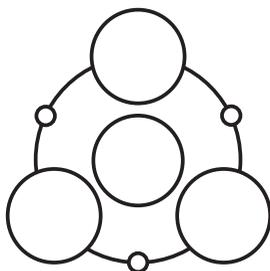




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO | FACULTAD DE ARQUITECTURA | INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS + CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES



ARTE, DISEÑO Y COMPLEJIDAD AMBIENTAL URBANA

Recursos críticos del arte y el diseño en
investigación - acción interdisciplinaria sobre
procesos culturales y socio-ambientales

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO PRESENTA:
LUIS ERNESTO SERRANO FIGUEROA

TUTOR PRINCIPAL

José Daniel Manzano Aguila (FAD-UNAM)

COMITÉ TUTOR

Elia Espinosa López (IIE-UNAM) | José Antonio Amozurrutia (CEIICH-UNAM)

LECTORES

José Eugenio Garbuno Aviña (FAD-UNAM) | Víctor Fernando Zamora Aguila (FAD-UNAM)

ASESOR

Martí Peran Rafart (Departamento de Historia del Arte, Universidad de Barcelona)

México | 2017.

Ciudad Universitaria, Cd. Mx. , Septiembre, 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Esta tesis pone en relación tres espacios conceptuales amplios que articulan un objeto de conocimiento complejo. Objeto que es abordado desde una perspectiva de investigación – producción crítica, y que asume formas experimentales de investigación – acción colaborativa y de perspectiva cibercultural].

Estos tres espacios conceptuales [arte-diseño, proceso urbano, ambiente + crítica a los modos convencionales disciplinarios de construcción de conocimiento], puestos en relación, permiten a partir de su abordaje: 1) Realizar una construcción conceptual [preliminar] que permite ciertos tipos de abordaje trans-disciplinar del problema socio-ambiental-urbano. 2) Realizar una reflexión sobre el papel del arte-diseño en la constitución y crítica [simultánea] de la modernidad capitalista. 3) Realizar una contribución concreta al diseño de herramientas inter / trans / extra / post / in / disciplinares de investigación, acción, gestión y producción urbana colectiva apoyada en el uso expandido y crítico de recursos técnico-conceptuales situados en el campo [expandido] de las artes y los diseños.

Dicho abordaje se soporta en una búsqueda de re-construcción/re-constitución de sentido en la interpretación, [una hermenéutica ambiental], de la lógica cultural de los procesos socio-urbano-ambientales y una búsqueda, también, de posibilidades para la reflexión y la acción compleja de colectivos urbanos situados en contextos específicos. Se busca así [procesualmente], la articulación teórico-práctica de acciones de investigación - producción tanto en el ámbito académico como en el ámbito socio-urbano.

2013

Luis Serrano

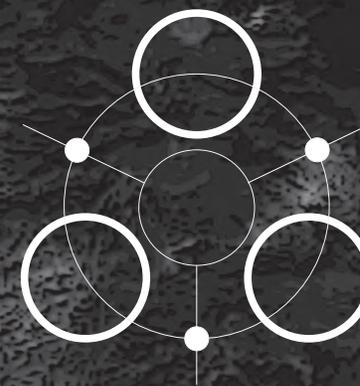
ARTE, DISEÑO Y COMPLEJIDAD URBANA

Posgrado

FAD
UNAM

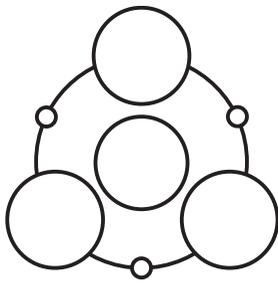
ARTE, DISEÑO Y COMPLEJIDAD AMBIENTAL URBANA

Recursos críticos del arte y el diseño en investigación acción interdisciplinaria sobre procesos culturales y socio-ambientales



Luis Ernesto Serrano Figueroa

Programa de Doctorado en Artes y Diseño / UNAM



ARTE, DISEÑO Y

COMPLEJIDAD AMBIENTAL URBANA

Recursos críticos del arte y el diseño en investigación - acción
interdisciplinaria sobre procesos culturales y socio-ambientales

Este trabajo está dedicado a los maestros, maestras y
maestres que todos los días ponen a prueba la
congruencia entre el decir y el hacer.

Particularmente a mis dos hijos, Taniel y Andrés.
Maestros monstruos.

A mi compañera, Liliana.
Gran maestra guerrera.

