneras en las que la mujer debe verse, comportarse y funcionar socialmente. En otras palabras, el arte de Carol enfatiza una necesidad profunda de redimir el pasado, no como acto de reorientación moral de la sociedad, sino como acto ético-político que rompe el continuo de la historia. Pensamiento y acción que provee una verdadera conciencia histórica del deseo en movimiento. De este modo, lo fundamental de la obra intervenida consiste en interrumpir la visión “progresista” de la historia, mediante el discontinuo de una secuencia de causa-efecto que parece obedecer a un destino incuestionable.

La idea del arte ético-político implica una acción que se apodera del presente por medio de un salto dialéctico al pasado. De esta manera, sin ser una vuelta hacia atrás, ni una reconquista del pasado, el arte ético-político es la afirmación de un tiempo presente autónomo capaz de romper con el continuo del devenir histórico opresivo, en este caso, misógino, antropocéntrico, patriarcal.



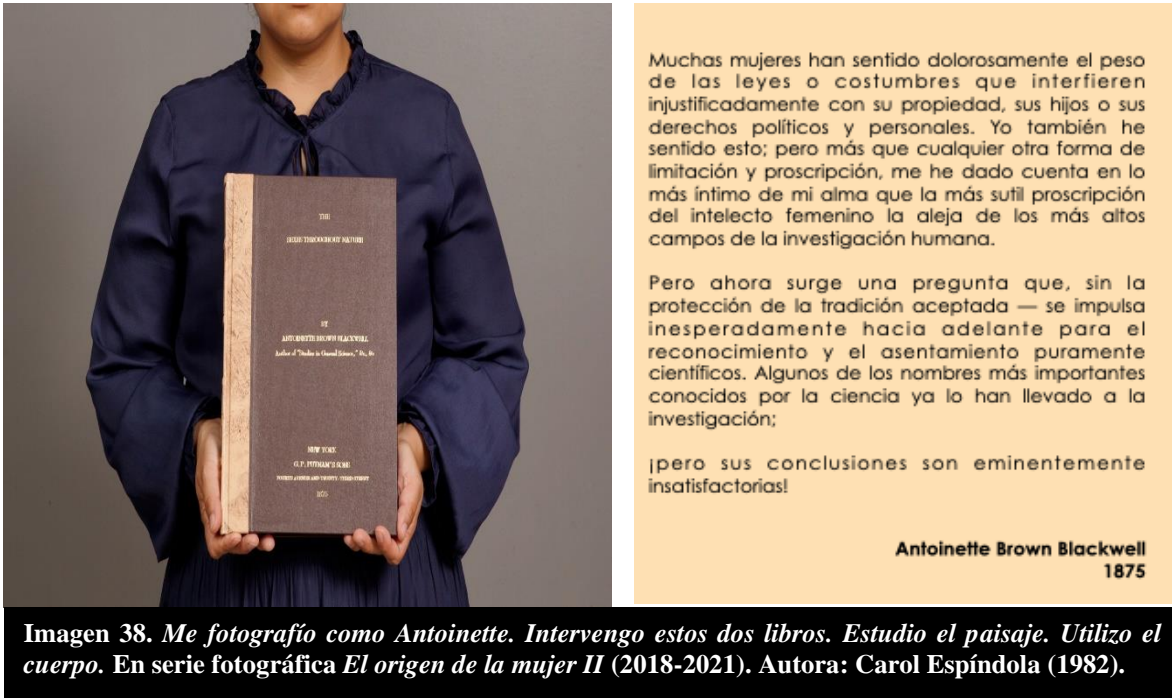
Una teoría es que el hombre es y siempre ha sido superior; la otra, es que la mujer es y siempre ha sido un ser completo equivalente al hombre. El hombre siempre ha manifestado sus funciones y habilidades como ser pensante: sin embargo ella, encadenada por la convencionalidad, ha sufrido en gran medida el desperdicio de las suyas.

Cualquiera que sea la teoría verdadera, la ciencia no puede tener derecho a anunciar como "verdad fisiológica" que debido a que "las mujeres exhalan cantidades más pequeñas de ácido carbónico en relación con su peso que los hombres", que por lo tanto su evolución sea inferior. Ni afirmar que "la evolución de la energía es relativa o absolutamente menor", a menos que se esté preparado para demostrar que no hay otras influencias modificadoras que puedan afectar el resultado.

La fisiología debe abarcar todo el conjunto de caracteres físicos en su estimación; así mismo la psicología debe abarcar el conjunto de cualidades y funciones psíquicas para que así la verdadera complejidad de la cuestión se haga con justicia.

Esto se hará en esta generación o en la próxima.

Antoinette Brown Blackwell
1875



La idea de la obra intervenida es generar un presente crítico que trascienda el tiempo presente que se generó sobre la experiencia de un pasado (continuo). Por lo cual, el presente se diluye en el sacrificio del provecho del mañana. En resumidas cuentas, el presente es dueño de sí mismo, es autónomo respecto al futuro y al pasado. Ésta es la exigencia básica del arte político para romper el continuo de la historia.

Entonces, arte y política se sostienen una a la otra, reconfiguran la experiencia común de lo sensible, es decir, redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello. El arte ético-político crea nuevas formas de exposición de lo visible y de producción de afectos, que conciben capacidades nuevas para romper con la antigua configuración de lo posible, ya sea en el arte como en la vida. Carol transforma los modos de presentación de lo sensible, sus formas de enunciación, al cambiar la disposición de las representaciones contenidas en todas las obras originales expuestas (sus marcos, sus escalas, sus ritmos). Por consiguiente, construye relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, entre lo visible y su significación. Cambia la percepción de los acontecimientos sensibles, rompe las jerarquías entre las personas.

El arte político consiste en dar voz a lo anónimo e invisible, elaborando el mundo sensible de lo no dado, de lo oprimido. En este caso, la obra intervenida de Carol crea un arte

político que está hecho por la concatenación entre la experiencia estética y las estrategias metapolíticas concernientes a las posibilidades de emancipación metafísica de cuerpos estereotipados por el Capital. La lógica estética de la intervención suspende los fines representativos originales de la obra de arte para el mercado de la representación, a fin de abrir posibilidades de acción ética (estética) del arte intervenido como experiencia política. Esta concatenación construye otro cuerpo que ya no está sujeto a la norma de las funciones y competencias sociales que la mujer debe cumplir bajo el orden patriarcal de la actualidad. Corporalidad renovada que, al estar en un tiempo y espacio específico, ya no tiene que ejercer ocupaciones determinadas por el orden patriarcal que dicta cómo sentir, qué decir y qué hacer.

La singularidad del arte de Carol está ligada a la identificación de posibles políticos autónomos, que disponen y re-disponen imágenes que denuncian relaciones sociales de opresión. Esto vuelve al arte disponible para la subversión. La obra intervenida al romper el curso uniforme del tiempo, al insertar un tiempo dentro de otro, muestra sus diferencias, sus choques, sus confrontaciones, sus conflictos y sus diferencias. Dicha disposición, pensada como coexistencia bajo la perspectiva dinámica del conflicto, desorganiza un orden de aparición para mostrar las disposiciones como un choque de heterogeneidades. Esto es, el desmontaje montaje de Carol Espíndola inventa, con la técnica, formas eróticas para pensar la civilización como el reencuentro de las diferencias en el mundo. Más que reproducir formas, combate conceptos, combate lugares y funciones determinadas por las lógicas del mercado para inventar, con las constelaciones de la estética en el arte, otras posibilidades de encuentros de las imágenes en posicionamiento político. En los desgarros del tejido del desorden fragmentado por las identidades configuradas en el mundo, las imágenes dialécticas de Carol, contenidas también en las grandes obras del Bosco, van más allá de paraísos perdidos en las evoluciones de la humanidad. Inventan las posibilidades de encuentros con los otros mundos, también fragmentados por las determinaciones de vidas mutiladas en el tiempo de identidades de castas, para abrir las posibilidades de las constelaciones, incluyendo los sueños del paraíso de la humanidad, atrapadas en los mercados del arte.

3.3 Esculpiendo espacio sonoro

Para continuar rastreando lo político y sus formas dentro del arte, seguiremos introduciéndonos en aquellos espacios creativos artísticos mediados por el mercado. La instalación sonora *Esculpiendo el espacio sonoro* ayudará a lograr este objetivo. Esta instalación sonora surge como proyecto interdisciplinar de la diseñadora gráfica Violeta S. Larrínaga y los músicos: Pável Sánchez, Israel Cortés y Víctor Zárata. Dicho dispositivo fue presentado en el *Museo Nacional de las Culturas del Mundo* en el año 2018⁶².



Imagen 39. Muro de la entrada del salón rojo en donde se expuso el proyecto. En Museo Nacional de las Culturas del Mundo (2018).



⁶² Para ver los videos de su presentación visitar el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1a3CunXBeyd8ZlCqP_9SguhuHfkqPBAsO?usp=sharing



Imágenes 40 & 41. Distribución de los elementos en la Instalación, ambientada por loops musicales tecnológicos. En Museo Nacional de las Culturas del Mundo.

Aunque la instalación sonora usa diversos dispositivos electrónicos⁶³ con el objeto de crear sonidos musicales de una manera distinta a la tradicional⁶⁴, hay que traducir que este nuevo sistema de signos y métricas sonoras contiene una constelación que ambiciona tejer una cierta forma de comunidad. En otras palabras, una comunidad que comparte sensibilidades narrativas, emancipadas de las formas tradicionales de la política institucional.

⁶³ ***Kinect***, que, por medio de un lente infrarrojo, leía los movimientos del ejecutante, transformando sus movimientos en sonidos pertenecientes a la *escala pentatónica de Do mayor*. El ejecutante (agente social no especializado) se percataba que las barras de colores en la proyección emitían sonidos al ser tocados en el aire por cualquier parte de su cuerpo, así el intérprete movía todo su cuerpo para generar sonidos que interactuaban con los *loops musicales* de fondo que constituían a la instalación sonora.

Touch pad, pequeño sintetizador con una gran gama de efectos electrónicos, que podía emular en sonidos los movimientos hechos por el Holograma de una bailarina. Aquí el espectador/ejecutante deslizaba el dedo en el *touch pad* para imaginar cómo se escuchaban los movimientos de la bailarina, combinando estos sonidos con los existentes en la sala.

Teclado para computadora tipo QWERTY, este teclado fue diseñado para generar notas musicales al ser pulsadas sus teclas. El programa que se usó para hacer que las teclas emitieran sonidos fue el PD extended (pure data extended). La gama de sonidos y de sus efectos eran inmensos, pues contaba con 253 efectos y 52 instrumentos musicales, ya sean tocados de manera individual o en conjunto. El artista, al concebir ideas abstractas, las plasmaba en notas musicales de diferente rango sonoro y de timbre.

⁶⁴ Crear sonidos musicales sólo mediante el uso de instrumentos acústicos o electrónicos hechos exclusivamente para hacer música, los cuales son aprehendidos metodológicamente. Es decir, el uso de los instrumentos se da a partir de procesos de enseñanza-aprendizaje formales o tradicionales cursados en la vida del ejecutante musical.

Son, tal vez, aquellas formas inesperadas del lenguaje poético que, como lo decía Mallarmé (en Rancière 2018: 114), devienen emblemáticas formas inventivas de las artes del hacer terapéutico del lenguaje sonoro.

De esta manera, la creación musical propuesta por la instalación crea una ruptura entre las maneras formales de hacer música. Ahora el arte de hacer música no requiere estudios musicales previos aprehendidos metodológicamente. Más bien, es a partir de la *transferencia de esquemas perceptivos y de acción* estructurados con anterioridad por el agente social no especializado (espectador) lo que logra que el espectador, de acuerdo con su propia sensibilidad, pueda ser en los espacios accidentados por el mercado un intérprete musical en busca de completar la obra sonora. Digamos que esta *acomodación* (García, 2000: 45) de *esquemas de percepción-acción* formados previamente en la vida cotidiana de la persona no especializada, es lo que estructura la nueva relación entre ella y el nuevo objeto para crear música. Esto logra que el cuerpo (sensorio-motriz) del nuevo compositor se adapte al nuevo instrumento musical. Esta dinámica es conocida como *síntesis dialéctica* (García 2000: 70), la cual permite el diálogo entre el objeto de uso cotidiano, el espectador y la generación de sonidos musicales. Así, consideramos que la *síntesis dialéctica* es la fase organizativa de la transferencia de esquemas perceptivos y de acción. Está formada por tres elementos: i) el *intra operacional* (Ia), ii) lo *inter operacional* (Ir) y iii) lo *trans operacional* (T). La *Ia* contiene estructuras formadas a partir de la interacción con objetos anteriores. De este modo, lo *Ir* es la manera en que se relacionan esas estructuras con los nuevos objetos. Mientras que lo *T* consiste en la transformación de esos esquemas de acción anteriores a nuevos esquemas para generar música.





Imágenes 42, 43 & 44. De izquierda a derecha y abajo Kinect, Touch Pad y teclado para computadora tipo QWERTY. En Museo Nacional de las Culturas del Mundo.

Por tanto, la capacidad de transferir esquemas de acción-percepción por parte de los agentes sociales no especializados es una cualidad que permite desestructurar el *habitus* (diría Bourdieu en sus tácticas y estrategias de la teoría rescatada en su etnología en Argelia) con las formas accidentadas del pasado en el presente. Es decir, la instalación *Esculpiendo el espacio sonoro* propone una producción, actualización y transformación de modelos simbólicos de representación y de orientación para la acción. A través de la práctica musical individual y colectiva que se desarrolla dentro de la instalación, podemos percibir o traducir árboles genealógicos lejanos y cercanos que, silenciosamente, entre los sonidos, comunican al público sensibilidades míticas milenarias de sonidos y danzas que se reflejan en el caminar de las imágenes proyectadas. Aquí y ahora al teclear un nombre se percibe el sonido situado en su singularidad, no solamente un lugar contrario y determinante a las normatividades socioeconómicas, sino ilegales en las formas establecidas en la disciplina; ahora los pensamientos plasmados en las teclas tienen sonido, vibran, rompen una percepción habitual de pensamientos silenciosos.

En este sentido, consideramos que *esculpiendo el espacio sonoro* propone romper una manifestación de ideas y modos de comportamiento ya estructurados en un pasado que condiciona las reacciones en un presente. En consecuencia, la regularización de comportamientos (*habitus*) que dirigen percepciones, acciones e interpretaciones, es encauzada a una des-esquemmatización de lo establecido, pero rescatando en un condensado, a pesar de todo, una gama delicada de la excepción etnológica que hace la regla del “estado

de excepción” en los movimientos musicales. En este sentido, la instalación sonora es un método que tiene por fin ejercer una resistencia contra el modelo de acción propuesto por la cotidianidad del capitalismo en el uso de su tecnología para la instrumentalización de la cultura y el ser humano.

