



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS  
POSGRADO EN ARTES VISUALES

“EL SUJETO DISIDENTE EN EL ARTE”

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRO EN ARTES VISUALES  
PRESENTA  
JOSÉ LUIS RANGEL LUÉVANO

DIRECTOR DE TESIS:  
MTRO. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY  
MÉXICO D.F., MAYO 2010



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A** la memoria de mi Padre: José Luis Rangel Herrera, quien me dio la vida y a quien deben, los que me rodean, batallen conmigo.

Y desde luego a Yolanda Luévano Bonilla, mi madre, la mujer que siempre me ha apoyado y ha estado aún en la distancia muy cerca de mí, de quien estoy seguro, siempre estaré en su mente y corazón.

A Sergio, Alberto (+), Antonia, Rodrigo, Armando y Laura Edith, con quienes crecí y a quienes desde luego extraño.

Al carisma de mis sobrinos, quienes tanto me han alegrado y me han confortado por su chispa infantil e ingenio para ver el mundo, sobre todo a Zarek Llassar, Jairo Alejandro y Olu Rashad ¡Nunca dejen de soñar!

Mi más grande agradecimiento a Teresa Zárate, quien fue una persona importante para llegar a este puerto. Gracias por su amistad y el apoyo tan sincero y desinteresado que me ha brindado. Siempre serás mi gran amiga.

Al Maestro Arturo Miranda Videgaray, quien dentro del posgrado fue como un padre para aquellos seis aspirantes a artistas: Paty, Goretty, Dario, Lalo, Antonio. Gracias por compartir momentos en el taller, pero también aquellos de cantina.

A Marcela Guerra, por su complicidad y apoyo, por su amistad, por todos los momentos gratos de convivencia al rededor de su mesa.

A la UNAM, por la beca que me brindó para la realización de un proyecto crítico, espacio idóneo para un librepensador.

A esas mujeres hermosas que nos atienden bondadosamente en servicios escolares: Alejandra, Julia, Gloria e Iris.

Un sincero agradecimiento a Alicia Eliana por su apoyo en la realización de la portada de la tesis.

Y sobre todo un agradecimiento a la vida, que me permite gozarla en su magnitud, porque aun en un mundo gobernado por el consumo y el mercado podemos pensar diferente y comprometernos en la contingencia de nuestro ser en relación ecológica con el mundo y nuestra humanidad.

*José Luis Rangel Luévano.*



## ÍNDICE

|                           |    |
|---------------------------|----|
| <b>Introducción</b> ..... | VI |
|---------------------------|----|

### **Trayectoria histórica 1**

|  |    |
|--|----|
| Del Formalismo en al arte al vínculo del rol social y político del artista:<br>Expandiendo otros territorios en el arte..... | 1  |
| 1.1La deconstrucción de la modernidad.....   | 2  |
| 1.2De la mirada a la crítica de la reificación artística.<br>Cruzando la frontera de la disciplina.....                      | 9  |
| 1.3El espacio vivencial en el arte:<br>Hacia la codificación de la ciudadanía en el ámbito público.....                      | 20 |
| 1.3.1El surgimiento del arte público.....  | 23 |
| 1.3.2 El arte como crítica.....  | 27 |
| 1.3.3 El artista y su rol social.....  | 31 |

*\*\*\*Para ver la segunda sección hay que girar el documento\*\*\**

### **Trayectoria histórica 2**

|   |    |
|---|----|
| Cartografía de la disidencia en el arte: bifurcaciones en el sistema moderno<br>actual y la reivindicación del sujeto disidente en el arte..... | 37 |
| 2.1 Preámbulo a las formas disidentes contemporáneas.....   | 38 |
| 2.2 La crisis del sistema moderno capitalista: Entender el arte desde otra<br>perspectiva.....  | 43 |
| 2.3 Análisis histórico de la subjetividad moderna y la relación con el arte.....  | 53 |
| 2.4El sujeto disidente en el arte.....  | 70 |

*\*\*\*Para ver la tercera sección hay que girar el documento horizontalmente\*\*\**

### **Sección 3**

Aproximaciones conceptuales a mi práctica artística.

|  |            |
|--|------------|
| Ejercicios de escritura.....   | 93         |
| 3.1 No soy occidental, soy sujeto occidentalizado.....   | 95         |
| 3.2 Una corona de laureles.....  | 103        |
| 3.3 El sujeto disidente. La ponencia.....  | 110        |
| 3.4 Tu héroe, mi héroe: toca, juega y aprende:<br>Una relación crítica en relación al Juramento de los Horacios..... | 118        |
| <b>Conclusiones.....</b>   | <b>126</b> |
| <b>Anexo .....</b>   | <b>129</b> |
| <b>Fuentes.....</b>  | <b>132</b> |

**E**L ocaso de la alta modernidad ha propiciado un mundo heterogéneo, la transmutación de los valores universales ha llevado a la humanidad a tener cierto desdén por lo trascendente, lo inmutable y lo eterno, esto no se debe a un cambio en la conformación del Espíritu, sino a la acción e interacción de sujetos concretos que han llevado a desear otros mundos posibles. Es como si pasáramos de Parménides a Heráclito.

Dicha modernidad siempre se presentó teleológica y sus historias bien se presentaban con la ya conocida dialéctica hegeliana de Tesis-antítesis-síntesis, sin embargo esta idea era provisional al mundo en que se construía, fue como si los modernos hubieran querido mantener un orden frente al innegable caos en el que se conforma la humanidad. Con lo anterior no quiero decir que la relación dialéctica no exista, sino que la dialéctica, como punto de bifurcación, no nos lleva a un solo destino o por lo menos no a un destino del todo lógico y predecible.

Las constantes bifurcaciones de la humanidad también afectaron al arte, aunque su diversidad haya existido siempre, el poder cultural promulgó por establecer un sistema, un canon que reflejara el *espíritu de la época*. Lo que era digno de que perdurara a las futuras generaciones como referente civilizatorio.

En la transición hacia la desacralización de lo humano se fueron solapando ideas, modos, técnicas, formas de hacer arte; sin embargo dicha transición nunca fue limpia y aunque podemos encontrar grandes revoluciones que afectaron al arte, dichas fuerzas externas, principalmente los cambios tecnológicos e industriales no lograron construir un mundo mejor.

En la modernidad surgió la subjetividad y la individualidad liberando procesos creativos inimaginados, así las aproximaciones teóricas que explicaban dichos fenómenos también canonizaban, por ejemplo la estética kantiana, que fue hegemónica para explicar, entender y apreciar el arte. De igual manera con la transición hacia la modernidad la experiencia estética

cambiaba en sus modos de sensibilidad, de percepción y manipulación del mundo a partir de sus objetos y se constituyó una u otra forma de ser sujeto. Lo anterior sólo puede ser comprendido en grandes intervalos de tiempo.

Esta subjetividad tiene edades, como las tiene el inconsciente, porque cómo la identidad nunca es fija, ni estable; sino que está en constante construcción, así ocurre con la humanidad. El mito occidental del eterno comienzo nos imposibilita un final. El privilegio de ciertos signos como realidad carece de fuerza para transformar dichos signos en energía social y frente a ello, al constante cambio de signos, se encuentra el sujeto disidente en el que el principal reto es convertir los signos en energía social concatenando máquinas deseantes en una gran máquina deseante que acepte e incluya al otro diferencial. Lo que nos lleva a Negri *se trata de avanzar sin certeza alguna, salvo el hecho de que la investigación colectiva, de masas, produce la verdad*<sup>1</sup>

Entonces tenemos que comprender que la modernidad encaró un sujeto revolucionario en el proletariado, el cual emancipó a diferentes artistas, sin embargo dicho sujeto no podía legitimarla, porque tenía que liberarse de otros procesos en los que estaba inmerso y que Foucault da cuenta de ello: la relación que tienen los modos disciplinarios a partir de la norma, el ligamen entre el poder-saber; el orden patriarcal que critican los feminismos; y las conformaciones identitarias en lo social a partir de los cortes que constantemente hacemos blanco/negro, por ejemplo.

Por lo tanto, si queremos construir una subjetividad disidente en el arte tenemos que tener en consideración los siguientes aspectos: 1) es necesario crear trayectorias históricas que reivindiquen la subjetividad del disidente, desde las contradicciones de la modernidad, lo que implica de alguna manera una genealogía; 2) Que un estudio disidente no parte de continuidades, sino de bifurcaciones, por tanto es dialógico, es decir, se encuentra en diálogo y conflicto con los saberes disciplinares que se empeñan en conformar el conocimiento, sólo como la acumulación de saberes, sin tener en cuenta el conflicto que conlleva a nuevas maneras de saber; 3) Que la interconexión del

---

<sup>1</sup> Cf. Antonio, Negri, *Fabricas del sujeto. Ontología/Ontología de la subversión*, Akal, Madrid, 2006.

sujeto crítico moderno en el arte con el sujeto disidente en concomitancia, no trata de destacar una dicotomía a manera de tradición en occidente, sino de subrayar el sentido impugnador constante del desobediente que lo acompaña y; Algo que nos han enseñado los Estudios Visuales, que interrogando al sujeto, se cuestiona al objeto. En un mundo colmado de fetiches, el arte debe evitar cualquier forma de reificación, abordando y profundizando al sujeto en su proceso y en su quehacer, los objetos vueltos deseos son el telón para redesarrollar y reinterconectar *arte y felicidad*.

El presente texto es complejo porque obedece a los diferentes procesos que me han conformado como sujeto. En primer lugar, no es un texto meramente teórico, sino que la forma en que está compuesto, distribuido y estructurado tiene que ver con mi capacidad creativa que he desarrollado en los talleres de experimentación plástica (la manipulación del objeto y su maleabilidad) en el Posgrado en Artes Visuales por dos años como productor de objetos; en segundo término, parte de mi formación filosófica en un seminario religioso desde el aspecto más occidental (Grecia, Roma, la tradición judeo-cristiana) que se desacralizó con el acercamiento y el aprendizaje de la psicología, principalmente del psicoanálisis freudiano, para luego cuestionarlo a la deriva por medio de la teoría crítica occidental (Foucault, Derrida, Badiou, Delleze, Negri, Doufort, Foster, Crimp, Duque, Aguirre Rojas, Bolívar Echeverría, Laretis, Butler, los feminismos, la historiografía crítica, los estudios subalternos, los estudios visuales, por mencionar algunos). Entonces, es un cúmulo de saberes que tienen algo en común; son modos de saber y conocimiento que remozaron desde la ruptura, si se quiere del conflicto, entendido como acto político, la comprensión del hombre en los diferentes aspectos de la vida y, tercero; que el arte ha llegado al estadio en que se repliega a sí mismo, no obedece a una ruptura con el pasado (algo que a diferencia da cuenta la modernidad), sino en la crítica al poder institucional se ejerce a través del ligamen poder-saber cómo disciplina autónoma, pero que gracias a la acción de diferentes sujetos se generan puntos de fuga y derivas realmente críticas que deben evitar cualquier forma de reificación.



Esta tesis, no es un escrito homogéneo del conocimiento, sino que entreteje trayectorias históricas que parten de la modernidad, su relación con la pintura y la relación dialógica que existió, por parte de los artistas con dicha disciplina.

La primera trayectoria histórica surge de mi tesis *El papel del artista contemporáneo*, deconstruye la modernidad, desborda la mirada para resituar el trabajo del artista más allá de la disciplina interconectando el espacio complejo para interactuar mediante la acción (performance): espacio-identidad-arte.

La segunda trayectoria histórica, a diferencia de la anterior, no se detiene tanto en la práctica como en el sujeto. Elaboro un preámbulo con la ruptura de la izquierda ortodoxa y la cartografía de la actual crisis del sistema moderno capitalista, sitúo al artista crítico moderno en la pintura desde la psicología con las formas del sujeto disidente a partir de la desujeción, el análisis del sistema artístico y los espacios puestos en crisis donde tiene cabida la disidencia dentro de dicho sistema.

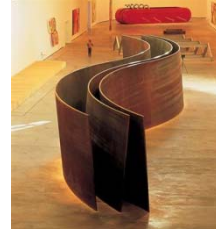
Entre estas dos trayectorias históricas hago una intersección de mi trabajo con algunas de mis apuestas: la crítica y la disidencia, cabe señalar que el trabajo de dicha naturaleza no es una tarea fácil, requiere de un proyecto de vida y de conquistar diferentes liberaciones, por lo que es un trabajo constante, sin término. Dicho trabajo apenas esboza retos. El tono de escritura cambia, del sujeto informado que se puede percibir en las dos trayectorias anteriores, paso al sujeto que apenas traza aproximaciones porque soy consciente que yo soy otro. Ya no tengo el dominio sobre lo que hago y el espectador se enfrenta al signo que abre una polisemia de significantes. No está por demás mencionar a Rauschenberg quien decía: *No soy un artista con ideas. Odio las ideas. Y cuando a pesar de ello tengo alguna, entonces me voy a pasear para olvidarla*, aunque yo si parto de ideas, no me gustaría apartarme de ellas para hablar sobre lo que hago, pero no con sentido de erudición, sino con la aparente simplicidad con la que se generaron. En un mundo en que la visibilidad es necesaria, el no tenerla te hace más libre y experimental.

Por último, la conclusión, la presento cómo forma de conocimiento que nos da la paradoja, como un camino heurístico y holístico sin fin. Mis últimas imágenes son fotografías del trabajo que ahora desarrollo: *La globalización como naturaleza muerta: las imágenes de esa basura*, las cuales nos llevan a reflexionar lo mucho que hay por hacer.

De ninguna manera el texto obedece a un solo método, empero a ello, sé que tengo que situarlo como ejercicio de escritura, el cual tiene origen con el aprendizaje que tuve de mi madre para resolver los problemas de manera inmediata, sin una planeación lógica, sino frente a la contradictoria vida cotidiana, sobrevivir sin la certeza del mañana, pero con el compromiso de llevar a buen término lo que se comienza. Recordemos que los hombres aprendemos de las mujeres, tal es el caso de Sócrates y su método mayéutico, como también el trabajo de William Hazlitt, quien reconoce que la mujer no puede equivocarse al razonar, porque no razona en absoluto. No siguen normas al hablar, y por eso suelen tener mayor elocuencia e ingenio, lo mismo que cordura. Por ello para mí son muy importantes los feminismos.

Esta tesis no surge de la lógica del razonamiento occidental, sino que se va conformando y constituyéndose en relación a la experiencia, en tanto crítica, entendida como práctica. Los múltiples formas de análisis de los que me he ayudado para conformar, construir y legitimar al sujeto disidente, quien, en su práctica rebelde ha de guardar cierta distancia frente a mis propios resultados para conformar un tipo de subjetividad nunca generalizable, pero sí situada y en diálogo con el mundo y la historia, en tanto sujeto acontecimental.

De mi padre puedo decir que no es un hombre educado, por lo que es más exuberante en su inventiva, con mayor libertad en sus prejuicios, lo que me ha llevado a una incesante libertad en mi trabajo y a sentirme libre en el desarrollo de mi vida. Esta tesis es el reflejo de ello, no estar atado a los prejuicios que la academia nos impone y que nos limita, sino ver en la academia un punto de partida para crear un diálogo y pensar un mundo mejor a partir de la actividad que más disfruto y me apasiona: el arte.



# Trayectoria histórica 1

**Del Formalismo en al arte al vínculo del rol social y político del artista: Expandiendo otros territorios en el arte**

## 1.1. La deconstrucción de la modernidad

Para comprender nuestro pensamiento contemporáneo y las teorías contemporáneas que legitiman la práctica artística, debemos analizar su antecedente más próximo: la modernidad deconstruyéndola, es decir, los artistas modernos tendían a una búsqueda que llevó al arte a un control que lo volvería institucionalista, aunque no por ello debe ser infravalorado el movimiento moderno, ya que como lo menciona Eduardo Abarroa debe valorarse “[...] como el intento inconcluso de darle sentido estético a la vida ante una crisis más horrible de lo que es posible imaginar: la historia del siglo XX”<sup>1</sup>, sin embargo, había otras tendencias que no podía controlar el sistema artístico y éstas son las lecturas críticas que se debían producir, hacer visible aquello que puede ser ocultado a la vista.

La teoría de la deconstrucción surge dentro de la teoría literaria, pero no sólo se aplica a ésta, sino que también puede ser aplicada al arte en general. “El término deconstrucción fue acuñado por el filósofo del lenguaje Jacques Derrida para describir un método de lectura en el que los elementos conflictivos de un texto son expuestos para contradecir y socavar cualquier interpretación fija”<sup>2</sup>.

La tendencia crítica contemporánea reconoce que la modernidad se ha vuelto un estilo academicista y los artistas que en su tiempo fueron revolucionarios se han vuelto clásicos; aunque no por ello dejan de ser relevantes ya que son ellos quienes

<sup>1</sup> Abarroa, Eduardo, *La curaduría homeopática*, ponencia realizada en el Primer Simposio Internacional sobre Teoría de Arte Contemporáneo (SITAC). Crónicas, controversias y puentes, México, 2002.

<sup>2</sup> Efland, Arthur D. et al, *La educación en el arte posmoderno*, Paidós, Barcelona, 2003, pág. 177.

contribuyeron a construirnos como sociedad, más aún, lo que constituye el sistema artístico, el *establishment* cultural dominante y *lo que debe ser considerado con valor artístico*.

Para leer<sup>3</sup> la modernidad, debemos acercarnos a ella interpretándola, deconstruyéndola y para comprender la contemporaneidad artística debemos ser capaces de elaborar una arqueología artística, que revele la contingencia de nuestras prácticas, que se modifica en los diversos contextos históricos, pero no en estructuras formales que tienen valor universal, sino en aquellas que para Foucault “[...] nos han conducido a constituirnos y a reconocernos como sujetos de lo que hacemos, pensamos y decimos<sup>4</sup>”.

La modernidad es una actitud, un modo de relación con respecto a la actualidad, una elección voluntaria efectuada por algunos, una manera de obrar y conducirse, marca una pertenencia y se presenta como una tarea. Desde el Renacimiento la idea de progreso viene acaeciéndose en la actividad artística, pero es en la Ilustración que esta idea toma más auge culminando con las vanguardias del siglo XX y deconstruyéndose en los movimientos postmodernos (arte, filosofía, teoría política, literatura, fotografía, cine, televisión, cultura popular, medios de comunicación teatro y política cultural) evitando con ello toda historia lineal y dialéctica.

Para comprender esta situación y condición hagamos una genealogía escueta. Gombrich nos proporciona, en *Norma y forma. Estudios sobre el arte de Renacimiento*, una nota que nos permite distinguir las funciones del artista a través de la historia occidental, la cual nos revela el papel contingente del artista a través

---

<sup>3</sup> Utilizo el término lectura porque el postestructuralismo sostiene que la realidad debe ser leída como texto. Cf. Giroux, Henry, A., *Placeres inquietantes. Aprendiendo de la cultura popular*, Paidós, Barcelona, pág. 177.

<sup>4</sup> Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 348.

de la historia del arte occidental. Este papel tiene mayor relación con el contexto histórico en el que se desarrolla que en la búsqueda de un esencialismo que fundamente dicha práctica. Esto nos permite visualizar el tiempo como una totalidad y no una sucesión de tiempos en continuo progreso. Nuestra práctica artística es una crítica que abandona la impoluta trascendencia ya que “[...] la utopía se ve modificada por las contaminaciones empíricas concretas, por las desventuras de la historia [...]”<sup>5</sup>, lo que aqueja a los excluidos por las sociedades y el pensamiento occidentales. Nos dice Gombrich: “En la Edad media, como no cesan de recordarnos los historiadores sociales, el artista era en realidad un artesano, o más bien [...] un comerciante que hacía pinturas y esculturas de encargo y cuyos criterios eran los de sus organizaciones profesionales, los gremios. La idea de progreso aporta un elemento enteramente nuevo. Ahora si me permiten expresarlo epigramáticamente, el artista tenía que pensar no sólo en su encargo, sino en su cargo. Y su cargo o misión consistía en acrecentar la gloria de la época a través del progreso del arte”<sup>6</sup>. Esta nota nos sólo nos revela el cambio histórico de la función del artista como lo habíamos mencionado antes, sino que la gloria a ensalzar es la de occidente ¿Cuál es nuestro cargo o misión? Evidenciar sus excesos y contribuir a la construcción de un mundo plural. Otra cosa que también nos revela, es que el arte sufre otra transición que no habíamos vivido desde el Renacimiento, luego en el Impresionismo, en las vanguardias, pero nuestra transición contemporánea dista de todas ellas, revelándonos que el arte no posee ninguna esencia inmutable y su función no es inmóvil, sino móvil. Hoy en día su función no es ensalzar el orgullo de nuestra época, sino entre sus funciones está revelar las condiciones que nos han encerrado en nuestra historia, en nuestro presente, una crítica radical a lo que

<sup>5</sup> Marchan, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad “posmoderna”*, Akal, Madrid, 2001, pág. 302

<sup>6</sup> Gombrich, R. H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte de Renacimiento*, Debate, Singapur, 2000, págs. 3-4, T. 1.

occidente se ha encargado de excluirlo, para dejar de ser, hacer o pensar, lo que somos, hacemos o pensamos, tratar de llegar a ser como propone Kant, que en palabras de Foucault no hemos llegado a ser mayores de edad.

La deconstrucción de lo moderno se dirige a cuestionar su ortodoxia, desmorona el progreso de las artes, la pérdida del entusiasmo por lo novedoso, el quebrantamiento del experimentalismo y el cambio de paradigma estético. Para realizar una lectura deconstructiva de la modernidad debemos detenernos en sus premisas teniendo en cuenta una atención creciente al lector y a la lectura, distinguir las oposiciones inherentes a un texto o una obra de arte, localizar focos de conflicto y convertirlo en tema de estudio.

Detengámonos a continuación, en algunas premisas que diversos críticos de la modernidad han considerado temas de estudio y de deconstrucción que revelan sus características.



**Paul Cézanne**  
**1894-1895, *Las Bañistas***

El arte moderno equivale a la búsqueda de la pureza, la novedad, la influencia y la continuidad, estas dos últimas son explicadas de manera historicista.

Una premisa del arte moderno es la búsqueda de la pureza ontológica, esencialista, un arte que busca descubrir lo específico de sí, de esta manera, la pintura, busca lo propio de la pintura como tal, por eso Wendy Beckett puede afirmar que las bañistas de Cézanne tan poco reales,

son esencia de carne. Con este análisis nos damos cuenta de una tendencia moderna a convertir la pintura en eso: Esencia de pintura, buscando lo que le es propio.

Los posmodernos leen de esta voluntad moderna hacia la pureza, una subversión con la que el artista se hizo autónomo y crítico de los convencionalismos que acaecían a su época. Si leemos esta tendencia de manera dialéctica nos daremos cuenta que esta tendencia es poéticamente reaccionaria, pero la problemática no sólo se encierra en la política reaccionaria, del artista moderno, sino que *la pureza* suscita una división de trabajo en el seno de la cultura que conduce inevitablemente tanto a la especialización profesional de la academia, como a la comercialización típica de la producción industrial de mercancías”<sup>7</sup>.

“[...] desde fines del siglo ilustrado, el arte y lo estético quedan incorporados a la dinámica y la universalidad de una Razón que aspira a hacer partícipes de sus bondades, con inclusión de los artistas, a todos los hombres al llamando género humano”<sup>8</sup>. Esta utopía es desmoronada cuando se enfrenta a las experiencias de las grandes guerras, la explotación de los recursos que ocasionaron a lo largo de décadas lesiones irreversibles en el equilibrio ecológico planetario, cuando nos damos cuenta que el estado cumple cada vez menos las funciones históricas para las que fue constituido; una búsqueda de la democracia social y no sólo política y la insuficiencia neoliberal capitalista para llegar a todos los estrados de la sociedad con una educación crítica, una innovación tecnológica que incremente la producción de la tierra, la falta de proporcionar servicios de salud necesarios y la falta de conciencia para resolver los conflictos por medio del diálogo y el debate.

<sup>7</sup> Foster, Hal, “Asunto: Post”, Brian Wallis (ed) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pág. 190.

<sup>8</sup> Marchan, Fiz, *op. cit.* pág. 296.



Otra premisa que encontramos en el discurso vanguardista es que éste “[...] no sólo era teleológico sino que, no era infrecuente, se anunciaba profético”<sup>9</sup>. El fenómeno designado modernidad se caracteriza “[...] por la idea de la historia del pensamiento del pensamiento [...] como un desarrollo progresivo en el cual lo nuevo se identifica con lo valioso [...]”. Ya hemos analizado cómo esta utopía se ha derrumbado, pero hay algo dentro de esa utopía que debemos analizar y no hemos tocado aún, lo nuevo. La revolución industrial nos dio la capacidad de disponer técnicamente de la naturaleza de manera continua, como ahora lo hace la revolución de la información con el desarrollo y la interacción del conocimiento. Pero esta primera revolución, nos dio la capacidad de disponer de objetos, vestidos, elementos de consumo cada vez más nuevos “[...] en la sociedad de consumo, la renovación continua [...] está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema, la novedad no tiene de *revolucionario* ni perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera”. Con este nota de ninguna manera digo que se abandone cualquier tipo de renovación, sino por el contrario, que esta idea de renovación sea deconstruida o problematizada, una crítica a los mecanismos de poder, dominación o exclusión. Si somos conscientes para ver el tiempo como una totalidad debemos ser conscientes de ver la manera en que significamos dicho tiempo en el espacio-museo y al artista como cronista de dicho tiempo en referencia al olvido y a la memoria.

Analizamos las premisas de la modernidad a las que podemos agregar una obsesión por las rupturas lingüísticas y un constante cuestionamiento a los problemas formales de las piezas artísticas, las actividades estéticas y políticas o las condiciones de creación y recepción artística. Este cuestionamiento es la herencia más influyente en nuestro pensamiento contemporáneo, pero nuestra crítica

---

<sup>9</sup> Marchan, Fiz, Simon, *op. cit.*, pág. 301.

reconstructiva toma el conflicto y la desproporción como norma e intenta descubrir oposiciones no tanto para resolverlas como para demostrar que no hay punto de vista privilegiado.



*Vincent Van Gogh*  
1889, *La habitación*

Aunque haya autores que, como Hassan, consideren a la posmodernidad como un principio interior secreto de la modernidad, debemos tener claro que la modernidad se ha convertido en lo que Connor denomina “[...] un nombre para designar un pasado ciego y logocéntrico, absoluto”<sup>10</sup>. De esta manera la práctica

artística de Vincent Van Gogh, logra evidenciar el cambio de paradigma moderno artístico y el paradigma de pensamiento postmoderno, la creación artística de Van Gogh se vuelve subjetiva en la medida que la experiencia de sí mismo entra en juego la verdad: una relación entre la realidad y la fantasía relacionadas consigo mismo y expresadas en su pintura. Pero a diferencia de este paradigma, un artista habitando su mundo interno, el artista contemporáneo, es una experiencia de sí mismo a la vez que se relaciona con el otro, ese otro concebido como constructor de la obra. En otras palabras el artista es para sí mismo en relación que es para los otros. Un artista que habita su mundo externo. Hay por tanto una preocupación crítica en la recepción de la obra y no sólo en relación al gusto sino de forma dialógica.

<sup>10</sup> Connor, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de contemporaneidad*, Akal, Madrid, 2002, pág. 84.



Richard Serra  
1996, La serpiente

## 1.2. De la mirada a la crítica de la reificación artística. Cruzando la frontera de la disciplina

La historia del arte moderno occidental, desde el Renacimiento con su vuelta a los griegos hasta los intentos de las vanguardias modernas de unir el arte con la vida, es el programa visual que el capitalismo ha sabido llevar a la vida cotidiana, aunque no por ello libre de contradicciones, porque mientras los cuerpos prefigurados en las esculturas, por ejemplo, de Miguel Ángel o Bernini los podemos obtener a base de dietas, ejercicios y cirugías en nosotros mismos y son cada vez más comunes, el mundo entra en una fase de reconfiguración a través de fenómenos como la globalización que nos afectan de manera contundente en la redefinición de la utopía con relación al concepto de frontera y las implicaciones que esto tiene: de manera

puntual con la disciplina moderna del arte. Hagamos una sucinta revisión a las rupturas que han propiciado que el arte cambie tan drásticamente en las últimas décadas.

En el Renacimiento, surge el individuo no sólo como autor, sino como *espectador*. Con la invención de la perspectiva monocular centrada se transforma al observador en individuo concreto, la perspectiva le otorga un lugar simbólico social que implica un complejo de estrategias figurativas que van desde las representaciones populares a las demostraciones geométricas y los medios de organización social. En la época barroca el arte era una herramienta para defender y transmitir la fe católica a los que no sabían leer, recordemos que Cravaggio logró identificarse con el pueblo para logra que este se identificara con su pintura. Durante estos periodos otro punto en el que se erigió el arte fue en la búsqueda de la idea de la forma perfecta y la belleza ideal, por tanto destinado a la visión resaltando al poseedor y el potencial material del poseedor<sup>11</sup>. El artista en la época barroca se preocupa en presentar escenas que parezcan un drama vivo, como si algo ocurriera frente a los espectadores, la ilusión de realidad acompañó al arte hasta que un considerable número de acontecimientos con la desacralización de la vida le influyeran y cambiaran su rumbo.