A mi madre.
Gran maestra pata de perro, indoblegable viajera de
pasados tristes.

A los maestros y maestras de los lados B de la vida.
A los y las colegas de aventuras poéticas.

A la tierra.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

- Aproximación sucesiva a las zonas conceptuales [p. **9**]
- Objetivos y estructuración de planteamientos de investigación [p. **17**]
- Complejidad rizomática del libro e implicaciones contextuales [p. **25**]

1. PERSPECTIVA EPISTÉMICA COMPLEJA

- Condición contextual [expandida] del campo disciplinar [p. **35**]
- Condición transitiva del objeto de conocimiento complejo [p. **46**]
- Condición interdisciplinar de la problematización [p. **53**]
- Escalas de la problematización y preguntas de trabajo [p. **65**]

2. COMPLEJIDAD AMBIENTAL URBANA

- Relaciones complejas [p. **91**]
- Pensar histórica y críticamente la complejidad [p. **109**]
- Pensar histórica y críticamente los procesos urbano ambientales [p. **123**]
- Complejidad ambiental urbana [p. **135**]

3. ARTE Y DISEÑO EN EL DISPOSITIVO URBANO MODERNO

- Ethos* múltiples o la compleja sensibilidad epocal [p. **149**]
- Dispositivos, saber y poder [p. **163**]
- Producción del ambiente urbano [p. **171**]
- Cultura del espectáculo, arte global y rentas de monopolio [p. **183**]

4. ARTE - DISEÑO E INVESTIGACIÓN-ACCIÓN COMPLEJA EN UN CONTEXTO TRANSMODERNO

[p. **217**] El contexto complejo de la crítica a la crítica institucional

[p. **234**] El problema del arte, la investigación artística, el conocimiento válido y la construcción de sentido

[p. **251**] Arte-diseño e investigación – acción compleja

[p. **261**] Esquemas dinámicos complejos

5. BALANCE

[p. **273**] Balance crítico

IMÁGENES

[p. **293**] Imágenes por capítulo

REFERENCIAS Y ENLACES

[p. **299**] Textos en papel

[p. **306**] Textos en la web

[p. **312**] Otros materiales

INTRODUCCIÓN

*Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior.
Puesto que un libro es una pequeña máquina.*
Deleuze y Guattari

Aproximación sucesiva a las zonas conceptuales

Esta tesis hace parte de un trabajo continuo, extendido en el tiempo. Un trabajo vinculado con diversas acciones orientadas a la comprensión del papel del arte y el diseño en la configuración compleja de los procesos socio-culturales, en la dinámica acelerada del proceso urbano, y los impactos de éste en el ambiente de la tierra, nuestro planeta.

Como aproximación a una problemática muy amplia, dicho trabajo ha implicado explorar zonas conceptuales [también amplias] que configuran una relación específica entre las producciones del arte y el diseño, el proceso urbano y el ambiente. En esa relación amplia pero específica se emplean, como vectores constructores de cuestionamientos, la noción del *habitar* [como praxis crítica] y una serie de planteamientos de carácter epistémico, político y filosófico que apuntan hacia una acción de colectivización no autoritaria de los procesos de

producción de sentido, que hace eco de una crítica radical¹ de la modernidad capitalista neoliberal actual² cuyo epicentro se localiza en las urbes contemporáneas.

Esta exploración ha implicado simultáneamente observar y preguntarse cómo operan los procesos de conocimiento en el ámbito de la investigación-producción de arte y diseño, y cómo estos procesos de conocimiento se interesan e implican en múltiples situaciones de la actividad socio-cultural en su sentido más abarcador. Estas situaciones de la actividad socio-cultural se conforman por una vasta red de elementos en múltiples dimensiones o enfoques de análisis. Por lo tanto, el *objeto de conocimiento* de este trabajo de investigación-producción se asume como un [objeto] complejo observado desde distintos campos disciplinares. Pero desde la propia lógica epistémica asumida en su abordaje, tal como se expone en el capítulo primero, ese “objeto” se concibe más bien como un “proceso”.

¹ Radical, fundamentalmente en el sentido de una crítica de la raíz del problema, del origen o de su proceso conjunto. Una crítica insatisfecha, siempre inacabada, que mantiene la duda sobre incluso sobre el mismo sentido del ejercicio crítico. Una crítica que reconoce permanentemente la necesidad de profundizar la reflexión y la necesidad del apoyo del trabajo teórico y práctico de otros campos de conocimiento, de otros actores, de otros sujetos. La crítica radical es inacabada *per se*.