La instalación propone, por medio del rizoma sonoro, agenciamientos de tácticas y estrategias, los cuales son choques, conflictos. Son líneas de fuga que desterritorializan, que dislocan los fundamentos apriorísticos del uso de objetos para la regulación del ser humano. Los objetos (cosas), desde esta perspectiva, tienen un papel activo en el mundo, ya que más allá de un fetichismo, tienen la capacidad de generar relaciones y situaciones, pues, según Antony Hudek (2014: 14), como objetos llevan implícita la noción de construcción con el ejercicio de la impertinente ausencia.

Así, al romper con la organización taxonómica de los objetos de uso cotidiano que instauro el capital se crea una realidad dialéctica. Se crea una *máquina de guerra* (Deleuze & Guattari, 2015: 359), que no tiene como fin a la guerra sino la de desarticular codificaciones-axiomáticas. En este caso, con la descodificación en el uso de objetos para crear otras formas de hacer arte, tal como para recuperar una estética relacional, se anhela que la razón sea reconciliada con los sentidos, con los instintos, con la percepción, con la imaginación y con la creatividad para crear experiencias de la música como líneas de fuga en los bordes de lo cotidiano. Esta estética genera una sensualidad racional o una razón sensual erótica (diría Marcuse, 2002: 174) con el propósito de producir un espacio del deseo, el *lugar del Otro* para una transformación cualitativa de la cultura en la civilización. Lo cual, conlleva a una revolución en las formas de percibir y de sentir las relaciones con el *Otro*, así como a la abolición de los controles que la actual sociedad ha impuesto sobre la sensualidad y sobre los usos. Por lo cual, se aspira a construir una comunidad integral y radical que pueda evitar la conversión del humano en objeto sólo de trabajo o materia prima de alguna función que deba desempeñar dentro de una sociedad industrial y de consumo. Retomando la propuesta de Michel de Certeau, podríamos decir que estos espacios sonoros funcionan como el deseo en *la espera del Otro*, un lenguaje que articula sonidos de ecos de la naturaleza en la trayectoria del ejercitante con una ubicación inicial y una final, pero que lleva a otra conducta de estatuto de la vida.

“Un jardín construido para un caminante llegado de otra parte. Marca, mediante cortes y silencios, ese lugar que no ocupa. Lo que reúne las piezas ordenadas con vistas a un discernimiento es la ausencia del *Otro* -el ejercitante- que es su destinatario, pero que hace sólo el viaje. Un viaje que no puede ser sustituido por ninguna descripción ni teoría [establecida en las configuraciones de la política autorizada y reglamentada en las historias del poder y la dominación]” (De Certeau, 2007: 246).

3.3.1 Formas sonoras de lo político

Esculpiendo el espacio sonoro es una obra en movimiento. Es decir, una obra abierta, que exige una simbiosis ilimitada de interpretaciones, de reestructuraciones. Implementa un proceder de una nueva estética. Desplaza un esteticismo formalista mediante la articulación de sonidos del deseo de la palabra para producir ecos de frases, a fin de lograr un cambio de conducta, de estatuto o de forma de vida. Concibe la creación de la obra de arte como un sistema no autónomo de factores históricos, políticos, sociales, económicos, culturales en movimiento deseante. Organiza lugares que despliegan composiciones sonoras de posibilidades contradictorias para nombrar al deseo del ejercitante, el espectador complementario que abre al espacio del deseo un lugar que no tiene nombre.

En este sentido, la instalación sonora es hostil a la armonía musical (sintaxis musical) como aval de sentido. La instalación rompe con las relaciones ordenadas, lógicas de sonido. Esculpiendo el espacio sonoro escapa del enredo conceptual del arte, es una perturbación del orden en el arte musical. Por consiguiente, es un arte sustraído de la legislación de “sentido”. Es una singularidad que se rige por múltiples procesos de subjetivación, por lo cual, se rompe con la idea de sujeto, ese que se encuentra sometido a determinaciones, en este caso, contrapuntísticas, polifónicas, armónicas, etc., en el hacer musical, así como en el uso de objetos cotidianos.

De este modo, la instalación sonora crea espacios lisos en contraposición a los espacios estriados (Deleuze & Guattari, 2004: 440) que territorializan, que subordinan, que encierran o normalizan y regulan a la música. Es decir, la música gramatical (armónica) desarrollada dentro de un espacio-tiempo estriado se le constriñe a una tonalidad, a una métrica, a cierto ritmo, por tanto, es medido, cadencioso. Visto esto desde la *teoría generativa de la música tonal (TGMT)* de Jackendoff & Lerdahl (2003: 84), se crea un

espacio sedentario en el flujo de la música, ya que la *TGMT* estructura a casi toda la música occidental tonal dentro de las grandes jerarquías musicales de orden: *I-V-I*, *V-I*, *I-IV-V-I*, *V-V*.

Por consiguiente, la musicalidad generada en la instalación sonora rompe con el espacio estriado y crea un espacio liso, que no está sujeto a una gramática de sintaxis musical o de género musical (rock, jazz, metal, etc.) o de forma musical (sonata, rondo, concierto, fuga, etc.). Es una música nómada en cuanto a su estética e interpretación. En ella se establecen diálogos o conexiones con el amplio espectro sonoro que vienen de los instrumentos musicales, de la intemperie, de la desterritorialización de uso de objetos cotidianos. Es una desviación de la homogeneidad de género, estilo y forma. En esta improvisación musical no existe la métrica, la música se expande en el espacio sin seguir un patrón o medición sonoro. Es rizomático, ya que no hay un método apriorístico en la creación de música. Es una triada intuición-expresión-conciencia. Es un tránsito fugaz a través de ambientes cambiantes. Es una revolución minúscula. Es un acto político.

Así, las formas de lo político residen en los gestos, en los afectos, en los deseos que son irrupciones de ese querer, que sigue siendo *Otro* en relación con el orden del Progreso de la *religión del capitalismo*. Residen en el cuerpo como fundamento, pero para imaginar la ruptura inicial del deseo, abierto a la enunciación sonora de los medios de la particularidad hacia fines de encuentros con el *Otro*. La forma de lo político es el encuentro entre diferentes formas de vida, entre diferentes percepciones, sensibilidades, que liberan las fugas extrañas del deseo de dejarlo hablar en la fiesta de sonidos de vientos y mareas. Es una reinterpretación de la voluntad en el tiempo de ejercicios espirituales en movimiento.

Así, lo político, inscrito en las notas sonoras, imágenes y letras, es hacer música juntos, para bailar en la comunidad. Es un gesto de amabilidad que ignora la separación y la pasividad de la mentira de la sociedad del espectáculo. No es un imponer formas, sino un hacerlas florecer en los espacios vacíos de la repetición y la muerte. Es un ir lejos del antropocentrismo desarrollista. Es el equivalente de la fiesta en el tránsito instantáneo del desequilibrio. Es el desbrozamiento de la creación de nuevas relaciones comunales en los espacios vacíos del mercado para que, en los umbrales del tiempo de las artes, el movimiento extático de los sonidos produzca relaciones comunales de lo político.

Sería, finalmente, como en los orígenes de la palabra, el sonido comunicante con el *Otro*. Es el ideal que se desprende del comunicante para fundirse en el lenguaje secreto del deseo caminando en los límites de la vida: la muerte. Pero es la vida como constelación fundante de un nuevo lugar comunitario, compuesto de sonidos con imágenes para la práctica de la poética de lo político, diría Aristóteles en su libro *Poética*; producción del lugar en el espacio de la comunidad con el arte de danzas, mirando los cielos y los astros que se mueven con el *sentido único* en los alrededores de la humanidad fundante del espíritu deseante en la palabra con sus sonidos comunicantes.

3.4 Los Tapilapi



Imagen 45. Performativo en el consulado de México en Montreal, Canadá (marzo de 2018).

Los *Tapilapi* son un colectivo artístico fundado por Mayra Morales, Marcela Bórquez, Raúl Aguilar, Marcelino Barsi y Mario Martínez. Ellos expanden a la danza, a la escultura, a la actuación, a la fotografía, a la música hacia una espontaneidad⁶⁵.

Ahora bien, qué nos quieren decir o mostrar los *Tapilapi* al deambular por el escenario. Qué significa perseguir en forma de carretilla humana a un croissant atado a un coche de fricción. Realmente, qué nos quieren dar a entender cuando de repente

Marcelino, situado en medio del escenario/instalación, empieza a cantar frente a un vaso atado a un palo, como si este fuera el pedestal del vaso micrófono: *¡perdón oh dios mío, perdón e indulgencia (...)*! Qué simbolizan las palabras cuando uno de sus integrantes empieza a leer en voz alta las noticias desde su celular o cuando Mayra, siendo bailarina de profesión, empieza a enredar su cuerpo entre los pupitres escolares que se encuentran en la instalación. De qué se trata su arte en el momento en el cual ellos empiezan a recoger canicas

⁶⁵ Para ver los videos de sus performativos visitar los siguientes enlaces: <https://vimeo.com/channels/1285533/page:1> o https://drive.google.com/drive/folders/1a3CunXBeyd8ZICqP_9SguhuHfkqPBAsO?usp=sharing

con la boca que están regadas en el suelo y las colocan sobre cuencos de porcelana para ensalada y simultáneamente muestran a un gato de peluche encerrado en una jaula.

Será que la ficción (invención por medio de la imaginación) de sus actos performáticos exhibe a la ficción con la que se construye la realidad. Pero ¿la realidad se construye desde una ficción? Si esto es cierto quién tiene el poder para decidir ¿cómo se debe actuar?, ¿qué se debe decir en determinadas ocasiones?, ¿cómo uno debe vestir y verse frente a otro? Siendo así, ¿qué es lo que legitima un modo de ser sobre otro?

De este modo, el performativo de los *Tapilapi* significa dar vida a un pensamiento a través de un movimiento-acción performativo, el cual no está definido por una lógica dominante de acción. Nos muestra que la realidad actual es una trampa perceptiva, puesto que se funda sobre relaciones de dominio, entretejidas por el poder del capitalismo, el cual configura esferas legítimas de normalización y regulación de conducta en el individuo y la población. Dichas esferas de gubernamentalidad⁶⁶ son el Estado, la familia, las religiones, los hospitales, las cárceles, etc. Los *Tapilapi* muestran lo que Adorno y Horkheimer (1998: 26) postulaban en su *dialéctica de la ilustración*. Con la reificación del espíritu fueron hechizadas las mismas relaciones entre los hombres, incluso las relaciones de cada individuo consigo mismo. Éste se convierte en un nudo de reacciones y comportamientos convencionales que objetivamente se esperan de él.

Por tanto, el performativo de los *Tapilapi* interrumpe esquemas de acción, de uso “adecuado” de artefactos cotidianos. Al interceptar mediante actos performativos de la crítica a las maneras “convenientes” de conducta, están denunciando al poder del Capital como guía de comportamiento sobre una población. Están denunciando la pretensión a condicionar una disponibilidad corporal (mente, sentimientos, emociones, movimiento) hacia una instrumentalización. Esto rompe con la idea de que la relación de dominio ejercido sobre el

⁶⁶ La gubernamentalidad capitalista la podemos comprender como el conjunto de instituciones que ejercen el poder sobre la población mediante la economía política. Esto a través de un conjunto de tácticas y estrategias que intervienen sobre las relaciones complejas entre población, territorio y riqueza (Foucault, 2006: 136). Esto crea e impone dispositivos de seguridad que regulan los comportamientos de la población. A este tipo de gobierno se le denomina policial, ya que éste le dicta a la población la manera de conducirse en la realidad económica política que ella forma. Cabe mencionar que en esta realidad policial la disciplina juega un rol importante para manejar a la población en profundidad. Es desde el implemento disciplinar individual-corporal, sexo, comportamiento de identidades normalizadas en una *biopolítica* que se logra masificar patrones de conducta que le convienen a un gobierno en la formación de un Estado. Por tanto, este último se erige a partir de la soberanía -enmarcado dentro de un aparato jurídico impositivo, e impersonal (racional)- de la disciplina y la gestión gubernamental policial.

cuerpo a partir de una gubernamentalidad, cual fuera, solamente es jurídica. Es decir que si por medio del derecho se imponen leyes que estructuran el comportamiento del cuerpo, el dominio sobre un determinado cuerpo social se construye y se legitima a partir de los discursos establecidos como verdaderos.

Así, desde el performativo de los *Tapilapi* damos cuenta de que el estatuto de verdad se funda a través de relaciones de poder cambiantes. Fuerzas en constante choque que, al disputarse el poder, por medio de tácticas y estrategias para la transformación, la redistribución, así como la rehabilitación de su entorno, crean una verdad mutable que se le puede entender en calidad de ficción representativa. Dado que a esta ficción (verdad) se le fabrica a partir de los diferentes modos de sensibilidad de cada heterogeneidad en disputa, entonces, sobre la base de estas sensibilidades heterogéneas se construyen nuevas relaciones entre lo material y su significación. Esto, en palabras de Zepke (2014: 110) cambia una percepción habitual de los acontecimientos, pues el acontecimiento de la verdad es una afirmación de un afuera aleatorio, por tanto, indeterminado, contradictorio y en lucha constante por producir espacios para el lugar del deseo, que choca con los moldes de lo establecido.

El performativo de los *Tapilapi* liga en un único proceso el choque estético de las sensorialidades diferentes con la “correcta” representación de los comportamientos. No es que ahora tengamos que gatear para comer de un plato que está en el suelo. La contradicción o las contra conductas que habitan en los performativos de los *Tapilapi* contribuyen a la ampliación de experiencias con lo sensible⁶⁷. Crean nuevas configuraciones de lo dado. Lo irreverente, lo extraño de la actuación del colectivo cae en la desregulación, en la desnormalización del comportamiento cotidiano. Hacen ver que lo real es una configuración de las percepciones, de los pensamientos y de las intervenciones de las personas. En este sentido, la ficción moldea a lo real, es decir, la ficción construye el espacio en el que se entrelazan diversas subjetividades para hacerlo factible. El performativo de los *Tapilapi*, devela que la ficción dominante (capitalismo) niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real, lo cual traza una línea divisoria entre ese dominio real y las utopías. De este modo, la ficción artística política de los *Tapilapi* fractura ese real contradictorio para desvanecer el mito fundante del fetiche y alienación capitalista. En palabras de Jacques Rancière,

⁶⁷ Lo que se puede ver, tocar, oler, oír, en pocas palabras dar cuenta de la materialidad desde los sentidos.