Un acontecimiento no menor en la historia de la humanidad fue el surgimiento del estado-nación, porque si la perspectiva controlaba y ordenaba el mundo a la visión. Éste ordenará el conocimiento (incluyendo el arte) a un campo delimitado y definido. Con la aparición de las fronteras entre los estados se crearán al unísono las fronteras disciplinares, este problema lo retomaré después para argumentar que la realidad está íntimamente conectada. Por realidad, entiendo la forma de ordenar,

---

<sup>11</sup> Cf. Ardenne, Paul, *Un arte contextual. Creación en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, CENDEAC, Murcia, 2006, pág. 20.

conocer y construir el mundo de acuerdo a las condiciones históricas de una época. Teniendo en cuenta que siempre hay signos que se privilegian más que otros y son a los que denominamos realidad

Por lo pronto creo, oportuno mencionar que las condiciones que dieron pie a que a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se diera una configuración social en el ámbito del arte fue la desacralización de la actividad humana y con ello la generación de espacios y formas para lograrlo. Dicho anhelo es propio de la época Ilustrada. La actividad artística buscaba la generación de cuadros denominados obras y no porque anteriormente no se hicieran, sino porque ahora se conformaban para un espacio expositivo que antes no tenía lugar, de la iglesia o palacio los cuadros eran destinados al museo o galería, se creaba otra forma de sacralización que obedecía, por un lado a la conformación y legitimación del Estado nacional y por otra al dominio de la adquisición capital como intercambio de mercancías. Dentro de estos dos grandes espacios de legitimación el arte se prefiguraba autónomo. Entendiendo por autonomía “[...] como una práctica que, si aislaba partes o elementos del dominio de la común, lo hacía para que en su combinación en una *segunda totalidad* [...] se expusiera un *fondo* que estaría allí presente, inadvertido y gravitando sobre las situaciones. Pero las prácticas de arte podían desarrollar su potencia de verdad, de desvelamiento, de exposición, incluso de crítica, solamente allí donde no se dejarán regular por imperativos económicos, legales, morales, ni siquiera políticos”<sup>12</sup>

Sin embargo, el arte podía tener cierta relación con la ciencia o avanzar a la par. Con la implosión de lo moderno, surgía la teoría de la relatividad de Einstein, se cuestionaba la universalización de la visión, dándonos cuenta que el lugar en el que se miren las cosas es importante. De tal manera que el arte moderno con la ruptura

---

<sup>12</sup> Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2006, pág. 261.

de la perspectiva permitió miradas múltiples y aunque esta investigación seguía apoyándose en la misma, la visión lograba desbordarse en un campo con múltiples referencialidades.

El color también jugó un papel importante porque si es cierto que las composiciones de los cuadros tenían un conocimiento acumulado de muchos siglos al que desde luego obedecía; el color fue desbordado y exaltado cuestionando el residuo aristocrático de la plusvalía simbólica: el gusto en pro de otros ordenamientos del color e inclusive de la materia que no obedecían al tradicional gusto burgués. De alguna manera pre figurado en “*Conspiración de Julius Civilis*” de Rembrandt. Una pieza mutilada por el autor al no ser aceptada por el ayuntamiento<sup>13</sup>.

Mientras aparecía la fotografía los artistas se preocupaban por preguntarse ¿qué es la pintura? La búsqueda del ideal de belleza pura y la forma ideal se volvían autónomas deviniendo en arte autónomo, buscando su esencia.

Estas prácticas modernas, que consistían en la elaboración de un objeto artístico para un espacio determinado, seguían siendo adoptadas por la práctica artística sucedía que se desbordaba el campo dirigido a la visión que obedecía sólo a una política de los sentidos, o cómo dice Ardenne a *una política a secas*, se preguntaba ahora ¿qué es arte? La respuesta implica la siguiente paradoja en la que se había erigido la noción de arte, por un lado era una entidad distinta en un mundo de entidades separadas y a la vez, un lugar donde se formula una verdad de importancia general<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. El video de Simon Schama, *El poder del arte, vol. 1*, Rembrandt “*Conspiración de Julius Civilis*”, BBC, 2007.

<sup>14</sup> Cf. *Ibid*, pág. 267.

El modernismo se había construido en un formalismo altamente institucionalizado en base al requerimiento del Estado, la revolución industrial permitía un alto grado de imaginación y la esperanza en una revolución social surgía, mientras que la identidad se definía en relación a la nación, partidos políticos o sindicatos.

El sujeto individual y colectivo que remozará la noción de arte, atado a rupturas formales con premisas teleológicas, será Duchamp y el Dadá, más cercano a nosotros el situacionismo. Por su parte Duchamp supo introducir en los factores de producción de arte (el autor, el público, el objeto y el lugar de exhibición) un objeto cotidiano que es a la vez obra y no-obra, no hay esencia ni substancia, sino procedimiento. Con ello también dejaba ver que no sólo el objeto o el artista condicionaban la importancia del arte, sino de la galería, del crítico o cualquier forma de legitimación en el mundo del arte. Ya lo dice Yves Michaud “la invención del *ready-made* privó al arte de su sustancia fundamentándolo en lo procedural. La generalización de esta naturaleza procedural lo transforma en vapor o en gas que se expande por todas partes”<sup>15</sup>.

Consciente de que numerosos artistas modernos supieron llevar al límite el objeto artístico, me detendré ahora sólo en el Dadá, y posteriormente en el situacionismo, porque este primer movimiento y luego el segundo, son los que logran desbordar de manera más contundente el objeto artístico en pro de buscar una nueva manera de entender la práctica artística actual rescatando la subjetividad, a fin de evitar la reificación de su práctica, además que evidencia el alejamiento de la estética kantiana del siglo de las luces definida por la belleza y que dará pie de alguna manera a nuevas estéticas que se desarrollarán de acuerdo a la construcción de los nuevos sujetos artísticos en las últimas décadas como son: la *Estética*

---

<sup>15</sup> Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2007, pág. 48.

*relacional*, basada en las relaciones sociales y *Postproducción*, en un mundo en el que no hay original de Nicolas Bourriaud; *Estética de la emergencia*, buscando una ecología cultural de Reinaldo Laddaga; *El arte en estado gaseoso* de Yves Michaud, que problematiza los procedimientos en una sociedad en la que triunfa la estética o *Arte, ¿líquido?* legitimando una estética de lo cambiante y efímero de Zygmunt Bauman, por mencionar algunas.

El Dadísmo como antimovimiento buscó lo negativo, lo destructor y violento, no pretendió alcanzar la posteridad. Puso en tela de juicio los dogmatismos históricos y formales, el encasillamiento de géneros y prácticas establecidas ya que los procesos artísticos se habían reducido a problemas formales pictóricos o escultóricos.; crearon el collage, el performance, la obra multimedia, el happening, la instalación, el fotomontaje; encontraron modos alternativos frente a la creación pura imperante en su época; el cuerpo era re-pensado como obra; veían en el desmedido orgullo burgués autodestructivo el causante último de la Primera guerra mundial, reaccionaron a la industrialización de la guerra y a la reproducción mecánica de los textos y las imágenes; buscaban en la ironía y el absurdo una manera para irritar al complaciente público buscando la participación activa de la obra. La influencia del dadaísmo en los 60 y 70 marcó el declive del modernismo.

Pero antes de este declive es preciso detenernos en el situacionismo, que tenía como premisa ser un movimiento coherente, consciente de las necesidades de los nuevos tiempos y superar la idea de arte. Cabe recordar que el ligamen Arte y Revolución ha acompañado a Occidente desde la modernidad. Brian Holmes lo argumenta muy bien en su ensayo *Arte y Revolución. Prácticas artísticas transversales*, a lo que Peter Wollen da razón de cómo los artistas y las vanguardias cruzan con movimientos populares en momentos emblemáticos y terminan disolviéndose.



La Internacional Situacionista se formó en 1957 en Cosio de Arrosica, al Norte de Italia, con una genealogía que surge del surrealismo por sus integrantes, pero que a la vez rompía con el mismo, ya que mientras para los surrealistas la vida real era aburrida e insignificante; la vida imaginaria era maravillosa y con sentido para los situacionistas, ya que la realidad misma podía ser maravillosa. Los situacionistas se alejaron del hincapié en lo inconsciente, al pensamiento cuasi místico y ocultista y al culto a la irracionalidad.

Los actos de las vanguardias deben ser leídos dialécticamente y más que productivos, son destructivos. La Internacional Situacionista no es la excepción.

Aunque nos estamos deteniendo en una subjetividad colectiva, prestaremos sucinta atención a las premisas de Debord y Jorn, quienes heredaron un campo amplio por explorar a las futuras generaciones, ya lo afirma Chatterjee que “cuando una comunidad actúa colectivamente, las características fundamentales son siempre las mismas en cualquier lugar”<sup>16</sup>.

Debord invirtió el surrealismo, algo que más tarde hará Delleuze con el psicoanálisis por medio del esquizoanálisis, “más que liberar el deseo inconsciente de la represión ejercida por el ego, Debord quería liberar al ego, el yo consciente, del determinismo impuesto por el inconsciente”<sup>17</sup>. Supo encontrar en Sartre un desarrollo del concepto de situación, de Lefebvre, una crítica de la vida cotidiana y de Lukács, la dialéctica sujeto-objeto y el concepto de “reificación”. Entre el legado debrdiano está *La sociedad del espectáculo*. Comprendió de Lukács la existencia de

---

<sup>16</sup> Sarkar, Sumit, *El declive del componente “subalterno” dentro del proyecto de los Subaltern Studies*, *Contrahistorias*. La otra mirada de Clío, México, Año 6, No. 12, Marzo-agosto de 2009, págs. 36-37.

<sup>17</sup> Wollen, Peter, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2006, pág. 149.

las mediaciones dentro de las totalidades que intentó abolir uniendo sujeto y objeto, práctica y teoría.

Por su parte Jorn, se opuso al arte europeo vinculado a la herencia clásica, valorando la razón y el ideal, en pro de un arte materialista basado en fiesta, juego, espontaneidad, la vida, la fertilidad y el movimiento. Jorn desbordó la subjetividad artística, porque si el *homo faber* se manifestaba en el artista como productor, el *homo sapiens*, en el artista conceptual, Jorn convirtió al artista en *homo ludens*, ya que exploró el juego en festividades populares como en el arte.

Jorn también supo desbordar el objeto artístico. Jorn acostumbraba a comprar cuadros en mercados ambulantes de autores anónimos, los cuales al perder el rastro subjetivo eran objetos en sí mismos ya había advertido, “[...] una obra de arte siempre era simultáneamente, un objeto y una intercomunicación intersubjetiva, un signo. El peligro para el arte era volver a ser un mero objeto, un fin en sí mismo”<sup>18</sup>, pero al intervenirlos, dejaban de flotar en el tiempo y en el espacio, intentaban devolverles una subjetividad reintegrándolos al circuito de comunicación entre el sujeto y el objeto.

Los situacionistas intentaron romper con el mercado de las obras de arte lo que implicaba una posición pública y no sólo una declaración de principios. Superar el arte implicaba, por una parte, alejarse de la idea que el arte sustrae al tiempo haciendo eternas las experiencias vividas, inmovilizando, cosificando, reduciendo a objeto la existencia subjetiva de lo singular (esta premisa parece ser la más arraigada en la modernidad líquida que propone Bauman) y por otra en elaborar instrumentos que se sitúan más allá del arte: el control de nuevas técnicas de condicionamiento (la publicidad), la pintura industrial (proceso de transformación,

---

<sup>18</sup> *Ibididem.*, pág. 160.

construcción y destrucción continuas), la psicogeografía (educación lúdica en zonas urbanas) , el urbanismo unitario (crítica al urbanismo como disciplina separada que sirve a una élite) , el juego, la construcción de situaciones (momentos de la vida elaborados colectivamente en ambiente unitario y de acontecimientos, para descomponer las formas de arte individuales) , el *desvío* (la pérdida de sentido original de cada elemento singular y autónomo y el alcance de significados diferentes que dan un alcance nuevo que cree diversos modos que polemizan la esterilidad y la opresión del entorno existente y el sistema económicamente imperante) y el cine.

Un último elemento en el que me detendré y considero es importante para la tesis que sostengo, es la concepción que tiene los situacionistas sobre la vida cotidiana. La cual se antepone a la vida especializada, cuando se prescindir de esta última. En la vida cotidiana está la medida de todo, las búsquedas de arte y la política revolucionaria. La crítica que dirigen al neo-capitalismo está apoyada en la colonización que hace de la vida cotidiana por medio del espectáculo propiciando la pasividad, elogiando el trabajo, la acumulación y el ahorro.

Con una subjetividad artística no superada, su postura sectaria y su exclusividad de la totalidad ideal, la Internacional Situacionista llegó a su ocaso, pero persiste como referente para crear una perspectiva revolucionaria más allá del arte.

Después de año de 1968 la sociedad está conformada de otra manera. El mundo y el capitalismo se reconstruyen. El capitalismo fluirá de manera vertiginosa, mientras la globalización se expande y nos influye de manera cotidiana y contradictoria. Diferentes individuos formados en la cultura de las artes comenzaban a originar procesos no como especialistas o sujetos dotados de una experiencia extraordinaria, sino como sujetos que habitan un lugar determinado;

inmersos en una relación de flujos constantes consecuencia de los cambios que ha sufrido el planeta y que se plantean a manera de *intra-acción*.

La globalización como proceso que desborda y descompone formas de vida que habían sido promovidas por la modernidad y se institucionalizaron aceptándolas y no es que hayan desaparecido, sino que la forma de concebirlas se han modificado radicalmente porque estos espacios estaban bien delimitados y definidos (por ejemplo la nación, la familia, las disciplinas académicas, etc.), se encontraban seccionados y dotados de símbolos, daba la esperanza de franquear cualquier barrera y con ello el fin de la historia. Parecía que en el pensamiento ya no se basa en oposiciones binarias, los obstáculos entre tiempo y espacio están desapareciendo, pero a la par surgen nuevas barreras, otras fronteras. Ya no existe la colonización, pero existe la diferenciación, entre Norte/Sur, existen barrios ricos y pobres. Las nuevas fronteras implican la exclusión, pero no es una exclusión sólo en la ocupación del espacio, lo cual no es menor, sino que también hay fronteras lingüísticas, culturales y políticas, son además una exclusión de “cualquier situación o sistema en el que las fronteras cuenten y sean socialmente aceptadas en relación a la distribución del conocimiento”<sup>19</sup>. Un conocimiento académico disciplinario define y construye sus límites, sus fronteras. Pero es oportuno mencionar que para Marc Augé “una frontera no es una barrera, sino un paso, ya que señala, al mismo tiempo, la presencia del otro y la posibilidad de reunirse con él”<sup>20</sup> otra cosa que señala la frontera, nos dice: la necesidad de aprender para comprender.

El arte immortalizaba lo pasajero, lo contingente tanto en la época pre moderna como en la moderna. El romance con lo inmortal dirigió al arte, la obra de Demien Hirst da cuenta, en palabras de Bauman, de la búsqueda por la

<sup>19</sup> Knorr Cetina, Karin, *Transitions in knowledge societies*, Eliezar Ben-Rafel e Itzak Sternberg (eds.). Identity, cultura, and Globalización. Amsterdam: Brill, 2001, p. 263 en Laddaga, R., *op. cit.*, pág. 272

<sup>20</sup> Augé, Marc, *Por una antropología de la movilidad*, Gedisa, Barcelona, 2007, pág. 21.

permanencia de lo inmortal. Aún el arte conceptual en Sol Lewitt buscó desafiar las leyes físicas y biológicas de la obra de arte. La esencia del arte estará en la idea, no en su realización que podrá ser plural, pero siempre contingente.

Anteriormente analizamos movimientos que se ocuparon más por lo procesual, el objeto ya no importaba, es más cuestionaron la cosificación de la experiencia subjetiva en obra de arte al servicio del capitalismo, pero con la reconstrucción y orientación del mundo las cosas cambian, la inmortalidad ya no importa, en este continuo fluir el consumo es lo que importa, un continuo seguir deseando. El arte, en nuestra época, ha de convertirse en suceso único, lo contrario a lo eterno. La globalización trajo consigo la constante búsqueda de experiencias placenteras, pero también las vanguardias anticiparon un arte que se adaptará a las demandas que el capitalismo tomaría. Las fronteras que la práctica artística erige van más en consonancia con nuestro presente y replantear la utopía frente a estas condiciones que nos encontramos es urgente.

El Estado nación se desarrolló en conjunción con el capitalismo moderno industrial y han entrado en crisis a la par. La cultura se configuró con una serie de teorías, saberes, instituciones y prácticas que se materializaban en objetos paradigmáticos en forma de cuadro o libro, se organizaban en un saber disciplinario; la cultura entendida a manera de Rancière, cómo *régimen de las artes* “Un tipo específico de vínculo entre modos de producción de obras o prácticas, formas de visibilidad de esas prácticas y modos de conceptualización de unas y otras”<sup>21</sup>. Para Laddaga es algo parecido a lo que Foucault llama una *episteme* y Kuhn *paradigma*, pero si los vinculamos a la noción de frontera nos damos cuenta que hay una tendencia a franquear la disciplina con proyectos que exploran las relaciones “

---

<sup>21</sup> Rancière, Jaques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. París. La Fabrique-editions, 2000, pág. 27; en Reinaldo Laddaga, *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2006, pág. 23.

[...]entre producción de textos o de imágenes y la vida de las comunidades, se obstinen en participar en la generación de ecologías culturales donde la instancia de observación silenciosa, a la vez que la distinción estricta entre productores y receptores, es reducida”<sup>22</sup>. Algo que paradójicamente no caracteriza a las sociedades tradicionales ni modernas, que son otros modos de operar que se desarrollan en relación a un legado, sea de teoría crítica o del afán de desbordar los anhelos de las vanguardias rompiendo sus límites históricos.



### 1.3. El espacio vivencial en el arte: Hacia la codificación de la ciudadanía en el ámbito público

**R**echazada la noción de modernidad como incesante búsqueda de novedad y experimentación, el mundo de arte se configura plural y problemático. Durante la década de los ochentas la escultura activa sus propios medios de reflexión y concreción de experiencias entre espacio y espectador perfilando al arte impreciso, oscilatorio y libre. En estos momentos Beuys consideraba al arte como activador de intercambio moral y político entre los hombres. Con la aparición de la instalación el artista asume el ámbito espacial para operar en él y recrearlo a través de una experiencia sensorial o por medio de una libertad de expresión. “La instalación tiene una identidad nómada y recrea múltiples materiales y medios icónicos. El espacio ese todo vital del hombre, protagoniza la gran aventura de

<sup>22</sup> Laddaga, R., *op. cit.*, pág. 42.

nuestro tiempo”<sup>23</sup>. Esto implica transformar los propios límites de la forma objetual para extender la actuación al ámbito del espacio y manipularlo como componente que invite al espectador a interactuar.

El espacio es una de las principales cuestiones a la hora de abordar el arte contemporáneo, ya que éste “[...] ha pasado a convertirse en el tablero de las operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias de poder o poderes que se despliegan primordialmente a la territorialización y redistribución de posiciones espaciales: dentro-fuera, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera, etc. En este sentido, el espacio pasaría de ser un *a priori* a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes”<sup>24</sup>.

En *La globalización imaginada*, Néstor García Canclini, nos describe una instalación de treinta y seis banderas de diferentes países, hechas con cajitas de plástico llenas de arena coloreada, interconectadas por tubos por los cuales viajan hormigas que van corroyéndolas y confundiéndolas en las que según él “La metáfora sugiere que las migraciones masivas y la globalización convertirían al mundo actual en un sistema de flujos e interactividad donde se disolverían las diferencias entre las naciones”<sup>25</sup>. Este tipo de metáforas sirve para hacer visible las nuevas condiciones de interacción social frente a la diversidad cultural y la reorganización del mundo. Esta es una problemática que aunque implica la relación entre arte, espacio y metáfora será extendida con el surgimiento del *arte público*.

En la década de los ochentas tuvimos un cambio radical en la concepción de espacio escultórico, la instalación volvió a dicho espacio dialógico y vivencial, es

<sup>23</sup> VV. AA., *Historia del arte. Últimas tendencias*. Barcelona, Salvat, 2000. pág. 62.

<sup>24</sup> Jesús Carrillo. “Especialidad y arte público”, en Paloma Blanco et al (eds.). *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2002, pág. 128.

<sup>25</sup> García, Canclini, Nestor, *La globalización Imaginada*, Paidós México, 1992, pág. 53.

decir, el espacio era habitado por el espectador el cual interactuaba. Hans Hacke fue uno de los primeros artistas en correlacionar obra y entorno, la obra actuaba con ayuda del entorno. Tal es el caso de su *Condensation Cube* (1963-1965). Un cubo sencillo construido con placas de plexiglás de 30 x 30 cm., sellado herméticamente. El objeto expuesto sufre un proceso natural de condensación, al estar en contacto con la luz artificial, la temperatura ambiental, las corrientes de aire y otras condiciones del entorno, siempre en cambio constante, hacen vivir el tiempo y hacen que el espectador experimente el tiempo. Un sistema de procesos interdependientes. Con este ejemplo, nos damos cuenta que, la pieza dependía del espectador; luego, este espacio buscó cuestionar el contenido político y simbólico de la institución arte; pronto el artista se dio cuenta que su trabajo no lograba cruzar los límites institucionales y buscó el museo sin muros (algunos artistas que trabajan en espacios que no son propiamente del mundo del arte, consideran que no lo hacen con la ilusión de la estancia en un museo sin muros, sino que dichos espacios funcionan para diversas actividades sociales y culturales, como la escuela o el transporte), de esta manera se generó el *arte público* –con esta generación el arte disuelve la mera pretensión lineal y universal de la contemporaneidad artística, de ello nos ocuparemos posteriormente.





### 1.3.1. El surgimiento del arte público

**A**l abordar el *arte público*, es preciso inscribirlo desde la problematización que surge de la reflexión de las artes plásticas destinadas supuestamente a la visión que responde solamente a una visión de los sentidos.

En el *Renacimiento* la obra de arte se realizaba por la potencia material de quien la encargaba y consecuentemente, por éste como su poseedor; en el *Modernismo* el arte es celebrado como abstracción y como ideal –cuestión no excluida en el *Renacimiento*. El arte funge evolutivamente, el museo lo celebra y se constituye al servicio de la vista o dicho de otro modo, a que la vista esté al servicio del museo.

La exposición en el museo responde así, a la colocación de varios cuadros o esculturas dispuestos en determinada forma. Paul Ardenne afirma que “en la era contextual del arte la exposición se apodera, la obra de arte no está sometida al museo, se adhiere al mundo, por lo que queda caducada la jerarquía instituida entre el lugar museal y no museal, volviendo obsoleta su diferenciación y reafirmando otra vías sensoriales. El artista contextual encara a la vez la oscilación y la disociación. Las formas que propone a la sociedad son de una naturaleza doble y contradictoria: implicación, pero también crítica; adhesión, pero también desafío”<sup>26</sup>.

Michael Heizer, Richard Serra, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Christo Javacheff en la mayoría de sus obras, en tanto, que son el resultado de operaciones lógicas, en base

---

<sup>26</sup> Paul Ardenne. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia, Cendeac, 2006. pág. 25.

a un determinado conjunto cultural, no hermético, sino amplio y abierto, ejemplifican esa oscilación dicotómica referida por Ardenne.

Para Félix Duque el *land art* es la primer manifestación de *arte público*, que reivindica a la tierra, ocultada por la edificación y el país; presenta al ciudadano el “afuera” haciéndolo brutalmente, mostrando que no todo es disponible ni edificable, resistiendo a la creencia que todo es mercancía, por lo que recodifica la utilización del espacio, ramificándolo; devuelve a la ciudad lo que le parece ajeno, recontextualiza las diferentes acciones que se gestan alrededor de ella, ya que la ciudad, en tanto paradigma racional, ha fragmentado y disuelto la interacción del individuo y ésta última está sometida a la administración del estado, por lo que urge una redefinición de dicho espacio, ya que lo público es intersubjetivo, dialógico, un dominio de la economía y la mercantilización, un espacio de coerción identitaria, algo que en todas sus formas el Estado quiere controlar.

Con el surgimiento de lo público en el arte, los artistas han dispersado su actividad y los podemos encontrar involucrados en un activismo directo; trabajando con gente sin hogar, en albergues, pensiones, cárceles; producen carteles y obra temática urbana; evidencian el carácter absurdo y contradictorio de la respuesta oficial.

En un mundo “democrático” al artista, en tanto ciudadano, le concierne la vida pública, he ahí la necesidad de intervenir en el espacio público. El artista y el orden político distan, bien como amigos, como falsos amigos o como enemigos.

La historia del arte es testigo del registro de obras de arte que funcionan como decoración de jardines o perspectivas, en ciertos casos; en otros, como estatuaria conmemorativa de personajes o hechos relevantes. Pero quien se interconecta con el espacio público dista de los marcos institucionales aprobados, se apodera del

espacio público; la creatividad se concibe abierta y se trabaja a partir de lo híbrido, lo heterogéneo, lo raro; buscando modificar para el espectador la lectura, la objetivación y la normalización.

El artista apresado en el estudio a principio del siglo XX, ve en él poca representatividad y decide apoderarse del mundo real, operar no desde la pintura – en algunos casos--, sino a partir de otros medios en el mundo que habita para cuestionar al museo, ya que éste se encuentra destinado a una élite cultural, siente una necesidad de dirigirse a un público más amplio. Su lenguaje contrasta con el urbano, tiene una naturaleza volátil, una vida breve y activista que algunas veces molesta y otras es celebrada por el poder ya que encierra dentro de sí, una libertad de expresión. El arte público no programado, advierte Ardenne, no tiene nada realmente crítico, sedicioso o inclusive transformador, pocas cosas ocurren después de él.

El historiador de arte Jungen Weber habla de “la “desposesión” por la que tendrían que pasar los artistas en el sistema clásico de la exposición, descontextualización de la obra, por una parte –del estudio al museo--, recontextualización, por otra parte, --la obra encerrada, convertida, una vez museificada, en un objeto de sacralidad profana. Hablaremos, en este caso, al contrario, de un mecanismo de desposesión, dándose el artista la posibilidad de organizar la presentación de su obra según sus propios criterios”<sup>27</sup>.

En el espacio público compiten diferentes poderes y energías que no se pueden controlar, su carácter efímero es contradictorio, ya que esta característica puede ser su mayor triunfo, porque rebasa al estilo, pero también constituye su derrota, ya que cuando es registrado en el tiempo puede sobrepasar el contexto que

---

<sup>27</sup> *Ibidem.* pág. 57-58.

entonces es susceptible de monumentalizarlo y perennizarlo para encerrarlo en la historia del arte y quitarle todo su componente político, tal ocurrió en México con la exposición: *La era de la discrepancia* curada por la UNAM. Sin embargo su contradicción no queda ahí, porque paradójicamente se convierte en documento, en texto, adquiriendo un carácter simbólico, en tanto que entra al juego y a la articulación del lenguaje.

Consciente de la complejidad que reviste el *arte público* considero oportuno enunciar algunas de sus características para finalizar el sucinto análisis. El *arte público* se ubica en un tiempo y contexto específicos, recuperando la subjetividad de los diversos agentes inmersos en la práctica; se reapropia de la política, como aquello que nos es común y no nos puede ser ajeno, se construye con los agentes del lugar en que se desarrolla el proyecto acompañado de un trabajo de campo y de un compromiso con el sitio donde se realiza, por lo que implica, relaciones humanas.

El arte público se desliza con la generación de los conceptos de ciudadanía y derechos, claves de la democracia que analizaremos en los siguientes apartados con la crítica y el compromiso del artista con su sociedad.



## 1.3.2 El arte como crítica

La época de la racionalización en la que vivimos distribuye a los individuos en el tiempo y el espacio; analiza las formas más adecuadas para conseguir su control y disfrazar las formas de explotación con modos adecuados para elaborar una tarea conforme a celdas, dentro de retículas y así fabricar sujetos. La institucionalización del arte no se ha librado de esto, sus formas jerárquicas y clasificatorias imperantes dan cuenta de ello. Su distribución en el espacio responde a relaciones de poder, mientras que el erudito del arte contemporáneo no ha agudizado su mirada para evitar cualquier fugacidad de los replanteamientos artísticos, por lo que el sistema del arte responde a cierta arbitrariedad. Una pieza que juega con estos elementos que distribuyen al sujeto en el espacio confirmando el control y la explotación por medio del intercambio económico es *Dinamo Secession* de Mauricio Cattelan. La pieza consiste en una instalación de bicicletas ligadas a unos dinamos, que al ser pedaleados por un par de trabajadores del museo, encienden una luz en un cuarto vacío ¿Cómo pensar el mundo? El observar la pieza nos obliga a reflexionar la realidad. Esta experiencia de conocimiento no hace, sino problematizar la forma en que se constituye la institución artística. Si un elemento es subversivo y simbólicamente transformador de la consciencia cuando entra en contacto con la institucionalización del arte (museo, galería, bienal) adquiere resonancia de acción que pone al cuerpo en acto de liberación, esto conlleva una activación de lenguaje. Por una parte, implica un distanciamiento de los fundamentos socioeconómicos que determinan y producen la actividad artística, y

por otra, una atención a la cultura como espacio en el que se producen sujetos, sus aspiraciones y los estilos de vida que han de abrazar. En una sociedad gobernada por la economía, que crea sujetos para una necesidad, no nos queda, sino pensar que nuevas actitudes independientes se transformen en una fuerza social y material evitando cualquier forma de idealización.

Tomando en cuenta la advertencia de Foster, que la mayor crítica, cuando prestamos atención al otro cultural y a prácticas disidentes, es un supuesto romance con lo marginal dentro de la cartografía centro-margen, no por eso vamos a renunciar a dicho estudio, ya que éste rebasa cualquier romanticismo que se interprete, dicho conocimiento cuestiona la forma en que nos hemos constituido como sujetos modernos, sacude nuestros hábitos y lo aprendido con sus formas. La manera en que nos concebimos en una sociedad de altas desigualdades sociales, tan polarizada, sobre todo cuando se vive en un país tercermundista donde los recursos materiales están mal distribuidos, donde la corrupción es un estilo de vida para continuar controlando la realidad social. Esto precisa generar algo alternativo a la sociedad capitalista. Lo escrito pretende ser un puente entre las cuestiones políticas del arte de vanguardia y la repolitización del arte contemporáneo dentro del denominado *nuevo género de arte público*, del que ya hemos analizado algo.