² Sistema socio-económico o economía-mundo global que altera progresiva e incesantemente el ambiente a escala planetaria, hasta acercarlo a diversas expresiones de colapso (Barry, 2014), desde el colapso situado en el enfoque ecosistémico hasta los que suponen colapsos socio-políticos focalizados en los múltiples frentes de la guerra global actual.

La aproximación al objeto [proceso] de conocimiento³ en esta tesis, configurado por zonas conceptuales muy amplias [arte/diseño y producción cultural + procesos urbano-ambientales], ha transitado por distintos modos de estructuración conceptual previos a la estructuración actual. Estos modos corresponden a formas consecutivamente expandidas de entender [de manera cambiante] no solamente este objeto/proceso de conocimiento en sí, sino también de entender las formas en que el “sujeto” se desenvuelve en relación con múltiples espacios y múltiples actores, en diversos ámbitos de actuación.⁴ Esto quiere decir que, conforme cambia la comprensión del “objeto/proceso de conocimiento”, cambia también la perspectiva desde la cual se efectúan acciones que, a su vez, alteran la reflexión de dicha comprensión.

³ Objeto de conocimiento se entiende aquí como aquel que formula [objetiviza] el sujeto respecto de sus acercamientos o intereses por saber a través de una o varias zonas de comprensión teórica o práctica, o ambas. Y que modifica conceptualmente transitando por su propia comprensión o expansión de la comprensión en un tramado de nuevas relaciones significantes.

⁴ Por ámbitos de actuación me refiero a todos aquellos espacios donde se interactúa con actores [políticos] concretos [un estudiante, un profesor, una pareja, un funcionario, un vagabundo errante, etc.] entre quienes medie un proceso de comunicación y resolución pragmática de un momento de su realidad. Puede tratarse de un ámbito académico, de un ámbito profesional, laboral, de un ámbito íntimo, de un ámbito público, etc. Los ámbitos pueden distinguirse de maneras múltiples en distintas categorías, por ejemplo, un ámbito secreto, un ámbito de juego, un ámbito de negocios, un ámbito de luchas, un ámbito ritual.

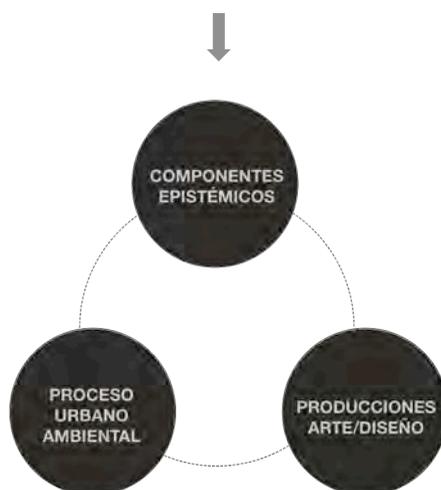
Estos modos de estructuración en expansión se entienden ahora más claramente desde una lectura crítica de la epistemología genética,⁵ en la cual, de manera general, se enuncia que la constante interacción entre objeto y sujeto genera cambios en la configuración significativa del objeto al tiempo que transforma la condición cognitiva del sujeto a través de interacciones. Lo cual implica una toma de consciencia del propio proceso de conocimiento, que se enlaza ineludiblemente con la acción o la praxis respecto del objeto. De tal suerte que la acción de conocimiento resulta en una transformación significativa en estrecha correspondencia con la experiencia iterativa de conocer dicho objeto. Por lo tanto se asume aquí la existencia de un *objeto de conocimiento* subjetivado [en proceso], y no un objeto de estudio que se quedará relativamente quieto mientras observamos y reflexionamos.



En este mismo sentido, la profundización y comprensión de la expansión del objeto de conocimiento [no delimitado o

⁵ En este trabajo se asume una perspectiva cercana a la epistemología genética compleja de Piaget y García (1982), y que se enlaza bien con otras perspectivas epistémicas críticas, en este caso latinoamericanas. Freire (2006), Fals Borda (1979), Quijano (2001).