“La relación del arte con lo político no es un pasaje de la ficción a lo real, sino es una relación entre dos maneras de producir ficciones. Esta relación contribuye a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Esta relación forja contra el consenso otras formas de ‘sentido común’, formas que son polémicas” (Rancière, 2007: 77).

3.4.1 *Cuerpo sin órganos en el performativo ético-político de los Tapilapi*

Los *Tapilapi* construyen un *cuerpo sin órganos* (Deleuze & Guattari, 2015: 155), porque en el proceso creativo de su puesta en escena no hay presencia de una gramática o una organización regulada que debe obedecer, por ejemplo, a reglas de posición en la danza o en el caso de la música a reglas contrapuntísticas y armónicas. Es decir, en su performativo no se imponen los límites que le corresponden a un género dancístico o estilo musical. La articulación de la expresión artística en sus performativos recae en un movimiento acción más allá de la instrumentalización de una forma definida o dada. Recae en explorar posibilidades expresivas que rompen con el tema de lo disciplinario, con el tema del adoctrinamiento, de la normalización, de la regulación, de la mecanización, de la individuación. Su expresividad artística rompe con la idea de adecuar a un cuerpo alrededor de un conocimiento específico de él, a fin de poner en movimiento la comunidad coral con la comunidad coral danzante.

Se puede encontrar en el “inconsciente” de sus actuaciones una crítica al ser repetitivo, a un ser conocido. El “inconsciente-acción” del performativo de los *Tapilapi* no viene de la represión, más bien, está abierto a la captura del afuera. El movimiento “inconsciente-acción” del colectivo puede ser conectado a cualquier punto ya sea hacia su intensidad o hacia su disolución. Son direcciones quebradas que no obedecen a un orden intrínseco. Sus actuaciones son puntos de fuga que siempre apuntan a direcciones nuevas, que pueden ser rotas, interrumpidas en cualquier parte, en cualquier momento y resurgir nuevamente en un hacer colectivo.

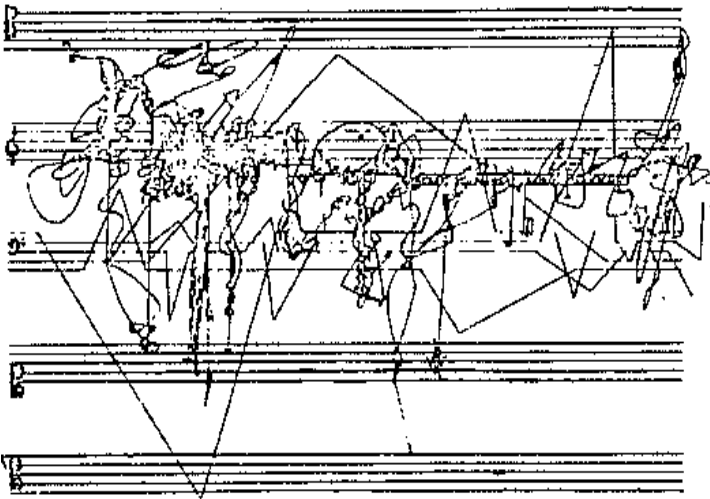
Podemos ver en sus performativos que no existen procesos lógicos estrictos (doctrinas, normas, regulaciones) en la construcción de su hacer artístico colectivo. Más bien, su hacer colectivo se conforma bajo la influencia recíproca de las distintas acciones que cada integrante del colectivo lleva a cabo durante el proceso creativo de la puesta en escena. Así, el performativo de los *Tapilapi* crea un espacio crítico no hegemónico de la enunciación del

yo colectivo, con el fin de neutralizar las lógicas de control sobre la acción social que se imponen bajo la organización de cualquier ente gubernamental ajeno.

En este sentido, retomamos la propuesta de Jacques Rancière (2018: 88) sobre los *momentos de la danza*, para destacar que los *Tapilapi* manifiestan una comunidad de movimientos integrados en las performances y la técnica para simbolizar la comunidad en una versión moderna de lo político. Incluso, Rancière nos recuerda que, como paradigma, la danza no está aislada en un teatro, sino que es la expresión de las contradicciones del arte. Nos recuerda que Platón formuló en las *Leyes* las posibilidades de una comunidad coral, donde los ciudadanos pudieran expresar materialmente su unidad participando en las formas danzantes. Con esta disposición, Platón se opone al modelo ateniense y democrático del teatro, donde los ciudadanos no solamente participan pasivamente en el espectáculo de la mentira de la representación, sino también son seres cautivos de lo que no aprueban en verdad, pues son seres que se prestan a las determinaciones que el poeta presta a los personajes de ficción.

Siendo así, desde un punto de vista ético-político, los *Tapilapi* crean en ruptura un modo de ejercer resistencia contra el modelo del hacer cotidiano de violencia; por ejemplo, de cómo comer, de cómo vestir, de cómo comportarse, de qué decir, etc. De este modo, a las discontinuidades de tiempo de sus performativos se les puede equiparar con el rompimiento del tiempo histórico lineal progresista evolucionista (historia como un movimiento rectilíneo ascendente) del capitalismo. Sus actuaciones desterritorializan su opresión para crear con la comunidad, el espectador, un diálogo abierto de crítica a las formas establecidas en el lenguaje. Introducen variaciones actuantes de discontinuidad en el continuo de la historia de violencia de las normas impuestas. Su proceso creativo es un modelo productivo experimental, abierto y susceptible de recibir modificaciones constantemente, puede ser alterado y adaptado según las necesidades del movimiento-acción de cada uno de sus integrantes.

3.5 III Acto, tránsito fugaz a través del ambiente cambiante ⁶⁸



Imágenes 46 & 47. De arriba hacia abajo *fotografía del día de su presentación: 03 de diciembre de 2018* y *trazo psico geográfico afectivo*.

Esta obra sonora-visual de Hildeberto Herrera se presentó en el año 2018 en la caja negra # 5 del edificio Multi-Aulas de la Facultad de Artes de la BUAP. Su obra sonora traza un mapa afectivo a partir de las diversas experiencias “laborales” con las que se ha enfrentado día a día.

Por tanto, la obra sonora de Hildeberto crea un trazo psico geográfico de su día a día de “trabajo”, gracias a la combinación de la música que más le agrada con las acciones laborales continuas que más detesta. En este caso, las acciones “laborales” continuas en un intervalo de doce horas son plasmadas por los sonidos que emiten las lavadoras de garrafones, la bomba de agua

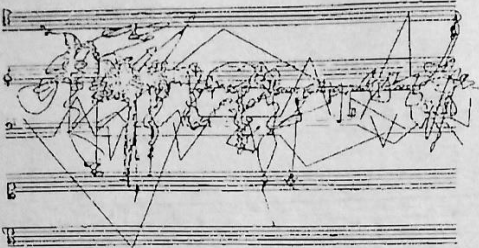
automática, el abrir y cerrar de los compartimentos del área de llenado de garrafones, el cobro a los clientes, etc. Esta combinación representada con sonidos denota emociones, sensaciones, percepciones y acciones. Así, en la obra sonora se perciben continuas y discontinuas sensaciones desagradables de un día laboral extenuante. La obra liga al espacio-tiempo del autor con las variantes afectivas de la música. La obra sonora de Hildeberto es un

⁶⁸ Para reproducir el audio de este acto, visitar el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1a3CunXBeyd8ZlCqP_9SguhuHfkqPBAsO?usp=sharing

arte crítico que busca revelar a la explotación laboral desde su lugar de enunciación como creador en comunicación con el ejercitante, espectador: ser despachador de agua en una de tantas purificadoras que existen dentro de la ciudad de Puebla.

Así, en el panfleto de su *III acto*, que introduce al espectador oyente en su diario sobrevivir, se encuentra su toma de posición crítica y su toma de partido, que en esos ayeres circundaba alrededor del comunismo. Así, se puede leer:

III ACTO:



¿QUÉ ERES AHORA? Sí ya no representas belleza. sí ya no imitas. ¿Eres combinación de formas que no dicen nada? Psico-geografía amorfa, pero sutil, siempre en movimiento, siempre en marcha hacia caminos desconocidos. **tránsito fugaz a través del ambiente cambiante...**

Sin embargo, el espectro que ha entrado en la casa, me rodea por los cuatro costados hasta ser la sangre que circula por mi cuerpo.
En este acto, se percibe una sonrisa apenas esbozada y con ella el desenmascaramiento del presente construido sobre la enajenación del pasado. Así, esta enajenación asienta en la eternidad el nombre secreto de su adversario, aterrorador, conspirador. El cual rompe la quietud de su orden natural.
Simultáneamente, esa sonrisa más que una doctrina es una acumulación de experiencias, a menudo fallidas, pero siempre retomadas. Esperanza que impone acabar con el orden impuesto.
Entonces, revive el cadáver y con él sus palabras: "todo lo sólido se desvanece en el aire; todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia, así como sus relaciones recíprocas"

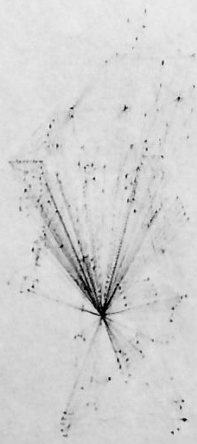


Imagen 48. Escaneo Panfleto presentación (2018).

3.5.1 El malestar estético sonoro del *III Acto*

Hildeberto al preguntarse en *Tránsito fugaz a través del ambiente cambiante* por la situación del arte, lo que pretende es quitarle el estatuto de contemplativo, de adorno, de inútil hacia una causa política que implique una transformación cualitativa de la sociedad. De igual forma, este tránsito fugaz, trata de romper con la idea de que el “progreso” del arte se da por la división del trabajo, el aumento de las fuerzas productivas y laborales, así como por el desarrollo del Estado y del derecho. De este modo, según Engels (1878: 213) en su *Anti-Dühring*, el mencionado “progreso” del arte se fundamentaría en la gran división del trabajo entre las masas dedicadas al trabajo servil (obrero, afanador, despachador de agua) y los pocos privilegiados entregados a la dirección del trabajo, del comercio, de los asuntos de Estado y más tarde a las ocupaciones artísticas y científicas.

Por tanto, para Hildeberto Herrera la música no es un fenómeno sonoro que necesita preparación técnica-profesional para apreciarlo y tampoco es una pura inmanencia psicológica. Por el contrario, la música es una convención social desde épocas milenarias de comunicación en las actividades diarias, pues en ella existe una correlación entre los sonidos, la experiencia auditiva y los procesos sociales de cuidado mutuo. La música es historia. Ya que recrea un pasado heredado de constelaciones, se sitúa en un presente y mira hacia un futuro. Es una narrativa que encierra significaciones simbólicas de una cultura, de una comunidad que con música expresa sensibilidades de las consecuencias sociales.

Siendo así, lo que Hildeberto intenta encauzar a partir de su obra sonora es que la producción y el consumo de bienes deben ser en función de las necesidades de un sujeto social orgánico o comunitario activo de la comunidad para la comunidad activa. Sujeto que sostiene un diálogo entre la forma de lo humano y la forma de lo puramente natural. Interlocución que la naturaleza mantiene con una parte de sí misma, puesto que, el ser humano no se diferencia sustancialmente de ella (Echeverría, 2011: 76). Dicho sujeto, que lleva a cabo un cuidado mutuo con su entorno, autodefine de manera armónica su producción y consumo de acuerdo con las necesidades concretas de su entidad comunitaria.

Es decir, al reflexionar la obra sonora-visual de Hildeberto se percibe que el desea una producción-consumo diferente a la que se capta actualmente, la cual es carente de toda reciprocidad comunitaria, lo que resulta en relaciones sociales cosificadas, así como en la

transformación de los productos con valor de uso hacia productos dotados de valor de cambio, lo que convierte objetos con valor de uso en mercancías. A esto Bolívar Echeverría lo denomina “fetichismo de las mercancías o cosificación de lo político” (Echeverría, 2011: 78).

Cabe resaltar que esta enajenación de lo político a causa del capitalismo desvirtúa la forma natural del valor de uso de la música y la danza en relación con la producción y consumo, lo que perpetúa que el sistema de las capacidades de producción de valores de uso sea siempre insuficiente frente al consumismo. En otros términos, el sistema de las necesidades será siempre insaciable frente al productor/consumidor capitalista. Esto sostiene la marcha acelerada del valor que se auto valoriza y que se traduce en valor económico. Lo cual significa, tratar a la riqueza como una suma de valores y ya no como una riqueza cualitativa de valor de uso como productor de relaciones sociales comunitarias de intercambio y vida colectiva. Se puede decir que dentro de la enajenación de lo político el sujeto social ya no se reproduce mediante el consumo de una riqueza objetiva constituida por transformaciones de la naturaleza que él logra con propósitos de autorrealización. Por lo tanto, la enajenación de lo político implica una paralización del sujeto social con facultades de auto proyectarse reflexivamente mediante un proceso de comunicación política. (Echeverría, 2011: 84).

De esta manera, en la plática que Hildeberto sostuvo con las personas que asistieron a la presentación de la obra sonora, circularon ideas muy interesantes en torno a los trabajos que se desenvuelven dentro del capitalismo y la consecuente cosificación e instrumentalización de las relaciones sociales a causa de ello. Fue sorprendente escuchar que muchas personas sabían que su fuerza de trabajo era una mercancía más y que esta cosificación sustituía sus relaciones sociales de reciprocidad por relaciones entre cosas. Se lamentaban que muchas veces estas relaciones cosificadas se extendían hasta sus relaciones más íntimas, como las de amistad, las familiares e inclusive las amorosas.

Entre las personas que compartían sus sentires hubo alguien que comentó que el trabajo es una necesidad, una condición para la reproducción de la existencia humana, pues sin el trabajo no existiría el metabolismo que se da entre la naturaleza externa y el humano. Sin embargo, es una condición de nuestra sociedad actual vender la fuerza de trabajo para poder sobrevivir, así subsidiar las necesidades básicas por medio del intercambio. Este

espectador subrayaba que pareciera extraño que ahora ya no transformamos a la naturaleza para la subsistencia directa, sino que ahora transformamos a la naturaleza por medio de máquinas y herramientas para producir una mercancía, luego venderla y con esa venta comprar comida o comprar esa misma mercancía. Esta persona añadió que muchas veces esos medios de producción no nos pertenecen, por lo que el salario que percibimos por trabajarlos y producir una mercancía con base a ellos sólo contenía una parte del valor que nuestra fuerza de trabajo producía en una jornada laboral de 12 a 14 horas; y que eso es una explotación. Estos intercambios con los ecos de la obra sonora y visual mostraban la presencia del *espectro de Marx* que, en ese momento, subrayaban que la relación laboral actual es exclusivamente económica, una relación entre propietarios privados, donde uno de ellos tiene las de perder, el propietario de la fuerza de trabajo que vende al propietario de los medios de producción.