La consciencia identitaria, ya sea del sujeto o grupos, viene a replantear el sentido del individuo en la sociedad contemporánea frente a la reconstrucción de un mundo económico global, altamente comunicado y gobernado por el imperativo tecnológico; pero no por eso más civilizado y desarrollado en relación ecológica con la naturaleza y el hombre mismo. Los movimientos identitarios (de género, raza,

etnia, clase, etc.) evidencian la variación cultural y social del mundo cuestionando al Estado occidental como vía de progreso<sup>28</sup>.

Una vez que el Estado se consideró como elemento clave para garantizar el bienestar poblacional tanto de los trabajadores como de los burgueses, así como defensor de los derechos civiles, lo único real que ha conseguido es desquebrajar esta concepción ya que la contradicción de sus discursos con la realidad ha fragmentado los diferentes sectores de la población. Cada cambio de administración hace palpable los conflictos internos de estos órganos de gobierno, en primera instancia encontramos que una sociedad altamente competitiva restringe los derechos ciudadanos principalmente de los pobres. El pobre vínculo del mercado laboral con los jóvenes indica la pobre reciprocidad futura del Estado con los próximos adultos –reciprocidad debilitada constantemente. En la actualidad el mercado se presenta como la solución a problemas sociales y políticos por lo que urge que los ciudadanos estén inscritos en instituciones reales de bienestar. Dentro de una época en que se reconocen los derechos universales de cada persona, las exclusiones identitarias: racistas, de género, étnicas, de orientación sexual, de creencias, de clase impiden la participación activa de los ciudadanos en la vida pública.

De lo antes mencionado trataré de detenerme en lo último ya que como dice Sasquia Sassen la ciudadanía legal no siempre aporta plenos e iguales derechos a todos sus miembros, por lo que si queremos crear un vínculo entre arte, política e identidad en el espacio ciudadano, es preciso recuperar la ciudad para establecer las formas de acción en medio de las contradicciones que el capital global presenta en ella. Señalemos: “En el contexto de los nuevos espacios estratégicos, las ciudades

---

<sup>28</sup> Cf. Eduardo Díaz González. “De la variación de las especies a la variación de las culturas”, Acta sociológica. Investigación social y metodológica. México, s/a, No. 46, mayo-octubre de 2006, págs. 145-164.

globales, los “desfavorecidos” no son simples marginales, adquieren “presencia” en un nuevo proceso político que escapa a los límites de ordenamiento formal”<sup>29</sup>.

Los colectivos artísticos que quieran trabajar desde lo anterior, deben abandonar el protagonismo central del artista que va del sujeto rebelde individual a la socialización de las prácticas y discursos artísticos que cuestionan las formas hegemónicas del mundo de arte; es necesario asimismo, ser conscientes que dichas pretensiones no se limitan al acto puro (ideología, abstracción), sino como el discurso oculto “[...] existe sólo en la medida en que es practicado, articulado, manifestado y diseminado dentro de los espacios marginales”<sup>30</sup>, más que marginales presenciales.<sup>31</sup> Mientras creemos que la identidad es fija, la sexualidad trastoca la creencia del patrón estable entre género y sexo, los movimientos feministas y los estudios de masculinidades dan cuenta de ello.

---

<sup>29</sup> Sasquia Sassen. “*Reubicar la ciudadanía. Posibilidades emergentes en la nueva geografía política*”, Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos. Madrid, Traficantes de sueños, mapas no. 2, 2004, págs. 87-113.

<sup>30</sup> James C. Scout. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México, Ediciones Era, 2004, pág. 149.

<sup>31</sup> Cf. Cristina Faccincani. “El pensamiento de la experiencia”, en AA. VV., *El perfume de la maestra*. En los laboratorios de la vida cotidiana, Barcelona, Icara-Antrazyt, 2002, pág. 135.



### 1.3.3. El artista y su rol social

A lo largo del presente apartado hemos abordado diferentes problemáticas: la institución artística, el mundo gobernado por la economía, el otro cultural, México como contexto histórico-espacial, la insuficiente respuesta del Estado a las problemáticas sociales, la reivindicación ciudadana y la identidad, pero ¿cómo crear un puente que ligue lo anteriormente analizado con el espacio, la identidad y el arte? Estas son cuestiones que nos traen hasta este punto y susceptibles de hacerse desde la perspectiva del quehacer artístico contemporáneo. *Mientras dormíamos* (el caso Juárez) performance de Lorena Wolfer y la lectura que desata de la problemática social, puede resultar el ejemplo más viable frente a la odiseica pretensión de vincular un problema social con la práctica artística, que trae como consecuencia un alejamiento de la explicación formalista (abstracta) del arte, hacia una respuesta a partir de la palabra escrita inmersa en la historización de los sistemas culturales que interpretan. La práctica artística se inserta en la historia frente a la manera cómo se inscribe.

#### 1) EL ESPACIO

Las metáforas espaciales en relación a la topología han servido de análisis a las ciencias humanas a la hora de explicar las relaciones humanas y de poder. Las distribuciones espaciales, por ejemplo, centro-margen, contigüidad-fractura, patria-frontera dan cuenta para considerar “[...] el espacio como una construcción cultural y la cultura como un conglomerado de relaciones espaciales, generándose una espiral en la que ambos términos se traslapan y acaban confundándose”<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> Carrillo, Jesús, *op.cit.*, pág. 192.

El espacio metafóricamente encierra al sujeto determinándolo, aquí nuevamente la frontera juega un papel importante. Ciudad Juárez, ciudad fronteriza, ha desarrollado a partir de la década de los sesentas un proceso de industrialización maquiladora en el que la mujer juarense desempeña un papel importante, obteniendo un sueldo seguro que la transforma en una consumidora activa de dicha ciudad; pero que cultural y físicamente es lacerada con insultos, vejaciones, violaciones, mutilaciones y feminicidio. No hay todavía ninguna respuesta real para solucionar la problemática de la mujer juarense, por parte de los partidos políticos; a pesar de ser su base social, los funcionarios públicos aseguran que el crimen no es de su incumbencia, peor aún, que ellas se lo buscaron<sup>33</sup>. Sin embargo, las desapariciones son evidentes, el feminicidio es latente, está ahí, en Ciudad Juárez. Ursula Bremann lo ha advertido en palabras que Jesús Carrillo, anoto: “la frontera implica una política de género. El sistema se transforma cuando la mujer entra en el campo laboral, pero la frontera imprime transformaciones en el cuerpo de manera traumática ya que en una cultura conservadora y tradicional los cambios son letales para la mujer si no cuenta con una política de género. La frontera es una metáfora de la división artificial entre lo productivo y lo reproductivo, entre la máquina y el cuerpo orgánico, entre el cuerpo natural y el cuerpo colectivo, entre lo sexual y lo económico, entre los conceptos de masculinidad y feminidad. Pero la frontera es también el lugar donde la difuminación de tales distinciones desata la violencia”<sup>34</sup>.

## 2) LA IDENTIDAD

La ilustración nos heredó la creencia sobre la identidad como algo plenamente unificado, completo, seguro y coherente. No obstante, el reordenamiento social y la

---

<sup>33</sup> Para mayor información revisar “Las muertas de Juárez. Reflexiones desde el punto de vista de género” de Dalia Barrera (profesora e investigadora de la ENAH y Coordinadora del Grupo Interdisciplinario sobre Mujer, Trabajo y Pobreza –GIMTRAP-) publicado por Contrahistorias. La otra mirada de Clío, No, 4, año 2, Marzo-Agosto 2005, págs.. 49-54.

<sup>34</sup> Carrillo, Jesús, *Op.cit.*, pág. 192.

apertura de las nuevas fronteras económicas traen consigo la experiencia inestable, descentrada y fragmentada de la identidad. La reorganización material de Ciudad Juárez da razón de ello, debido a que la mujer se ha convertido en un sector central de la economía y del consumo –como se mencionó anteriormente--, pero paralelamente, se ha vuelto sujeto de oprobio y agresión, a pesar del reconocimiento de los Derechos de las Mujeres existentes en nuestra sociedad. Lo anterior es cuestión de identidad, en virtud de que la problemática no ha cuajado entre las mujeres juarenses debido, entre otros factores, a que tanto la clase alta como la media se desentienden de este particularísimo acontecer, porque no se ven identificadas.

En el sector femenino juarenses, las mujeres existen en la realidad con una historia de vida impregnada de violencia, misma que debe tenerse en cuenta a la hora de abordar cualquier discurso político y por ende dar origen a la recuperación del espacio seguro y respetuoso de sus derechos. Este grupo identitario implica la reivindicación de un espacio de vida y no de muerte, la creación de una ciudadanía femenina que recupere a lo que denominamos “muertas de Juárez” su nombre, apellido y cuerpo; algo que tiene forma, lo otro silenciado.

### **3)LO ARTÍSTICO.**

“En una mesa de abandono, de desaparición, una de esas mesas lisas y desoladas, enfriadas por el clima helado que deja el cadáver que llevan encima... una mesa de morgue. En ella se sienta una mujer con una malla en la cabeza, se desnuda al ritmo de una triste música, interrumpe su striptease... con un plumón quirúrgico empieza a dibujar varias heridas de su cuerpo.

La malla de hilo en su cabeza es de obrera, de cholo, de frontera y trasnacionales que subrayan su persona, como varias líneas entretrejidas, como

varios guiones entre lazados en una red de asesinatos, como un mapa de injusticia. Ciudad Juárez es su cuerpo, el subrayado en su pezón, una de las huellas de los asesinos y las asesinadas, de heridas... los cientos de mujeres, jóvenes y niñas asesinadas en Ciudad Juárez aparecen en los bordes. Al compás de la tonada... un hombre lee en una grabación, varios de los reportes forenses de las más de 300 asesinadas en la frontera Mexicana”<sup>35</sup>

El performance es la recuperación de la teatralidad en el arte hecha tabú, sin embargo, esta recuperación del cuerpo por parte del artista, viene a ser un grito y una denuncia a la falta de equidad de género imperante en nuestra sociedad machista. La artista y activista Lorena Wolfer construye un escenario que trata de recuperar la comunión entre arte y vida cotidiana; entre la política y la cultura. No es sólo una trasgresión al sistema artístico, interesado en la estetización de la forma, sino que manifiesta por una parte, la implicación del arte y la política, y por otra, una respuesta resistente a la indiferencia por parte de las autoridades, a resolver la problemática de las mujeres obreras juarenses, es decir, traslada un acto de hartazgo público al ámbito de la privacidad íntima del cuerpo. Ella como mujer, es portadora de signos, de síntomas en nuestra sociedad enferma. Su performance es un grito: ¡No! ¡No a la indiferencia! ¡No a la agresión! ¡No a la desigualdad de género! Un cuerpo frágil está ahí, frente a los ojos de los espectadores capaz de revelar la endeble frontera entre la razón y la bestialidad humana.

---

<sup>35</sup> <http://clon.uam.mx/cyberzine/10/ax11.swf>. Consultada en 20 de Abril de 2008.



*Lorena Wolfer*  
*2002-2004, Mientras Dormíamos*

La forma en que hemos puesto por escrito la práctica artística, no pretende conducirnos a una mera reflexión abstracta que implica formalidad en el discurso, sino que hemos procurado detenernos en cómo un acto artístico (en este caso el performance de Lorena Wolfer: *Mientras dormíamos*) es una respuesta concebida en términos sociales, económicos y políticos manteniendo un diálogo con un complejo marco teórico que nos vuelve a la realidad, a observar la vida desde la problemática cotidiana.

“El artista, como (...) no es un *creador de sociedad* (...) ni un mero pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones

del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio”<sup>36</sup>.

Necesitamos de un espacio heterogéneo y descentralizado, las diversas identidades dan cuenta de ello ¿Quiénes se han de encargar de romper los límites en los que estamos inscritos? Recordemos que el público no es una colectividad gris, neutra y homogénea, sino un campo de tensiones entre la burguesía capitalista y las identidades heterogéneas. Es oportuno argumentar con palabras de Félix Duque que: “No es un arte para el público, ni del público, sino un arte que toma como objeto de estudio al público mismo, a la vez que pretende elevar a ese público en sujeto consciente y responsable, no sólo de sus actos (...) sino de los actos cometidos por otros contra otros: porque él mismo, el público, ha de saber (...) que yo es otro”<sup>37</sup>.

En la actualidad existe una prospectiva que vincula la vivencialidad del arte con la generación del *arte público*. El tiempo y lo artístico no son categorías fijas ni constantes eternizadas, sino que se interconectan y se relacionan con la subjetividad contextual donde se descubre que lo universal se relativiza al encontrarse con lo otro.

---

<sup>36</sup> Suzanne Lacy, “*Fractured Space*”, en Arlene Raven (ed.) *Art in the Public Interest*, UML, Ann Arbor y Londres, 1989, págs. 287-301; citado por Jesús Carrillo, *op. cit.*, pág.140.

<sup>37</sup> Félix Duque. *Arte público y espacio político*. Madrid, Akal, 2001, pág. 108.





# Trayectoria histórica 2

**Cartografía de la disidencia en el arte:  
bifurcaciones en el sistema moderno actual y la  
reivindicación del sujeto disidente en el arte**



## 2. 1. Preámbulo a las formas disidentes contemporáneas

**E**l siglo XX fue testigo del declive de la racionalidad occidental. El sujeto del cambio social tenía que pensarse diferente a la razón kantiana y a la revolución marxista, ante esa necesidad surgieron diferentes contrafuegos que desplazaron el eurocentrismo. En la India, por ejemplo, con Ranajit Guha nacieron los *subaltern studies* que se colapsaron posteriormente para disolverse dentro de los estudios culturales y las críticas al discurso colonial, prestaron atención a Michel Foucault y Edward Said.

Una de las tesis principales de los *estudios subalternos* es la provincialización de Europa de Dipesh Chakrabarty que en sus palabras “[...] significa que las ideas universalistas de la modernidad venidas de Europa en el período de la Ilustración, no eran más que parcialmente universales; porque al mismo tiempo, ellas son también bastante provinciales” porque ningún trabajo intelectual captó los procesos de modernización fuera o incluso dentro de Europa, y no es que sus ideas no nos enriquezcan, dice, sino que ninguna instancia particular puede encarar lo universal. Aunque cabe señalar que no pretende caer en un relativismo, porque cómo él lo dice “[...] lo universal tiene un valor metodológico y heurístico, a pesar de que él no se encarna nunca en ninguna instancia o caso concreto [...] Entonces, en lugar de guiar nuestras reflexiones sobre la historia global, a partir de la búsqueda de enunciados que trascendían todas las historias particulares, nosotros deberíamos pensar esas historias globales,

sobre todo, a partir del modelo de la conversación”<sup>1</sup>. En un proyecto kantiano lo universal triunfa siempre sobre lo local, porque él es la misma condición de la ciencia.

Lo anterior pone en evidencia que las transiciones al arte contemporáneo se articulan desde diferentes trayectorias históricas y las derogaciones del canon viene de la necesidad que tenemos de combatir lo universal, porque nunca es encarado por instancia concreta ya que la misma práctica artística singulariza y particulariza el contexto histórico que la generó abriendo diferentes bifurcaciones, viniendo del deseo de reconocer la diversidad de las prácticas por las cuales se lucha para sentirnos dentro de casa, en nuestro propio planeta.

Por otra parte Foucault nos da otras enseñanzas. Un trabajo de izquierda era legitimado con Marx, Engels y Stalin, alrededor del problema de la alienación, pero después de 1968 y a través del fascismo y el estalinismo la izquierda decanta no sólo su interés en los grandes aparatos como el Estado, sino también en los micropoderes que se realizan a través del saber y la salud que tienen implícitamente un disciplinamiento. Foucault fue adoptado por ende por la izquierda actual, aunque cabe mencionar que en el estadio actual del capitalismo se desarrolla una desinstitucionalización a través y a favor del mercado, en el libre juego de la elección a través de las mismas prácticas que menciona Foucault, el saber y la salud completamente estetizados. Tenemos que mientras el siglo XIX se preocupó por las grandes estructuras económicas y el aparato del Estado, después de la mitad del siglo XX los problemas de los pequeños poderes y los sistemas difusos de dominación se han convertido también en problemas fundamentales.

Otra cosa a la que hay que poner atención, porque es parte fundamental para comprender cómo es que están contruidos los ejes de la tesis, es la idea de comunidad que tiene la modernidad. Para la modernidad las nociones de comunidad eran utilizadas de manera genérica y abstracta que las reificaban por la categoría estado-nación moderno. Esta categoría es interpretada por el pensamiento de izquierda como una dominación cultural occidental; una camisa de fuerza instituida a la hora de confrontarla con la realidad de contextos diferentes a los occidentales. Registrar con conceptos y nuevo vocabulario la transición de Estado en Estado multiétnico, que implican; variación cultural, diversidad de género y social; lo que también para

---

<sup>1</sup> Entrevista a Dipesh Chakrabarty publicada en *ContraHistorias. La otra Mirada de Clío*, No. 12, año 6, Marzo-agosto de 2009, p. 32.

Wallerstein involucra cuestionar el estatus universal de validez de las ciencias sociales euro-occidentales ya que son específicas a determinado sistema social, impuesto por medio de instituciones y prácticas que lo hacen perecedero es tarea de un proyecto crítico.

Antonio Negri, ha revisado ampliamente las funciones del Estado ubicándolo como una creación de la acción humana, mostrando su contingencia. También ha escudriñado el sistema-mundo capitalista desde el aspecto de la repolitización en la era tardomoderna relacionando los conceptos de antagonismo y subsunción con la subjetividad y el tiempo en la era posnacional. Actualmente en nuestro periodo histórico se construye un rompecabezas debido a las problemáticas particulares que encierra. El Estado, según Negri, tiene un carácter totémico y odioso. En cuanto a Marx “la subsunción de la sociedad en el capital –cuando este ha desarrollado completamente el sometimiento real del trabajo y se ha constituido así mismo como capital colectivo- representa la base lineal de la transición al comunismo”<sup>2</sup>, pero la sociedad subsumida en el capital y con los avances y mutaciones que tiene el capitalismo se vuelve intraducible porque sus transformaciones no son jerárquicamente fijas en una realidad conflictiva ¿pasamos de un horizonte dialéctico a uno caótico?

Esta última idea es importante para el arte porque recordemos que todas las vanguardias, sobre todo la histórica y la neovanguardia un poco más matizada, más que constructivas, eran dialécticamente destructivas y si seguimos esa idea la vanguardia tiene el riesgo de quedar reificada. Por tanto, los cambios sociales desde el arte que es una práctica crítica son desde otros ejes muy distintos.

Cabe también señalar que el giro que se hace a Marx es pensado no en relación a personas económicamente inferiores, sino a personas que en su vida cotidiana están sometidas a diferentes relaciones de dominación.

Ahora, el reclamo de la crítica occidental surge a la idea de la esencia determinada del hombre, constituida en el siglo XVIII, un hombre abstracto. Ni el hombre total marxista, ni el sujeto

---

<sup>2</sup> Negri, A., *op.cit.*, p. 48.

crítico kantiano, cómo tampoco el neurótico freudiano<sup>3</sup> (edipizado) da razón total del sujeto real, con identidad contingente, fragmentada, cambiante y diferida que constituyen al sujeto postcartesiano actual.

Lo anterior atraviesa al arte de la siguiente manera. Con su institucionalización, el arte moderno era interpretado como un cúmulo de innovaciones estilísticas, el eje rector estaba supeditado por el formalismo, aunque con sus respectivas contradicciones que, por ejemplo, el Dadá daba al respecto. Lo universal estaba encarado por el formalismo, pero ese mismo universal, en el mismo interior de Europa no podía abarcar todas las formas de hacer arte ya que el Dadá tenía connotaciones políticas y sociales, inclusive quería transformar la sociedad. Quien dio la idea más acabada del progreso del arte hacia sus formas puras, un juego de esencias y abstracción fue el crítico Clement Greenberg quien desarrolló diversos ensayos referentes a dicha teoría e hizo, cuanto estuvo a su alcance, que aflorara dicho arte.

Así como el Estado moderno tuvo un origen totémico; el arte, en tanto parte de la realidad que se interconecta, no pudo ser la excepción. En arte, Greenberg es la figura totémica más acabada, de su autoridad y claro de toda la tradición occidental que su teoría arrastraba surgieron voces rebeldes, que no se preocupaban por rechazar los movimientos precedentes, sino en el poder que tenía la Institución para generar y determinar la categoría artística. Los artistas se nutrieron y se siguen nutriendo de diversas teorías. Una de ellas, imprescindible para comprender el arte contemporáneo, es el postestructuralismo con su visión de sujeto dividido, la deconstrucción de los signos de los medios de comunicación masiva y el ejercicio del poder estructurado en la cultura elevada; otra fue el multiculturalismo, con el reconocimiento de la diversidad cultural en todo el planeta; la posmodernidad desde Lyotard también ha tenido debates y cotas importantes en la visión y escritura de arte desde las micronarrativas, aunque para algunos su peor peligro es el relativismo. Si con el surgimiento de la ideología se había generado al sujeto crítico, cómo veremos más adelante, será hasta nuestros días que la diversidad de voces surgirán en el arte, entrando en conflicto, competencia y contradicción los discursos.

---

<sup>3</sup> Cabe señalar que Freud es considerado maestro de la sospecha. Porque con él, al igual que con Nietzsche y Marx se comienza a poner en tela de juicio el pensamiento occidental.

La escritura sobre arte está en crisis y la ideología del rompecabezas de Negri tiene cabida. El imperio del Caos dentro de la sociedad está también en el arte lo que resulta paradójico ya que, mientras se habla de la muerte de la ideología, gracias a la implosión y apogeo del capitalismo y el fin de los Estados comunistas (a excepción de Cuba) el descanso de la razón es impensable debido a que el arte avanza con la sociedad no de manera ordenada, sino caótica, a partir de las bifurcaciones que realizan las acciones humanas entre ellas los sujetos que hacen arte.

Hoy la autonomía del arte, por lo menos cómo se pensaba en la modernidad es cuestionable. Los enlaces con la realidad son más contundentes, pero también más complejos. En el arte hay algo de nebuloso que impide que el espectador (si se le puede seguir llamando de esta manera) tenga una experiencia a primer instancia, pero cómo el tema que nos ocupa es la disidencia en el arte la desarrollaré a un sistema moderno capitalista que supo absorber los cánones históricos que van desde el humanismo renacentista, y no sólo ahí, sino que alcanza la belleza griega, inclusive la representación histórica del cuerpo femenino con la Venus de Willendorf, porque en dicha absorción quedó fundada una subjetividad en el mismo ser humano y que ahora amenaza con fundarse en el mercado a través de diferentes poderes.

Entonces, precisando los ejes en los que no vamos a mover serán los siguientes: La disidencia cuestionará la tradición occidental desde sus ejemplos más acabados: 1) Kant y la Ilustración, que implican el surgimiento de la ideología: *el sujeto crítico*; 2) Marx, con su pensamiento dialéctico y determinista y un tanto cuanto teleológico: *el sujeto revolucionario*; 3) Freud con la edipización de la realidad a partir de la familia y su despolitización social en pro de una sociedad capitalista y patriarcal: *el sujeto neurótico*; 4) todo ese saber moderno, el dominio de la naturaleza y los movimientos que surgen en su seno cuestionando al sistema mundo capitalista que propone Immanuel Wallerstein y que Carlos Antonio Aguirre Rojas precisa muy bien y que todos ellos tienen resonancia y consonancia con el arte contemporáneo, y por último, 5) La teoría greenbergiana nos enseñó la relación que tiene el arte con el ligamen poder-saber desde la perspectiva foucaultiana. Nos hizo ver que el arte con mayúscula no tiene que ver sólo con el mito del genio creativo individual, sino que tiene otro tipo de relaciones que van desde la promoción de críticos y coleccionistas, la visibilidad que da determinada galería, la difusión en

grandes museos y en la actualidad la comercialización del arte en grandes ferias y la localización de importantes epicentros de arte como la bienal de Venecia, Documenta de Kasel, la Viena de Sao Paulo, Tefaf Maastricht, Manifista, entre otras. En pocas palabras el peligro de que el arte se vuelva entretenimiento cultural.

El análisis de dicho sujeto será desde una perspectiva postcartesiana, que no tienen su origen en la filosofía, sino en prácticas que operan en formas clínicas o militantes; que nos llevan al múltiple temporal, no subsumidas en un lenguaje único de revolución, crítica o retorno. El sujeto contemporáneo, a diferencia del sujeto moderno fundador que era centrado y reflexivo, es para Badiou vacío, escindido (aunque para Dufour no está escindido, sino “esquizado”), a sustancial, irreflexivo, lo que descentra la verdad con respecto a su pronunciación subjetiva.

## 2.2. La crisis del sistema moderno capitalista: Entender el arte desde otra perspectiva

**E**l arte se ha institucionalizado dentro de nuestro moderno mundo capitalista y ha venido a formar parte de sus estructuras culturales. Antes de abordar esto es preciso anotar que la humanidad en su devenir histórico ha construido distintos sistemas históricos que organizan y estructuran las relaciones humanas: consigo mismo, con los otros humanos y con la naturaleza, las cuales dan sentido a su existencia a partir de la generación de distintos saberes, haciendo inteligible el mundo que nos rodea y que nosotros mismos construimos.

Actualmente nos encontramos inmersos en un sistema que se construyó universal y paradigmático: el

capitalismo, el cual se ha expandido por todo el orbe logrando generar una economía a escala mundial y forma parte de nuestra vida cotidiana hasta el hecho de naturalizar la forma en que nos relacionamos.

Mientras los socialistas expandían la propiedad pública, los liberales sostenían que la propiedad privada y la competencia entre los diversos capitales eran la fuerza motora del progreso y la libertad, la libertad individual dependía de la existencia universal de mercados libres.

Para que dicha modernidad pudiera lograr su contradictoria implosión por todo el planeta necesitó sus propios paradigmas por medio de la institucionalización que devinieron a partir de los procesos revolucionarios que ocurrieron en su seno, los que para Immanuel Wallerstein sólo han sido luchas interburguesas.

Estos paradigmas pueden rastrearse y enunciarse de la siguiente manera, porque si bien tienen características locales guardan un núcleo similar que los anima y los sigue dotando de sentido: La economía.

El estado y la manera de entender lo político y la política desde la modernidad, el capitalismo con su ideología liberal y neoliberal, la ciencia moderna en relación con las estructuras de conocimiento y las ciencias sociales relacionadas con el complejo término cultura son los paradigmas que conforman el sistema en que nos encontramos. A partir de ellos se establece el límite de nuestro sistema histórico, los cuales se encuentran en tensión. Cabe señalar que la sociedad del espectáculo, por los medios masivos de comunicación juegan un papel importante en la conformación de lo social.

La anterior anotación no sólo nos permitirá mapear la disidencia en el arte, porque si bien los primeros (el estado y el capitalismo) ordenan el espacio público para ornamentarlo y significarlo a fin de reforzar el imaginario social hegemónico constituyendo y distribuyendo el espacio a partir del esquema jerárquico: centro,

semiperiferia y periferia; también hará inteligible las bifurcaciones que se generan ante la crisis por la que pasan los paradigmas antes mencionados activando las preguntas de Carlos Antonio Aguirre Rojas “ ¿Qué tan legítimo y útil sigue siendo ahora esta separación de las diferentes estrategias que el hombre ha construido para acercarse al mundo y apropiárselo, y que se proyectan de distintos modos en el arte, en la religión, en la actividad práctico productiva, en la ciencia o en la vida cotidiana, entre otras?, ¿es pertinente seguir manteniendo separadas y desconectadas la búsqueda de la verdad, la contemplación espiritual, el goce estético, la prosecución de lo bueno, de lo justo o de lo bello?”<sup>4</sup>.

Este sistema moderno entra en crisis por la dificultad que tiene la modernidad capitalista occidental para explicar el mundo, generar bienestar, reconocer plenos e iguales derechos a ciudadanos quienes definidos por su raza, etnia, religión, sexo, orientación sexual u otras formas identitarias quedan fuera de la participación ciudadana ya que su programa está constituido en un saber totalizador y excluyente de la diferencia, aunque cabe señalar que dicho sujeto (el sujeto diferencial) acompañó constantemente a la modernidad y se construyó a partir de él como revisaremos en el siguiente apartado.

La reivindicación de nuevas subjetividades pone en evidencia la crisis de la ideología liberal dominante, en tanto pensamiento único, la superioridad de occidente, la creencia burguesa de que el hombre es el *amo y señor de la naturaleza* (basta recordar las causas del calentamiento global por el que pasa el planeta), el eurocentrismo y el productivismo capitalista capaz de apropiarse de todas las prácticas humanas, un estadio al que se le denomina postfordismo<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Aguirre, Rojas, Carlos Antonio, *Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*, Era, México, 2003, pp. 134-135.

<sup>5</sup> Postfordismo: característica que define nuestra época gobernada por la informática y la economía global en la que el exponente de trabajo material, es fusionado con el orden simbólico, es decir, existe una teatralización y estetización del espacio a fin de disolverse el tiempo productivo con el tiempo subjetivo, el cual ha de convertirse en ganancias económicas empresariales. El tiempo está subordinado a la economía. El postfordismo abarca y se apropia de lo social, lo económico y lo político, pretende presentarse *transparente*,



El éxito del capitalismo es innegable, tal lo han afirmado Wallerstein y Lacan, tanto que terminará dialécticamente hablando, consumiéndose. Actualmente entra en crisis por sus contradicciones geográficas, económicas, sociales, políticas y culturales que se han venido generando y de la cual en el 2009 somos testigos.