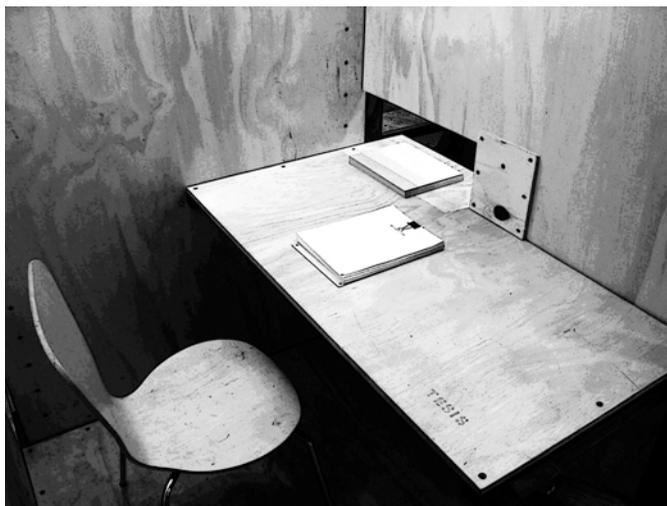
recortado, sino configurado como una estructura abierta y flexible que permite construcciones teóricas críticas] ha hecho que precisamente el problema del conocimiento, es decir, el problema epistemológico, se haya convertido en una zona conceptual clave en el trabajo de investigación que se integra como factor determinante de la argumentación que vincula al arte-diseño con el proceso urbano y el ambiente planetario.



[0.1] Esquema de zonas conceptuales eje de la investigación.

Así, esta configuración del objeto de conocimiento a través de las zonas conceptuales que lo componen ha mutado a través de todos estos modos cambiantes [profundizantes] de aproximación a la relación [expandida] entre arte-diseño / proceso urbano y ambiente. Ahora se incorpora, como zona

conceptual que reconfigura los planteamientos iniciales, la crítica a las formas hegemónicas de construcción y validación de conocimiento y una mirada o aproximaciones a distintas enunciaciones de epistemologías críticas y emancipadoras.



[0.2] Espacio de lectura en una de las páginas del Libro habitable. Facultad de Arquitectura de la UNAM, 2008.

Tres momentos de configuraciones conceptuales diferenciadas pueden identificarse en este proceso continuo. En 1997: *arte, praxis, espacio, utopía, libro y proceso* [libro proceso como instalación transitiva de resistencia espacial-cultural]. En 2007: *arte, ecología, ciudad, habitar* [libro proceso habitable como herramienta para la construcción de cultura ambiental urbana]. Y en 2017: *arte, diseño, proceso urbano, ambiente, y producción crítica de conocimiento* [libro proceso como texto en acción reflexiva +

propuesta de herramienta dialógica para prácticas colectivas de investigación y producción crítica⁶ de la sensibilidad colectiva que moviliza las prácticas sociales que producen las ciudades y los ambientes asociados].

En este trabajo [habitado] la herramienta de trabajo constante ha sido el *libro* como mecanismo técnico-conceptual [ampliado]; y junto a éste [la observación permanente de] otros mecanismos o dispositivos técnico-conceptuales dentro del campo del arte/diseño que interactúan de forma crítica con su contexto. Es decir, se ha pensado y trabajado en un *libro proceso habitado* como una pequeña pieza de una obra [expandida temporal, técnica y conceptualmente] de arte-diseño urbano colectivo.⁷

El libro ha sido asumido en todos estos modos de aproximación-actuación como una herramienta eje, una herramienta para el diálogo, la exploración abierta y colectiva [constructiva] de reflexiones en torno al habitar. Pero también como una herramienta para la generación de reflexiones acerca del sentido de la misma producción de arte como forma

⁶ En un bucle reflexivo hologramático.

⁷ Esta obra de arte-diseño urbano colectivo, expandida técnica y conceptualmente, tiene identificaciones parciales con la crítica del urbanismo situacionista y con la perspectiva de los artistas mediadores entre actores urbanos del planteamiento general del *arte urbano* de Oscar Olea, así como con ciertos aspectos de la idea de integración plástica en la ciudad formulada en los años 60 y 70 del siglo pasado. Sin embargo, piensa el trabajo de arte como una serie de formas incorporadas a la producción cultural colectiva de la forma y dinámica urbana.

concreta que moviliza sentidos y sensibilidades en el hacer cotidiano de nuestro devenir moderno, hiperacelerado e hiperalienado. De este modo, entonces, se concibe el *Libro proceso habitado/habitable* [y su secuencia experimental] como una forma de arte ampliado, incorporado a la vida cotidiana compartida, como reflexión-acción de sujetos productores de sensibilidades y materialidades [no necesariamente especializadas como formas de Arte], sino como procesos [más simples, pero quizá más conscientes] del habitar colectivo [formas específicas de saber/hacer] que en un enlace secuencial [rizomado] *producen* [llevan adelante] y determinan a su vez, las formas y mecanismos [dispositivos]⁸ del proceso socio-ambiental urbano.