Las reflexiones que se vertieron en ese momento de sonidos sirven para entender que la individualización producida por el trabajo capitalista no ayuda a construir una empatía, un puente de comprensión de gentes aisladas. Uno no se percató que la persona que está en el asiento de al lado en un transporte público lleva una rutina parecida e inclusive más pesada que la de uno. Esto produce que las personas establezcan relaciones no afectivas, sino normativas, instrumentalizadas, de dominio. De esta forma, la racionalidad instrumental anula la verdadera esencia del ser en la cual radica su poder de negación. Lo que lleva a promover una conciencia inmune, conciencia anestesiada que no reacciona ante el desgarramiento del ser. Por consiguiente, uno se somete tanto a la producción pacífica de los medios de destrucción, como al perfeccionamiento del despilfarro (Marcuse, 1993: 19), lo cual estructura una defensa en pro de la vida más fácil para un mayor número de gente y extiende el dominio del hombre por el hombre, así como sobre la naturaleza. De este modo, en palabras de John Holloway:

“La tarea a cumplir no es, pues, la de trabajar a través de las formas burguesas para ganar posiciones de ‘poder’ e ‘influencia’ (esa ilusión destructiva y sin esperanzas del eurocomunismo), sino la de trabajar en contra de estas formas, desarrollar, a través de la práctica, formas materiales de contra organización, formas de organización que expresen y consoliden la unidad subyacente de la resistencia a la opresión clasista, formas de

organización que se opongan a las formas fetichizadas y fetichizantes de la ‘política’ y la ‘economía’ burguesa”. (Holloway, 1980: 37).

Entonces, si comprendemos que la producción de arte se encuentra en los procesos de mercantilización, pensar el contenido y forma de la estética en las luchas contra el trabajo abstracto también ayudan a las tareas contra el fetiche de la mercancía. En la construcción de representaciones y performances se contraponen fragmentos de la historia con el propósito de transformar concientemente una existencia alienada. En este sentido, el *malestar de la estética* diría Jacques Rancière (2011) contenida en las representaciones contradictorias del arte logra sustraer la pura reproducción de lo falso para mutar lo dado hacia un universo de posibilidades concretas del valor de uso, las cuales siempre están en tensión con la realidad del valor de cambio. Es por esto por lo que el reflejo de un sujeto autónomo inexistente, pues esta mediado por las contradicciones del propio mercado, uno que está ahí, pero que no ha podido ser, por su ausencia en las luchas concretas, tiene que ser crítico de *sí mismo* para reflexionar críticamente aquellos momentos complejos entre varias temporalidades subyacentes entre lo consciente y lo inconsciente en los bordes de imágenes cuando toman posición (Huberman, 2008). Los desmontajes y montajes del conocimiento del sujeto en la producción de espacios sociales a contrapelo de la historia de las imágenes son, finalmente, complementarios en *lugares del Otro* en el mundo moderno de la *sociedad del espectáculo*. Por esto, como veremos más adelante, los pedazos dejados en la historia permiten observar que las artes del hacer con la estética devienen centrales en los procesos del deseo implicado en las configuraciones de imágenes de lo que nos rebela, desde los orígenes de la desobediencia (Huberman, 2019) inscrita en las imágenes dialécticas.

3.6 Jornada de la escucha en *Altepelmecalli*



Imagen 49. “Cartel del evento” (noviembre de 2021).

“Todo lo que yace bajo el sol y las estrellas depende del equilibrio del viento, de los mares, de la energía de la Tierra y de la luz. Todo lo que esos entes hacen está bien y todo funciona dentro de un equilibrio, pero el humano tiene que aprender a mantener ese equilibrio y hacerse hoja, ballena, viento. Tiene que aprender a hacerse parte de sí mismo”. (Creación propia).

La jornada de la escucha del concierto colaborativo de acción participativa se llevó a cabo el sábado 27 y domingo 28 de noviembre de 2021 en *Altepelmecalli* -La casa de los Pueblos-, es decir, en las Ruinas de Bonafont, ubicada en la Carretera Federal México-Puebla, km 96.1, San Mateo Cuauatlá, Juan Crisóstomo Bonilla, Puebla. Lamentablemente, el municipio poblano J.C. Bonilla es famoso por albergar un socavón de ciento veintiséis metros de diámetro con veinte metros de profundidad. La ubicación exacta se sitúa entre terrenos de cultivo de Santa María Zacatepec, junta auxiliar perteneciente a dicho municipio.



Imagen 50. Socavón de María Zacatepec, junta auxiliar perteneciente a J.C. Bonilla (2021).

Las “autoridades gubernamentales”, a través de la Comisión Nacional del Agua (Conagua) han declarado que el socavón no fue provocado por la sobreexplotación del manto acuífero que corre por debajo de las tierras de cultivo de María Zacatepec, sino que se originó

por causas naturales. Sin embargo, los pobladores nahuas de esta región Cholulteca se han acercado a geólogos, biólogos e investigadores nacionales e internacionales para comprobar que la sobreexplotación del agua en mencionada zona es una de las razones principales para la formación del socavón. Esta sobreexplotación de los mantos acuíferos corre a cargo de las grandes empresas extractivistas ubicadas a lo largo de esta región y sus alrededores. Entre ellas está el corredor industrial Quetzalcóatl, ciudad textil, las embotelladoras Bonafont, Nestle, Big Cola, Peñafiel, Petroquímica de Pemex, Hylsa, Mercatus, Persforza, Granja Tepoyanes, la automotriz VolksWagen. Aunado a esto, a doscientos metros de distancia del socavón se encuentra el gasoducto del *proyecto integral Morelos*, por lo que no se descarta que la excavación para colocar los tubos de gas por debajo de la tierra también influyó a la formación del socavón.

A lo largo de sesenta años de sobreexplotación del agua por dichas industrias, los habitantes de Almoloya, Tlautla, Colonia José Ángeles, Ometoxtla, Zacatepec, Cuanalá, Nextetelco, Coronango, Tepalcatepec, Cuachayotla, Cuapan, Xoxtla, etc., han sufrido una escasez creciente del vital líquido, a tal grado que alrededor de enero-febrero de 2021, un tiempo que no es de sequía para esta zona, mencionadas comunidades se quedaron sin agua. Tomando en cuenta que la planta Bonafont consumía de esta área Cholulteca un millón seiscientos cuarenta mil litros de agua a diario⁶⁹, los pueblos originarios de esta región decidieron unirse y dar un paso más en la lucha por los bienes comunes y la autodeterminación política que han estado llevando durante más de 500 años. Así, el 22 de marzo de 2021, día del agua, se plantaron en la entrada de la empresa Bonafont hasta que en agosto de 2021 lograron cerrarla. Han pasado tres meses desde el cierre de Bonafont y con ello los habitantes de los pueblos unidos contra Bonafont han visto que nuevamente en sus pozos brota agua.

⁶⁹Visto en desinformémonos, periodismo de abajo. <https://desinformemonos.org/bonafont-puebla-se-levanta-proyecto-comunitario-sobre-las-instalaciones-del-saqueo/>

3.6.1 Estética sociopolítica de la jornada de la escucha

Los pueblos nahuas de la región cholulteca defienden sus usos y costumbres. Han resistido en contra de malos gobiernos que venden sus tierras y su agua al mejor postor, han resistido a la represión y al perseguimiento por parte del gobierno ante cualquier intento de sublevación, han resistido a las leyes que benefician a empresarios que les quitan sus tierras. Pero la lucha más larga y ardua que como pueblos originarios enfrentan es la lucha contra el olvido. En pláticas que se sostuvieron a lo largo de la jornada de la escucha se decía que al gobierno no le bastaba con despojarlos de sus tierras, también buscaba desaparecerlos, que dejaran de ser nombrados y que el desprecio, así como la discriminación hacia los pueblos originarios se heredase de generación en generación. Sin embargo, ellos resisten y siguen en activa lucha por su historia e identidad. Ellos lamentan que en sus comunidades se haya dejado de hablar Náhuatl y que se haya impuesto al español como lengua oficial. No obstante, son los nombres de ellos y de sus territorios quienes atesoran sus palabras, sus pensamientos y en gran parte su cultura. De esta manera, no muere su palabra, resiste y les da fuerza en el cuidado y defensa de lo que llaman madre tierra en lengua náhuatl: *Totlaltikpacnantzin*.

Pero, qué tiene que ver el arte con la recuperación de espacios, qué puede hacer el arte por la reapropiación de la vida, qué puede hacer por la recuperación de una historia a contrapelo, qué puede hacer por la autonomía política que estos pueblos nahuas intentan construir. Considero que la unión de los pueblos, al tomar la planta Bonafont la transforman mediante sensibilidades utópicas en un espacio libre de las relaciones de violencia, en donde se fomenta y se difunde tanto a la cultura nahua como otras maneras de pensar las relaciones de cuidado mutuo entre lo humano y no humano, la naturaleza que, también, es nombrada por lo humano y por lo tanto es parte de la humanidad en sus conceptualizaciones concretas de los mitos de la historia. En este espacio libre se construye memoria, tal como conocimiento espiritual por y para los pueblos que defienden la vida. Es gratificante para estos pueblos originarios que el trabajo que desarrollan las comunidades por la defensa de la vida y el territorio llegue a todo el mundo y fomente un pensamiento crítico en todos. Porque, mientras el mal gobierno destruye con violencia, mentira y traición, los pueblos reconstruyen con

ciencia, cultura, educación, justicia y paz.⁷⁰ Así, ellos están abiertos a las diversas propuestas internas y externas que encauzan mediante el arte de la palabra y el lenguaje dicha reconstrucción.

De esta manera, la jornada de la escucha fue organizada por un colectivo de activistas sociales que no se identifican bajo un nombre. Este colectivo lo formaron David Tapia, Oliver Hernández y Aketzalli Rueda. El primer día de la jornada de la escucha consistió en grabar en video y audio los sonidos de la naturaleza para después intercambiar sentires de esta experiencia entre los participantes. En el segundo día de la jornada se hizo una improvisación musical con sonidos grabados de la naturaleza en combinación con instrumentos musicales de percusión, viento, cuerdas, voz y objetos no “musicales”⁷¹.



Imagen 51. Preparativos del concierto participativo. Día dos de la jornada de la escucha (noviembre de 2021).

⁷⁰ Palabras de la presentación del libro: *Nahuatocaitl: Apellidos Nahuas de Puebla, senderos hacia nuestra cultura originaria*. En: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011669875752> 09 de diciembre de 2021.

⁷¹ Para ver los videos, así como las fotos de la jornada visitar el siguiente enlace: https://drive.google.com/drive/folders/1a3CunXBeyd8ZICqP_9SguhuHfkqPBAsO?usp=sharing



Imagen 52. *Escuchando a la flora y fauna. Día uno de la jornada de la escucha (noviembre de 2021).*

El propósito de este reencuentro con nosotros mismos era fundar una reflexión ecológica. Se promovía desde el pensamiento y la acción participativa una conciencia social de las problemáticas ambientales y metabólicas que, hoy en día, atentan contra la naturaleza ligada a la humanidad. Entonces, el arte sonoro ayudó a entender lo metabólico con el cuidado mutuo entre lo biótico y abiótico en un entramado de relaciones armoniosas.

En esta jornada de la escucha se observó, apoyándonos en Michel de Certeau (1993), que la *cultura en plural* enfrenta la racionalidad de *trusts* que rentabilizan *duramente*, mediante discursos del progreso y el desarrollo capitalista, la fabricación de significantes que aplastan lo *suave* de los deseos. Pueblos, regiones y ciudades devienen zonas patológicas del patrimonio de la industria y el mercado de bienes básicos para la vida; zonas de desesperación y muerte que transforman el pueblo de los trabajadores en público consumidor. Frente a esta situación, pequeñas resistencias movilizan, desde los orígenes de la cultura, *artes de las resistencias* (Scott, 2000) para inventar y crear una sensibilidad necesaria para la valoración de la naturaleza con una escucha empática con la cultura violentada desde hace más de 500 años en América Latina. Entonces, vemos en estas tensiones de los entrecruzamientos pragmáticos (incluyendo las ciencias en sus versiones políticas del poder), entre lo *duro* y lo *suave*, que las experiencias de escucha y comunicación no mueven cenizas para despertar una memoria de odio y venganza, sino que ponen a su disposición tácticas culturales de la estética en el arte (el juego, la fiesta y sus rituales como un don a la naturaleza), una violencia divina (lo sagrado de la vida) contra la violencia mítica del genocidio racista, genérico y homófobo, instaurado en el derecho positivo de los vencedores en la historia (Matamoras, 2021: 47).

Así, al asistir a esta jornada de escucha e intercambios de deseos se podía comprobar que la práctica del arte no puede estar desentendida de su estética en un contexto histórico,

político, social, económico. Como lo había sugerido Walter Benjamin (en Echeverría 2001: 199) en *La Obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*, esa aura inscrita en las obras de arte con posibilidades de relaciones sagradas con la naturaleza son deseos de ruptura y convivialidad, reconocible en las fiestas a los dioses como la *Tonanzin*, *Tlaloc*, *Quetzalcóatl* en las rememoraciones del tiempo profano. Temporalidades que cumplen en las secularizaciones con la producción de belleza. Valores únicos inscritos en la cultura del lenguaje y que son incomparables en la obra auténtica que se nos presenta en la vida cotidiana.

En el caso de las luchas por el agua, esta práctica de relacionar la palabra con el lenguaje en representaciones sonoras y visuales actualizaba posibilidades milenarias (pinturas rupestres en un diálogo con la naturaleza y los animales, por ejemplo) para la regeneración del vínculo entre nosotros y el medio ambiente que nos rodea. Al escuchar la música mixta que se generó en las actividades musicales de escucha pudimos constatar que, la improvisación del segundo día de la jornada mostraba que es imposible no reflexionar acerca de la complejidad de la que somos parte; es imposible no preguntarse si los sonidos que emite la naturaleza, y que se reproducían espiritualmente en los activistas artistas, son para decirnos que duele no tener un estanque en donde poder beber agua. Es imposible no preguntarse si el sonido de la resequeidad de la hierba que se percibe al caminar sobre ella nos comunica que pronto morirá si no tiene algo que la nutra. Esta conexión sonora con el entorno por medio de la música mixta propone una recuperación y una revalorización del espacio que habitamos.