El capitalismo se construyó, en lo que ya habíamos mencionado anteriormente, sobre el espacio público, estructuralmente jerárquico, dividiéndose en centro y periferia. Este modelo abarca, no sólo lo micro, sino también lo macro, consiguiendo dicha estructuración con los siguientes modos de acción: a través de un colonialismo imponiendo el modelo civilizatorio cultural europeo y la explotación de dichas zonas convirtiendo a los sujetos rurales en sujetos proletarios, aptos para mantener el sistema, pero contrariamente esta forma llega a su fin, al límite geográfico pues no hay más Américas que descubrir por lo que los sujetos se vuelven prestadores de servicios.

Con lo antes mencionado el capitalismo logró reforzar las desigualdades humanas, factor importante para mantenerse así mismo, pero contrariamente dichas desigualdades se vieron reforzadas con la institucionalización escolar, hoy, es obvio, que tenemos más acceso a la educación superior y el nivel escolar va en ascenso, sin embargo la institucionalización académica está por llegar a un límite, si no remozca sus componentes pedagógicos y problematiza la departamentalización de sus saberes. La excesiva privatización de la educación en la que nos encontramos tiene una sobre ocupación de muchas carreras en donde sus egresados no podrán ser integrados, dentro de este sistema al campo laboral. En México el sinónimo entre educación superior y movilidad social es cuestionable.

Otro modo de acción del sistema moderno capitalista fue el dominio tecnológico y productivo. El hombre *amo y señor de la naturaleza* explotó sus recursos de los que ahora

---

pero en base a dicha *transparencia* se legisla lo visible e invisible. Lo social es industria. Con la expansión del Mercado se hace inteligible la industria cultural al grado de difuminar las fronteras según Duque entre arte, diseño y publicidad. El arte público se construye como punto de encuentro entre el urbanismo, la arquitectura y las artes plásticas. Véase el fenómeno del Guggenheim de Bilbao.

visualizamos el límite, por ejemplo del petróleo, los metales, los bosques, el agua y aunque tenemos soluciones a los desastres ecológicos, precisamente gracias a la tecnología no resultan rentables, advierte Carlos Antonio Aguirre Rojas, a la lógica capitalista que busca obtener las máximas ganancias y la acumulación máxima del capital.

Un tercer modo en que opera la modernidad capitalista es la democracia y el reconocimiento de los derechos universales, conseguidos a partir de las diferentes luchas sociales en el desarrollo de la historia, llegando a un límite en el que no hay más conquistas que obtener, no hay más ilusiones que alcanzar.

El anterior estudio sobre el capitalismo y su ideología liberal nos muestra tres límites (el límite geográfico, el límite ecológico y el límite social) que legitimamos como articularemos posteriormente la disidencia en el arte.

En esta dinámica encontramos que Hal Foster rastrea la decantación de lo político en el arte no representativo de una clase, ni materialmente productivo, ni culturalmente vanguardista. Una suplantación del sujeto creado por el capitalismo: el proletario, quien debería recuperar los medios de producción y generar una nueva colectividad en pro de una subjetividad creada culturalmente definida a partir de su identidad social y no económica, modelada institucionalmente. Un combate a la cultura de masas, a la implosión total de la industria y la rebelión del tercer mundo cuestionando lo social y lo cultural “[...] un arte con política que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social busca producir un concepto de lo político de relevancia en el presente”<sup>6</sup>.

Mientras el capitalismo avanzaba lentamente, la burguesía moderna creaba al unísono el Estado como garantía para satisfacer y resolver las problemáticas relacionadas con el bienestar, la seguridad social, la educación y la salud pública. Estas garantías

---

<sup>6</sup> Foster, Hal, Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo, en Paloma Blanco et al, *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001, p. 112.

sociales por las que fue constituido el estado están dislocadas tanto como entidad individual cómo interrelacionalmente con otros Estados.

Su crisis se gesta en su aparato fiscal y en la violencia generalizada incapaz de restablecer la paz social, la endeble barrera que separa a los criminales y a los policías, el surgimiento de mafias de distinta índole, el resquebrajamiento de la unidad nacional y la privatización de los bienes públicos logrados a partir de distintas luchas sociales (la educación y la salud por ejemplo) son fenómenos que muestran la dislocación entre discurso y práctica política.

Esta crisis del estado moderno se incrementa con la falta de credibilidad y respeto que tienen los políticos por parte de los ciudadanos debido a la corrupción. En este panorama de descontento surgen movimientos que intentan reivindicar la dimensión social, ética y cultural con agentes con amplia formación cultural, social e histórica<sup>7</sup> buscando una redefinición de lo político en el ámbito público ya que esta noción de ninguna manera puede ser reducida al Estado. Esta problematización implica al arte porque además de que el artista es un ciudadano, éste puede paliar ornamentalmente las carencias de legitimidad del poder político y no está por demás recordar la tesis de Walter Benjamin que no existe un bien cultural que no sea documento de barbarie. “Ellos deben su existencia no sólo a los grandes esfuerzos de las grandes mentes y talentos que los crearon, sino también a la servidumbre anónima de sus contemporáneos. No hay documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie. Y [...] la barbarie impregna también la manera como fue transmitido de un propietario a otro”<sup>8</sup>.

La conexión entre la crisis del Estado y el arte articulan problematizando<sup>9</sup> la ciencia moderna (el tercer paradigma) relacionada con las estructuras del conocimiento en

<sup>7</sup> Cf. Aguirre, Rojas, Carlos Antonio, *op. cit.*, p. 109.

<sup>8</sup> Walter, Benjamin, *Écrits français*, Gallimard, París, 1991, citado por Adolfo Gilly, *Historia a contrapelo*, Era, México, 2006, p. 46.

<sup>9</sup> Este término lo aplico en un sentido Foucaultiano, no la representación de un objeto preexistente, ni sus expectativas, ni crear con el discurso un objeto, ni hacer historias de lo preestablecido, ni un debate de ideas,

relación a cómo se encarna el saber, quién lo emana y a favor de quién se privilegia dicho saber.

Las ciencias humanas se fueron constituyéndose en un fundamento que se denominó disciplina y se crearon tres grandes ramas: las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades (a la que pertenece el arte) con una supuesta e inquebrantable separación que los mantuvo comunicados. Ante esta crisis se han creado diferentes salidas, que corren un peligro que abordaremos en el cuarto apartado, cuando demos un mayor énfasis a lo *artístico, lo multi, inter, pluri y transdisciplinario*.

La modernidad crea una *ruptura* con las *verdades reveladas* (creación-redención resumidas como historia de la salvación) de la teología cristiana, quien fundaba al ser e iluminaba al hombre, era Dios, con su acto de creación y redención. El conocimiento teológico dominante en ese momento se enfrenta a un empirismo, que postula que nuestro conocimiento es fruto de nuestra razón y de la experiencia, denegando además cualquier saber popular por lo que la base de la ciencia moderna será el de una filosofía burguesa moderna, la cual influirá en el arte de manera considerable. Sin embargo con el paso del tiempo se polarizarán razón y experiencia, la primera será administrada por la filosofía y plasmada magistralmente en el arte visual, buscando lo bello mientras que la segunda será administrada por la ciencia que se centrará en lo verdadero.

Aunque la ciencia se erigirá en un modelo newtoniano-baconiano, cual afirma Wallerstein<sup>10</sup>, también tendrá otros tres componentes propios de la modernidad, será progresista, en tanto lineal; siempre el estadio futuro será mejor que el precedente, social-darwinista; reconociendo la supervivencia de los más aptos y eugénica;

---

sino a la manera en que algunos saberes se han implantado y se buscaron diferentes soluciones a un problema, cuestionando el hecho mismo de preguntar. Algo que reclama tomar distancia, separarse, desatarse, apartarse, arrancarse y soltarse de ello, constituirlo como objeto y reflexionarlo, reflejándolo como problema. Cf. Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica*, Paidós, Barcelona, 2001, pags. 21-25.

<sup>10</sup> Cf. Aguirre, Rojas, Carlos Antonio, *op. cit.*

privilegiando lo deseable y eliminando lo negativo. Con los componentes anteriores la ciencia se basará en un determinismo.

Los nuevos descubrimientos, incluyendo el campo de la teoría del caos, las ciencias de la complejidad y la neuropsicología cuestionan lo antes mencionado. La teoría del caos postula que en las situaciones de equilibrio existen puntos de bifurcación, una dialéctica que va del orden al caos a otro orden diferente por lo que el progreso no es lineal, sino que esta interconectando lo complejo con lo complejo, lo simple con lo simple, lo complejo con lo simple y lo simple con lo complejo; cuestionará los modelos reversibles de la ciencia moderna, donde no figura la línea del tiempo al postular que si se presentan las condiciones necesarias un efecto se producirá constantemente. Mientras que la teoría del caos por su parte planteará que sí existe la línea del tiempo en donde un fenómeno aunque influya no es igual en cada momento histórico; esta teoría prestará un énfasis a los momentos de bifurcación y esto es interesante porque la historia del arte, no es sino el registro visual y teórico de los momentos en que la humanidad se ha encontrado en momentos de bifurcación y genera derivas, concibiendo la idea de progreso antes mencionada.

Para terminar la relación con la teoría del caos y las ciencias de la complejidad es necesario decir que la ciencia moderna enfatizó lo cuantitativo, pero la precisión es siempre relativa, como lo han demostrado científicos como Mandelbrot, aunque no por ello dejan de existir precisiones más precisas, valga la redundancia, que otras lo que lleva a buscar una consecución entre precisión y generalización, particularización y exactitud.

La neuropsicología, por su parte se ha valido del arte para tener desarrollos en la comprensión del funcionamiento cerebral. Basta recordar la investigación televisiva *Cómo el arte hizo al mundo*, *Más humano que lo humano*, producido por la BBC ¿Por qué la historia de la imagen está rodeada de modelos irreales? ¿Por qué nos fascinan cuerpos que no tienen una referencia real? ¿Qué convierte al cuerpo humano en una imagen tan

poderosa? La teoría se construye de la observación de la Venus de Willendorf, la cual era creación del hombre nómada. Esta Venus era llevada y traída, el artífice había resaltado sólo unos rasgos: los pechos, el estómago y las nalgas y omitido otros: las manos, los pies y los rasgos faciales, pero ¿de verdad serán símbolo de fertilidad? La respuesta parece estar en las golondrinas, un experimento mostró como los polluelos, se acercaban al pico de la madre para ser alimentados, su pico tenía una franja roja, se cuestionó si el picoteo era porque las aves reconocían a la madre o había algo en ellos que hacía que picotearan con insistencia, posteriormente a un pequeño palo de madera se le puso una franja roja y las pequeñas aves comenzaron a picotear, luego a otro palo se le puso tres franjas y picotearon con mayor insistencia, al parecer en su cerebro había algo instintivo que estimulaba este picoteo.

El hombre debido a los cambios climáticos y al descubrimiento de la agricultura y la domesticación de los animales se volvió sedentario y erigió una de las culturas y civilizaciones más antiguas e importantes alrededor del río Nilo: la egipcia. Los egipcios representaban sus figuras con el ángulo más fiel del ser humano: la cabeza, el pecho y las piernas de perfil, pero el ojo visible, y los hombros de frente, la cintura y las caderas de medio perfil. Este Canon fue elaborado por mucho tiempo, durante toda su existencia. Los artesanos realizaban una cuadrícula que podemos encontrar en todas sus composiciones pictóricas y escultóricas, a pesar de su realismo las esculturas parecen muy rígidas.

Sin lugar a dudas la cultura griega es la cultura que más influencia ha tenido en todo el orbe. Esta cultura gustaba de los ideales de belleza que se originaban con el cuerpo ejercitado, quien tenía un torso armonioso lo debía mostrar con orgullo ya que ellos consideran unidos la verdad, la bondad y la belleza, quien era bello, era bueno. Fascinados por la belleza física nunca habían logrado tener una escultura de tamaño real, fue hasta su contacto con los egipcios que aprendieron dicha técnica y comenzaron a reproducir el realismo en sus esculturas, sin embargo el realismo no les resultó del todo convincente para conseguir la belleza, tuvieron que crear otro modelo de composición,

dividiendo el cuerpo por la mitad verticalmente, inclinaron una parte del cuerpo, una pierna estaba en movimiento, mientras que la otra estaba en reposo, al igual que el brazo, y el torso, la espalda estaba tensa y se creó un surco que atravesaba el pecho y el abdomen superior que naturalmente no se consigue. Esta postura en la realidad no existe.

Y es aquí donde la neuropsicología encuentra una respuesta a la fascinación por los cuerpos que no son reales. En nuestro proceso evolutivo, el instinto que acompañó a los hombres del paleolítico superior por la exaltación de algunas partes del cuerpo nos acompañan hasta nuestros días, con los egipcios fue reprimido por mucho tiempo, mientras con los griegos fue retomado el gusto por lo no real. La cultura ciertamente propone las formas y modelos de representación simbólica, pero hay en nosotros un instinto que nos hace fascinarnos por la exageración de algunas formas. En la actualidad vivimos un culto al cuerpo que al parecer obedece a parte de la cultura, a nuestro instinto primitivo, esto permanecerá, mientras que nuestro instinto no sea reprimido<sup>11</sup>; aunque cabe mencionar que este también tiene altos componentes ideológicos que no pueden ser resueltos de manera simple. Vivimos una implosión de nuestro instinto primitivo con desarrollo en la belleza griega, sólo que este no es por parte del arte, sino por medio de los medios de comunicación. Éste no sería tan delicado, si el hombre no perdiera tanto en el camino.

Con la anterior argumentación nos damos cuenta que en los saberes existe una potencialidad interconectiva siempre latente, la cual nos invita a dialogar con los diferentes saberes, su departamentalización pende cada vez de un hilo más frágil y su forma de interconectarlos depende de nuestros actos políticos en el ámbito académico.

---

<sup>11</sup> Este argumento fue escrito inmediatamente después de ver el programa televisivo: *Cómo el arte hizo al mundo, Más humano que lo humano*, transmitido por once tv y producido por la BBC, 18 de Enero de 2006, 20:00 hrs., puede tener variaciones ya que no fue transcrito de un video, sino que emplee sólo la memoria.

## 2. 3. Análisis histórico de la subjetividad moderna y la relación con el arte

No sólo la historia del capitalismo constituye el sistema moderno, sino que el desarrollo de la subjetividad es la columna vertebral por la que se erigió dicho sistema y cualquier ruptura en relación a esta noción no puede ser vista de manera menor.

Con el *cogito ergo sum*, pienso luego existo de Descartes se inaugura simbólicamente la modernidad y con ello la identidad del sujeto moderno<sup>12</sup>. El hombre no será ya un ser creado a imagen y semejanza de Dios, sino un ser pensante capaz de negar a escuchar las voces del pasado y confiar únicamente en lo que se podía ver con los propios ojos.

Potencialmente tendremos tres maneras de calificar la subjetividad: el sujeto individual, el sujeto mixto y el sujeto colectivo: estas formas de subjetividad se irán conformando con el transcurso de la historia moderna, pero como ya hemos mencionado que el capitalismo y la modernidad es la historia de la conquista individual y la manera en cómo se desarrollan nuevas formas creativas y se generan nuevas formas de intercambio social se concederá a la primer subjetividad primacía en detrimento de las dos últimas, porque aunque la segunda se refiera al arte y a la ciencia y la tercera a la política, la modernidad creará una narrativa que vincule estas actividades como si pertenecieran a una clase de individuos especializados, ajenos a las condiciones sociales que lo originaron, pero que contrariamente esa historia demanda lo contrario. Revisemos la modernidad.

<sup>12</sup> Aquí no me refiero a la modernidad potencial o esencial de la que habla Bolívar Echeverría en su ensayo *Un concepto de modernidad*, ni siquiera a los puntos ciegos que pidieran existir en Oriente y después en Occidente, sino al acto fundacional que ligan la producción singular-individual a la producción capitalista.





**El Baldaquino de San Pedro (1624-1633)**

El individuo toma forma a partir de las competencias que puede originar su habilidad y la capacidad en el desarrollo de determinado trabajo, la genialidad está de por medio y el arte se constituirá desde dicha premisa, ya para 1605 esto era normal en la aristocracia de la Iglesia, porque no sólo era suficiente tener dinero, sino también arte, apuestan por el genio, así tendremos el anhelo de cualquier artista: volverse caballero y obtener títulos de acuerdo a la hegemonía de cada época. La rivalidad de Bernini y Borromini es un claro ejemplo de lo anterior. Al nombrar al primero arquitecto de San Pedro (lugar que hacía y deshacía artistas) para la construcción del Baldaquino, quien a pesar de recibir la ayuda de Borromini, Bernini *monopoliza* la gloria. Un ejemplo claro de la mezquindad individual moderna<sup>13</sup>.

Los símbolos más acabados de la modernidad los podemos encontrar en Kant y en la Ilustración, en ellos se construirá *el sujeto moderno universal de clase media, blanco, heterosexual y europeo* que definirá la subjetividad en correlación posteriormente con Freud. Pero, paradójicamente al sujeto crítico que visualizó la modernidad, creo otras formas discursivas opuestas. Con el descubrimiento de América y su relación con África las nuevas maneras de sometimiento se tradujeron en colonización y esclavitud definiéndose a partir de la *diferencia*, a este problema volveremos después.

Dany-Robert Dufort encontrará que la condición subjetiva moderna está vinculada por la crítica (kant) y la neurosis (freud) “[...] el sujeto moderno es *crítico* en la medida en que ya no puede ser sino un sujeto obligado a moverse entre muchas referencias que

<sup>13</sup> Aquí no me detendré en el Éxtasis de Santa Teresa de Bernini, la cual refleja el poder del arte para visualizar la dicha pura, sino la forma en cómo se privilegia desde la modernidad la individualidad en el arte. Para mayor comprensión sobre el tema ver el video, Simon Schama, *El poder del arte, vol. 2*, Gian Lorenzo Bernini, el éxtasis de santa Teresa, BBC, 2007.

entran en permanente competencia, o incluso en conflicto”<sup>14</sup>. Alrededor de 1800 surge el concepto de ideología y la diversidad de ideologías en el mundo impedirá el reposo de la razón y la meterá en conflicto impidiendo se instituya como *la ley práctica universal kantiana*. Esto afectará al arte de manera importantísima porque si un primer estadio del arte premoderno su función es la interconexión entre el mundo sensible y un mundo extrasensible ordenado a un Tercero, al Otro, El Gran Sujeto de Dufour; el cual daba unidad y sentido a la vida, autorizando al ser, en una primer modernidad este resquicio premoderno permanecerá, pero ese Otro Tercero será en occidente el Dios cristiano que después tomará, con la desacralización del conocimiento y el nacimiento del laicismo, forma de Estado-nación, incluyendo la identidad racial y que actualmente el mercado amenaza con ocupar ese lugar. Basta con ver *El juramento de los Horacios* de David para descubrir una alegoría de la institución del Estado moderno conformado por la identidad heroica dotando de identidad al imperio. En esta pintura está vinculado el sentido de vida y pertenecía, del mismo modo que unidad al ser.

Sin embargo, este sujeto *crítico*, del que hablábamos anteriormente, que surge con la modernidad y la ideología, nos advierte Dufour queda ipso facto sometido a la *neurosis*. “El sujeto freudiano nace de la imposibilidad que enfrenta todo individuo normalmente constituido de atacar el conjunto de las máximas morales de acción que se le exigen al sujeto trascendental (las mismas que Kant expone en su *Crítica de la razón de la razón práctica*). Es por ello que el sujeto freudiano (preso de la culpa) y el sujeto kantiano (sometido a la moral) forman una pareja. El primero nace, de algún modo, de la imposibilidad de satisfacer la libertad crítica exigida por al segundo”<sup>15</sup>.

Antes de interconectar la crítica y la neurosis con el sujeto moderno siguiendo a Dufour detengamos en J. M. W. Turner, quien nos dará pistas para conjugar el sujeto moderno con el arte.

<sup>14</sup> Dufour, Dany-Robert, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, Paidós, Buenos Aires, 2007, p. 62.

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 63

Simon Schama en su video el poder del arte interconectará un pasaje de la historia eminentemente moderno a partir de la pintura *El barco de los esclavos* de J. M. W. Turner, una forma en que el pintor enuncia el acontecimiento: la abolición de la esclavitud.

Turner vivió a principios del siglo XIX, en un ambiente en que el reino británico debería ser modelo de estabilidad social, mientras que la Francia Napoleónica se acercaba cada vez más con su invasión.

Las imágenes de Turner muestran una Inglaterra tosca, enérgica. Turner tenía la capacidad de agrandar a su público pero influido por Walter Fox, político militante, se une a la cruzada moral de la época: la abolición de la esclavitud, nos dice Simon Schama, el enojo de Fox penetró la imaginación de Turner.

Turner en 1817 pinta un panorama de cadáveres en la noche, las personas buscan entre la matanza a sus seres amados, lo peor que le sigue a una derrota es una batalla ganada, un rechazo de celebrar el triunfo. Realiza un arte británico que representa el sufrimiento de las víctimas y las consecuencias que conlleva una batalla, los duelos que viven los familiares de las víctimas.

Turner conocía las necesidades de los pobres con quienes había crecido y la imposibilidad que experimentan ante el desastre, un sentido agudo de la fragilidad humana penetró en Turner volviendo poderoso su trabajo. No era del todo cuerdo, ni sano, consumiendo estramonio a partir de la muerte de su padre, y con una madre loca que había muerto a causa de una negligencia pone a trabajar su obsesión, se libera de la pesadilla pintándola, hace del ciclo de la vida y de la muerte el tema de su mejor período.

El mar es el escenario de la historia británica y también lo es de la pintura de Turner unas veces confortable, otras feroz y turbulento en épocas revolucionarias, una contradicción entre el amor por el pasado y la anticipación del futuro y es ahí donde se

presenta la historia de la modernidad a partir del diferencial esclavizado, al que ya habíamos mencionado antes. El mar tiene historias terribles que contar.

La esclavitud causó indignación moral a finales de la década de 1830 en la Gran Bretaña, prohibieron cualquier forma de esclavitud, mientras que prosperaba en los imperios hispanos y en Estados Unidos. En 1840 se realizó un congreso justificando la indignación ante tal hecho. Turner da su opinión sobre este hecho, fue una espina clavada en la auto felicitación. Turner viaja 60 años atrás para traer uno de los episodios más vergonzosos de la historia del imperio británico. En 1781 un barco británico estaba en las costas de Jamaica habiendo sido un viaje muy redituable, pero había problemas en cubierta y estaban muriendo más esclavos de lo normal, su capitán había tenido problemas de negocios, su cargamento humano estaba asegurado pero sólo cubriría gastos sobre las pérdidas en alta mar, el capitán comenzó a seleccionar cuales serían sus pérdidas en altamar, 132 africanos fueron tirados al mar Caribe infestado de tiburones, este horror moral propicio que miles de británicos abandonaran su indiferencia y se propiciaron contra la esclavitud, de su martirio surgió un movimiento masivo. En su pintura "El barco de los esclavos" Turner llama a un apocalipsis, a un Tifón. Turner nos presenta un día de martirio y juicio, de reivindicación, un pecado redimido, la esclavitud sería derrotada, una forma de decir el acontecimiento.



*J. M. W. Turner*  
1840, *El barco de los esclavos*

Turner no fue comprendido por la crítica, no comprendió el equilibrio entre mensaje y forma en *El barco de los esclavos*, el martirio de los esclavos se convertiría en libertad. Turner se permitió esa misma libertad con su pincel, con el color y con sus imágenes para transmitir el poder de los tritones sagrados, pero con el ataque crítico, el

marinero Turner está solo en un océano no explorado de pura pintura. Ante estas agitaciones puede seguir pintando escenas de tranquilidad, su pintura va más allá de entretener a los sentidos porque Turner nos trasporta a un lugar donde un conformista no se atrevería ir, al ojo de la tormenta de la historia, al océano de la luz<sup>16</sup>.

¿Cómo funciona la subjetividad moderna crítica y neurótica a la vez? Dufour nos dice: “La neurosis, con su propensión a la repetición parece, por cierto, incompatible con el libre despliegue de la crítica. En realidad, el neurótico, precisamente por estar enquistado en la repetición, constituye el mejor incitador a la crítica que pueda existir [...] De manera general, plantear una incompatibilidad entre la crítica y la neurosis implica olvidar la capacidad que tiene el neurótico (sea cual fuere la forma de neurosis que le haya tocado en suerte) de desear que el mundo sea interpretado en función de su síntoma, de aquello sobre lo que no deja de insistir”<sup>17</sup>.

El sujeto crítico-neurótico moderno es muy claro en Turner. Turner, aunque pintor de la Real Academia, enquistado en una suerte de pobreza en la que tenía familiaridad, con agudo sentido de la fragilidad humana y con la experiencia de la imposibilidad de solución que da el desastre pudo haber sido un pintor complaciente como lo muestran muchas de sus obras, pudo haber celebrado al imperio británico. Sin embargo una y otra vez pinta el sufrimiento de las víctimas en el mar (un símbolo de riqueza a partir del despojo). Turner en un síntoma que lo lleva a la tormenta de la historia y al océano de la luz hace que el mundo moderno sea interpretado a partir de su pintura de acuerdo a lo que lo obsesiona y vuelve una y otra vez, a lo contradictorio del sujeto moderno: por un lado la racionalidad que lo lleva a la revolución industrial y por otro al deseo de apoderarse de los bienes del sujeto diferencial incluyendo su bien ontológico.

Con Turner, el arte llega al corazón de la materia, el arte después de él y desde luego, de otros muchos artistas, que por la naturaleza del texto no considero oportuno

<sup>16</sup> Cf. Schama, Simon, *op. cit.*, J. M. W. Turner, *El barco de los esclavos*.

<sup>17</sup> Dufour, D., *op. cit.*, p. 67.

desarrollar, en consonancia con lo que se le ha denominado el *espíritu de la época* ya no será el mismo. Lo cartografió como un sujeto simbólico del cambio de paradigma. Aunque recordemos que las rupturas limpias no se dan, siempre quedan resquicios de épocas precedentes. La pintura ya no será ventana que descubre la realidad, sino que comenzará otro camino: el auge del formalismo, reducir la pintura a su superficie plana, el camino a la autonomía.

El artista en tanto sujeto. Recordemos que sujeto etimológicamente viene del latín *subjectus*, que designa el estado de quien está sometido, sojuzgado, buscó liberarse del sometimiento al que el mito del arte como reflejo de la realidad propicia. Cabe recordar que Aristóteles abordó el valor de la mimesis, donde afirmó que el arte imita una realidad compartida cumpliendo funciones sociales y prácticas en nuestro proceso de aprendizaje del mundo<sup>18</sup>, sin embargo en este proceso de liberación por la búsqueda de la autonomía artística quedó sometido, no sé si más tarde o temprano a otra dominación y está es la de la autonomía del arte traducida en institucionalización o especialización.

La liberación implica actos políticos de los sujetos artísticos, pero en correlación no a la subjetividad que implica la conformación de la subjetividad individual, sino de la subjetividad mixta, referida al arte, de la que habíamos hablado antes, en correlación a la subjetividad colectiva que implica la política.

Antes de desarrollar el sujeto disidente en el arte, es preciso desarrollar las subjetividades que se generaron en la posmodernidad. Tengo que precisar antes que este término lo aplico no en las continuidades de la modernidad, sino en sus rupturas.

Con el surgimiento de la ideología en el siglo XVIII atacando al antiguo régimen burgués aristocrático basado en el privilegio de la cuna, el término se erigió en una suerte de contradicción, “[...] por una parte afirmaban que las personas eran productos determinados por su entorno, por otra insistían en que podían elevarse por encima de

---

<sup>18</sup> Cf., Heartney, Eleanor, *Arte & Hoy*, Phaidon, China, 2008, p. 96.

estos determinantes mediante la fuerza de la educación”<sup>19</sup>. En este enunciado el proceso ideológico ya está implícito en sí mismo, así en arte la ideología dominante “[...] mutilará la experiencia al reducirla a uno de sus aspectos parciales, arbitrariamente valorado y exageradamente exaltado”<sup>20</sup>.

Anteriormente nos dimos cuenta que todo conocimiento crea rápidamente contrafuegos. Detengámonos ahora en el segundo símbolo acabado de la modernidad: la Ilustración. La modernidad comienza con el intercambio de cualquier naturaleza (cultural, comercial, guerrero y colonizador).

La modernidad tiene un aspecto acabado, pero no así su espíritu pequeño burgués. El siglo de las luces trajo consigo lo que se denomina la modernidad política, se busca una sociedad mejor que tiende a la emancipación de los individuos y de los pueblos, en el progreso de las técnicas y las libertades, buscó mejorar las condiciones de trabajo y retroceder la ignorancia. Como hemos ya visto no es un relato unificado, ni libre de contradicciones, es generado por Europa con cierta reserva sobre el otro cultural y nos marcó de manera definitiva.

En el periodo ilustrado el sujeto aparece como realización espacio-temporal al autoafirmarse. La ilustración correrá a partir de las siguientes premisas: el uso profano de la razón, el concepto de humanidad de la Europa occidental con la capacidad de subyugar otras humanidades, el poder humano de someter a la naturaleza, la búsqueda de la autonomía y el sometimiento del otro omnipresente para vivir en libertad. Para Echeverría su insistencia en afirmar su identidad se puede llevar en dos sentidos encontrados: a) como una auto-puesta en peligro, que encamina a encontrar para el sujeto y su cosmos un

<sup>19</sup> Eagleton, Terry, *Ideología*, Paidós, Barcelona, 1997, p. 95.

<sup>20</sup> Duvignaud, Jean, *Sociología del arte*, Ediciones península, Barcelona, 1969, p. 11.

lugar propio en medio de lo otro; y b) como una auto-afirmación que se dirige a someter lo otro al sujeto y a integrarlo dentro del cosmos<sup>21</sup>.