⁸ Se sigue aquí la lógica del dispositivo Foucaultiano. Para Foucault el dispositivo es “en primer lugar, un conjunto decididamente heterogéneo, que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. En segundo lugar, lo que querría situar en el dispositivo es precisamente la naturaleza del vínculo que puede existir entre estos elementos heterogéneos. Así pues, ese discurso puede aparecer bien como programa de una institución, bien por el contrario como un elemento que permite justificar y ocultar una práctica, darle acceso a un campo nuevo de racionalidad. [...] entre esos elementos, discursivos o no, existe como un juego de los cambios de posición, de las modificaciones de funciones que pueden, estas también, ser muy diferentes. En tercer lugar, por dispositivo entiendo una especie —digamos— de formación que, en un momento histórico dado, [tiene] como función mayor la de responder a una urgencia” (Foucault, 1984, pp. 128-129), o una emergencia circunstancial.

Objetivos y estructuración de planteamientos de investigación

Ahora bien, en la aproximación actual [tercer momento] a esta relación *arte-diseño, proceso urbano, ambiente + crítica a los modos disciplinarios convencionales de construcción de conocimiento*, se pretende lograr lo siguiente:

1) Realizar una construcción conceptual [preliminar] que permita ciertos tipos abordaje trans-disciplinar del problema socio-ambiental-urbano, **2)** realizar una reflexión sobre el papel del arte-diseño en la constitución y crítica [simultánea] de la modernidad capitalista, y **3)** realizar una contribución concreta al diseño de herramientas inter / trans / extra / post / in / disciplinares de investigación, acción, gestión y producción urbana colectiva apoyada en el uso expandido y crítico de recursos técnico-conceptuales situados en el campo [expandido] de las artes y los diseños.

Estos tres objetivos se soportan en una perspectiva que implica una búsqueda de re-construcción/re-constitución de sentido en la interpretación [una hermenéutica ambiental > Leff], de la lógica cultural de los procesos socio-urbano-ambientales, y una búsqueda, también, de posibilidades para la reflexión y la acción compleja de colectivos urbanos situados en contextos específicos. Es decir, se busca [procesualmente] la articulación teórico-práctica de acciones de investigación-producción tanto en el ámbito académico como en el ámbito socio-urbano.

Ahora bien, esta re-construcción/re-constitución de sentido de la lógica de los procesos urbano-ambientales se apoya en dos posturas fundamentales para este trabajo. La primera implica, precisamente, una necesaria re-lectura de la relación entre producción de conocimiento, producción urbana y crisis civilizatoria [Leff]. Y la segunda implica una re-lectura expandida, una búsqueda de sentido más allá de lo dicho o escrito explícitamente en cada texto, en cada relato explorado [Deleuze]. Ambas posturas se enlazan en este texto para realizar desde ellas una lectura crítica y un planteamiento en torno al sentido de la producción de valor [Echeverría] y cómo esta producción de valor puede pensarse en el terreno de la producción cultural y de la investigación-acción desde las artes y los diseños en el contexto de la re-producción urbana contemporánea.

A lo anterior se suma de forma implícita la noción de emancipación⁹ [Rancière] como detonadora del ejercicio de construcción de conocimiento distribuido no alienado, y como forma de toma de conciencia de la [in]materialidad concreta tanto de la naturaleza del dispositivo de la modernidad capitalista, como de la naturaleza de las sensibilidades

⁹ El borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo [para] reformular las relaciones establecidas entre ver, hacer y hablar (Rancière, 2008, p. 25).

hegemónicas y no hegemónicas construidas en su proceso.

Tomando como apoyo/sustento las tesis de estos autores, se pretende enunciar la pertinencia del uso de los recursos técnico-conceptuales de las artes y los diseño en la apertura a producciones de conocimiento colectivo [inter, trans, extra, post disciplinar] ligada a una [posible y específica] acción interdisciplinar universitaria [expandida] y a una [posible] investigación-acción para repensar la propia re-producción urbana de la Ciudad Universitaria. Por lo tanto enunciar también la pertinencia de una gestión colectiva del territorio basada en la apertura de perspectivas teóricas y técnicas, así como diálogo de los diversos actores en los también diversos campos disciplinares universitarios.