3.6.1.1 Arte ético-político

El arte ético-político se plantea siempre en el horizonte de su propia socialidad de conflicto y utopía constituida de una metafísica del espíritu en movimiento. No idealiza la práctica del arte, pues cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo a través del lenguaje de la estética en movimiento. El arte ético-político activa estrategias disruptivas en una comunidad que se crea así misma con el destino de comunicación de las imágenes. En este sentido, el arte ético-político construye imaginarios sociales divergentes a las órdenes sociales de control establecidas, lo cual supone un gran potencial en la materialización de los imaginarios

comunitarios. Promueve nuevas formas de coexistencia. Así, el arte ético-político no es una manera de crear productos en el mercado vaciado del sentido del valor de uso. Más bien, es una manera de crear vida, ampliando problemáticas del inconsciente en la conciencia. Conformando actitudes, satisface la búsqueda de significados, establece un contacto armónico con el entorno y comparte una cultura de la vida contra la muerte. No permanece indiferente a todos los movimientos sociales que probablemente la crearon, sino que reactiva un espectador emancipado de las formas establecidas por la violencia del valor.

Al haber asistido a la jornada de la escucha en *Altepelmelcalli* se puede decir que, la experiencia y la capacidad político de estos pueblos unidos es cultivada gracias a la relación de cuidado mutuo que estas comunidades sostienen con lo humano y no humano, a través de las formas artísticas y poéticas de la política como expresión constante de la infortuna (naturaleza violentada) y la fortuna (deseos y aspiraciones espirituales) del pensamiento crítico. Esta relación rompe con los formatos neoliberales de progreso que refieren a la naturaleza como mercancía para extraer y explotar. Rompe con la idea de agua como recurso natural para manipular y consumir por medio del intelecto y la ciencia de la valorización mediatizada por el mercado. El cuidar del agua es cuidar de la vida, porque no hay cuerpo humano y no humano que pueda sobrevivir sin agua. Ya que el agua es un bien común, en este sentido el florecimiento o la autorrealización individual depende de la autorrealización colectiva a través del lenguaje de paz y acción colectiva. Hay que reconstruir la relación que se sostiene con la naturaleza externa, esta no es un bien consumible, más bien, esta naturaleza externa es vida.

De esta manera, el arte ético-político se funda en la producción colectiva de formas simbólicas o significados, que organizan los procesos de trabajo y la riqueza que se deriva de los productos del trabajo colectivo. Si en esta dimensión política no deja de haber contradicciones y tensiones, por parte de los sujetos sociales, las presiones se toman como propias de la actividad colectiva, pero se regulan contra la violencia que se podría generar.

Entonces, jornada de la escucha de estas jornadas es una politización de las artes del hacer comunitario, pues establece una relación política autorregulada por la propia comunidad en la que se desenvuelve. Dicho de otra forma, los intercambios para la reproducción de la vida que se llevan a cabo dentro de este cuerpo social son basados en equivalencia de trabajos realizados en favor de la comunidad, justamente para equilibrar y

garantizar la reproducción colectiva de cada uno de sus miembros. En esta politización, la ética liberada de la infortuna enmarcada en las determinaciones del trabajo abstracto pone en movimiento el trabajo concreto para una transformación que no depende de la policía estatal, sino de los que están inmersos en el problema. A ellos y ellas les compete decidir, desde la ética como pensamiento y acción con el Otro, lo que es bueno o malo para su comunidad. A saber, sólo a un determinado cuerpo social le compete decidir con las imágenes proyectadas que les afecta como grupo y que soluciones le darán.

Conclusiones generales

A lo largo de la investigación, abordamos al arte como un proceso dialéctico, relacional, dinámico y complejo, cuya acción no se limitó por fronteras disciplinarias. En este sentido, se observó que la obra de arte es un tejido de significaciones que permiten interpretar problemáticas sociales en sus ámbitos estéticos y políticos. En consecuencia, desde una perspectiva conceptual, y por lo tanto social, arte es una combinación abierta de sistemas en interacción donde se resuelven o cimentan problemas de significación y de articulación política de relaciones sociales. Es decir, la complejidad en la creación artística arraiga una dimensión histórica contradictoria de la interacción social con la tecnología, la estética, lo político y lo económico, por ende, con lo cultural. Así, las artes no se constituyen autónomas, sino dependientes de contextos y coyunturas. Cuando esos contextos combinan sus contenidos ideológicos, tal como su materialización, existe una permeabilidad entre el arte y los sistemas simbólicos. Cabe resaltar que dicho proceso es poli direccional, convirtiendo al arte en generador de nuevos horizontes estéticos en el seno de su propio contexto, político desde luego. De esta forma, el arte es un modo de expresar y representar a la experiencia humana dentro de sus relaciones sociales, económicas, políticas, culturales y estéticas.

I

Siendo así, el recorrido del arte como relación social, al igual que la subsunción de éste hacia el Capital muestra que el arte que crean los artistas miembros de una sociedad lo crean de acuerdo con el tipo de relaciones que mantienen con ella. Tanto de riqueza de la naturaleza que, a través del trabajo, ha sabido sacar en el transcurso de los milenios de la historia de la humanidad, como de limitaciones del valor impuesto a la obra de arte. Así, podemos mirar en los modos de mirar que el arte y el contexto social, cultural, político, económico y estético están en continuo encuentro y desencuentro, pero jamás se dan la espalda por completo. Desde esta perspectiva el arte no es una esfera autónoma que escapa del contexto o condicionalidad en la que se desenvuelve o se inspira. Esto no quiere decir que el arte no sea una expresión de subjetividad social, empero es una subjetividad concreta construida a partir de una derivación de lo social como lucha. Así, desde el muralismo de

Diego Rivera se observó que la estética contenida en el arte es una condensación material y específica de la relación de fuerzas entre la subjetividad del artista y el condicionamiento social de su época. Lo que convierte a la *poiesis* artística en complejidad entre lo psíquico y lo social, así como en legado de las formas de sentir, pensar y percibir un determinado entorno social. Con lo cual, como lo vimos con los ejemplos de la industria musical y el arte visual contemporáneo, el mercado artístico, controlado por el valor de la propiedad privada, hace que los centros de arte, las galerías, los museos, los coleccionistas, los críticos e inclusive los artistas ahорren esfuerzos por cambiar el sistema político-económico del arte, el cual garantiza una riqueza que no deja de crecer, debido a una revalorización mercantil de lo simbólico en el arte que, desde sus orígenes, habita en el trato natural del hombre con el mundo. En este sentido, el mundo moderno es el mundo de las mercancías, un mundo que, como diría Bolívar Echeverría (1998: 60), apoyándose en Walter Benjamin, abre y prohíbe “perversamente” todo lo que la naturaleza nos invita a habitar con el trabajo. Transforma en un abrir y cerrar de ojos, en un único gesto mutilador, la vida, el amor y la amistad en valor cambiario.

Por esta razón, se puede entender por qué el arte reproduce la relación de producción capitalista. Al ser relacional interioriza y reproduce los rasgos simbólicos particulares de la sociedad a la que pertenece. Siendo de esa manera, la praxis artística en el capitalismo se torna en un trabajo abstracto. El cual subsume a la *poiesis* hacia la forma mercancía, lo cual niega la imaginación, creatividad y sensibilidad como trabajo concreto artístico, pues para valorizar la mercancía artística sólo requiere extraer un excedente de la inversión en tiempo de la fuerza física y psíquica del trabajo humano empleado en la producción de esa mercancía.

Por otra parte, cuando el arte es autónomo, la valorización se da por medio de un capital social que el artista se forma y que pasa al artefacto artístico creado, tal como en el derecho de propiedad que genera a través de ese hecho creativo. Esto con el fin de valorizar su obra, pues lo que importa, en este caso, no es su fuerza de trabajo, sino la materialización de esa fuerza de trabajo en una mercancía artística que sea legalmente de su propiedad y que absorba el capital social del artista como símbolo cultural.

Así, el capitalismo reinventa territorialidades para reinscribir a las personas en su ley fundamental de valor. A pesar de sus efectos alienantes y de cosificación sobre las relaciones sociales, como hemos tratado de explicar en las relaciones de la primera y segunda

naturaleza, es una de las condiciones fundamentales de la existencia humana. Lamentablemente, hoy en día, percibimos el entorno y nos comunicamos a través del Capital, ese vampiro que chupa todas las energías de la producción humana y la naturaleza. Este sistema de producción-consumo tiende a subsumir todas nuestras facultades de percepción, imaginación-creatividad y reflexión, por ende, de materialización, hacia *su* modelo unidimensional político y económico de producción/consumo (Marcuse, 1993). Así, el arte en la era del capitalismo no es el producto de una sensibilidad compartida entre el artista y su entorno, es un producto que legitima al arte como promotor de instrumentalización y capitalización de las cualidades estéticas del artista y su entorno; como el *hombre unidimensional* en las nuevas formas de control y dominación (Marcuse, 2002).

Por esto, inspirándonos en Herbert Marcuse (2002), para que el arte deje de ser trabajo abstracto y se pueda resaltar el goce estético en el rastreo de sensibilidades que dieron lugar al hecho creativo milenario, se debe mantener su *poiesis* como una aparente actividad “improductiva”, pero ligada a la comunidad, en donde los medios de producción no se han puestos en marcha en la consecución de plusvalía. A la par, el derecho a exponer y distribuir la obra artística no debe estar sustentada en una meritocracia basada en la acumulación de capital social, pues este sistema de competencia consolida una desigualdad y exclusión social que, desde nuestro punto de vista, debe ser erradicado, destruido para transformar las energías de la vida en experiencia cultural colectiva.

Llegando a este punto, se propone exponer la libertad de la autonomía como la búsqueda de la libertad de las sensibilidades que producen la obra de arte con la naturaleza, más que en la racionalización del mito del capitalismo con sus leyes y normas de *control* y *vigilancia* (Foucault, 2000), que limitan y castigan las facultades de relacionar la obra de arte con las sensibilidades de la vida colectiva. En otros términos, la salvación de la civilización deberá implicar la abolición de la sociedad represiva del mercado que limita las sensibilidades de *Eros* en la obra de arte al mercado del valor para unos pocos cuantos, los privilegiados que gozan la sensualidad de la naturaleza en sus espacios privados y privilegiados. Esto implicará pensar críticamente en los bordes del abismo de la historia del capitalismo; desafiar los peligros del derroche que está alcanzando la perfección de la dominación y la destrucción de la naturaleza mediante la alienación al fetiche de la mercancía. En otras palabras, hay que afinar el ojo para vislumbrar aquellos procesos de las

revoluciones moleculares (Guattari, 2017); alteraciones imperceptibles que articulan posibilidades de la representación poética en la producción de lenguajes de lo político para las transformaciones sociales.

Sin embargo, a raíz de este recorrido económico político del arte, se observó que, en la era de la reproducción mecánica, electrónica y digital del arte, la técnica artística no sólo está supeditada a la producción masiva de productos industriales. Además, está supeditada a la reproducción masiva de actitudes y funciones humanas (instrumentalización). A este fenómeno lo denominamos *proceso de estetización*. El cual, en la era del capitalismo artístico, ornamentos instrumentalizados, lanza sin cesar nuevas modas en todos los sectores y crea a gran escala sueños, imágenes y emociones que *estetizan* a la vida cotidiana (Lipovetsky & Serroy, 2019: 100). Este condicionamiento necesita ser legitimado culturalmente para que se introduzca en la vida social. Esta legitimación no sólo corre a cargo de los *dispositivos artísticos*, sino también de los *ideológicos* que cada sociedad pueda tener. Estos pueden ser la religión, la política, etc. El papel de estos *dispositivos* es autenticar esta realidad objetiva, por medio de estrategias que dictan a la subjetividad colectiva una normalización de los modos de producción capitalista.

II

Por tal motivo, el recorrido teórico reflexivo del capítulo 2, *arte y procesos de estetización*, nos llevó a plantear este fenómeno más allá de la esfera mercantil capitalista. Nos llevó a rastrear sus orígenes en los procesos históricos de subjetivación que no sólo manufacturan sujetos para las mercancías, sino también confeccionan “sujetos-sujetados a un orden del discurso, cuya estructura sostiene un régimen de verdad” (Fanlo, 2011: 8). Al instrumentalizar las cualidades sensibles (cognitivas, emocionales y sensoriales) del arte hacia el servicio de estrategias político-estéticas de dominio se masifican *imágenes simulacro*, representaciones que filtran y moldean la manera en la que se percibe un acontecimiento, una experiencia. De este modo, la realidad política, económica, ideológica, pero sobre todo la histórica, desdibujada desde este arte, se torna en una alucinación estética.

Así, a lo largo de este capítulo 2 se plantearon los *procesos estetizantes*. En primer lugar, como procesos históricos de subjetivación hacia la construcción de mundos (realidades

relacionales). Según los designios del orden político y social del régimen estético del arte, se construyen identidades instrumentalizadas, pero también espacios donde el tiempo se reestructura como lucha de clases. Las identidades que parecieran homogéneas son distribuidas a lo largo de un espacio público, a fin de tomar lugares y funciones sociales instituidas por dicha orden, al mismo tiempo que expresan las contradicciones con un mundo *distópico* de crisis constantes. Al ser así, de manera inmediata en la empiricidad, se vislumbra al arte como dispositivo que instituye procesos discursivos, los cuales reconfiguran a una realidad y la legitiman. Este condicionamiento histórico, produce relaciones sociales reguladas y/o normalizadas que las inviste de veracidad, de prestigio y autoridad. Con esta mirada de la hegemonía que nos domina, el sujeto de esta relación es el resultado de una interacción entre el dispositivo artístico y la persona en el proceso de sujeción, que produce una ideología, una opinión, una conducta y una identidad, es decir una subjetividad. Aunado a lo anterior, el dispositivo arte, se articula con otros dispositivos con el propósito de complementarse y potencializarse recíprocamente. Así, el dispositivo arte se vincula con las luchas estéticas de cada época. Por tanto, el dispositivo arte, como hacer y como uso, produce una *red dispositivo* que impone modos de ver, ser y hacer en disputa.