En dicho periodo el sujeto se autoafirma para realizarse libremente, capaz de ordenar un cosmos concreto o identificado, pero, en dicha identificación aparece lo otro, como presencia hostil, una proyección en negativo. Para constituirse a sí mismo, crea una identidad, una subjetividad concreta *ser sujeto es afirmarse en una identidad*. La civilización moderna se logró gracias a la liberación de la magia tomando su lugar la cosificación de la vida mediante la dinámica mercantil<sup>22</sup>. De esta manera se instaure la identidad como una auto-afirmación sobre la identidad auto-puesta en peligro, que vencida y dominada, asegura Echeverría, lo acompaña desobedeciendo (La semilla de la disidencia acompañará a Occidente).

Esta forma de auto conservación se pone en marcha a partir del mito que implica sometimiento, autoexpresión y renuncia sociales, aunque el mito existe en la época pre moderna con el mago, cuando el hombre recurre al sacrificio humano como instrumento para someter a la naturaleza, en la época moderna vendrá una decantación de la magia por la cosificación de los bienes culturales traducidos en productos. “Para sobrevivir con la identidad del propietario, de *amo y señor de la naturaleza*, el sujeto debe ahora sacrificar no sólo la función administradora del cosmos, sino radicalmente, su misma función de sujeto, su subjetividad, debe cosificarse para existir como *sujeto enajenado* bajo la forma del valor autovalorizándose que habita en la mercancía-capital.”<sup>23</sup> Esto propició que la comunidad sobreviviera y se generara una supuesta justicia social que

---

<sup>21</sup> Cf. Echeverría, Bolívar, “Acepciones de la Ilustración”, *ContraHistorias*. La otra mirada de Clío, México, Año 5, No. 9, Septiembre 2007-Febrero 2008, pp. 41-44.

<sup>22</sup> Basta recordar la advertencia de Dufour: *Cuando un grupo humano advierte la falsedad del disimulo de una dominación y súbitamente se da cuenta, como suele decirse, de que el rey está desnudo, generalmente, tarde o temprano, ese grupo sale de tal dominación, aunque corre el riesgo de experimentar una nueva*, Dany-Robert Dufour, *op. cit.*, p. 215.

<sup>23</sup> Bolívar, E., *op. cit.*, p. 46.



trajo consigo la cesión de la subjetividad a la reificación de los productos y posteriormente afectará las prácticas culturales.

La modernidad llega a su límite y entra en crisis y con ello el pensamiento occidental desde dos acontecimientos: la puesta en duda del sujeto moderno con el postestructuralismo y la racionalidad occidental con la segunda guerra mundial.

Antes de abordar la subjetividad y el giro que consigue el postestructuralismo debo estar consciente de la advertencia de Giroux, que el postestructuralismo no es un campo unificado, aunque tiene postulados básicos relativos al lenguaje, a la formación de la identidad y la representación que marcan sus fronteras teóricas, esto hace que no pueden ser integrados en una compendio sintético. Esto hace que cualquier articulación que se haga al respecto no esté libre del componente del que ya hemos hablado, la ideología.

El postestructuralismo cuestiona la noción del sujeto unificado cartesiano y rechaza que las relaciones económicas sean las encargadas del ordenamiento social otorgándole al lenguaje la capacidad de explicar las relaciones de poder y de autoridad en tanto individuos hablantes por la que son interpretados. Por lo que el hombre tendrá una dominación ontológica: el lenguaje.

Giroux descubre tres fuerzas desestabilizadoras del sujeto unificado cartesiano, la primera que en la formación de identidades individuales y colectivas, la historia crea circunstancias materiales e ideológicas de las que los seres humanos no tienen ni pleno control, ni plena comprensión.

El segundo postulado que quebrará con la idea de unidad del sujeto moderno se lo deberán al psicoanálisis. Para Freud el inconsciente impide que el yo pueda conocer su propia identidad, su autoformación no se manifiesta plenamente en la consciencia, por lo

que la racionalidad y la consciencia proporcionarán definiciones parciales de lo que constituye la subjetividad y la acción humana.

Y la tercera, el yo se construye en el lenguaje siempre cambiante, contingente y diferido como lo es la identidad, dando un giro a la identidad esencial, transparente y al sujeto universal hacia una identidad parcial, descentrada basada en las particularidades que da la historia, el lugar y el lenguaje<sup>24</sup>.

Esto marcó definitivamente al arte ya que estos postulados, en un ambiente intelectual que lleve a comprenderlos, problematizarán la noción de representación en el arte pues todo absoluto es una fantasía en un mundo regido por el relativismo, la subjetividad y la ideología.

Esta crisis del absoluto estará acompañada con la crisis de la Ilustración que se genera con la segunda guerra mundial. La convicción de que la historia *significa* y está dotada de sentido progresista es una mentira.

En la modernidad la diferencia se generaba a partir del acto colonizador como lo revisamos con el ejemplo de Turner y cualquier acto brutal de negación ontológica podía ser justificado de acuerdo al discurso de la emancipación de los pueblos en nombre del gran Sujeto. Sin embargo con Auschwitz la diferencia no se encuentra en lo otro, sino en el corazón de la Europa más culta. El crimen de lesa humanidad niega todo derecho ontológico. Un crimen que se comete en nombre de la ley, autodestruye la civilización Europea.

Para Benjamin la barbarie fascista no interrumpe el progreso, sino que es su continuación, mientras que para Dufour si será la detención de la razón.

---

<sup>24</sup> Cf. Giroux, Henry A., *Placeres inquietantes, aprendiendo de la cultura popular*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 177-178.

El suceso de la segunda guerra mundial llevó aparentemente a los artistas al alejamiento del compromiso político, introspectivamente defendieron que el arte debía propiciar un acto de libertad personal y no universal, como ejemplo tenemos el expresionismo abstracto, el individualismo retornaba otra vez y junto con la autonomía se perfilaban como formas hegemónicas en la generación del arte.

En un clima en que los postulados en los que se había constituido la cultura occidental habían quedado deslegitimados la venganza de los filisteos había llegado haciéndose presentes las microrrevoluciones identitarias. El arte dejó de ser explicado en términos espaciales y creó una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones a partir de diferentes subjetividades sociales y comunidades.

Benjamín había llamado al artista de izquierdas a *alinearse* con el proletariado ¿pero, qué pasó con la emancipación del pueblo trabajador para liberar al humano de sus alienantes? Las comunidades comunistas se convirtieron pronto en zonas carcelarias y se derrumbó el sueño feliz del mundo homogéneo sin clases. La economía actualmente descansa en la gestión de finanzas en movimientos especulativos, basta recordar la causa de la actual crisis por la que pasa Estados Unidos y la cual está afectando la estabilidad capitalista. Cabe señalar que la explotación sigue, sobre todo en México, pero el explotado prefiere subsumir la explotación y no experimentar algo peor.

Hal Foster es partidario de la *crítica cultural* planteando que el placer estético sirve a los intereses de un aparato social, político y económico autoritario. Influido por Rosalind E. Krauss cuestionará junto con Benjamin Buchloh la originalidad del artista, la posibilidad de una experiencia auténtica y la convicción de que el arte es una ocupación especial<sup>25</sup>.

En *El artista como etnógrafo* Foster planteará la decantación del artista como productor hacia lo *otro cultural* en el que el objeto de contestación seguirá siendo en gran

---

<sup>25</sup> Heartney, E., *op. cit.*, p. 366.

medida la institución burguesa capitalista (museo, academia, mercado, medios de comunicación), de la *relación económica* a la *identidad cultural*. Foster plantea dos precedentes importantes para el arte contemporáneo en la conformación del artista como etnógrafo: en el surrealismo con Bataille y Michel Leiris; y en el movimiento de negritud con Leopold Senghor Y Aimé Césaire, yo en cambio lo localizo el precedente con Fox y Turner, en el sentido en que Occidente se ha definido desde la modernidad en relación a la alteridad, ha creado el *otro diferencial*, y lo acompaña desde su contacto con América y África.

La alteración del yo es crucial en una crítica occidental; en el yo cartesiano unificado y coherente en el que los estudios de Lacan, Foucault, Deleuze y Guattari no poseen una crítica menor. Pese a esto Foster hace una advertencia “Pero evidentemente también hay peligros. Pues entonces como ahora la autoalteración puede acabar en autoabsorción, autorrenovación narcisista”<sup>26</sup>, pero esta furia no sólo será por parte de Foster al artista, sino también a los estudios culturales, que implican una decantación de cultura por encima del arte. La sobre identificación con el otro no es deseable para Foster, peligro de la izquierda mientras que la derecha corre por una desidentificación. A esta crítica Douglas Crimp responderá con *El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer*.

Antes que nada tenemos que tener en cuenta que Douglas Crimp, como codirector del programa de los estudios culturales en la Universidad de Rochester, precisará los intereses de dichos estudios, así que responderá a los ataques de Foster, Krauss, Buchloh, Crow, Jay, entre otros, principalmente a los dos primeros, conectando arte e identidad desde la crítica a la inteligencia de la vanguardia en el ámbito académico: los estudios culturales.

---

<sup>26</sup> Foster, Hal, *El retoro de lo real. Las vanguardias a finales del siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 184.

No me detendré en ello, sino en las conexiones de los estudios culturales y la forma en que se establece la disidencia que es el tema que nos interesa. Cuando cita a Stuart Hall nos dice: “Se piensa habitualmente que la autobiografía posee el principio de autoridad de la autenticidad. Pero para no ser autoritario, debo hablar autobiográficamente”<sup>27</sup>. Con ello, nos dice Crimp, que los estudios visuales son genealógicamente posicionales, interesados y parciales, por lo que yo para desarrollar mis ideas lo haré desde esta perspectiva, sin olvidar que de alguna manera me incluyen autobiográficamente.

El arte contemporáneo tiene una conexión con prácticas sociales más amplias y que en estudios culturales pueden interconectarse como amenaza para los privilegios, la exclusión y la injusticia. En su crítica al artista como etnógrafo de Foster, nos dice, que el artista debe reconocer sus posiciones, su parcialidad, sus identificaciones, sus intereses y sus apuestas (eje central de los estudios culturales) por lo que Crimp le responderá con su propia arma ya que al postular la distancia crítica, Foster no se aplica dicha norma que lo lleva a ofrecer muy poco a una crítica de la intelectualidad de la vanguardia. Su práctica quedará reducida a: “[...] aquella en la que el crítico, sujeto universal, aparece carente de especificidad, al margen, sin mancharse las manos, sentenciado imperiosamente y señalando todos los peligros que se encuentran en el camino”<sup>28</sup>.

Ante lo anterior, es preciso subrayar que los estudios culturales desarrollan una crítica al papel de la vanguardia intelectual en relación con la cultura y los ámbitos culturales que investiga, además que son políticos, entendiendo por política como el espacio de contestación.

Los estudios culturales al detenerse en el sujeto y no en el objeto (sea estilo o Forma) implica la elaboración genealógica, porque no está exentos de historicidad y

---

<sup>27</sup> Stuart, Hall, *Cultural Studies and its Theoretical legacies*, en L. Grossberg, C. Nelson y P. Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, en Crimp Dougla, *Posiciones críticas. Ensayos sobre políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005, p. 166.

<sup>28</sup> Crimp, D., *Ibid.*

relacionalidad (del yo y del otro) presentando la posición contingente e inestable desde el lugar en que se habla en un discurso fragmentado y muchas veces contradictorio, interrogando al sujeto se interroga al objeto.

Entonces Crimp irá más lejos que Foster, Crow y Meyer; al interrogar al sujeto Warhol reconoce que actúa por transferencia y que en las interpretaciones dominantes existen intereses políticos que anulan la posibilidad de otras alternativas y se detendrá en la sexualidad silenciada de Warhol. *El Warhol que necesitamos y que nos merecemos* nos da las claves para trabajar la historia reificada del arte, lo que está en juego no es la historia *per se*, que es una fantasía, sino qué historia, de quién es esa historia y qué intención tiene<sup>29</sup>.

Lo que está en tensión con Warhol, nos dice Crimp y como el bien nos dice en los videos de Smith, es la normalización de la vida erótica a través del desafío *queer*. Que implican la expresión creativa que desprecia y desafía la estabilidad de toda identidad sexual. La crítica a la cosificación de la genealogía de la vanguardia se construye desde los estudios culturales.

Sin embargo este avance, magníficamente ilustrado por Crimp a través de los estudios culturales con la figura de Warhol, es un arma de dos filos en el estadio actual del capitalismo porque el sujeto puede quedar reificado cuando el deseo queda liberado a través del mercado del cuerpo y satisfaga sus afectos a través del circuito deleuziano *deseo, placer, goce*. Una sociedad liberada de la falta que puede ocasionar el deseo en la tradición moderna occidental y alejada de la *inmanencia revolucionaria* que plantea Deleuze, propicia que la identidad sexual entre en la producción de ganancias.

Recordemos que el capitalismo tiende a apropiarse de nuevos territorios, para clausurar su límite, tal cual pasó con el tercer mundo, la territorialidad identitaria sexual es otro lugar para su expansión.

---

<sup>29</sup> Cf. *op. cit.*, p. 170.

Después del 68 francés Deleuze pudo ver en el sujeto esquizo al sujeto revolucionario, esto lo tocaremos de manera más puntual en el siguiente apartado. Por lo pronto es preciso revisar las problemáticas que esto encierra.

El capitalismo comenzó a extenderse de manera acelerada con la globalización desterritorializando y liberando flujos; la identidad fue influida de manera definitiva en la actualidad para devenir en dividida, múltiple y móvil. Esto es lo que necesita el mercado en constante renovación, cuando es preferible lo perecedero y el cambio a lo duradero y repetitivo. En un tiempo en que por medio del voto podemos *elegir* a nuestros gobernantes no construimos identidades, sino que las elegimos, identidades agradables y flexibles, más que buscar hacer cosas experimentamos sensaciones: el deseo a desear.

En la actualidad todos ejercemos el mercado, el consumo ¿Por qué detenernos en la identidad gay? Recordemos lo que es un acto transdisciplinario. Griselda Pollock nos dice: “la transdisciplinariedad no renuncia a la especificidad de cada disciplina pero pretende crear un ámbito de encuentro en el que pueda surgir un nuevo conocimiento, precisamente, de esa intersección, de esa transversalidad, de ese compartir un concepto inicialmente nacido dentro de un determinado campo”<sup>30</sup>. Y esto es precisamente lo que quiero al detenerme en la identidad gay, entender la relación y semejanzas que tiene dicha identidad en la conformación del arte actual y cómo sería posible conformar el sujeto disidente actual.

El sujeto gay muestra la contradicción en el sujeto humano, no es coherente la identidad sexual, el sujeto está socialmente dividido e investido por cortes sociales, que implican lo sexual, el sujeto humano no obedece al orden, sino al caos. La religión enmascaró este caos con el disciplinamiento y el manejo de la sexualidad, la ilustración con su discurso civilizatorio a partir del orden y la belleza. El arte reveló e hizo visible este caos, el arte está investido de represiones sexuales, pero ordenado en una estética. Una

---

<sup>30</sup> Pollock, Griselda, El análisis transdisciplinar de la cultura, en Zygmunt Bauman, *Arte, ¿Líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007, pp. 29-30.

conjunción entre lo social y lo libidinal. Pero, cuando el sujeto abyecto, aquello de lo que me debo deshacer para ser yo, realiza un acto de expulsión, se libera; libera a la vez flujos de deseo y se conforma una identidad inestable en el orden de lo social. Que Lacán resumirá cómo el retorno de lo real y que Foster lo desarrollará en el arte con el mismo título.

Los límites de este sujeto en acción revolucionaria están inherentes a sí, en el sentido en que debe fundarse a sí mismo. Se vuelve histerológico, en términos de Dufour, postula algo que aún no existe para autorizarse una acción. El problema es que ya no hay acto, hay puro flujo, y es que este sujeto infundado huye hacia falsos sí mismos con personalidades prestadas que el mercado le ofrece o bien, como dice Foucault, ejerce su sexualidad a través de los placeres de sí, pero también el placer tiene un lado interesante para el mercado, el goce. Si el goce apareciera en detrimento del amor, los valores que se consideraban absolutos y trascendentales se quebrarían como se vienen derrumbando.

Cómo esta situación es complicada para el sujeto gay, lo es también para el sujeto democrático, pero ¿cómo lo es para el arte? Los artistas en la modernidad se dieron cuenta que para crear un objeto cultural tenía que ser durable, permanente, trascendían lo cotidiano de la vida a un momento eterno, la belleza era ideal, intemporal y universal, buscaban la perfección, pero en la modernidad líquida que describe Zygmunt Bauman el que la perfección sea igual no es algo ideal, es una pesadilla. Los museos están alejados de la vida común, que fluye, cambia, en la que hay gritos. Las obras de arte están ahí, pero las cosas de la vida común no lo están, cambian de lugar, fluyen. Las ruinas se extinguen, porque lo que muera quedará como grabación, imagen o imitación.

En este continuo fluir el arte ya no funda, ni autoriza al ser. El arte se porta histerológicamente porque no logra construir comunidad. Las *grandes obras de arte* hablan de acontecimientos de fundación que daban y dotaban a sus individuos de identidad, hoy en cambio el arte que refleja nuestro tiempo, es el que se presenta como



acontecimiento mediático, pero con todo ese derroche que también propicia periferias, pobres, excluidos, aun en ese mismo ámbito identitario que ha luchado por sus derechos. Cuando Douglas Crimp se detiene en la identidad gay cuestiona la historia *universal*, pensando en quién la escribe y a favor de quién la escribe. Quedarse en ámbito del arte como producción de objetos de lujo en el fluir contradictorio del capitalismo actual es bastante cómodo, el reto es huir de la disciplina y no despolitizar la práctica a través de su normalidad, porque en el momento en que una práctica se vuelve normal pierde toda su naturaleza política y por tanto disidente. Recuperar el trabajo vivo y no sólo la acumulación de artefactos, en tanto trabajo objetivado o trabajo muerto. Con lo anterior quiero mostrar que el sistema está absorbiendo la identidad gay y la está utilizando para generar otro tipo de sujeto al servicio del mercado. Lo cual no está de ninguna manera ajeno al arte. El artista, al igual que el historiador para Benjamin “necesita romper con la idea vacua de que la historia es el progreso concentrado en la acumulación de cultura y bienes culturales. Por el contrario, tiene que utilizar su saber para asumir y preservar el principio activo contenido en las vidas y en la opresión de los ancestros”<sup>31</sup>.



## 2. 4. El sujeto disidente en el arte

La escritura de lo contemporáneo implica la renuncia a una generalización del arte a partir de la articulación de las particularidades, en ese contexto genérico, lo que obedece a la especificidad de la respuesta, es la práctica, que hace del discurso una posibilidad interpretativa que evidencia las bifurcaciones heterogéneas que implica la conformación del arte actual. En el imperio del caos y la anarquía no hay un arte homogéneo no hay

<sup>31</sup> Walter, Benjamin, en Adolfo Gilly, *op. cit.* pp. 46-47.

una escritura total, sino que implica la aparición de lo singular. Brian Holmes lo enunciaría así:

“Un evento artístico no requiere de un juez objetivo. Sabes que ha ocurrido cuando en su estela tú puedes traer algo más a la existencia. El activismo artístico es un afectivismo, abre y expande territorios. Estos territorios se ocupan con el compartir de una experiencia donde una aparición del yo privado en el que cada persona se halla encubierto, y del orden social que ha impuesto esta forma particular de privacidad o privación. Cuando un territorio de posibilidad emerge, cambia el mapa social, tal como una avalancha, una inundación o un volcán en la naturaleza”<sup>32</sup>.

Marcel Duchamp y Andy Warhol son ejemplos de cómo el arte ha devenido heterogéneamente y se presenta bifurcante, creando derivas porque su arte no pertenece a un estilo en particular, sino implica otras articulaciones a partir de múltiples lecturas y puestas en escrito. Basta recordar los tres Warhol de Thomas Crow y *El Warhol que necesitamos y merecemos* de Crimp del cual se hizo un pequeño estudio.

Un texto fundacional en la crítica institucional (posición que de alguna manera el sujeto disidente en el arte ocupa actualmente) es el de Linda Nochlin *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?* Aparentemente el texto integraría arte e identidad, sin embargo la respuesta de Nochlin en el desarrollo del texto bifurca nuevamente al arte, se debe, nos dice, a barreras institucionales, educativas y económicas “La falta no está en nuestros astros, en nuestras hormonas, en nuestros ciclos menstruales y tampoco en nuestros espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación”<sup>33</sup>.

Cuando revisamos el surgimiento de la ideología en la Ilustración nos dimos cuenta que los sujetos estaban determinados por su entorno, pero que mediante la educación podían superar dicha determinación, por lo que esta posición implica una

<sup>32</sup> Holmes, Brian, *Manifiesto afectivista*. Desbordes, No. 0, Enero 2009, s/lugar de publicación, s/p.

<sup>33</sup> Nochlin, Linda, *¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?*, Karen Cordero y Ina Sáenz (comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad iberoamericana, México, 2007, p. 21.

relación ideológica cuando implica el concepto educación, pero prestemos atención a lo que Nochlin anteriormente nos dice, ya que estas palabras expanden el problema “De esta manera, la así llamada cuestión de la mujer, lejos de ser un asunto menor, periférico, risiblemente provinciano y enganchado a una disciplina seria y establecida, puede convertirse en un catalizador, en un instrumento intelectual que explora las suposiciones básicas y naturales produciendo un paradigma para otro tipo de cuestionamiento interno y, a la vez vínculos con paradigmas establecidos por aproximaciones radicales en otros campos”<sup>34</sup>.

Lo anterior dará pie a otro concepto: el productor cultural. Y es oportuno citar la noción de sujeto de Alain Badiou, nos dice, que todo sujeto es rigurosamente singular por lo que llamará sujeto “a toda configuración local de un procedimiento genérico que sostiene una verdad”<sup>35</sup>. Un sujeto que al configurar relaciones sociales promueve ciertas formas de conocimiento material (estético) y simbólico (de lenguaje) a partir de la autoridad que legitiman y sus relaciones con instituciones, economías, públicos y comunidades.

El artista disidente tendrá la siguiente tarea: explorar, develar, criticar y crear puentes frente a las fronteras que definen y limitan un territorio social, sus límites y marcos ideológicos configurados por la administración hegemónica con relación a la acción subjetiva, incluyendo la artística y al impás y contexto neoliberal.

De esta manera tendremos que el artista dirige su trabajo a la crítica institucional, al sistema artístico quien con su poder se encarga de determinar la obra de arte en sus espacios y en las categorías a partir de las cuales la historia oficial las clasifica, por los medios reconocidos de dicho sistema.

---

<sup>34</sup> *op cit*, p. 18.

<sup>35</sup> Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Manantial. Buenos Aires, 1999, p. 395.

Pero, teóricamente, ¿Dónde encontramos dichas decantaciones? En primer lugar hay que citar y precisar qué entendemos por crítica, no sólo para elaborar conceptos, sino para evitar su lado más peligroso, la reificación. El arte crítico opera, pero se reifica en la historia del arte oficial, así: “La crítica es siempre crítica de alguna práctica, discurso, episteme o institución instituidos y pierde su carácter en el momento en el que se abstrae de esta forma de operar y se la aísla cómo una práctica puramente generalizable”<sup>36</sup>.

Para Foucault y Adorno el juicio subsume lo particular en categoría general, constituida la crítica consistirá, entonces, para dichos pensadores, en evidenciar cómo se ordena un campo de conocimiento y cómo lo suprimido retorna en su categoría oclusiva-constitutiva.

Ahora, Foucault nos pide que repensemos la crítica como una práctica en la que formulamos la cuestión de los límites de nuestros más seguros modos de conocimientos, pero ¿qué lleva a ello? La subjetividad y la experiencia nos dan la respuesta, algo que las mujeres a partir de las disyuntivas feministas nos enseñan y que Thompson en polémica con el estructuralismo de Louis Althusser incluye, sobre todo esta última, valiéndose de la experiencia para reexaminar los sistemas que configuran la familia y dan contenido y expresión a la vida social<sup>37</sup>.

Por algo subjetivo entenderé lo que Teresa de Lauretis, concibe como el proceso por el cual nos colocamos como seres sociales, uno se coloca así mismo o se ve colocado en la realidad social, y con ello percibe y aprende como algo subjetivo (referido a uno mismo u originado en él) esas relaciones –materiales, económicas e interpersonales- que son de hecho sociales, y en una perspectiva más amplia históricas. Para cada persona la subjetividad es una construcción sin término, no un punto de partida o de llegada fijo

---

<sup>36</sup> Butler, Judith, Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault, Brumaria 7, <http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/7/71.html>, consultado e impreso el 27 de Octubre de 2009, esta misma fecha implica a todas las citas para Brumaria.

<sup>37</sup> Cf. Gilly, *op. cit.* p. 65.

desde el cual uno interactúa, en el mundo<sup>38</sup>. Precisada la subjetividad en relación a la sociedad y la historia podemos decir que Judith Butler responde la cuestión de la siguiente manera: “Una no se conduce hasta el límite para tener una experiencia emocionante, o porque el límite sea peligroso y sexy, o porque eso nos lleve a una excitante proximidad al mal. Una se interroga sobre los límites de los modos de saber porque ya se ha tropezado con una crisis en el interior del campo epistemológico que habita. Las categorías mediante las cuales se ordena la vida social producen una cierta incoherencia o ámbitos enteros en los que no se puede hablar”<sup>39</sup>.

El sujeto crítico moderno, como vimos, exigía desde la categoría kantiana un máxima moral, a partir del imperativo categórico; la imposibilidad de responder, a dicha demanda, lo volvía neurótico, preso de la culpa. Con el ocaso occidental el sujeto ha tomado otra forma y en el arte es preciso hacer la siguiente diferenciación y precisión para conformar la subjetividad política disidente en la conformación artístico-social.

El arte, está ligado a la afectividad humana, el negocio del arte, cómo nos argumenta Peter Sloterdijk, es un sistema de celos que consiste en convertir las obras en objetos de deseo. El potencial poseedor de obras y valores debe poder abonar su valor en sí mismo fetichizando al valor de los objetos. Esto obedeció a procesos de modernización a través de sistemas mercantiles.

El arte, como sistema que convierte las obras en objetos de deseo reifica sus obras, cómo dieron cuenta los situacionistas, buscando salidas a ese problema y que debe ser aprendidas y valoradas, pero no pueden ser vistas como derrota, sino cómo prácticas que han evitado la completa separación entre la subjetividad y el arte y la transformación total de ambos en mercancías. Porque la lectura de la vanguardia no debe ser hecha de una lectura occidental en miras al futuro: como progreso, y tener ciertas reservas a la acción diferida que propone Foster “la vanguardia histórica y la neovanguardia están

<sup>38</sup> Cf. De Lauretis, Teresa, *Alicia ya no, feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 253.

<sup>39</sup> *Ibid*

constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de propensión y retención, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acabaron cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición”<sup>40</sup>. La lectura que propongo va más en consonancia histórica, más que psicoanalítica, con relación a Benjamin<sup>41</sup> y no a Freud como Foster. Las revoluciones no hacen un impulso a un futuro imaginado, sino que ponen los frenos y desaceleran la marcha hacia nuevos desastres, el Éxodo, no surge sólo de la tierra prometida, sino del recuerdo de los sometimientos pasados y no del futuro que es tiempo sin tiempo. La modernidad viene como la multiplicación de muerte, no enriquece la vida para ser gozada, sino que da pérdida de sentido y la capacidad de goce. Lo anterior da las bases para que nuestro sujeto disidente no sea histerológico y por tanto esquizo.

Adorno, por su parte, nos da razón de la reificación, de la siguiente manera, con relación a la crítica: “[la] misma soberanía [del crítico o de la crítica], la pretensión de poseer un saber profundo del objeto y ante el objeto, la separación de concepto y cosa por la independencia del juicio, lleva en sí el peligro de sucumbir a la configuración-valor de la cosa; pues la crítica cultural apela a una colección de ideas establecidas y convierte en fetiches categorías aisladas”<sup>42</sup>.

En arte ocurre algo similar, la subjetividad se aísla del objeto en un marco de ideas establecidas, generalizables y universales, se deslinda de su contexto histórico con intereses netamente ideológicos exaltado por las instituciones que lo conforman.

Por lo que el arte crítico disidente, articula epistemológica y políticamente dentro de categorías de las que el sistema no puede hablar, porque están bloqueadas por el lenguaje dominante. La práctica artística disidente implica una relación con la virtud foucaultiana en tanto

---

<sup>40</sup> Foster, Hal, *El retorno delo real*, op. cit., p. 31

<sup>41</sup> Recordemos que Benjamin tiene un origen judío, en 1940 escribe sus tesis sobre el concepto de historia, se suicida el 26 de septiembre de ese mismo año, quien se encuentra en peligro de ser apresado por los nazis. Para quien el pasado significa adueñarse de un recuerdo tal como este relampaguea en un instante de peligro.

<sup>42</sup> Theodor W. Adorno, *La crítica de la cultura y la sociedad*, Prismas. *La crítica de la cultura y de la sociedad*, traducción de Manuel Sacristán, Ariel, Barcelona, 1962, pág. 23, en Butler, op. cit.

atributo o práctica de un sujeto ético, que no sigue leyes formuladas objetivamente (vs. Kant), sino que se relaciona críticamente con esas normas y además conecta el poder creador de la obra y la promesa de felicidad: “[...] la promesa de que los seres humanos pueden elevarse hasta alcanzar la posición desde la que generar las condiciones de su propia felicidad. Los humanos se manifiestan así como seres que son capaces de crear las condiciones previas necesarias para su felicidad y soslayar las causas de su infelicidad; poseen además el don de poder expresar su desgracia. Esta triple capacidad tiene el efecto de una gracia; quien participa de ella es miembro de la alianza humana contra las fuerzas de la infelicidad”<sup>43</sup>.

A lo anterior volveremos más tarde, antes es necesario detenernos a saber cómo ha devenido dicha crítica y que factores la han y siguen afectando.

Brian Holmes distinguirá tres generaciones de crítica institucional en el arte, la de la década de los 60 y 70 *antidisciplinaria*, quien desafió el valor del objeto artístico recuperando a Duchamp despojando la materialidad del objeto artístico y por tanto su comerciabilidad. Entre ellos encontramos a los conceptualistas quienes cuestionaron el mito de la autonomía, universalidad y belleza del arte tratando de unir arte y vida (de la esencia de la pintura pasaron a la esencia de la idea). El arte privilegiaba un aspecto filosófico; a los performanceros, quienes pusieron al cuerpo, como tema o/y sujeto del arte tras la consigna de Bárbara Kruger *Tu cuerpo es un cuerpo de batalla*, la teatralidad retornaba al arte apoyados en la fugacidad y efimericidad de la acción. El cuerpo del sujeto femenino lograba implicaciones políticas en la conformación de la identidad femenina.

El reconocimiento, una necesidad humana, socialmente legítimo llegó a los artistas consagrándose en el espacio expositivo, sin embargo, ante tales disyuntivas la visibilidad tenía un componente político en relación a la producción cultural, el público jugaba un papel importante. Ese vínculo entre autor y público nunca ha desaparecido simplemente

---

<sup>43</sup> Sloterdijk, Peter, “El arte se repliega en sí mismo. Presentación de una exposición singular, Brumaria 1, <http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1.html>.

se ha transformado problematizando de pasivo receptor a colaborador en la ejecución artística. La constitución de la subjetividad del espectador entraba en juego. En medio de lo anterior surge la segunda generación de crítica institucional alrededor de los 80 y principios de los 90 que llevó su crítica al interior de la institución, cabe mencionar que, en estos momentos, Estados Unidos tenía una economía demasiado activa y hegemónica y Europa también era próspera lo que vinculaba el éxito económico con el coleccionismo. El excedente (económico), recordemos, es sinónimo de abundancia y exceso en cualquier ámbito de la vida y exige crear esa lógica y satisfacerla. El artista, para Santiago Sierra, se volvió un productor de bienes de lujo<sup>44</sup>.

Entre los que volcaron su actividad en la crítica en el interior de la institución podemos encontrar a Hans Haacke, Santiago Sierra, Minerva Cuevas, Alain Declercq, Maurizio Cattelan, entre otros.

La tercera crítica se puede denominar *extradisciplinar* para distinguirla de otras tendencias que se viven en el arte, derivas que han surgido de las bifurcaciones que han propiciado las anteriores críticas, por una parte la *interdisciplina*, la deriva hacia otras disciplinas, pero que sólo es discursiva y la *indisciplina* que responde a la demanda de signos propia del capitalismo.

La extradisciplinariedad surge de la respuesta a partir de dos fenómenos mundiales la globalización y el neoliberalismo que afectarán de manera esencial al arte. Antes de detenernos en ella considero oportuno detenernos en los factores que la hacen existente.

Los avances tecnológicos de la modernidad han desembocado en la globalización, el planeta ha encogido y la vía que se presenta para su implosión es por medio de la liberación mercantil (neoliberalismo), después de la caída del muro no deberían de existir fronteras para ello, no hay que añorar el pasado, cuando el estado-nación conformaba la

---

<sup>44</sup> Para mayor información confrontar la entrevista que se hizo a Santiago Sierra en la revista Chilango. Time Out México DF, México, Año 1, No. 4, Febrero, 2004, pp. 69/52.



identidad cultural de un pueblo a través de sus actos culturales. El mundo ante esta cuestión se debate en homogenización y heterogeneidad, aunque este problema tiene matices más delicados que en este momento no creo oportuno aclarar, cabe señalar que la globalización ha modificado profundamente el significado de las fronteras o de los límites territoriales entre los estados y el multiculturalismo no logra cuajar del todo la diferencia cultural, ya que reproduce la lógica del sistema capitalista, el exotismo de la diferencia.

Para Vacláv Belohradsky, catedrático de la Universidad de Trieste, la globalización, cómo mito o fábula reiterante en occidente, tiende a elaborar un final cómo nuevo comienzo, recarga contextos agotados “La famosa alegoría de la cueva de las sombras de Platón, de la que debemos pasar a la luz para ver el verdadero significado de las palabras, es un perfecto resumen del concepto de signos como “vales” que garantizan nuestro acceso a la visión de la realidad. Esta fábula sobre la diferencia de lo interno (la oscuridad y las sombras) y lo externo (la luz y la realidad) es un mito fundacional de Occidente: el Cristianismo, la Ilustración, el dominio tecnológico sobre la Naturaleza, el colonialismo, el holocausto, la energía nuclear y el automatismo destructivo del crecimiento económico. Todos ellos constituyen tan sólo variantes de esa fábula”<sup>45</sup>.

Desde otra perspectiva, este nuevo comienzo denominado globalización, como elemento redentor con cara al otro que promete “[...]que la nueva información tecnológica está creando un universo que es accesible para todos, al margen de los privilegios, los prejuicios raciales, el poder económico, las potencias militares o el lugar de nacimiento”<sup>46</sup> es parte del mito redentor, ya gastado por occidente ya que, según Belohradsky, produce crisis morales, conflictos, desigualdades, falta de transparencia, obstaculiza el cambio social ya que promueve la visión *hegemónica* del mundo sobre el sistema político. No sólo se globaliza comercio, flujos de capital, tecnologías, información,

<sup>45</sup> Belohradsky, Vaclav, “Globalización: Toda la basura en una sola palabra”, Brumaria 1, <http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/1/12.html>.

<sup>46</sup> *Ibid*

sino también hambre, destrucción de pueblos y culturas, sida, pestes, migraciones, desempleo, trabajo barato, simbióticas redes financieras y criminales, inseguridad, violencia y guerra, advierte Gilly.

Alrededor de estas dos encrucijadas existen dos disyuntivas poderosas de acción: La primera, Belohradsky la enuncia *De cómo las personas se convirtieron en custodios de la tierra*, que tiene que ver con su sobre explotación “Gaia nos advierte que si tomamos demasiado de ella, estamos colocando una carga de responsabilidad sobre nuestros hijos, que también tendrán que convertirse en los custodios de la tierra [...]La globalización quiere decir que esta responsabilidad ya se ha impuesto en la raza humana”<sup>47</sup>.

Y otra, no menos importante, tiene relación con el ámbito académico en las democracias postindustriales, en relación al aumento del conocimiento especializado. Las problemáticas globales no se resuelven con dar una lista más completa y detallada de los elementos de un conjunto y de la observación más estrecha y precisa de los hechos. Nuestro sistema está constituido de manera histórica, social, psicológica, moral y política, por lo que requiere de un estudio más complejo, alejándonos del hombre blanco, conquistador, dominador, occidental. El movimiento más avanzado en crítica e interconexión con la naturaleza, que además cuestiona el servicio y uso que se le da a la tierra, es la política zapatista<sup>48</sup>.

Con los movimientos identitarios surgidos en occidente y después del descrédito con la segunda guerra mundial hubo un fenómeno que modificaría al sistema artístico y gracias a las condiciones tecnológicas en las que el mundo se encontraba pudo llevarse a cabo: *la globalización del mundo del arte*, ya lo advirtió Jota Castro “A finales del siglo XX, la sociedad europea descubrió el miedo a perder la ventajas que la hacían sentirse en la cima del progreso social. Ese miedo se volvió un factor político que hace ganar o perder

---

<sup>47</sup> *Ibid*

<sup>48</sup> Para mayor comprensión sobre ello consultar la intervención del Coronel Insurgente Moisés, *El Campo y la ciudad*, en el marco del Primer Festival de la Digna Rabia, Contrahistorias. La otra Mirada de Clío, No. 12, año 6, Marzo-agosto de 2009, p. 107.

elecciones, que estimula o arrasa mercados, y fue ahí donde se creó el nicho”<sup>49</sup>. Algunos artistas se dieron cuenta que podían jugar con ello.

Documenta XI del 2002 en Kassel, Alemania es la exposición simbólica que nos dice que las cosas en el mundo del arte funcionan de manera diferente, por lo menos que la idea del buen extranjero o lo políticamente correcto se ha sofisticado para *reparar el trauma* que dejó el siglo XX. La Documenta la comisionó Okwui Enwezor (nigeriano) quien invitó a países antes excluidos de esas muestras. Artistas de diferentes nacionalidades entraron en la escena internacional del arte, esta proliferación en muestras internacionales por artistas antes marginados es un recurso para no acusar un evento de provincianismo.

Sin embargo, a la par de la globalización se genera *ipso facto* otro fenómeno: el Neocolonialismo, el mundo se ha convertido potencialmente en un gran mercado. La máxima moral de Adam Smith sobre el *hombre económico* a *permutar, trocar e intercambiar*, que no había tenido un papel dominante en la economía ahora está sólidamente afirmada en la sociedad moderna y sustenta el documento sobre Estrategia de seguridad Nacional presentado por el presidente George W. Bush al Congreso de Estados Unidos el 20 de septiembre de 2002. Dice así: El concepto de “libre comercio” surgió como principio moral antes de convertirse en un pilar de la economía. Si uno puede hacer algo que otros valoran, uno tiene que poder comprarlo. Esta es la verdadera libertad, la libertad de una persona, o de una nación, para ganarse la vida<sup>50</sup>. Las subastas de arte no están lejanas de lo anterior.

A partir de 1994 se pasó de la producción industrial a la economía de la información, las estructuras descentralizadas tomarían forma y el mercado global,

---

<sup>49</sup> Castro, Jota, *Lo que tratamos de expresar, tarde o temprano alguien tratará de entenderlo. Reloaded*, tercer simposio internacional sobre teoría de arte contemporáneo, Resistencia, México, 2004, p. 115.

<sup>50</sup> Ver, Gilly, *op. cit.*, pp. 51-52.

comenzaría su camino en la generación de una nueva economía la cual rige al mundo. Un gran poder que administraría las relaciones humanas se estaba gestando.

La economía puede reducirse a poseer y construir una propiedad, algo que posea un valor para intercambio a partir de su rentabilidad y, progresivamente producir una riqueza, generando el sujeto económico que sobrevive como organización en un mundo económico y este ha tomado forma de empresa transnacional. En la actualidad las relaciones humanas son sinónimo de organización empresarial, en arte mexicano hay que recordar la exposición de Frida Kalo en Bellas Artes en 2007, Frida se convirtió en el prototipo del modo en que una artista se convierte en marca, su imagen es un producto dispuesto al consumo a través de su mito que genera suvenires.

Con ello nos damos cuenta que la economía entró a otras fronteras. De tal manera Miguel Benasayag puede afirmar que “[...] el mundo y la dimensión macro económica, existen hoy en día bajo la forma de una creencia des-sacralizada [...] la creencia que la des-sacralización ha producido”<sup>51</sup>. Lo económico funda al mundo y sus relaciones. Con ello se borran del imaginario las imágenes que teníamos, por ejemplo, del médico, del maestro, del sacerdote, *del político*<sup>52</sup> y por qué no, del artista y todas ellas se perfilan en empresas potenciales.

Aunque cabe señalar que la economía tiene una independencia, y esto se percibe claro con el ejemplo de la crisis económica por la que pasamos y que ya describimos anteriormente.

El Neoliberalismo corre a la par con la economía y conforme sea más avanzada, mayor será su nivel de independencia a las problemáticas sociales. Dufour encuentra en la moneda una característica simbólica, a la vez, patrimonial e identitaria de una nación, pero el euro libera a la economía de sus cargas simbólicas “[...] el euro ha llegado a ser, si

<sup>51</sup> Benasayag, Miguel, fundamentos para una meta-economía, en Toni Negri et al, *Contrapoder*, ediciones de mano en mano, Argentina, 2001, p. 50.

<sup>52</sup> Esta la pongo con cursivas porque sólo ha existido en el imaginario y no en lo real.

se me permite decirlo así, el símbolo mismo de la desimbolización, la reducción de todos los valores a un único valor: el bancario<sup>53</sup>. El dinero pasará a ser el descuento de cifras, a través de su desmaterialización.



*Antoni Muntadas  
2004, CEE Project*

Quien ha jugado con este hecho es Antoni Muntadas. Muntadas ha explorado el *inconsciente político*, aquellas condiciones estéticas, culturales y sociales que se pasan por alto, puede denominarse productor cultural ya que explora temas interconectados como: identidad, cultura, lengua, nacionalismo, internacionalismo, medios de comunicación, tecnologías de la información y de la comunicación para

trabajar con una consciencia crítica de los límites ideológicos e institucionales en una sociedad donde vivir es consumir<sup>54</sup>.

En su CEE Project, iniciado en 1988, elaboró su proyecto con símbolos representativos de la Unión Europea. Pone una alfombra de 4x6 metros con la imagen de la bandera europea: doce estrellas doradas sobre fondo azul. Colocándola en doce espacios públicos de la Unión Europea. No causando ninguna indignación a diferencia que si esta intervención se hubiera realizado con la bandera de un país de la misma Unión Europea, se da cuenta que mientras en un museo era rodeada, como si se tratara de una obra, en una biblioteca pasaban sobre ella. Esta acción le reveló que los europeos se sienten distanciados de la UE y ven en ella una entidad *comercial*, que nada tiene que ver con sus símbolos nacionales. En el centro de las estrellas se bordaron la imagen de la moneda de aquellos países. Sin embargo, con este proyecto Muntadas va más lejos, el

<sup>53</sup> Dufour, D., *op. cit.*, p. 223.

<sup>54</sup> Para mayor información se pueden revisar los textos: Muntadas: On translation, Macba, Barcelona, 2003 y Muntadas-Proyectos, Turner, México, 2004.

arte desde las vanguardias ha buscado interconectarse con la vida, en el momento en que una pieza se coloca en un sitio desacralizado, la pieza pierde su aurea y si alguna lección nos dio el minimalismo fue esa. El arte y la vida son consumo en nuestra sociedad, la desimbolización está en marcha y el respeto al mercado no requiere del anterior, aquel que le otorgamos al Estado, sino nuestro respeto es su uso, su consumo, porque como él lo dijo en el Sitac el mundo está a la venta. Y su CEE Project es la prueba fehaciente de dicha transición.

Algo que nos enseña el arte contemporáneo, es la desmitificación del sentido. El sentido no es una propiedad definitiva de los signos, ni del autor, ya lo declaró Teresa de Lauretis “[...] el sujeto hablante y el sujeto de su, o más bien, del enunciado no son uno; al sujeto no le pertenece su enunciado, su significante, que está en el dominio del otro”<sup>55</sup>, más bien tiene que ver con que “cada signo apunta a otro signo y la palabra *realidad* se utiliza para referirse a los signos privilegiados por el poder. La razón por la que suceda esto sobre un conjunto de signos se debe generalmente a la voluntad de poder y al egocentrismo, pero también puede deberse a la ansiedad, a la falta de consciencia, a la inercia de costumbre, a la pereza, al eurocentrismo”<sup>56</sup>, el gran reto de la disidencia es convertir los signos en energía social, en un mundo de flujo sígnico.

La transdisciplinariedad que mencionábamos, podemos decir que surgió de la tendencia de desbordar la investigación del arte reducida a la mirada, el arte no era interrumpido por la finitud de la espacialidad del objeto, sino que implicaba temporalidad para descosificar al objeto, resistiendo a las demandas que reifican el objeto artístico que lo fetichizan. El arte moderno y actual, como hemos revisado esta signado por un individualismo desmedido, el artista en pose narcisista en correlación con un consumidor en amnesia sensible (sujetividad instrumentable) por lo que la forma de resistirse a lo anterior implica un *contenido relacional*.

---

<sup>55</sup> Lauretis, T., *op. cit.*, p. 284.

<sup>56</sup> Belohradsky, Václav, *op. cit.*

Estas prácticas *extradisciplinarias* tienen el interés de enfrentar las tensiones de la vida social donde la dinámica de transformación está cegada. Suely Rolnik las distingue de las acciones activistas porque mientras esta última se producen en una realidad visible, entre polos de conflictos (oprimido-opresor, explotado-explotador) en un contexto social (conflictos de clase, raza o género, entre otros), algo que es decible y obedece a la macropolítica; la práctica extradisciplinar actúa entre la tensión que propicia la cartografía dominante, estable y la realidad sensible, en continuo cambio, algo que no deja de afectar nuestros cuerpos y que es invisible e indecible por lo tanto micropolítica.

Pero el arte actualmente tiene una estrecha relación con el capital, basta ver como el museo de arte se ha convertido en *globalización capitalista* otorgando a las empresas *poder cultural*. En la instrumentalización de la inventiva, los movimientos sociales requieren de la micropolítica del arte y el arte de la macropolítica ya que la subjetividad es manipulada mediante la imagen “[...] su lucha, por lo tanto, deja de restringirse al plano de la economía política para englobar los planos de la economía del deseo y la política de la imagen”<sup>57</sup>.

En el primer apartado nos pudimos dar cuenta que los focos de tensión por lo que pasa la modernidad en su sistema capitalista los comparten los artistas y los activistas, sin embargo esto implica sostener también entre estas dos actividades una tensión que a la vez se comuniquen, pero que no pierdan su autonomía a través de una política del arte y una poética de la política<sup>58</sup>.

El mayo del 68 dio a Deleuze un giro que daría pie a entender otra forma de revolución a través de la molecularidad, el deseo, la transversalidad y el afecto. Deleuze vio que la realidad siempre fluye, pero en estos flujos siempre existen cortes. El

---

<sup>57</sup> Rolnik, Suely, *La memoria del cuerpo contamina el museo*, en Dario Corbeira (ed.) *Arte y revolución*, Brumaria, No. 8, Madrid, 2007, p. 107.

<sup>58</sup> Cf. Jacques Ranciere, “Est-ce que l’art resiste a quelque chose?”, conferencia dictada en el marco del V simposio Internacional de Filosofía-Nietzsche y Deleuze “Arte y Resistencia”, Fortaleza (CE), 8-12/11/2004, en *Ibid*, p. 109.

capitalismo para su implosión necesita de la descodificación de los diversos flujos y generar la máquina capitalista, que no puede estar muy lejos de la máquina deseante, ya que su objetivo final siempre sea desear. No vivimos lejos de dicha realidad. Sin embargo Deleuze logra captar que los investimentos sociales tienen una carga libidinal desde la infancia, cuando se forma el inconsciente. En el campo social hay cortes, las situaciones familiares invisten cortes del campo social: rico/pobre, por ejemplo.

Cómo concebir la revolución, Deleuze nos dice: una máquina deseante está a lo largo de líneas moleculares y se llama línea de fuga, el inconsciente las abraza, mientras que el inconsciente, los sueños (Edipo) son torniquetes, también existen conjuntos molares, por ejemplo la familia. “La primer tarea práctica del esquizoanálisis sería alcanzar las líneas de fuga del inconsciente, a partir de las cuales él ya no se expresa; huye y forma sus máquinas deseantes haciéndolas funcionar según sus líneas de fuga”<sup>59</sup>. El inconsciente aparece bajo Edipo o huye según sus líneas de fuga. Esto último se puede lograr desde agenciamientos transversales, que por un lado implica un cruce de estructuras institucionales e ideológicas en la formación de subjetividades con sentido de comunidad y colectividad y por otro surge una concatenación hacia otras máquinas, vasos comunicantes contra cualquier forma de homogenización produciendo intercambio y enunciación.

Los artistas contemporáneos han cuestionado el sentido aurático de la obra de arte, pese a que el museo se encarga de retornarla en la muestra expositiva y diferentes artistas siguen manteniendo viva la idea de la distancia entre obra y espectador, la crítica a la reificación de la subjetividad en el objeto artístico lo ha llevado a prácticas que lo consideran que ha pasado de un estado sólido a un estado líquido o gaseoso. La modernidad líquida de Bauman tiene cierta consonancia con los flujos de los que se vale Deleuze para explicar cómo funciona el capitalismo y su ensamblaje histórico.

---

<sup>59</sup> Deleuze, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 75.



Existen autores como Dufour, que no comparten la idea de Deleuze de ver en el sujeto esquizo un sujeto revolucionario. Dufour considera que Deleuze vio en el mismo problema (la extensión de la esquizofrenia) la solución. Sin embargo aunque se protegiera al sujeto crítico neurótico con una coraza será poco provisional, porque como él bien lo sabe se encuentra en peligro de extinción y encontrarlo actualmente no es nada fácil, sobre todo cuando el capitalismo es un estilo de vida y a diferentes personas por las diferencias económicas se les impide ejercer una ciudadanía política.

En ese agenciamiento transversal hacia otras máquinas deseantes, como es posible pensar el cambio social, desde lo micropolítico; es preciso volver el acto crítico de la disidencia artística, en tanto que es realizado por el sujeto, en el estricto sentido etimológico de la palabra: una virtud, como mencionaba anteriormente. Para ello me basaré en Judith Butler *¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud en Foucault*.

La virtud, no se refiere sólo a cumplir normas preestablecidas, sino que se relacionan con ellas críticamente, especificando, con ello, la moralidad, la cual se relaciona con la transformación de sí provocada por una forma de conocimiento que es ajena a la de uno mismo. Los modos de subjetivación corresponden a contextos históricos, a “esas prácticas... por la que los hombres no sólo se fijan reglas de conducta, sino que buscan transformarse a sí mismos, modificarse en su ser singular y hacer de su vida una obra que presenta ciertos valores estéticos y responde a ciertos criterios de estilo”<sup>60</sup>. A cómo determinadas prácticas trabajan para modelar un cierto tipo de yo, pero dicha relación del yo con las normas es crítica, cuestiona la categorización de los límites del horizonte epistemológico dentro del cual las prácticas se forman. El yo acepta o rechaza una regla en respuesta a la exigencia ética que a él se le impone estilizándolo.

La crítica se vuelve virtud, cuando se relaciona ética y estéticamente. “La práctica crítica no emana de la libertad innata del alma, sino que se forma en el crisol de un

---

<sup>60</sup> Butler, J., *op. cit.*,

intercambio particular entre una serie de normas o preceptos (que ya están ahí) y una estilización de actos (que extiende y reformula esa serie previa de reglas y preceptos). Esta estilización de sí es relación a la regla es lo que viene a ser una *práctica*<sup>61</sup>.

Estilicemos entonces al sujeto disidente. Un sujeto surge cuando se relaciona a un orden de verdad establecido, pero también puede adoptar un punto de vista sobre ese orden establecido que suspenda retrospectivamente su propia base ontológica y que Foucault lo refiere como atributo o derecho a interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder y al poder acerca de sus discursos de verdad, que se puede resumir como una autorización a la reivindicación. La relación estilizada con la exigencia que al sujeto se le impone genera que la crítica no sólo sea del ámbito de lo singular por estar relacionado a una colectividad, sino que yo agregaría, que se establecen en relación dialógica que para Foucault implicaría, por parte de la crítica, una desujeción (política de la verdad).

En dicha política, la ética y la estética entran en juego. La lectura de Foucault y Butler sobre la norma y la subjetividad nos da el anclaje que fundamenta un tipo de disidencia en el arte.

En una época en el que el culto al cuerpo lo encontramos en los medios más sofisticados y desarrollados del capitalismo; el cual obedece a una transformación a sí mismo, en su ser singular, con valores estéticos y criterios de estilo; el capitalismo ha encontrado en los medios de comunicación, a partir del marketing, una forma en que los sujetos realicen ciertas prácticas en la formación de sí mismos. El sujeto se forma a sí mismo, al interior de prácticas que ya están funcionando (determinados cuerpos, ciertos estilos de vida, diferentes formas de consumo, la legislación de las relaciones humanas por parte del mercado), por lo que la formación del yo se realiza dentro de ciertas prácticas en las que se le obliga a formarse a sí mismo, siguiendo a Butler, quien sigue a Foucault diría que el acto disidente se vuelve virtud cuando esta “[...] formación de sí se

---

<sup>61</sup> *Ibid.*

hace en desobediencia a los principios de acuerdo con los cuales una se forma, entonces la virtud se convierte en la práctica por la cual el yo se forma a sí mismo en desujeción”<sup>62</sup>. El artista ofrece, entonces, una forma de resistencia a las representaciones homogéneas del mundo, cuestionando las imágenes que se nos presentan como verdad, la forma en cómo una imagen se nos presenta como signo de verdad y cambio social.

Argumento, enseguida, que dicho acto de desujeción hay que llevarlo al terreno público y volverlo eminentemente político, lo que nos lleva a *El desacuerdo* de Rancier y no a Foucault y nos alejaría de la distancia crítica que propone Foster y de la transferencia que plantea Crimp.

Un acto político, según Rancier, supone un acto de desidentificación con algún aspecto de la comunidad, por ejemplo, con el estado policial que expulsa a las gentes sin empleo o sin papeles, pero al mismo tiempo, requiere una identificación imposible con *la causa del otro* (compromiso político). Por ejemplo, el: *todos somos Marcos* mexicano, o el *todos somos judíos alemanes* francés. Esta identificación se efectuará mediante la metáfora, desplazamiento de lugar para extenderse a una comunidad con sujetos con voz.

En este trayecto conceptual, en el que el sujeto se desubjetiviza o se desplaza de su lugar en pro de una comunidad con voz, ocurre que sobre el arte o los que nos dedicamos al él recae algo pesado, un fuerte cambio histórico, lo que paradójicamente implica una minusvaloración, porque es algo atroz. La energía social está actualmente en aquellas prácticas involuntariamente grandes, que buscan una disminución voluntaria, porque todo lo que aspira a ser grande es insignificamente pequeño.

Un ejemplo de trabajo desde esta perspectiva, hasta cierto punto deleziana, foucaultiana y rancieriana en México es La Lleca y lo es en dos sentidos importante, el primero es el desencanto del estado para proporcionar bienestar y soluciones estructurales a los diversos problemas sociales entre ellos la delincuencia. Entonces el

---

<sup>62</sup> *Ibid.*

ciudadano puede pensar la ciudad politizándola y cómo el sistema capitalista distribuye los espacios, conforma subjetividades y determina la forma de relacionarse las personas. La prisión hace más evidente este tipo de relaciones, es un lugar en el que se puede explorar cómo funciona dicho sistema; el segundo elemento por lo que lo encuentro importante tiene que ver con la relación del arte desde el exilio, desde la fuga. Hemos revisado que el capitalismo fluye, cómo el río o el viento que sopla por un lado, por otro el arte se ha escapado de la reificación, en este espacio tiene cabida la intervención. La Lleca es eso un proyecto que busca la transformación social y la transformación micropolítica de las instituciones en espacios que no sean propiamente los del arte. Lugares investidos de otros deseos. Que implica conformar una consciencia afectiva y moral.



*La Lleca*  
2006. Concurso

Las revoluciones moleculares ocurren en la vida cotidiana a través de máquina deseantes, lo que implica tener una concatenación. La Lleca funciona de la siguiente manera: Un colectivo denominado La Lleca<sup>63</sup>, tiene conformada una subjetividad que implica también la conformación de sus deseos; están investidos socialmente a través de cortes, al igual que otra

<sup>63</sup> El proyecto, inició en marzo/mayo del 2004, surge como respuesta a la necesidad de re-inventar los proyectos artísticos que se desarrollan con comunidades específicas. Desbordando la producción de objetos artísticos a través de la impartición de talleres, relacionándose con los internos y así poder reflexionar junto con ellos sobre su situación, con el fin de aminorar el difícil proceso de vuelta al exterior. A lo largo de estos tres años han trabajado en colaboración con los internos del CERESOVA: vídeo, performance, tecnologías digitales, fotografía, narración (oral y escrita), y dibujo. Para mayor información ver: <http://www.lalleca.net>. Sus fundadores son Lorena Méndez y Fernando Fuentes, que actualmente siguen trabajando en el proyecto. Los principales miembros del colectivo son más de 600 presos, entre las personas que han trabajado con los internos y son parte del colectivo podemos mencionar a: A. Gerson Palomares, Quetzal Belmont, Rodrigo Hernández, Gina Vázquez, Héctor Mancilla, Juan Mena y Saúl Sandoval, César Montoya, Lorena Judith Victoria, Adriana Melo Camacho, Hunab Ku Mata Caro, Irene Barajas, Cristina Maldonado, Lorena Colín y Gabriela Gordillo.

máquina deseante que sería la institución carcelaria, que funcionaria hasta cierto punto como conjunto molar, otra son los presos y una más sus familias ¿Cuál sería la forma de liberación cuando estas máquinas deseantes están concatenadas? Sin lugar a dudas tiene que ver con el afecto, considero que cada intervención tiene objetivos particulares.

Reflexionando en cuestiones de género a partir de la acción y el performance, Lorena se fotografió una de las axilas de un chico junto a la de ella con vello, descubriendo la cantidad de vello que podía tener. Esta imagen que se contraponía a la imagen de mujer femenina sirvió para dialogar sobre los problemas de tomar decisiones sobre su cuerpo y la vida, sobre decisiones de vida que responden a las necesidades del contexto en el que se vive. Dicho diálogo, tiene el efecto de modificar de manera radical la relación de estos hombres con las mujeres que aparecen en sus vidas. Allí ocurriría una revolución molecular y micropolítica al conjugar esas máquinas deseantes, habrían quitado los torniquetes sociales que definen el ser hombre y el ser mujer a partir de un sistema capitalista y patriarcal.

¿Qué lección nos da para la disidencia? La respuesta tiene que ver con la noción de frontera. La cárcel erige una diferenciación entre el dentro y el afuera. Estar dentro de la disciplina artística nos invita al afuera. En una sociedad con constante flujo y puesto para la movilidad, sería un desperdicio no aprovecharla, el afuera implica una condición para una educación real y una apreciación más compleja y completa de la vida social, escapar de las barreras de cada época en la que se vive es el acto propio de la libertad.