Por estas razones, si movemos la mirada o el lugar de enunciación de la racionalidad, en segundo lugar, como lo vimos con las dinámicas artísticas visuales, la *red dispositivo*, también, conforma un campo social heterogéneo de racionalidades, un espacio social antagónico, siempre en disputa que configura y reconfigura al arte mismo. En palabras de Fanlo (2011: 6), la *red dispositivo* no sólo subjetiva sino que, también, produce procesos de desubjetivación que son aquellos en los que la creación de un sujeto implica la negación de un sujeto. Las redes dispositivo son campos de fuerzas, negaciones consumadas, imágenes invertidas que se entrecruzan y mezclan, por lo que tienden a fisurarse, a fracturarse, lo cual suscita nuevas redes o reconfiguraciones de ella. Esta ampliación de la dimensión del dispositivo, negatividad subyacente o inmanente a las lógicas de violencia, va más allá de su definición como régimen de lo visible, de lo enunciable, de orientador de conductas, que determinan una forma de vida, la cual no puede escapar de la magia del dominio. Siendo así, es posible pensar en dispositivos estéticos emancipatorios de lo político. Por lo que el dispositivo arte en sus manifestaciones de diferencia y distinciones en sus formas de *habitus*

(Bourdieu, 2012) es un instrumento para la dominación, tal como para la emancipación (Cadahia, 2016: 270).

Por tal motivo, el dispositivo arte es un campo político en el que se disputan los diferentes modos de enunciar un *yo* colectivo. En palabras de Diego Paredes:

“Es un escenario común donde los agentes se manifiestan a través de la acción y el discurso. Este espacio político es el *topos* donde tiene lugar un desacuerdo fundamental entre dos procesos heterogéneos” (Paredes, 2009: 95).

En consecuencia, se forma un espacio público estético en el que se presentan los desacuerdos, porque, según Rancière, la política establece “montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación, que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005:55). Siendo así, la estética se instaure en su campo original, que es la realidad de la estética en tensiones y conflictos, y no el arte que se ha establecido en los murales cosificados de la historia. La estética, como el pensamiento *sensorium* de la realidad no se le acota a la dimensión sensible del arte, que es institucionalizada dentro del ámbito de perfeccionamiento en la imagen. Más bien, la estética, que se desprende del *sensorium* de la realidad, implica, como diría Mallamaci (2019: 200) un conjunto de percepciones de un organismo. Por tanto, la estética es el lugar donde un cuerpo cognoscente experimenta e interpreta el ambiente por medio de su *sensorium*. Esto implica, como lo hemos señalado, según Javier Arcos;

“la corporeidad de un sinnúmero de relaciones, que no se circunscriben al círculo de las artes, sino que se extienden al conjunto de las esferas humanas, en particular a las sociopolíticas. Por tal motivo, es importante entender al arte como experiencias estéticas, que están enmarcadas en el *sensorium*” (Arcos, 2009: 144).

Esta estética relacional o política quita la frontera entre arte y política, porque, al ser ellas derivadas de la estética, también, construyen espacios específicos, que tienden un puente hacia la vida. Esta “emancipación” de las imágenes a partir de la estética, implica concebir al arte en términos más liberales, lo que lo lleva al cruce de diferentes voces históricas sociales. En consecuencia, al desinstitucionalizar al arte de su régimen estético se renueva a

la esencia estética de la vida como paradigma del arte. Se crean subjetividades políticas, agenciamientos de insurrección política que muestran, como lo diría Suely Rolnik:

“la voluntad de perseverancia de la vida, que se manifiesta como un impulso de ‘anunciar’ mundos por venir en un proceso de creación y de experimentación que busca expresarlo” (Rolnik, 2019: 119).

De esta manera, los agenciamientos de insurrección política se contemplaron en problemáticas conceptuales *de constelación del arte como experiencia ética-política del deseo* que se resiste a los procesos de estetización manipulada o *mutilada* (diría Theodor Adorno, 2004), tanto de la vida y del arte, como de las prácticas artísticas para el consumo y la contemplación. Lo cual “constituye un acto político, en cuanto significa hacer lugar a fuerzas creativas deseantes” (Escobar, 2021: 30) que tienden a una aptitud de resistencia e invención creativa ante el inminente colapso, que domina la experiencia de la estética y el arte en la *sociedad del espectáculo* mediada por el fetiche del dinero y las finanzas enmarcadas por el mercado y el consumo. En este sentido, como lo diría Guy Debord (1995), apoyándose en Feuerbach, lo sagrado, la vida en sus formas del arte en la guerra sigue en las batallas contra la cosificación.

III

Por ello, como vimos en el capítulo 3, los artistas que hacen arte ético-político se proponen hacer ver aquello que no es visible, de hacer ver de otra manera aquello que es visto como inmutable, de poner en relación motivaciones estéticas de la política con aquello con lo que no lo estaba. En este sentido, el arte ético-político son procesos conflictivos que llevan a la transformación, a la redistribución y rehabilitación del entorno. Busca otras maneras de ser, de convivir a través de diferentes procedimientos o métodos no doctrinarios. El arte ético político es resistencia. Es una improvisación, una intuición del inconsciente que es nómada, pero es una intensidad en la consciencia del destino de las imágenes (Rancière, 2011). Es una coordinación compartida de lo que se puede hacer individual y colectivamente. No tiene que ver con la iluminación del genio creador artístico, sino tiene que ver con el movimiento que se hace para tener una vida digna. En este sentido, el arte ético-político toma

la particularidad de lo múltiple porque no se puede reducir a formas únicas de hacer las cosas. Si el espíritu que les da forma a las imágenes escapa de lo sofisticado, también, es parte del proceso de acción política.

Los artistas o colectivos que utilizan al arte como una herramienta de subversión o de liberación del yugo del Capital; enuncian con los performances que las imágenes sonoras-visuales contenidas en el arte no son decorativas-contemplativas, lo que implica una crítica al valor de cambio como valor de culto. Son formas de lucha que buscan incidir en lo político, en lo cultural, en lo social. Son puntos de fuga moleculares del inconsciente en la conciencia de sueños despiertos. Crean, como los sueños y las utopías que nos sugiere Ernst Bloch (1977, 1979 y 1980), en los espacios lisos de la reproducción del Capital, una desterritorialización de la axiomática del Capital, universal y totalizante, tal como una lucha por la emancipación de las imágenes dialécticas inscritas en el concepto cultura.

De este modo, consideramos que, aunque de manera inconsciente, los colectivos artísticos vistos a lo largo de este capítulo generan una socialidad política, entendida como una conjunción de múltiples experiencias y valores compartidos. Esta socialidad, también, es un vivir juntos, sobrevivir juntos para ir más allá de un individualismo en beneficio del colectivo que se va formando. Se rompe con el “dividualismo” en el ambiente, el cual decreta que las personas sólo son un dato más en los *genocidios* de la historia: una marca identitaria de razas, géneros y matrícula que dictan el posicionamiento jerárquico social económico al que pertenecen.

Por esto pensamos que las resistencias de la estética en las diversas experiencias artísticas en la historia son pequeños trozos o fragmentos de un espejo roto (Matamoros, 2020: 18). Actualización de lo *mismo* en el *eternal retorno* (diría Nietzsche, 1996) que intenta, a partir de la estética del arte, construir una facultad común de sentir, de percibir, de defender lo no idéntico en la gestión de lo político como producción de espacios alternativos. La única razón de ser es consagrarse a un presente vivido colectivamente. Siendo así, la socialidad o la coexistencia social es esta estética lúdica del arte que se sitúa en la descentralización de doctrinas dogmáticas, tanto de las tristezas del arte encerrado en museos, galerías y subastas como de lo político que las configura en tensiones del valor de uso y valor de cambio.

Esta socialidad de resistencia es una potencia interior de los colectivos artísticos, tal como de la expresión artística individual que renueva, fortalece, al igual que redinamiza aquello que los poderes del orden capitalista tienden a acotar, a hacer rígido, a destruir. A saber, el vivir colectivo que no se preocupa por tener algún tipo de finalidad individualista, utilidad o funcionalidad hacia el capital. La socialidad del arte ético-político desde sus orígenes tiende, aunque contradictoriamente, hacia una autonomía en saberes y sus usos. Tiende a transformar desde la cultura como vida al espectador en un actor, en un activista que hace de su experiencia estética un medio para actuar y cambiar su contexto inmediato (Arcos, 2009: 147).

Listo, Parfraseando a Michel de Certeau (1993), la estética en el arte de la *cultura en plural* sería como esas vocales mencionadas por Rimbaud y comentadas por Fernando Matamoros (Ver Capítulo 2 de esta tesis). Contienen los secretos culturales del vivir con los orígenes del lenguaje en textos, sonidos y escuchas de imágenes, en juegos de las frases que se mueven en las fiestas de los rituales como la naturalidad de lo humano; esas necesidades contingentes de la existencia sagrada en las prácticas profanas del conocimiento. Lo esencial o *importante* en las *urgencias* del tiempo, dirían los indígenas zapatistas desde sus montañas sagradas (Matamoros, 2022), sería redimir lo que queda en gran parte desconocido o ausente en cálculos que fijan un precio a la muerte de un hombre o una mujer, de una tradición o de un paisaje. Violenta conquista de la cultura con su doblete cómico de la política devenida decoración de ideologías cancerosas y pandémicas, donde se instalaron los nuevos poderes tecnocráticos y gestiones populistas del liberalismo capitalista.

Finalmente podemos decir que, *arte máquina de guerra* es un complejo de fuerzas, que se entrelazan, se contradicen, lo que problematiza y transforma las maneras de hacer y usar al arte. Estos procesos dialécticos (máquina de guerra) establecen al arte como un instrumento tanto para la dominación, como para la emancipación (Cadahia, 2016: 270). En palabras de Gilles Deleuze, *Arte máquina de guerra* tiene como componentes:

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

Por consiguiente, las imágenes dialécticas contenidas en esta *máquina de guerra* en forma de pinturas, esculturas, sonidos musicales, instalaciones y performativos son las tonalidades de la historia social como experiencia estética política de voluntad de rebelión. Son una producción para el Otro. Son un conjunto de sensibilidades en posibilidades de relaciones con el Otro. Son un *don* inspirado en un sentido comunitario. Se desdoblan en la vida cotidiana como reciprocidad y solidaridad circunscritas en la práctica política. Disienten las formas establecidas en las que el arte se concibe como mercancía, como espectáculo, así como en un aparato de “régimen social productor de subjetividad, es decir productor de sujetos-sujetados a un orden del discurso, cuya estructura sostiene un régimen de verdad” (Fanlo, 2011: 8). Por ello, el *don* del artista comprometido con la lucha promueve la esperanza en el intercambio de partículas simbólicas de renovamiento revolucionario.

Las *imágenes dialécticas* contenidas en esta *máquina de guerra* son posibilidades de creación de mundos dentro de este mundo. Es el hacer reflexivo-productivo del ser humano, un tipo de acción social que permite el paso del “no-ser” (no existencia) a la presencia; y que, admite el develamiento de un espacio de verdad (Agamben, 1970: 114). La estética política de los artistas dialécticos es la búsqueda en la *poiesis* de un camino que conduzca hacia nuevos espacios de verdad. Lo que permitirá la construcción de nuevos entornos para ser ocupados, a fin de devenir el ser hacia la presencia de una multiplicidad de verdades. Así, se conforma una dimensión *estética-epistémica*, donde los objetos, ideas, políticas, etc., creados desde ella develan otras formas de ser en relación con el cuidado del Otro (Tlostanova, 2012: 66).

En este sentido, dejando abiertas las posibilidades del arte de la *máquina de guerra metalúrgica* en las tradiciones de la técnica como experiencia humana y política del tiempo, arqueologías y antropologías del movimiento en las formas milenarias de la humanidad, potencia la metamorfosis. Tiene la posibilidad de sacar al arte de la técnica instrumental y de su régimen estético dual (bello-feo, cómico-trágico, así como elevado-bajo) para conocer con el pensamiento crítico, desde un principio no dual, no excluyente, la existencia de otras opciones que se enlazan con modelos *estético-epistémicos* diferentes. De esta forma, *arte máquina de guerra* une el arte a la vida, lo que devuelve a su dimensión original la condición poética del ser humano como estrategia para sobrevivir, creando mundos dentro de un único mundo impuesto. Como diría Aline Zárate y Fernando Matamoros:

“Realidades separadas que, sin campanas mañaneras, ni trompetas míticas de la violencia en la *sociedad del espectáculo*, se sitúan con sustancialidades que debieron haber sido dichas para la producción de una nueva situación [...]. Rupturas en los espacios concretos que demuestran la fuerza de la historia en las articulaciones de la memoria en la lucha” (Zárate & Matamoros, 2023: 59).

Referencia de imágenes

Introducción

Imagen I. *Máquina de guerra* (1967). Autor: Fernando Ramírez Osorio (1922-2015), esmalte sobre cartulina. Imagen tomada en la exposición *huellas en el tiempo*. Organizada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en el marco del natalicio número 100 del artista plástico, en octubre de 2022.

Capítulo 1

Imagen 1. Mural: *La epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957). Imagen tomada de: <https://www.culturagenial.com/es/obras-de-diego-rivera> en marzo de 2022.

Imagen 2. *Marx hablando con un obrero sobre la lucha de clase*. Recorte del mural *la epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957). Imagen tomada de: <https://www.alamy.es/foto-diego-rivera-escuela-mexicana-de-la-historia-de-mexico> en marzo de 2022.

Imagen 3. *México prehispánico*. Parte derecha del mural *la epopeya del pueblo mexicano* (1929-1935). Autor: Diego Rivera (1886-1957). Imagen tomada de: <https://www.alamy.es/foto-diego-rivera-escuela-mexicana-de-la-historia-de-mexico> en marzo de 2022.

Imagen 4. Recorte del mural: *Man at the crossroads* (1933-1934). Autor: Diego Rivera (1886-1957). Imagen tomada de: <https://bridgesandballoons.com/frida-kahlo-diego-rivera/> en marzo de 2022.

Imagen 5. *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1991). Escultura perteneciente a la serie: *Natural History*. Autor: Damien Hirst (1965). Imagen tomada de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/retrospectiva-de-damien-hirst-en-la-tate/hirst-the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-1991/> en abril de 2022.

- Imagen 6. *Mother and Child, Divided* (1995). Escultura perteneciente a la serie: *Natural History*. Autor: Damien Hirst (1965). Imagen tomada de: <https://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/retrospectiva-de-damien-hirst-en-la-tate/hirst-the-physical-impossibility-of-death-in-the-mind-of-someone-living-1991/> en abril de 2022.
- Imagen 7. *Retrato del rey Luis XIV* (1701). Autor: Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en abril de 2022.
- Imagen 8. *Hombre desesperado* (1855). Gustave Courbet (1819-1877). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en abril de 2022.
- Imagen 9. *Autorretrato* (1889). Autor: Vincent van Gogh (1853-1890). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en abril de 2022.
- Imagen 10. *Double Elvis* (1963). Autor: Andy Warhol (1928-1987). Serigrafía sobre lienzo. Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en abril de 2022.

Capítulo 2

- Imagen 11. *Copia en mármol de la estatua del Doríforo* (450-440 a.C.). Autor: Policleto (480-420 a.C.). Imagen tomada de: <https://grupenciclopedia.cat/blog/es/el-doriforo-de-policleto/> en octubre de 2022.
- Imagen 12. *Pintura de Castas* (1500-1600). Autor: Desconocido. Imagen tomada de la página web del Museo Nacional del Virreinato, INAH, https://lugares.inah.gob.mx/es/museos-inah/museo/museo-piezas/8409-8409-10-241348-cuadro-de-castas.html?lugar_id=475 en octubre de 2022.
- Imagen 13. *Retrato del rey Luis XIV* (1701). Autor: Hyacinthe Rigaud (1659-1743). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en abril de 2022.
- Imagen 14. *¡Oh! Santa Bandera* (1977). Autor: Enrique Guzmán (1952-1986). Imagen tomada de: https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/efemerides/efe_guzman01.html en octubre de 2022.

- Imagen 15. *Mural del humanismo* (1980). Autor: Jesús Corro Ferrer (1933-2016). Imagen tomada de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mural_humanismo.jpg en octubre de 2022.
- Imagen 16. Reconstrucción de *La Virgen Marilyn* (1988). Autor: Rolando de la Rosa (1952). Imagen tomada de: <https://artishockrevista.com/2019/12/19/zapata-gay-o-del-elogio-a-las-diferencias/> en octubre de 2022.
- Imagen 17. *Extractos del periódico el universal de 1988 (2019)*. Autores: Fernanda Ramírez R. & Mario Alberto Gámez. Imágenes tomadas de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/cuando-la-virgen-de-guadalupe-de-de-la-rosa-fue-censurada-en-el-mam> en octubre de 2022.
- Imagen 18. *La revolución* (2014). Autor: Fabián Cháirez (1987). Imagen tomada de: <https://artishockrevista.com/2019/12/19/zapata-gay-o-del-elogio-a-las-diferencias/> en octubre de 2022.
- Imagen 19. *Yanomami* (1976). Autor: Juan Downey (1940-1993). Imagen tomada de: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a301b/82/crisiss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010> en octubre de 2022.
- Imagen 20. *Lo que puede venir (Amenaza sobre México: Lo que no debe venir, Lo que vendrá y autorretrato)* (1945). Autor: Leopoldo Méndez (1902-1969). Imagen tomada de: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a301b/82/crisiss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010> en octubre de 2022.
- Imagen 21. *México se está convirtiendo en una gran ciudad* (1947). Autor: Alfredo Zalce (1908-2003). Imagen tomada de: <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a301b/82/crisiss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010> en octubre de 2022.
- Imagen 22. *El nacimiento de venus* (1486). Autor: Sandro Botticelli (1445-1510). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en noviembre de 2022.
- Imagen 23. *Sobre el nacimiento de venus* (2016). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*. Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

Imagen 24. *El toro y el cóndor* (1960). Autor: Estuardo Maldonado (1930). Imagen tomada de: <http://fundacionemaldonado.blogspot.com/2011/03/hernan-rodriguez-castelo.html> en noviembre de 2022.

Imagen 25. *Escena del diluvio* (1827). Autor: Joseph-Désiré Court (1797-1865). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en noviembre de 2022.

Imagen 26. Mural: *El origen de la vida* (1980). Autor: Fernando Ramírez Osorio (1922-2015). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en noviembre de 2022.

Capítulo 3

Imagen 27. *El jardín de las delicias* (1510). Autor: Jheronimus van Aken (el Bosco) (1450-1516). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en noviembre de 2022.

Imagen. 28. *El nacimiento de venus* (1486). Autor: Sandro Botticelli (1445-1510). Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/> en noviembre de 2022.

Imagen 29. *Sobre el jardín de las delicias* (2016). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*. Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

Imagen 30. *Sobre el nacimiento de venus i y ii* (2016). Obra perteneciente al álbum *La Atlántida*. Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

Imagen 31. *Libro desconocido*. Obra perteneciente a la serie fotográfica *El Origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

Imagen 32. *Mujer Vitruvio-con texto*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

Imagen 33. *Darwin era misógino I*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.

- Imagen 34. *Sin nombre*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.
- Imagen 35. *Humani corporis II*. En serie fotográfica *El origen de la mujer I* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.
- Imagen 36. *Sobre la evolución I*. En serie fotográfica *El origen de la mujer II* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.
- Imagen 37. *The sexes throughout nature*. En serie fotográfica *El origen de la mujer II* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imágenes tomadas de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.
- Imagen 38. *Me fotografió como Antoinette. Intervengo estos dos libros. Estudio el paisaje. Utilizo el cuerpo*. En serie fotográfica *El origen de la mujer II* (2018-2021). Autora: Carol Espíndola (1982). Imagen tomada de: <https://carolespindola.com/> en noviembre de 2022.
- Imagen 39. *Muro de la entrada del salón rojo en donde se expuso el proyecto Esculpiendo el espacio sonoro* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.
- Imagen 40. *Distribución de los elementos en la Instalación (Esculpiendo el espacio sonoro), ambientada por loops musicales tecnológicos* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.
- Imagen 41. *Distribución de los elementos en la Instalación (Esculpiendo el espacio sonoro), ambientada por loops musicales tecnológicos* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.
- Imagen 42. *Kinect* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.
- Imagen 43. *Touch Pad* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.

- Imagen 44. *Teclado para computadora tipo QWERTY* (2018). En *Museo Nacional de las Culturas del Mundo*. Fotografía tomada personalmente el día del evento en enero de 2018.
- Imagen 45. *Performativo en el consulado de México en Montreal, Canadá (marzo de 2018)*. Fotografía tomada de: <https://saladeprensa.sre.gob.mx/index.php/lista-de-consulados/montreal/8857-participacion-del-instituto-cultural-de-mexico-montreal-en-la-nuit-blanche-a-montreal-en-noviembre-de-2022>.
- Imagen 46. *Fotografía del día de la presentación III acto, tránsito fugaz a través del ambiente cambiante* (2018). Fotografía tomada de: *compañeros del presentador* (Hildeberto) el día de su presentación en diciembre de 2021.
- Imagen 47. *Trazo psico geográfico afectivo* (2018). Imagen tomada del panfleto del *III acto* y proveniente de: *Introducción: Rizoma* (Deleuze y Guattari, 2015: 9) en diciembre de 2018.
- Imagen 48. *Panfleto de la presentación: III acto* (2018). Escaneo del panfleto, creación propia en noviembre de 2022.
- Imagen 49. Cartel del evento: *Jornada de la escucha. Concierto colaborativo participativo* (2021). Imagen tomada de: *La Flor Peri Odico*, <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011669875752> en noviembre de 2022.
- Imagen 50. *Socavón de María Zacatepec, junta auxiliar perteneciente a J.C. Bonilla* (2021). Fotografía tomada de: <https://www.elfinanciero.com.mx/puebla/2021/06/01/imagenes-del-socavon-en-puebla-que-crece-y-crece/> en noviembre de 2022.
- Imagen 51. *Preparativos del concierto participativo, día dos de la jornada de la escucha* (2021). Fotografía tomada del Google drive de Oliver Gabriel Hernández: https://drive.google.com/drive/folders/1W4YE4_E8QgOA_g6C2wFSktGGLok3elqr en noviembre de 2022.
- Imagen 52. *Escuchando a la flora y fauna. Día uno de la jornada de la escucha* (2021). Fotografía tomada del Google drive de Oliver Gabriel Hernández: https://drive.google.com/drive/folders/1W4YE4_E8QgOA_g6C2wFSktGGLok3elqr en noviembre de 2022.

Bibliografía

Libros

- Adorno, Theodor (2011). *Teoría Estética*. Madrid. Akal.
- Adorno, Theodor (2004). *Mínima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid. Akal.
- Agamben, Giorgio (1970). *El hombre sin contenido*. Barcelona. Áltera.
- Aguilar, Manuel & Cabrera, Erika (2011). *Diego Rivera: A Biography*. Greenwood. Burns, E. Bradford.
- Álvarez Vidaurre, Ester (2010). *Historia de la percepción y memoria cultural: influencia en los estudios arqueológicos*. Cuadernos de Arqueología, Universidad de Navarra. 173-197.
- Baudrillard, Jean (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.
- Bauman, Zigmunt (2008). *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Sequitur.
- Benjamin, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Itaca.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México. Itaca.
- Benjamin, Walter (2009). *Sobre la pintura, o; el signo y la mancha*. En Walter, Benjamin, *Obras. Libro II. Vol. 2*. Madrid. Abada. Pp. 212-216.
- Berger, John (2010). *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Blanqui, Auguste (2002). *La eternidad por los astros*. Argentina. Colihue.
- Bloch, Ernst (1997, 1979 y 1980). *El Principio de Esperanza*. 3 volúmenes. Madrid. Aguilar.
- Bonnet Alberto.; Piva, Adrián. (2017). *Estado y Capital. El debate alemán sobre la derivación del Estado*. Argentina. Herramienta.
- Borsa, Iceleia (1989). *As artes visuais no período iluminista*. En Bier Appel, Myrna; Bernd, Zilá; Figuerado, Helena, et al. *Caminhos da liberdade. A revolução francesa e a infidencia mineira (as letras e as artes)*. Río Grande do Sul, UFRGS-PUCRS-FAPERGS. Pp. 30-52.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge. Polity Press.
- Bourdieu, Pierre. (1997). *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

- Bourdieu, Pierre & Wacquant, Löic. (2005). *Una invitación a la Sociología Reflexiva*. México. Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (2012). *La distinción, criterio y bases sociales del gusto*. Colombia. Taurus.
- Bourriaud, Nicolas. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Lebenglik.
- Castelnuovo, Enrico. (1988). Arte, industria y revolución. Temas de historia del arte. en Barcelona, Península.
- Castoriadis, Cornelius. (2005). *Lo imaginario: la creación en el dominio histórico social*, en Castoriadis, C. *Los dominios del hombre*. Barcelona, Gedisa. Pp. 64-77.
- Comte, Augusto (1998). *La filosofía positiva*. México. Porrúa.
- Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del arte*. Barcelona, Paidós.
- De Certeau, Michel. (1993). *La culture au pluriel*. París. Seuil.
- De Certeau, Michel. (2000). *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México D.F. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente y Universidad Iberoamericana.
- De Certeau, Michel. (2007). *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*. Madrid. Katz.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile. Naufragio.
- Deleuze, Gilles (2006). *Capítulo V. Política*. En *Conversaciones 1972-1990*. Valencia. Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles (2012). *Qué es un dispositivo. Contribución a la guerra en curso*. Madrid. Errata Naturae.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2015). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. Pre-Textos.
- Dewey, John (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Díaz Ortega, C. (2011). *Teatro y pedagogía. Una metodología para la formación de docentes. Pensar la práctica para transformarla*. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y letras, posgrado en pedagogía.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. A-Manchado libros.
- Didi-Huberman, Georges, (2019). *Désirer. Désobeir. Ce qui nous soulève*. París. Les Éditions de Minuit.
- Echeverría, Bolívar (1998). *Valor de uso y Utopía*. México. Siglo XXI.

- Echeverría, Bolívar (2001). *Definición de la cultura*. México. Itaca-UNAM.
- Eckhard Neumann. Et al. (2015). *la actitud del artista*. Madrid, Clepsidra Ed.
- Eco, Umberto. (1992). *Obra abierta*. Planeta-Agostini.
- Eisner, Elliot. (2004). “El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia”, en Eisner, Elliot. *Arte y la creación de la mente*. España. Paidós.
- Escobar, Ticio. (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ediciones Tinta Limón.
- Findlay, Michael (2014). *El mercado del arte frente al coleccionista. El conocimiento artístico en nuestra época de mercantilización*. Barcelona. Fundación Arte y Mecenazgo, Fundació Gala-Salvador Dalí y Caixa Forum Barcelona.
- Francastel, Pierre. (1995). *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Foucault, Michel. (1997). *Ethics, Subjectivity and Truth. Essential Works of Foucault 1954-1984*. Editado por Paul Rabinow. Vol 1. Londres. Penguin.
- Foucault, Michel. (1999). *Gérard Fromanger, Photogenic Painting*. Londres. Black Dog.
- Foucault, Michel. (2000). *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*. Argentina. Siglo XXI Ed.
- Foucault, Michel. (2014). *El coraje de la verdad*. España. Arena Libros.
- García, Rolando. (2000). *El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de sistemas complejos*. Barcelona: Gedisa.
- Garzón Cantor, Dayhanna F. (2017). *Sociedades antiguas y cambio social*. Bogotá. Fundación Universitaria del Área Andina.
- Giménez, Gilberto. (2007). *Estudios sobre las culturas y las identidades sociales*. México: Consejo nacional para la cultura y las artes/ Instituto Coahuilense de Cultura.
- Gioia, Ted. (2020). *La música. Una historia subversiva*. [Traducción al español por Mariano Peyrou]. Madrid, Turner Publicaciones SL.
- Gombrich, Ernst H. (2021). *Cuatro teorías sobre la expresión artística y otros escritos sobre el relativismo cultural*. Madrid. Rialp.
- Gooyong, Kim. (2019). *From Factory Girls to K-Pop Idol Girls. Cultural Politics of Developmentalism, Patriarchy and Neoliberalism in South Korea's Popular Music Industry*. London, UK. Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

- Groys, Boris. (2005). *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia. Pretextos.
- Gruzinski, Serge. (1991). *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI-XVIII*. Ciudad de México. Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, Félix. (2017). *La revolución molecular*. Madrid. Errata naturae.
- Guerrero, Diego. (2008). *Un resumen completo de 'El Capital' de Marx*. Madrid. Maia.
- Harvey, David. (1998). *La obra de arte en la era de la reproducción electrónica y de los bancos de imágenes*. En Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires. Amorrortu editores. Pp. 378-381.
- Harvey, David. (2008). *Géographie de la domination*. París. Les Praires Ordinaires.
- Holloway, John. (2015). *Contra el dinero. Acerca de la perversa relación social que lo genera*. Buenos Aires. Ediciones Herramienta.
- Holloway, John. (1980). *El Estado y la lucha cotidiana*. En *Cuadernos Políticos, número 24*. México. Era. Pp. 7-27. (artículo)
- Horkheimer, Max. (2000) *Teoría Tradicional y teoría crítica*. Introducción de Jacobo Muñoz. Barcelona: Paidós.
- Hudek, Antony (2014). *El objeto. Documentos de arte contemporáneo*. Barcelona. Akal
- Jameson, Fredric. (2012). *Posmodernismo. La lógica cultural del capital avanzado*. Vol I. Buenos Aires. Paidos.
- Kant, Immanuel. (2008). *La Metafísica de las Costumbres*. Madrid. Tecnos.
- Lerdahl, Fred & Jackendoff, Ray. (2003). *Teoría generativa de la música tonal*. España. Akal.
- Lipovetsky, Gille & Serroy, Jean. (2019). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona. Editorial Anagrama.
- López, Rafael (2017). *El sistema del arte contemporáneo*. España. Independently published.
- Mainero, Luz Elena. (2012). *El muralismo y la Revolución Mexicana*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México.
- Mandoki, Katya (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Ciudad de México. Siglo XXI.