En un momento en que proliferan las imágenes y los mensajes el artista ha de moverse en el espacio y en el tiempo y relacionarse con el otro para salir del presente que nos muestra el capitalismo. Moverse a un lugar para ver más de cerca y no seguir alimentando lo que ya muestran las imágenes y los mensajes, construir nuevas subjetividades concatenadas, que implica la conformación de comunidad y la construcción de la transdisciplinariedad y extradisciplinariedad en el arte, aunque para ser

disidente se termine el romance, que nos ha acompañado por varios lustros, entre arte e inmortalidad, pero que nos recupera la noción de felicidad, de la cual nos dio lecciones el expresionismo, quienes expresaban la desgracia humana para liberarse y alcanzar la felicidad.

Hoy la felicidad es algo que importa, pero que también nos es tan indiferente, las formas de consumo y la acumulación del capital por medio de la explotación y la dominación definen la forma de aspirar a dicha felicidad, sin embargo no nos vemos capaces para construirla por medio de un mundo mejor, la gran felicidad ha muerto y esta se construye constantemente a partir de libertades que van de lo social a lo singular en el campo semiótico de producción de signos para crear un tipo de productividad lejos de las connotaciones ideológicas a las que estamos acostumbrados, y no es que la actividad artística no pueda llevar a cabo una transformación de códigos, pero en las actividades micropolíticas, como La Lleca, que no producen productos físicamente verificables “cambian el *fundamento* de un signo dado (las condiciones de pertinencia del representamen<sup>64</sup> en relación con el objeto) intervienen efectivamente sobre los códigos de percepción como sobre los ideológicos. Lo que producen estas actividades, en palabras de Peirce, es un cambio de hábito; en consecuencia, para sus *usuarios* –sus sujetos- son más interpretantes que textos o signos, y como interpretantes dan lugar a *una modificación de la consciencia*”<sup>65</sup>.

La disidencia a un sistema capitalista moderno se lleva de manera compleja y requiere de un trabajo constante que logre crear comunidad en la dispersión que propicia dicho sistema, el cual genera sujetos hedonistas y narcisistas unidos sólo por el mercado. No olvidemos que la autonomía, es algo a lo que no tendemos de inmediato y que construirla no es tarea fácil. La difícil tarea es concatenar diferentes máquinas deseantes en una gran máquina en la que no existan nuestros habituales cortes a los que ya estamos

<sup>64</sup> Por representamen se entiende el significante localizado entre dos signos (el sujeto hablante y su enunciado) que representan para un sujeto una encisión donde su significante está en el dominio del otro.

<sup>65</sup> De Lauretis, *op. cit.* p. 281.

bastantemente condicionados. Necesitamos crear signos tan poderosos en nuestra pequeña tarea para convertirlos en energía social y hacer un drástico cambio social, el cual no se da de la noche a la mañana, se genera poco a poco y no como punto de llegada, sino como diferentes puntos de encuentro y de cambio ¿Nunca como final feliz, acaso, como algo que se construye sobre la marcha?

La subjetividad disidente se vuelve histórica porque parte de la historia. En estas dos trayectorias históricas he intentado articular y traer el pasado no como verdaderamente fue, sino encender en dicho comienzo la chispa de la esperanza. No articular un cambio social en el retorno al sujeto crítico neurótico de la modernidad, ni a partir del sujeto esquizo, que parte del sujeto escindido, sino en aquel en que los seres humanos y la naturaleza no están escindidos por el filo sin fin y sin reposo del valor de cambio. Una manera de autoafirmación contra el principio/guía e idea moral de la modernidad en toda su semiótica.

### Sección 3

#### Aproximaciones conceptuales a mi práctica artística. Ejercicios de escritura

El arte contemporáneo implica una relación transdisciplinar y un límite extradisciplinar con diferentes áreas del conocimiento humano vinculándose al discurso, a la subjetividad, a la construcción social de la realidad y a la deconstrucción de los mitos que fundamentan el saber disciplinar, la disolución de los grandes relatos –todas ellas cuestiones que recorren la transformación de las ciencias humanas en los años 60- 70.

En la actualidad la subjetividad se inscribe de manera alternativa en los límites ideológicos que plantea y presenta la institución artística para replantear los lugares que ocupa el artista dentro de la sociedad. Una crítica radical heredada en cierta medida de las vanguardias que cuestionaron la reducción del quehacer artístico a la cosificación mercantil. Lo que implica un acercamiento desde su aspecto político crítico.

El formalismo marginó distintas formas del quehacer artístico alejándolo del vínculo social, supuestamente por estar cubierto de un halo que lo trascendía sobre los intereses políticos, económicos o de otra índole, se presentaba autónomo, la utopía se inscribe entonces para el cambio radical.

A continuación presentaré mi trabajo el cual recorre ciertos acercamientos que cuestionan las formas dominantes que legitiman el valor artístico. En primer lugar tengo que plantear de donde surge, el contexto y las articulaciones que realizo de manera general, posteriormente haré estudios de obras específicas.



En primer lugar mi trabajo no obedece a cuestiones tradicionales como son la factura del objeto o encasillado a un estilo en particular, tiene en otro sentido: una implicación interdisciplinaria y a la vez transdisciplinaria, ya que soy consciente, que trato de cuestionar la estructura y determinación de campos existentes, creo que la realidad está íntimamente comunicada y el encuentro entre conocimientos para generar otros nuevos no puede permanecer como una simple perspectiva nueva, sino que nos lleva a posiciones políticas que se sirve de herramientas para incidir de acuerdo a mis límites de acción en el área social. Las herramientas para ello son múltiples, estas se consiguen siguiendo a Laura Trafi<sup>1</sup>, con actos concretos de reclamación.

Para finalizar con lo general argumentaré que el arte en tanto unión con la vida se realiza de manera cotidiana, en los lugares que no son propios del arte. Por lo que estoy de acuerdo con Michaud cuando dice que el artista es la obra de arte, una obra no inconclusa, sino que en su paso por la maestría en artes visuales sólo opto por ciertas formas, ciertas estrategias que estuvieron a mi alcance, pero que estarán mutando constantemente como lo exige los tiempos contemporáneos, al cruzar la frontera y tener un encuentro con el otro.

<sup>1</sup> Doctora por la Universidad de Barcelona (Facultad de Bellas Artes). Profesora de la Universitat Autònoma de Barcelona.  
Especialista en temas de Historia Crítica del Arte, educación Artística y etnografía visual

3. 1 No soy occidental, soy  
sujeto occidentalizado



**No soy occidental, soy sujeto occidentalizado**

**Documentación fotográfica de un performance**

La pintura como arte moderno inicia su camino con una auto purificación que la llevaría a verse reducida a su esencia viable. Esta tendencia crearía un proceso de relaciones lógicas entre arte y artista que llevarían a reducir a la pintura a su superficie plana. Dicha propensión se manifestaba en virtud de la contemplación desinteresada del objeto, empero a ello este proceso lógico nunca fue completo, la misma pintura de Pollock implica una fuerte acción y la puesta del cuerpo en el arte con el performance o el hapening revela contradicciones internas del quehacer artístico.

El performance rechaza las limitaciones del ámbito cultural, antes señaladas, algo que involucre la experiencia del espacio, la consciencia del tiempo, el misterio. El crítico británico de principios del siglo XX Roger Fry sostuvo que el artista debería considerarse el trasmisor; el arte, el medio, y el espectador, el receptor del significado de una obra de arte<sup>1</sup>. La acción en la práctica artística no suscita una forma artística autónoma, se puede articular una relación de la *action painting*, sobre el interés del *dripping* y el papel del cuerpo con fines pictóricos en Jackson Pollock. La performance sería también un momento en que el artista, lejos de rehusar la obra

---

<sup>1</sup> Cf. Heartney, E., *op. cit.*, pág. 392

de arte, el paso del objeto o por el soporte tradicional como obstáculo a la comunicación o a la autenticidad del gesto y del pensamiento, se compromete físicamente, se pone el mismo a prueba para regenerar su práctica. En los registros en video de la forma de pintar de Jackson Pollock, vemos como contempla el lienzo extendido a sus pies, se abalanza sobre el mismo con gestos fluidos derramando y chorreando la pintura en enlazados remolinos conjurando la magia del momento de la visceralidad de la acción.

El arte de acción, también surge de la necesidad de crear un nuevo modelo de pensamiento que remplazara el legado intelectual occidental y cuestionaba las teorías formalistas. Recordemos la acción de John Lathan en relación al texto *Arte y Cultura* de Greenberg: “A finales de agosto de 1966, John Lathan, que estaba trabajando como profesor de arte en la St. Martin School of Art, sacó de la biblioteca la colección de ensayos de Clement Greenberg titulada *Arte y Cultura*. Ayudado por uno de sus estudiantes [...] organizó una fiesta misteriosamente titulada *Still and Chef* en su casa. A medida que iban llegando sus amigos, Lathan les animaba a arrancar y posteriormente masticar páginas del influyente libro del prestigioso crítico norteamericano. “cuando sea necesario”, les decía irónicamente, “escupid el producto en

una palangana”. Cuando ya habían masticado y escupido cerca del tercio del libro y lo habían convertido en un montón de masa blanda, Lathan lo amasó en una bola, la sumergió en una solución que tenía un trece por ciento de ácido sulfúrico y lo dejó hasta que la “solución” se convirtió en azúcar. Entonces neutralizó los restos con bicarbonato sódico, introdujo levadura en la sustancia con el fin de crear un “preparado” y lo dejó burbujeando. Sin embargo, después del laborioso trabajo, la acción de Lathan no había terminado. Durante cerca de un año [...] el “preparado” del libro de Greenberg estuvo “burbujeando gentilmente” en su casa, hasta que recibió una carta de la biblioteca en la que decían que un estudiante necesitaba urgentemente el libro. Lathan echó su masa destilada en un recipiente de cristal al que etiquetó como Arte y Cultura y lo devolvió. A la mañana siguiente lo expulsaron de su trabajo en la escuela. La carrera docente de Lathan tuvo un abrupto final tras su encuentro con el arte y la cultura. Los materiales que constituyen *Still and chef* se encuentran actualmente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>2</sup>. Aunque la acción de Lathan fue reaccionaria y contestataria da paso a que el

---

<sup>2</sup> Aznar Almanzán, Sagrario, *El arte y la acción*, Nerea, Madrid, 2000, pág. 11.

performance tome un camino provocador y marginal modificando la traducción de la obra de arte (o mejor dicho de la actividad artística). En una obra objetual, hay un objeto que se contempla, o en otros casos puede generar un espacio vivencial, mientras que en la acción la obra se materializa análogamente a una pieza teatral en relación a una sucesión de acciones en que el espectador participa y en la que sin él no tendría razón de ser, pero siempre procesual, en construcción. Para esta generación la cualidad accionista del artista es la más significativa. Cabe señalar que el happening surge del artista que tiene una relación con el pop en aquellos años, estas respuestas son en relación en protesta al expresionismo abstracto (forma artística hegemónica en aquel entonces). El pop y el arte de acción ponen fin a la metanarrativa occidental. El performance hace fisuras en la idea del progreso del arte, bifurca el campo de la práctica artística revelando lo caótico y contradictoria conformación del orden social y del sistema artístico

El paso de los ochenta a los noventa marcó la consolidación del cuerpo como sitio para la ejecución de proyectos críticos referenciales, volviéndose una metáfora cartográfica, donde tiene lugar lo natural y lo cultural, lo público y lo privado, lo general y lo singular, lo semiótico y lo

referencial. El cuerpo se volvió un lugar de investigación de cuestiones sexistas, identitarias, de reivindicación de derechos, homofobia, desigualdades, enfermedad y muerte. Se cuestiona la asepsia formal ya que el artista en lo cotidiano se enfrenta al sexo, la agresividad, la represión y la muerte<sup>3</sup>. Como antecedente tenemos el trabajo de los vieneses con su accionismo: el cuerpo como soporte y vehículo del mensaje artístico.



En *No soy occidental, soy sujeto occidentalizado*, realicé un juego en relación a la conformación de la identidad, desde la otredad en relación a occidente.

En el capítulo 2, Bolívar Echeverría nos enseñó que en el periodo ilustrado el sujeto aparecía como espacio temporal al autoafirmarse. Europa podía someter otras subjetividades y someter a la naturaleza. La identidad occidental se hegemonizaba con el sometimiento del otro, pero si esta identidad puede cuestionarse al poner en peligro la identidad occidental

<sup>3</sup> Cf. Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, Madrid, 2000, pág. 512-513.

para que conviva en medio de lo otro; es preciso que la identidad latinoamericana se autoafirme y conforme su propio espacio temporal, cosa que hacen en la actualidad los zapatistas cuando se plantean “[...]cómo es que queremos que todo pues así de lo que se construya en la Madre Tierra, cómo nos va a beneficiar para nosotros indígenas y no indígenas. Y que todo lo que hagamos aquí encima de nuestra Madre Tierra, sea para el bien de todos nosotros y nosotras”<sup>4</sup>. El auto afirmarse dota al sujeto de una identidad conformada y constituida, política y resistente, como una forma de disidencia en el sistema mundial capitalista, con lógica opresora y dominadora.



A continuación narraré, alejado de todo lenguaje académico, en pro de uno coloquial, las condiciones que me llevaron a realizar este performance, que como se puede notar tiene referencia con las lecturas que he realizado.

<sup>4</sup> Teniente Coronel Insurgente Moises, *op. cit.* pág. 108.



Después de algunos meses de ingresar a la maestría en la UNAM decidí hacer ejercicio en gimnasio de Ciudad Universitaria que está junto a la alberca.

Quiero convertirme de alguna manera en una obra de arte. Siempre me han fascinado las esculturas griegas por su gran belleza, sobre todo aquellas que tiene una gran concepción de la armonía del cuerpo en movimiento y cómo alguna vez escuche en la televisión al ver un anuncio del agua Bonafon *una escultura no se hace en un día*, decidí que el ejercicio podía ser visto como una materia más, total, la disciplina que requiere el gym no está muy alejada de la que necesita la disciplina artística, además podemos tomar clases en Ciudad Universitaria. Comencé la aventura de tener un cuerpo tonificado. Me he subido a la época de la estética de la que antes ya he mencionado algo.

Sin embargo, tenía que cruzar el umbral, tal lo ha hecho Hermes al ocupar el espacio de Hestía. Hoy en día, el espacio público invadió al espacio privado. Recordemos que

en la ciudad ideal griega el espacio privado está bien delimitado y protegido por Hestía, diosa del hogar, mientras que Hermes custodia el espacio público gobernado por él, dios del umbral. Entonces en una época en que lo público invadió a lo privado tenía que llevar lo privado a lo público y ¿qué mejor noción de lo privado, sino es lo simbolizado y contenido en el cuerpo?

Decidí realizar entonces: *No soy occidental, soy sujeto occidentalizado*, una pieza eminentemente apropiacionista de lo que sucede en la sociedad. Al abrir la página de San Carlos aparece una serie de diapositivas de las esculturas que se pueden contemplar en el patio de la Academia, todas ellas con cuerpos armoniosos ideales, nada más alejado del común de la gente del país, pero que las demandas mediáticas hacen a esos cuerpos aspiracionales, aunque con ello se tenga que sacrificar mucho y nos volvamos sujetos de dominación sociopolítica a través de la ideología. Tengo que ver en el cuerpo que poco a poco construyo en el gimnasio un elemento de contestación y crítica. Al seguir revisando en internet encontré a artistas que habían trabajado interviniendo con su cuerpo, me apareció Coco Fusco, artista con identidad múltiple, la cual había trabajado con disciplinamientos que reciben los que se convertirán en agentes policiales o del

ejercito para hacer confesar a la gente, elemento recurrente en todas ellas era un pasa montañas, el cual me remitió a los zapatistas ¿y no son ellos los que se oponen de manera más tacita al sistema contemporáneo contenido en la globalización y en la crisis estructural por la que pasan lo político moderno y el Estado nacional y quienes construyen desde la práctica otro mundo posible? Apropiándome del pasamontañas, elemento que defiende al sujeto de su identidad frente a la opresión y al libre ejercicio de elegir otro mundo mejor.

Hace algunos meses un grupo de indígenas habían invadido el zócalo capitalino y otros emplazamientos del Distrito Federal completamente desnudos, sólo con un taparrabos que cubría su miembro viril donde hacían su demanda, entonces yo haría mi demanda en un taparrabos, en el cual me afirmara como no occidental, sino como occidentalizado.



Una vez conformados los elementos a emplear me di cuenta que la pieza dialogaba muy bien con la historia del arte, me remitía a *The singing sculpture* de Gilbert and George,

con quien de alguna manera hay cierta simpatía por todo el trabajo identitario que realizan con su arte.

¿Qué planteamientos se realizan en este performance? San Carlos tiene un elemento simbólico que ninguna escuela de arte tiene en América por ser la primera que hubo en el continente. Sin embargo encierra una fuerte contradicción celebrando una cultura que aunque nos constituya fue impuesta de manera colonizadora y si revisamos su historia, encontraremos nombres de artistas que siempre influyeron para que el arte se remozara según las necesidades de cada época. El arte se ha transformado radicalmente y de ese San Carlos queda casi nada, tal vez la burocracia y la institucionalización del conocimiento ha impedido que surjan sujetos críticos de la realidad social que habitan. No porqué no los haya, sino porque con tantos egresados, surgen unos cuantos.

Ese rebelde<sup>5</sup> estuvo ahí diciendo: toma lo que eres, lo que te ha constituido, que aunque no puedas renunciar del

---

<sup>5</sup> Utilizo el término rebelde para diferenciarlo del revolucionario, ya que el segundo está expuesto a convertirse en un opresor o en un hereje. También al respecto tomo lo dicho por Salvador Allende y Raúl Rojas Soriano Es fácil ser un agitador y mal estudiante, lo difícil es ser líder y buen estudiante porque para ser dirigente se requiere poseer una amplia cultura científica,



todo a ello, si lo puedes elaborar políticamente para seguir adelante, protege tu identidad y demanda las necesidades por las que un pueblo se levanta, ¿de qué sirve investirse de códigos sociales que sólo alimentan un narcicismo incipiente que demanda seguir deseando? El artista ha de ser un mestizo entre rebelde y el intelectual.



---

filosófica, política, jurídica, histórica y apoyarse en teorías (de la comunicación, de la ciencia política, de la psicología, la sociología y la antropología para organizar y realizar la práctica militante, aunque no por ello deja de existir el revolucionario real, el soñador, el artista creativo o iconoclasta del tipo que sea, predestinado a ser mal comprendido, no sólo por sus allegados próximos, sino también frecuentemente por sus camaradas.

## 3. 2 Una corona de laureles



**Una corona de laureles**

**Instalación, mixta 7x 5x .95 m**

La política cultural se ocupa al convertir la cultura en historia, de la relación entre conocimiento (representación) y autoridad de manera problematizada. Así cuestionamos la forma en que se aprende a imponerse ante el *adversario*<sup>6</sup> y como se trata de convencer al pueblo a reconocerse, porque nuestras luchas político-culturales “[...] no pretenden modelar las sociedades, que trabajan dentro de la perspectiva de la multiplicidad, lejos de promover la separación y el aislamiento (es decir de la fragmentación/dispersión), son las más activas productoras del lazo social”<sup>7</sup>. Comencemos cuestionando la manera en que somos representados para construir una autorrepresentación ya que “Las culturas se rehacen a través de determinadas alianzas, negociaciones y luchas”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Para Hal Foster el adversario del sujeto moderno (paranoide, fascista) sería quien represente el caos del mundo interior (inconsciente) y exterior (judíos, comunistas, mujeres, homosexuales), un ego fragmentado con el que hay que luchar y lo que hay que oprimir. A menudo se ha tratado de liberar estas opresiones fragmentadas, el capitalismo otorga una liberación fragmentada, devolviendo a estas parte de la dinámica capitalista. El capitalismo pronto buscará resolver sus necesidades o generarle a partir de estas otras.

<sup>7</sup> Negri, Toni, et al, *Contrapoder. Una introducción*, Argentina, ediciones de mano en mano, 2003, p. 37.

<sup>8</sup> Efland, A., *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, ed. Paidós, 2003, pág. 133.

Para proporcionar cambios significativos en nuestra historia requerimos de un análisis de la relación entre individuo y poder, una comprensión del ejercicio de este último, las formas de dominación, de la racionalidad contemporánea y la desestabilización misma de las ideas fundantes, “[...] el surgimiento de un (nuevo) paradigma [...] requiere un complejo sistema de persuasiones, de participaciones activas, de interpretaciones y de respuestas [...]”<sup>9</sup> que no pueden ser concebidos de manera tradicional, a través de la simulación estética o retórica, ya que son las estrategias de la sobremodernidad, son las herramientas de los medios de comunicación masiva.

El poder más que se posee, se ejerce. El legado de Foucault nos muestra cómo diversas instituciones sociales son encargadas de la subjetivación del ser humano a través de diversos discursos, ya sea del discurso visual a través de la imagen o el discurso retórico (textual, oral) que se elabora como una serie de acontecimientos que traen consigo una conducta. Por lo que el poder más eficiente es aquel que “[...] interviene en la inmediatez de la vida cotidiana que caracteriza al individuo, lo marca con su propia individualidad,

---

<sup>9</sup> Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna.*, Gedisa, Madrid, 2002, pp. 84-85.

lo ata a su propia identidad, le impone una ley de verdad que debe reconocer y que los demás han de reconocer en él. Es una forma de poder que hace sujetos individuales”<sup>10</sup>. El poder en cuanto tal no existe, se manifiesta en cuanto existen relaciones de unos sobre otros (la familia, la medicina, la psiquiatría, la educación, los empresarios) una serie de acciones que involucren a otras. La disciplina juega aquí un papel importante, ya que a través de ella se controla el cuerpo social, una constante búsqueda de “Cómo vigilar a alguien, cómo controlar su conducta, su comportamiento, sus aptitudes, cómo intensificar su rendimiento, cómo multiplicar sus capacidades, cómo situarlo en el lugar que sea más útil [...]”<sup>11</sup>. El Dios que todo lo sabe y que todo lo ve (esto demuestra como el estado a través de las diversas instituciones viene a usurpar el lugar de Dios).

La problematización del ejercicio del poder es evidente, no para atacar tal o cual institución, sino una forma de poder que nos encierra en nuestra historia y nos impide transformarla.

---

<sup>10</sup> Foucault, M., “El sujeto y el poder”, Brian Holmes (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamiento en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001, pág. 424.

<sup>11</sup> Foucault, M., *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, V. 3, Paidós, Barcelona, 2001, pág. 243.

El poder es relacional en cuanto incluye relaciones entre individuos, a través de relaciones productivas: división del trabajo, jerarquía de tareas, comunicaciones reguladoras por medio de recursos comunicativos: lecciones, preguntas y respuestas, órdenes, exhortaciones, signos de obediencia codificados, marcas de diferencian el valor de cada persona y los niveles de conocimiento; otra relación del poder es a través de procesos por lo que se ejerce el poder: encierro, vigilancia, recompensas y castigos, juego de relaciones económicas, jerarquía piramidal.

Foucault, ha identificado tres tipos de lucha, contra la dominación, la forma de explotación o lo que ata al individuo a sí mismo<sup>12</sup>. Hablar de política cultural es amplio ya que concierne a las relaciones del individuo con las diferentes instituciones (jerarquizadas) en la vida cotidiana y la forma de transformar estas relaciones, que aunque deben estar contextualizadas en espacio y tiempo requiere, este tipo de arte público, un trabajo constante que se reajusta a través del diálogo y el intercambio, como una continua apropiación del espacio y la historia.

---

<sup>12</sup> Cf. Foucault, M., *El sujeto y el poder*, op. cit.

El ligamen entre el poder/saber es fehaciente en el proceso de aprendizaje. La pedagogía entra en crisis cuando el discurso modernista se encarga de crear una historia, como acumulación de actos individuales pertenecientes a determinados grupos socioeconómicos y cuando el exceso de racionalidad moderna a partir del discurso psicológico se encarga de construirse como una disciplina reguladora y generadora de la noción de salud psicológica<sup>13</sup>. Pronto la tarea de los maestros era convertir a los educandos en el *buen alumno*.

Estas dos cuestiones: la individualidad histórica y la salud psicológica, se vuelven problemática por sus amplias exclusiones en la formación de agentes de cambio social y cuando la noción de salud psicológica se vuelve universal y determinante en la formación de sujetos individuales, sin aceptar que existen en la realidad diversas culturas y múltiples alfabetizaciones que por no aceptarlas algunos individuos entran en desventaja con los demás debido a sus diferencias.

La crítica pedagógica debe surgir de la premisa que si el conocimiento es crítico, primero debe ser significativo. Es

---

<sup>13</sup> Cabe señalar que esta respuesta surgió como temor a los rasgos autoritarios, patológicos que habían originado la Segunda Guerra Mundial.

decir, si volvemos significativas las exclusiones en relación al conocimiento modernista, estas exclusiones volverán crítico nuestro pensamiento en relación al canon por lo que el currículo estará descentrado y los agentes revolucionarios serán diversos, sin que el poder esté en mano de unos cuantos. “El desafío central para los educadores [...] debe dar primacía al lado político de la cultura, en cuanto acto de resistencia y transformación, abordando cuestiones de diferencia, identidad y textualidad dentro y no fuera de la problemática del poder, la acción y la historia”<sup>14</sup>.

La pedagogía crítica o radical que plantea Giroux busca crear posibilidades de participación humana y desarrollar espacios públicos a través del diálogo, justicia social, libertad e igualdad. Los estudiantes, desde esta visión, no sólo entienden, a través del conocimiento el mundo, sino que actúan en él y podrán transformarlo. Por lo que pueden cambiar la/su historia.

La concepción de la pedagogía debe ser modificada, no hay que verla como materia disciplinaria, una metodología que trasmite, quedando como una serie de verdades absolutas, sino que hay que ubicarla con referentes éticos y políticos

---

<sup>14</sup> Giroux, H., *op. cit.* pág. 113.

dentro de la historia y la intervención humana. El alumno es capaz de leer el mundo desde diversas perspectivas y estar dispuesto a pensar más allá de los presupuestos racionales que gobiernan la existencia cotidiana y ser capaces de cuestionar “[...] narrativas que convierten los eventos en naturales [...] En este caso los problemas sociales quedan descontextualizados histórica y políticamente y definidos mediante el estrecho paisaje de esencialismo, suerte o destino. Y creo que ciertamente la pedagogía necesita desmitificar esas clases de formas ocultas de dominación [...]”<sup>15</sup>.



*Una corona de laureles*, fue una instalación que monté en Ciudad Universitaria en la facultad de Arquitectura, el 25 de noviembre

de 2008, por motivo del coloquio *Procesos creativos* organizado por San Carlos, la idea era realizar un proyecto

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 242.

que vinculara dichos procesos con una pieza artística. Los procesos creativos dentro de una institución están evaluados por un número de acuerdo, según la experiencia como estudiante, a cuestiones relativas, aunque muy bien racionalizadas, las preferencias del docente están en juego al legitimar de acuerdo a la simpatía que sienta por el alumno. Desde mi infancia se me ha dicho que siempre hay que realizar preguntas de los conocimientos que expone un profesor, con el paso del tiempo me he dado cuenta que esto no es así, siempre existen preguntas incómodas que son preferibles no responder.



Decidí presentar una pieza que abordara desde los signos cómo funciona la institución académica tradicional. En primer lugar podemos decir que dentro del aula el

alumno tiene bien demarcado su espacio en una butaca volviéndolo pasivo receptor. La silla la pinté de negro y la enmarque en un círculo blanco que pasaba a negro, elaborado con cinta adhesiva. Un juego de contraste de color; luego con

cinta de color roja y verde rodee el círculo y quité cinta que daba la forma de corona de laurel, posteriormente con ese mismo contraste entre el blanco y el negro puse el número 5 y el número 10. Una calificación reprobatoria y la máxima nota para aprobar. La pieza era lúdica y pragmática ya que invitaba al espectador a actuar en ella.

Lo simbólico de la pieza es muy sencillo. La institución está presta a premiar al mejor a través de procesos de exclusión e inclusión. Para ser premiado, el sujeto se tiene que delimitar en el espacio y en el tiempo según su área de conocimiento y dejarse moldear según las necesidades institucionales, quien por su espíritu inquieto, no obedezca a las demandas y limitaciones de la institución será *castigado* con un 5 o con otra nota. Se racionalizaran supuestos objetivos en detrimento de las necesidades singulares del sujeto educando. Con ello no pretendo borrar la diferencia generacional que autoriza al profesor a la enseñanza, sino que se atienda la singularidad del educando y se busque las maneras para formar un ciudadano responsable de la construcción del mundo y que no se le impida ser agente del cambio social por no estar conforme a lo establecido.





**3. 3**

**El sujeto disidente. La  
ponencia**



El sujeto disidente  
Registro de un performance

**E**n el capítulo uno revisamos como los situacionistas intentaron unir el arte con la vida, veían que la realidad misma podía ser maravillosa. Para ellos la vida cotidiana se antepone a la vida especializada, cuando se prescinde de esta última. En ella, está la medida de todo, las búsquedas de arte y la política revolucionaria. La crítica que dirigen al neo-capitalismo está apoyada en la colonización que hace de la vida cotidiana por medio del espectáculo propiciando la pasividad, elogiando el trabajo, la acumulación y el ahorro.

En cuanto al arte y la política revolucionaria que planteaban los situacionistas encontramos dos puntos:

En el nuevo estadio capitalista, denominado postfordismo, el capitalismo ha afectado al arte, propiciando un síntoma en la política de subjetivación del nuevo régimen capitalista, creando dos tipos de sujetos: a) el artista inofensivo en estado de goce narcisista y b) el espectador consumidor en anestesia sensible. Los cuales están del todo despolitizados.

También vimos que existen en el sistema capitalista moderno los siguientes puntos en tensión: Crisis de La ideología liberal, Crisis de capitalismo desde su larga

duración, Crisis del Estado desde su larga duración, Crisis de lo político y la política modernos y la crítica de la ciencia moderna Newtoniano-baconiano.

En el arte disidente existe una deriva que conectan las prácticas sociales y políticas. Una propuesta que desborde la reducción de la investigación al ámbito de la mirada.

La institucionalización del arte neutraliza la potencia de creación por medio de la reificación de su producto al reducirlo a objeto fetichizado.

La obra disidente ha de venir en acontecimiento, acción sobre la realidad y transformación de la misma. Implica algunas veces un autoexilio institucional y disciplinario del arte, por lo que la disciplina artística ha de abrirse desde ese complejo universalista con el que se constituyó hasta los alcances más progresistas de las nuevas subjetividades críticas del racionalismo desde la práctica artística que cuestiona el monopolio artístico en pro de una práctica artística mestiza, a todos aquellos intentos fallidos, pero resistentes que trataron de unir el arte con la vida y a los actuales agentes artísticos que intentan redefinir lo artístico con lo político dentro de un estadio estructural capitalista, donde el mito se genera a través de la lógica mercantil.

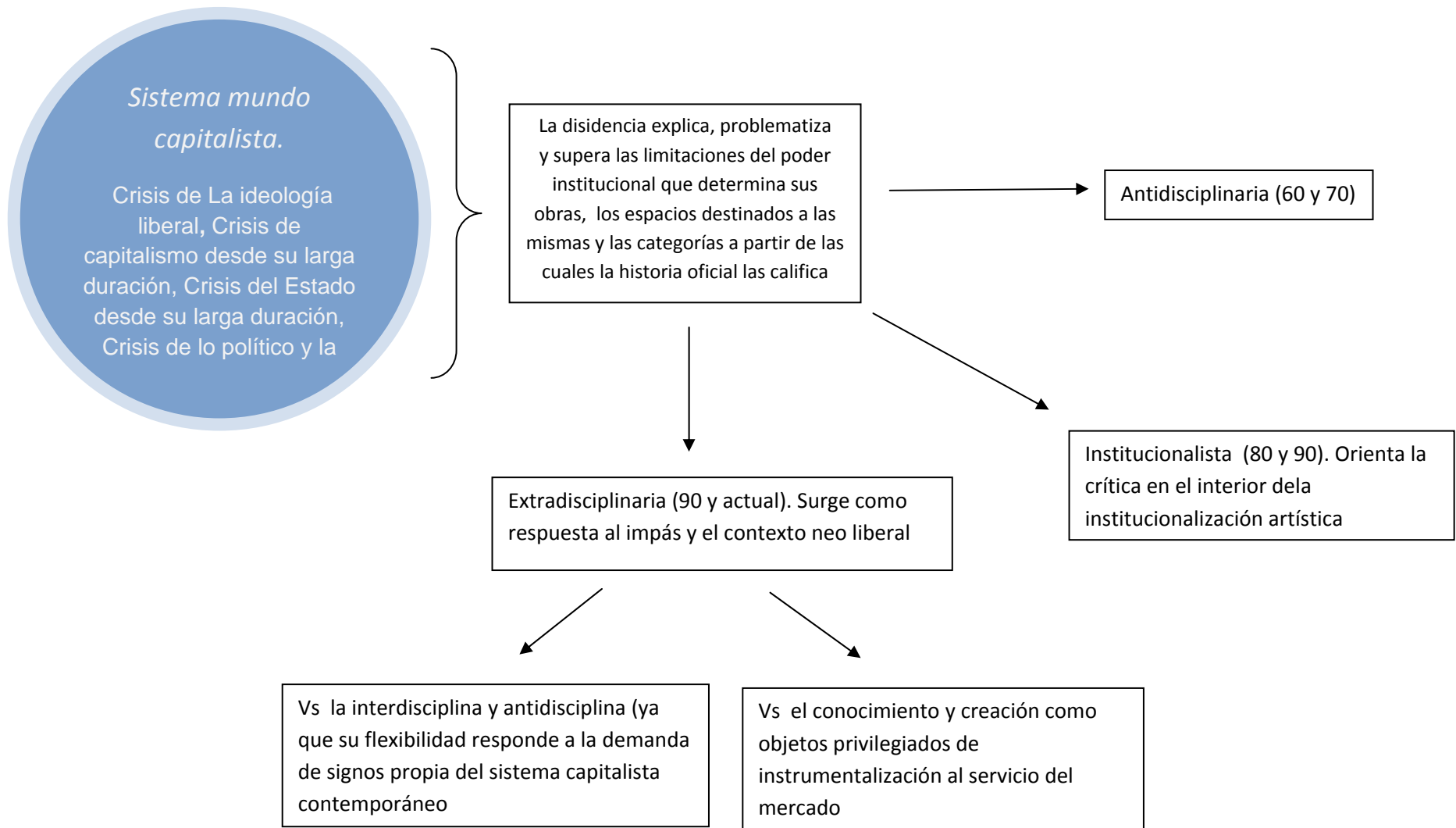


La diferenciación entre acciones activistas y acciones artísticas puede resumirse de la siguiente manera.

Las acciones activistas: buscan una potencia macropolítica dentro de una cartografía dominante (conflictos de clase, de raza, de género, etc.). Oposición oprimido y/o explotado. Busca una relación más justa.

Acciones artísticas: potencia la micropolítica, trabaja dentro de la cartografía dominante y la realidad sensible, performativo, visual, verbal u otro. Existe una tensión entre lo real sensible e indecible. Afirma la potencia del arte.

Lo anterior propicia que se reivindique el estatus de disidencia en la práctica artística actual. Encontramos un sencillo esquema de lo anterior en la siguiente página.





apuntar con una pistola de juguete primero al ponente, luego al público; si una persona entraba, se ponía de pie o salía, la seguía con la pistola, a otros que dormían también. Tampoco las figuras de autoridad de la Institución del posgrado, presentes en la ponencia, se libraron del señalamiento: el Dr. José Daniel Manzano (coordinador del posgrado en artes visuales) y la Mtra. Laura Corona (secretaria académica).

Cómo becario estuve *obligado* a realizar una ponencia de mi investigación de tesis en el IV coloquio de estudiantes de artes visuales el 22 de Mayo de 2009, llevado a cabo en la ENAP, plantel Xochimilco. Dar una ponencia normal lo consideré bastante cómodo de mi parte según el tema que estoy tratando, por lo que decidí interactuar con el público volviéndome nuevamente una *obra de arte*. La idea era presentarme como zapatista y tratar de suscitar un acontecimiento, uniendo la máquina artística con la máquina revolucionaria; a mí me tocó ser el último de la segunda mesa. Cuando tuvimos que subir, yo vestido de zapatista, comencé a



Alain Badiou en *El ser y el acontecimiento*, distingue entre naturaleza e historia. A la primera corresponde multiplicidades normales que están presentadas y representadas, a la segunda multiplicidades singulares que aunque están presentadas no están representadas, pertenecen a la situación sin estar incluidos en la situación, son elementos más no partes. Da una imagen aproximada “una familia de personas es un múltiple presentado de la situación social (en el sentido que habita un mismo departamento, sale de vacaciones, etc.), pero también un múltiple representado, una parte, en el sentido en que cada uno de sus miembros está inscritos en el registro civil, tiene nacionalidad francesa, etc. Sin embargo, si alguno de los miembros de la familia, físicamente ligado a ella, no está inscrito legalmente, es un clandestino y, por esa circunstancia, no sale nunca solo, o se disfraza, etc., se puede decir que esta familia, aunque presentada, no está representada. Es, por consiguiente, *singular*”<sup>16</sup>.

Con esta figura retórica de Badiou quise jugar con el público. Cuando decidí entrar a la maestría en Artes visuales me di cuenta que lo que pretendo con el arte aun no está

---

<sup>16</sup> Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Bordes manantial, Buenos Aires 2003, pág. 196.

institucionalizado con un título y menos curricularmente, todo está dividido en áreas o para denominarlo con términos modernos en disciplinas. Si no existe un cruce entre las áreas de foto, arte urbano o pintura, por mencionar algunas, más que en materias comunes y optativas, en las que sinceramente no hay mucha elección y en las que cada quien defiende su territorio; menos hay un cruce entre psicología, antropología, sociología, economía y artes visuales, nuevamente, por mencionar algunas. Si el arte se concibe cómo una manera de construir conocimiento, existen barreras ideológicas e institucionales que impiden otras maneras de encuentros para construir conocimiento dentro del área de las artes visuales. Por lo tanto si yo quiero crear otras maneras de conocimiento dentro de las áreas de artes visuales no me siento representado.

La poética es muy sencilla, en esa ponencia para mis compañeros con los que acudí diariamente a San Carlos y me conocen, aun disfrazado estuve presentado, más no representado, para los del propedéutico que fueron el mayor público no estuve presentado ni representado. Eso mismo ocurre con la institución; cuando no presta atención a lo singular, sino sólo a generalidades; el alumno puede no estar presentado aún cuando esté inscrito y menos representado.

Una práctica extradisciplinaria requiere del agenciamiento y la creación de espacios en diálogo continuo. Las fronteras, no sólo son para los países, sino también para nuestras instituciones, que delimitan e impiden el paso. Ya lo revisamos con Marc Augé: la frontera, no es una barrera, sino la invitación a tener un encuentro con el *otro*.





**3. 4. Tu héroe, mi héroe: toca, juega y aprende:  
Una relación crítica en relación al Juramento de  
los Horacios**



**El juraramento de los Horacios**

**Óleo , 1784, Jaques Louis David**



Tu héroe, mi héroe: toca, juega y aprende

Mixta, 2008, José Luis Rangel Luévano

**A**l hablar de la presente pieza. *Tu héroe, mi héroe: toca, juega y aprende* y su relación con *el Juramento de los Horacios* de Jaques Lous David. Tengo que aclarar que la abordo desde el aspecto político del arte. Entendido éste como la necesidad que tenemos los seres humanos de afirmar la potencia inventiva cuando el cambio social es necesario en medio de tensiones intersubjetivas. El acercamiento conceptual será performativo, al relacionar dos obras en imagen fotográfica en un plano real sensible, invisible e indecible, es decir, en el plano de la reversibilidad semiótica, que se relaciona con el hábito. No quiero, de ninguna manera, jerarquizar las piezas, sino abordarla desde un aspecto hermenéutico, cómo se puede relacionar una pintura de gran valor histórico, con una pieza que ni siquiera ha trascendido.

En el capítulo dos revisamos que el estado moderno era una forma de dominación occidental que había impuesto a todo el planeta su forma de gobierno. La imposición de dicha forma de gobernabilidad tiene su origen en las ideas que dieron lugar a la Revolución Francesa: libertad, igualdad, fraternidad, además de la elección de los representantes. El estado moderno surgió como una Institución.

Sin embargo la consciencia identitaria actual, ya sea del sujeto o grupos, viene a replantear el sentido del individuo en la sociedad contemporánea frente a la reconstrucción de un mundo económico global, altamente comunicado y gobernado por el imperativo tecnológico; pero no por eso más civilizado y desarrollado en relación ecológica con la naturaleza. Los movimientos identitarios (de género, raza, etnia, clase, etc.) evidencian la variación cultural y social del mundo, cuestionando al Estado occidental como vía de progreso<sup>17</sup>.

Una vez que el estado se consideró como elemento clave para garantizar el bienestar poblacional tanto de los trabajadores como de los burgueses y defensor de los derechos civiles, lo único real que ha conseguido es desquebrajar esta concepción ya que la contradicción de sus discursos con la realidad ha fragmentado los diferentes sectores de la población. Cada cambio de administración hace palpable los conflictos internos de estos órganos de gobierno. En primera instancia encontramos que una sociedad altamente competitiva restringe los derechos ciudadanos,

---

<sup>17</sup> Cf. Diaz González, Eduardo, “De la variación de las especies a la variación de las culturas”, Acta sociológica. Investigación social y metodología, No. 46, Enero-Abril 2006, págs. 15-26.

principalmente de los pobres; existe un pobre vínculo del mercado laboral con los jóvenes que indica la poca reciprocidad futura del estado con los próximos adultos, la cual se debilita constantemente. En la actualidad el mercado se presenta como la solución a problemas sociales y políticos por lo que urge que los ciudadanos estén inscritos en instituciones reales de bienestar y; dentro de una época en que se reconocen los derechos universales de cada persona las exclusiones identitarias: racistas, de género, étnicas, de orientación sexual, de creencias, de clase impide la participación activa de los ciudadanos en la vida pública<sup>18</sup>.



En medio de este panorama me propongo hacer un análisis del origen del Estado-nación y su posible deslegitimación en el plano de lo simbólico.

La historia del arte me ha enseñado que *El juramento de los Horacios*, es el signo más acabado del origen del Estado moderno,

<sup>18</sup> Cf. Sassen, Sasquia, *Reubicar la ciudadanía. Posibilidades emergentes en la nueva geografía política*, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid, Traficantes de sueños, mapas no. 2, pp 87-113.

que se puede resumir en la frase: *del padre a la patria*. Paralelamente a manera de *psicoanalista freudiano amateur* detengámonos en los signos de dos imágenes.

En *El juramento de los horacios*, vemos a un padre fuerte, robusto, incluso idealizado, que ha decidido cargar a sus hijos con filosas espadas, armas que los pone prestos a la lucha para conseguir su tierra, su espacio. Conquistar sus derechos.

En cambio, en *Tú héroe, mi héroe, toca, juega y aprende*, vemos a un padre gordito, caricaturizado, listo para golpear a sus hijos si no lo obedecen, no los dota de armas para conseguir libertades, sino los reprende y reprime. Él se dota de armas para mantener su control. *El derecho del Estado para ejercer la violencia*.





En otro nivel aparecen los hijos, héroes que forjarán la patria con su sangre, leales, convencidos. Dotados de determinación y valentía. Romanos que son valerosos ante la adversidad, en aquella época el signo fehaciente de la masculinidad y de la hombría.



En este detalle de la pintura de Jaques Louis David, vemos como el padre dota de armas a sus hijos para la generación de una nueva comunidad, el Estado debía fundarse con el derramamiento de la sangre que desconocía la autoridad de la monarquía con el reconocimiento de los derechos del hombre.



Aquí, en cambio aparece un héroe, o mejor dicho un antihéroe importado; Wolverine, quien es el rebelde de la historia de los comics norteamericanos, quien no se puede adaptar a la autoridad, brindándole una personalidad de líder nato. Pese a ello se mueve a partir de pulsiones, deseos que nos pueden dotar de otras capacidades en el cambio social. Wolverine es la negación de la razón occidental.



A diferencia de lo anterior, el Estado moderno actual se ha dotado de armas para la represión del levantamiento de 2010 histórico mexicano que muchos intelectuales mexicanos vienen anunciando, entre ellos Carlos Antonio Aguirre Rojas. Debido a que las condiciones históricas, que propiciaron la revolución francesa son muy similares.

Entre otras diferencias que podemos encontrar en dichas obras, es que *El juramento de los Horacios*, obedece a un espacio que imita la realidad, a través del excelente manejo del óleo, la perspectiva y la luz y sombra, el detallado dibujo lleno de habilidad. En cambio *Tu héroe, mi héroe: toca, juega y aprende* hace alusión a la superficie plana conquistada por la modernidad, pero con el uso de materiales industriales, cotidianos, no por los especialistas del arte, sino por niños y obreros. No hay un manejo del dibujo, sino de fotocopias en la era de la reproducción masiva. *El juramento de los Horacios*, es una obra canonizada por la historia del arte considerada maestra, un bien durable y trascendente, en cambio, *Tu héroe, mi héroe: toca juega y aprende*, es una obra no canonizada, efímera y dialoga con la teoría de la modernidad líquida de Zigmund Bauman.

El arte vinculado a la política se cierne en un debate, aún no superado ¿Deben los artistas mantenerse al margen de la política porque la implicación en temas sociales ahoga la naturaleza *pura* del arte? ¿O están legitimados para dotar a su arte de una ideología que plantee nuevos modelos de pensamiento y acción?

En un tiempo de bifurcación es preciso retomar la categoría que Immanuel Wallerstein propone: el tiempo de *Kairos*. Aquel momento en el cual es preciso llevar a cabo una elección moral, profunda., mental. Un tiempo que no se presenta todos los días, ni fácilmente; sino que sólo aparece de manera excepcional<sup>19</sup>. Hay que escoger entre el narcisismo histórico del arte, aquel que revisábamos con Bernini y Borroni, incipiente en nuestros días, o entre, aquel desobediente con sentido impugnador que ha acompañado a Occidente y nos incumbe como país occidentalizado, el que revisábamos con el Situacionismo y con Turner y que lo fuimos decantando de Europa hacia México. El estadio actual del capitalismo requiere de la desujeción (Foucault) y la desinteficación e identificación imposible con una parte de la comunidad (Rancier).

Hoy es mantenida la idea de ensanchar la vocación y la actividad del artista. El yo, la subjetividad y la identidad tienen cambios insospechados, el bombardeo de imágenes conforman dicha construcción, por lo que los artistas no

---

<sup>19</sup> Este concepto es analizado por Carlos Antonio Aguirre Rojas, *Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*, Era, México, 2003, pág. 340.

pueden sólo quedarse con los problemas que aparentemente sólo le atañen a su propia creación. El conocimiento es indivisible y la forma en que se construye es en relación al tiempo que habita cada sujeto, lo que requiere rebasar los propios límites que lo sujetan, aquellos que le han impuesto. El panorama general de México se resume en la interconexión de las siguientes imágenes:

















**E**scribir un apartado conclusivo sobre un proyecto y escritura disidente encierra algo complejo, ya que sería como afirmar que el proyecto de las vanguardias fue concluido, o que la Revolución Mexicana no hubiese sido interrumpida, o que llegamos al final de un camino, por ello, estas consideraciones finales, que son a manera de conclusiones parten de una paradoja, ya que ningún problema está resuelto de una vez por todas. Por lo que me enfrento a algo un tanto cuanto contradictorio. Por un lado, una conclusión de alguna manera *canoniza un saber*, pero por otra, un saber realmente crítico nunca propone unificar, generalizar u ordenar el campo de sus proyectos y sus prácticas. Un proyecto disidente se empeña en la redefinición de sus proyectos y prácticas; traza trayectorias históricas desde el conflicto; es auténtico, en la medida en que no queda atrapado con sus manifiestos, no tiene afán en crear ortodoxias o quedarse sólo en la rutina de sus preguntas, basta poner el ejemplo de las disciplinas, las cuales por mucho tiempo han sido una prisión, un saber que ha limitado la

conexión interdisciplinaria que multiplica las miradas, asegura la distancia crítica de cada uno de los modos de representación de la realidad. Por lo que podemos decir que esta tesis es un intento por romper los muros que acotan un problema. Podemos hacer un balance desde el siguiente enfoque:

Con el aparente triunfo del neoliberalismo y la subsunción de los individuos al capital a través del libre mercado, el arte disidente se perfila como una necesidad de producción crítica a contra corriente, ya que si el arte era mimesis de la realidad, ahora su carácter adquiere un peso protagónico para crear instrumentos viables que nos ayuden a descifrar y comprender la complejidad de la realidad.

En el rescate de la hegemonía cultural, después de su crisis moral, Europa y Estados Unidos se reperfilaron gestores y administradores de los discursos académicos y estéticos en la creación de grandes instituciones de legitimidad y visibilidad artística incluyendo la subversión del Sur como herramienta

para su recomposición. Las eurocronologías fueron por mucho tiempo herramientas, formas eficaces para mantener dicha hegemonía. Las dos trayectorias históricas que he trazado son líneas de fuga a partir de las paradojas y contradicciones internas de la modernidad europea en relación con el resto del mundo, más precisamente con México, que es desde el lugar donde hablo. Dichas *extratrayectorias* ponen a dichos espacios y sus sujetos en protagónicos en el quehacer social, porque si la crisis hegemónica pasa por el agotamiento del Neoliberalismo y el Estado nacional como modelo de sociedad, requiere de prácticas artísticas renovadas, que acaben con sus mitologías y sus intereses para entender el arte, lo social, lo ético, lo político dentro de un ecosistema, como un todo.

Sin embargo, el artista disidente, no existe del todo, como un sujeto autónomo, sino que está interconectado y no existe sin la relación que tiene con institución artística: academia, galerías, bienales, ferias, concursos, becas, críticas; y si vamos al campo social, depende de un determinado sistema económico, de mercado, de los cambios tecnológicos

y de información que ocurren en el planeta, de las diversas visiones del mundo y la construcción y ordenamiento social. Una realidad que encierra una coyuntura multiseccular.

En este momento, América Latina y México, son lugares disidente por antonomasia, no por mérito o porque lo hayan buscado, sino porque es una situación que parte del hecho de que sus pobladores se vieron afectados por un proceso de colonización que modificaron el orden social y la autoridad a rebelarse pasa de generación en generación. Ahora el reto más importante para un artista es no ver en la palabra disidencia un adjetivo, ya que este categoriza, califica; sino ver en la palabra *disidencia* un todo, un sujeto, dejar de ser una idea difusa para que la institucionalización que hizo el capitalismo del arte deje de ser un tótem al que constantemente recurre. También ver la disidencia como una empresa colectiva y no sólo un trabajo individual, en la que todo el corpus que compone el orden artístico y social, el cual debe estar interconectado, juegue un papel importante a fin de que este sujeto histórico adquiera forma de ángeles, que



según una antigua leyenda talmúdica “[...] los propios ángeles son creados (en cantidades innumerables, renovadamente, y a cada instante) para que después de haber entonado su himno ante Dios, dejen de cantar y se desaparezcán de la nada”<sup>1</sup>.

A continuación pongo una pequeña selección de unas imágenes de una serie de fotografías, que considero nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de reivindicar el estatus de disidencia en el arte frente a un mundo globalizado por la basura. Estas imágenes obedecen al orden de lo semiótico y dejo al lector su interpretación como consideración final.

Sin olvidar, antes, el llamado de Benjamin “Entre las generaciones pasadas y la nuestra está vigente un acuerdo secreto. Es decir, éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación precedente,

se nos ha conferido una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado tiene derecho a un reclamo”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter, Presentación de la revista *Angelus Novus*, *Contrahistorias. La otra mirada de Clío*, año 7, No. 13, septiembre 2009-febrero 2010, p. 74.

---

<sup>2</sup> W. Benjamin, *Écrits Français*, en Gilly, *op. cit.*, p. 103.







## Libros

- Aguirre, Rojas, Carlos Antonio, *Immanuel Wallerstein. Crítica del sistema-mundo capitalista*, Era, México, 2003.
- Ardenne, Paul, *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*, Murcia, Cendeac, 2006.
- Augé, Marc, *Por una antropología de la movilidad*, Barcelona, ed. Gedisa, 2007.
- Aznar, Almanzán, Sagrario, *El arte y la acción*, Nerea, Madrid, 2000.
- Badiou, Alain, *El ser y el acontecimiento*, Bordes manantial, Buenos Aires, 2003.
- Becker, Carol, *El artista como intelectual público*, Giroux, H., Shannon, P. (eds.) *Education and Cultural Studies*, Nueva York y Londres, ed. Routledge, 1997, s/p.
- Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿Líquido?*, Sequitur, Madrid, 2007.
- Blanco, Paloma et al (ed), *Modos de hacer, arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, ed. Universidad de Salamanca, 2002.
- Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2006.
- Butler, Judith, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Comeron, Octavi, *Arte y posfordismo. Notas desde la fábrica transparente*, trama editorial, 2007.
- Corbeira, Dario, *Arte y Revolución*, Barcelona, La casa encendida, 2007.
- Codero, Karen e Inda Sáenz (comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Universidad iberoamericana, México, 2007.
- Connor, Steven, *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de contemporaneidad*, Madrid, Akal, 2002.
- Crimp, Douglas, *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal Madrid, 2005.
- Dufour, Dany-Robert, *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total*, Paidós, Buenos Aires, 2007.
- De Lauretis, Teresa., Alicia ya no. *Feminismo, semiótica y cine*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Deleuze, Gilles, *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005.
- Dosse, François, *Historia del estructuralismo*, T. I y T. II, El canto del cisne, 1967 hasta nuestros días, Madrid, Akal, 2004.
- Duque, Félix, *Arte público y espacio político*, Madrid, Akal, 2001.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del arte*, Ediciones península, Barcelona, 1969.
- Efland, Arthur, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2001.

- Efland, Arthur D. et al, *La educación en el arte posmoderno*, Barcelona, ed. Paidós, 2003.
- Eagleton, Terry, *Ideología*, Paidós, Barcelona, 1997.
- Faccincani Cristina et al, *El perfume de la maestra. En los laboratorios de la vida cotidiana*, Barcelona, Icara-Antrazyt, 2002.
- Foster, Hal, *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001.
- Foucault, Michel, *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, V. 2, Barcelona, ed. Paidós, 2001.
- Garcia, Canclini Nestor, *La globalización imaginada*, México, ed. Paidós, 2002.
- Gilly, Adolfo, *Historia a contrapelo*, Era, México, 2006.
- Giroux, Henry, *Placeres inquietantes. Aprendiendo de la cultura popular*, Barcelona, Ed. Paidós, 1993.
- Gombrich, R. H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte de Renacimiento, I*, Singapur, Debate, 2000.
- Guasch, Anna María, *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza forma, Madrid, 2000.
- Heartney, Eleanor, *Arte & Hoy*, Phaidon, China, 2008
- Krauss, Rosalind, *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, ed. Alianza, 2002.
- Laddaga, Reinaldo, *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo editora, Argentina, 2006.
- Marchan, Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte del concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, 8ª ed., Madrid, Akal, 2001.
- Martínez, Rosa (ed) *Santiago Sierra*, Venecia, Turner, 2003.
- Michaud, Yves, *El arte en estado gaseoso*, FCE, México, 2007.
- Mirzoeff, Nicolás, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Negri, Toni et al, *Contrapoder. Una introducción*, Argentina, ediciones de mano en mano, 2003.
- Sassen, Sasquia, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*, Madrid, Traficantes de sueños, mapas 2, 2003.
- Storey, John, *Teoría cultura y cultura popular*, Barcelona, ed. Octaedro, 2002.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad, nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. Alberto L. Bixio, 7ª. reimp., Madrid, ed. Gedisa, 2002.
- VV. AA. *La lleca. Como hacemos lo que hacemos*, s/e, México, 2008.
- VV. AA., *Historia del arte. Últimas tendencias*. Barcelona, Salvat, 2000.
- Wallis, Brian, (ed), *Arte después de la modernidad, Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, ed. Akal, 2001.

WalKer, John, et al, *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, ed. Octaedro, 2002.

Wollen, Peter, *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Ed. Akal, Madrid, 2006.

## **Memorias:**

Segundo SITAC, *Arte y Ciudad. Estéticas urbanas, espacios públicos ¿políticas para el arte público?*, PAC, México, 2003, 328 p.

Tercer SITAC, *Resistencia*, PAC, México, 2004, 288 p.

Cuarto SITAC, *Fugacidad y permanencia*, México, 2005, 299 p.

## **Hemerografía:**

Acta sociológica, México, No. 4º, Mayo-octubre de 2006.

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, México, Año 1, No. 2, Marzo-Agosto, 2004, pp. 111.

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, México, Año 4, No. 7, Septiembre 2006-febrero 2007, 2006.

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, México, Año 6, No. 12, Marzo-agosto de 2009.

Contrahistorias. La otra mirada de Clío, México, Año 7, No. 13, septiembre 2009-febrero 2010.

Chilango. Time Out México DF, México, Año 1, No. 4, Febrero, 2004.

## **Videos**

Simon Schama, *El poder del arte, vol. 1*, Rembrandt “*Conspiración de Julius Civilis*”, BBC, 2007.

\_\_\_\_\_ *El poder del arte, vol. 2*, Gian Lorenzo Bernini, El éxtasis de Santa Teresa, BBC, 2007.

\_\_\_\_\_ *El poder del arte, vol. 2*, Jacques-Louis David, La Muerte de Marat, BBC, 2007.

## **Catálogos**

Muntadas: On translation, Macba, Barcelona, 2003.

Muntadas-Proyectos, Turner, México, 2004.

## **Televisión**

Cómo el arte hizo al mundo, *Más humano que lo humano*, transmitido por once tv y producido por la BBC, 18 de Enero de 2006, 20:00 hrs.

## **Facsímil**

Holmes, Brian, *Manifiesto afectivista*. Desbordes, No. 0, Enero 2009, s/lugar de publicación, s/p.

## **Internet**

<http://www.brumaria.net>

<http://www.sindominio.net/traficantes/>

Imágenes:

### ***Paul Cézanne, Las Bañistas***

[http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paul\\_C%C3%A9zanne\\_048.jpg](http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Paul_C%C3%A9zanne_048.jpg)

### ***Vincent Van Gogh, La habitación***

[http://www.frame-painting.com/Vincent\\_van\\_Gogh.htm](http://www.frame-painting.com/Vincent_van_Gogh.htm)

### ***Richard Serra, La serpiente***

<http://www.artespain.com/wp-content/uploads/richard-serra-custom.jpg>

### ***Lorena Wolfer, Mientras Dormíamos***

<http://clon.uam.mx/cyberzine/10/ax11.swf>

### ***El Baldaquino de San Pedro***

<http://web.educastur.princast.es/proyectos/grupotecne/archivos/investiga/123baldacchino-bernini.jpg>

### ***J. M. W. Turne, El barco de los esclavos***

<http://gavieros.blogspot.com/2008/08/el-barco-de-los-esclavos-notas-sobre.html>

### ***Antoni Muntadas, CEE Project***

<http://interartive.org/wp-content/uploads/muntadascee13-300x222.jpg>

### ***La Lleca Concurso***

[www.lalleca.net](http://www.lalleca.net)