- Marcuse, Herbert (1993), *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México, Editorial Planeta Mexicana.
- Marcuse, Herbert (2002). *Eros y civilización*. Madrid. Editora Nacional.
- Márquez, M^a Victoria y Reigal, Rafael E. (2012). *Distintas formas de expresión: individual y cooperativa*. Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia. COLBAA: Jaén.
- Martínez-Andrade, Luis. (2008). *La reconfiguración de la colonialidad del poder y la construcción del Estado-Nación en América Latina*. En *América Latina Historia y Memoria*. Valencia. Alhim.
- Martínez, Carmen (2017). *La escena musical independiente en la era digital: El crowdfunding como método alternativo de financiación a través de la plataforma Verkami*. Segovia. Universidad de Valladolid, Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación.
- Marx, Karl. (2005). *El capital*. México: siglo xxi editores.
- Matamoros Ponce, Fernando T. (2022). *La Montaña Zapatista de Ultramar. Constelaciones históricas, usos críticos de memoria y cultura durante la pandemia (2020-2021)*. México. CONCYTEP e ICSyH-BUAP.
- Matamoros Ponce, Fernando; Barbosa Cano, Manlio; López Varela Guillermo & Melgarejo Pérez, Manuel A. (2021). *A más de 500 años de la invasión de Mesoamérica. Memorias y resistencias de esperanza ngigua, antropología e historia*. Puebla. UIEP-ICSyH-BUAP.
- Matamoros Ponce, Fernando. (2020). *Prolegómeno. Mirada a contrapelo de la felicidad y la estética en el arte en reposo*. En Nahón, Abraham. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. México. Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca e Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Pp. 7-21.
- Matamoros Ponce, Fernando T. (2015). *Pensamiento colonial. Descubrimiento, conquista y “guerra de los dioses” en México*. México. BUAP-UV.
- Mauss, Marcel. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Buenos Aires. Katz conocimiento.

- Monneret, Jean. (2000). *Catálogo del Salón de los Independientes 1884-2000. Los independientes en la historia del arte*. París, Salon des Indépendants.
- Morales Corona, Mariano (2016). *Diálogos con la pintura. Poética de la imagen*. México. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Morin, Edgar (1997). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona. Gedisa.
- Nietzsche, Friedrich (1996). *Así habló Zaratustra*. Madrid. Alianza.
- Pashukanis, Evgeni B. (2016). *Teoría General del Derecho y Marxismo*. La paz, Bolivia. Ministerio de Trabajo, Empleo y Previsión Social.
- Pérez-Henao, Horacio. (2013). *Estética cotidiana y literatura: posibilidades de una confluencia para un problema de investigación*. En *AISTHESIS*, número 54. Chile. Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 89-101. (artículo)
- Perniola, Mario (2002). *El arte y su sombra*. Madrid. Ediciones Cátedra.
- Platón. (1988). *Fedro*. En *Diálogos III*. Madrid. Gredos. Pp. 289-413
- Pollock, Griselda. (2007). *El análisis transdisciplinar de la cultura*. En *Bauman, Zygmunt, et al. Arte ¿líquido?* Buenos Aires, CDMX, Madrid. Asmara, Sequitur. Pp. 27-34.
- Poulantzas, Nicos. (2005). *Estado, poder y socialismo*. México. Siglo XXI.
- Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires. Edición Nueva Visión.
- Rancière, Jacques (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, Jacques (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires. La cebra.
- Rancière, Jacques (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Bordes Manatíal.
- Rancière, Jacques (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires. Capital Intelectual.
- Rancière, Jacques (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires. Prometeo libros.
- Rancière, Jacques (2018). *Le temps modernes. Art, temps, politique*. París. La fabrique éditions.
- Rancière, Jacques (2020). *Le temps du paysage. Aux origines de la révolution esthétique*. París. La fabrique éditions.
- Rewald, John (1986). *Studies in post-Impressionism, The Posthumous Fate of Vincent van Gogh 1809-1970*. EE. UU. Harry N. Abrams.

- Rodríguez, Adolfo (2015). *La riqueza. Historia de una idea*. Madrid. Maia Ediciones.
- Rolnik, Suely (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Ruhrberg, Karl (2012). *Lo desconocido en el arte. Las nuevas realidades de la pintura abstracta*. En Ruhrberg, Schneckeburger, Fricke y Honnef. *Arte del siglo XX*. Barcelona. Taschen. Pág. 219.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1979). *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México, Ediciones Era.
- Sánchez, José A. (2000). *Ética y representación*. Universidad Iberoamericana.
- Scott, James C. (2000). *Los dominados y el arte de la resistencia*. México. Era.
- Shklovski, Victor (1921). Sobre el enfoque formalista del realismo.
- Thomson, Belinda (2007). *La pintura de Van Gogh*. España. Blume editores.
- Towse, Ruth (2006). *Human Capital and Artists Labour Markets*. En Ginsburgh, Victor & Throsby, David. *Handbook of the Economics of Art and Culture*. Ámsterdam, North-Holland. Pp. 865-894.
- Towse, Ruth (2010). *A Textbook of Cultural Economics*. Cambridge. Cambridge University Press.

Tesis

- Moreno Álvarez, Manuel A. (2016). *La nueva Escuela de Pintura. Crónica del origen del Arte Contemporáneo en Puebla*. Tesis de Maestría en Estética y Arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Valdez Cruz, Nuri S. (2020). *Aproximaciones Históricas a la Temáticas Muralistas en la Ciudad de Puebla durante 1960-1990*. Tesis de Licenciatura en Historia de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Artículos

- Agamben, Giorgio. (2011). *¿Qué es un dispositivo?* En Sociológica México. Año 26. Número 73. Departamento de sociología de la Universidad Autónoma Metropolitana. Pp. 249-264.

- Arcos Palma, Ricardo Javier. (2009). *La estética y su dimensión política según Jacques Rancière*. En *Nómadas*. Número 31. Colombia. Universidad Central. Pp. 138-155.
- Cadahia, María L. (2016). *Dispositivos estéticos y formas sensibles de la emancipación*. En *Ideas y Valores*. Vol. LXV. Número 161. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 267-285.
- D'Ottavio, Adriana. (2011). *Arte y política en Walter Benjamin. Hacia una estética materialista*. IX Jornadas de Sociología. Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Pp. 1-20.
- Durán Medraño, José M. (2006). *Arte y capital. Releyendo el capítulo VI (inédito) de <<El capital>>*. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Vol. 13. Número 1. Madrid, Universidad Complutense. Pp. 1-6.
- Durán Medraño, José M. (2019). *Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo*. *Ensayos de economía*. Vol. 29. Número 55. Universidad Nacional de Colombia. Pp. 234-249.
<https://doi.org/10.15446/ede.v29n55.79173>
- García Fanlo, Luis. (2011). *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. En *A Parte Rei, revista de filosofía*. Número 74. Departamento de Filosofía, Universidad de Chile. Pp. 1-8.
- González, Milagros (2021). *Ticio Escobar: abrir los ojos en medio de la noche, seguir a las luciérnagas*. En *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso*. Volumen 4, Número 8. Argentina. Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba. Pp. 7-14.
- Kant, Immanuel (2009). *¿Qué es la ilustración?* En *Monográfico Razón y libertad. Foro de educación*. Número 11. Salamanca. Universidad de Salamanca. Pp. 249-254.
- Matamoros Ponce, Fernando (2018). *Ética, estética y erotismo en formas del deseo y lo religioso. Notas epistemológicas materialistas para una "sociología de interioridades"*. En *Revista de Ciencias Sociales Tla Melaua*. Año 11. Número 43. México. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Nueva Época.
- Matamoros Ponce, Fernando (2019). *Estética, felicidad y utopía. Epistemologías históricas del espíritu y teología política en el materialismo histórico*. En *Revista de Ciencias*

- Sociales *Tla Melaua*. Año 13. Número 47. México. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Nueva Época.
- Matamoros Ponce, Fernando & Zárata Santiago, Aline (2023). *El despojo histórico en territorios indígenas. Estéticas en las artes de resistencias del Istmo de Tehuantepec*. En Revista *CoPaLa, Construyendo Paz Latinoamericana*. Año 8. Número 17. México. Pp. 56-68.
- Paredes, Diego (2009). *De la estetización de la política a la política de la estética*. En *Revista de Estudios Sociales*. Número 34. Bogotá. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes. Pp. 91-98.
<https://doi.org/10.15581/007.28>
- Rovira Reich, Ricardo (2019). *La educación política en la antigüedad clásica griega*. En *Anuario de Historia de la Iglesia*. Volumen 28. España. Facultad Eclesiástica de Filosofía, Universidad de Navarra. Pp. 175-220.
<https://doi.org/10.15581/007.28>
- Springer, José Manuel (2011). *Crisiss América Latina*, En Revista *HUM 736 Papeles de cultura contemporánea. Pensar hoy las artes, una aproximación crítica*. No 13. España. Universidad de Granada. Pp. 48-54.
- Zambrano Unda, Héctor M. (2019). *Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística*. Index, Revista de arte contemporáneo. Vol. 0. Número 7. Ecuador. Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la Pontificia Universidad Católica de Ecuador. Pp. 40-46.
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>

Artículos digitales

- Agamben Giorgio. (9 de mayo de 2017). *Arqueología de la obra de arte*. En revista fractal
<http://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal78Agamben-2.php>
- Bertrán, Antonio (12 de diciembre de 2019). *Visitan pintura familiares de Zapata*. En *Reforma*. <https://www.reforma.com/visitan-pintura-familiares-de-zapata/ar1833705>
- Cervera, Francesc (01 de septiembre de 2021). *La pintura de castas mexicana*. En *National Geographic*.
https://historia.nationalgeographic.com.es/a/pintura-castas-mexicana_17164

- Espinoza de los Monteros, Santiago. (11 de diciembre de 2019). *Organizaciones campesinas irrumpen en el Palacio de Bellas Artes, exigen retirar óleo*. En *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2019/12/11/cultura/a03n1cul>
- Flores, Alondra. López, Daniel. MacMasters, Merry. Et al. (Sep-Nov 2011). *Crisiss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010*. En *ArtNexus* 82. <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63fedd90cc21cf7c0a301b/82/crisiss-america-latina-arte-y-confrontacion-1910-2010>
- Hernández, Edgar A. (19 de diciembre de 2019). *Zapata gay o del elogio a las diferencias*. En *ARTISHOCK, revista de arte contemporáneo*. <https://artishockrevista.com/2019/12/19/zapata-gay-o-del-elogio-a-las-diferencias/>
- Muñoz Ramírez, Gloria (23 de diciembre de 2021). *Bonafont Puebla: Se levanta proyecto comunitario sobre instalaciones de saqueo*. <https://desinformemonos.org/bonafont-puebla-se-levanta-proyecto-comunitario-sobre-las-instalaciones-del-saqueo/>
- Ramírez R., Fernanda & Gámez, Mario Alberto (14 de diciembre de 2019). *La obra de Rolando de la Rosa, una víctima*. En *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/artes-visuales/cuando-la-virgen-de-guadalupe-de-de-la-rosa-fue-censurada-en-el-mam>

Entrevistas

- Rancière, Jacques. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Entrevista a Rancière. [Traducción al español por Antonio Fernández Lera]. Salamanca, Consorcio Salamanca.
- Toriz, Rafael (2021). *Las formas del aura*. Entrevista a Ticio Escobar. Vista en: <https://www.perfil.com/noticias/cultura/las-formas-del-aura.phtml>

Redes sociales

- Mosquera, Gerardo & Cuenca López, Alberto [ITESO] (2019, octubre 14). *El enemigo en casa ¿Arte desde América Latina o globalización de la maquila?* Seminario ¡abajo el muro! Arte y emancipación desde 1989. Las venas abiertas del arte contemporáneo en América Latina. YouTube <https://youtu.be/SWZajnHWSwQ>

Jiménez, Luciana [@LucianaJimenez] (10 de diciembre de 2019). *En la defensa de la libertad de creación y de expresión*. Twitter. <https://twitter.com/LucinaJimenez/status/1204536495161393153>

La Flor Peri Odico (9 de diciembre de 2021). *Presentación del libro Nahuatocaitl. Apellidos Nahuas de Puebla, senderos hacia nuestra cultura originaria*. Facebook. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011669875752>

Páginas web

Gobierno de México, Secretaria de Cultura, BLOG (5 de diciembre de 2019). *Zapata después de Zapata; ¿A quién pertenece la imagen del Caudillo del Sur?* <https://www.gob.mx/cultura/articulos/zapata-despues-de-zapata-a-quien-pertenece-la-imagen-del-caudillo-del-sur?idiom=es#:~:text=Zapata%20despu%C3%A9s%20de%20Zapata%E2%80%9D%2C%20la,internacionales%2C%20tanto%20p%C3%ABlicas%20como%20privadas>.

Gobierno de México, Secretaria de Cultura, Prensa (16 de diciembre de 2019). *Se coloca el texto que acompañará imagen La Revolución en la exposición Zapata después de Zapata*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/se-coloca-el-texto-que-acompanara-imagen-la-revolucion-en-la-exposicion-zapata-despues-de-zapata>

Gobierno de México, Secretaria de Cultura, INBAL (diciembre de 2019). *Exposición Emiliano. Zapata después de Zapata*. <https://inba.gob.mx/actividad/8056/emiliano-zapata-despues-de-zapata>