Esta tesis se concibe entonces como una propuesta de tejido abierto y activo de reflexión y acción [más allá del texto] que pretende enlazarse con otros planteamientos y otros estudios universitarios. Y se organiza en las siguientes partes [difusas]¹⁰, o quizá más bien, a la manera deleuziana, *mesetas*:¹¹

¹⁰ *Di* (divergencia, separación), *fusus* (fundido).

¹¹ "Una meseta no está ni al principio ni al final, siempre está en el medio. Un rizoma está hecho de mesetas. Gregory Bateson emplea la palabra "meseta" (*plateau*) para designar algo muy especial: una región continua de intensidades, que vibra sobre sí misma, y que se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior. [...] Un rasgo deplorable del espíritu occidental consiste en relacionar las expresiones y las acciones con fines externos o

Capítulo 1. [planteamiento]. Perspectiva epistémica desde la cual se explica el proceso cíclico de investigación-producción. En él se precisa la situación de la *acción de investigación-producción*¹² en un campo expandido de conocimiento y en un campo expandido [inter] disciplinado. Ahí se subraya la condición de apertura a un campo, también expandido, de reflexividad epistémica. Esta

transcendentes, en lugar de considerarlas en un plan de inmanencia según su valor intrínseco. Por ejemplo, en la medida en que un libro está compuesto de capítulos, tiene sus puntos culminantes, sus puntos de terminación. ¿Qué ocurre, por el contrario, cuando un libro está compuesto de mesetas que comunican unas con otras a través de microfisuras, como ocurre en el cerebro? Nosotros llamamos "meseta" a toda multiplicidad conectable con otras por tallos subterráneos superficiales, a fin de formar y extender un rizoma. Nosotros hemos escrito este libro como un rizoma. Lo hemos compuesto de mesetas. Si le hemos dado una forma circular, sólo era en broma. Al levantamos cada mañana, cada uno de nosotros se preguntaba qué mesetas iba a coger, y escribía cinco líneas aquí, diez líneas más allá... Hemos tenido experiencias alucinatorias, hemos visto líneas, como columnas de hormiguitas, abandonar una meseta para dirigirse a otra. Hemos trazado círculos de convergencia. Cada meseta puede leerse por cualquier sitio, y ponerse en relación con cualquier otra. Para lograr lo múltiple se necesita un método que efectivamente lo haga; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad léxica, combinación o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica pueden sustituirlo. En efecto, a menudo, todo eso sólo son procedimientos miméticos destinados a diseminar o desmembrar una unidad que se mantiene en otra dimensión para un libro-imagen." Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Rizoma*. México, Fontamara.

¹² Por *acción de investigación* se asume una lógica activa de indagación que se suma a una serie de acciones ligadas a la producción artística y diseñística. En este caso, un libro activo / abierto / conectado con múltiples acciones / rizomado.

expansión dada por la ocupación transitiva de espacios conceptuales permite describir un objeto de conocimiento en una condición dinámica, afectado por una problematización permanentemente [adaptable] referida a los ámbitos de acción que constituyen su contexto.

Capítulo 2. [argumento]. Un abordaje crítico en torno a la noción de *complejidad* [Morin] como posible apertura [antidisuntiva] en el tejido del pensamiento colectivo, y también en torno a la noción de *saber ambiental* [en el contexto de la *complejidad ambiental*], en los mismos términos de apertura pero que además enuncia la posibilidad de una construcción efectiva de puentes con la realidad constituida colectivamente en su propio proceso de re-conocimiento [Leff]. Lo cual implica pensar históricamente pero también de manera práctica y, efectivamente dialogante, la complejidad, sus procesos reflexivos y sus aplicaciones críticas. A partir de esto, se propone una construcción conceptual inédita que enlaza la perspectiva de la complejidad [Morin] y de la complejidad ambiental [Leff] con el planteamiento de los modelos elementales campo-ciudad, la acumulación de capital y la dimensión cultural de la vida social [Echeverría].

Capítulo 3. [argumento]. Una articulación y ensamble rizomático de observaciones sobre las relaciones entre producción cultural y configuración política del espacio

social urbano como dispositivo *ad hoc* para la re-producción del capital. Observaciones sobre las relaciones entre producción de conocimiento, validación, constitución disciplinar, transversalidad y arte. Esto es, una reflexión sobre el papel del arte/diseño actual en el reparto de lo sensible [Rancière].

Capítulo 4. [argumento]. Una breve revisión del sentido asociada a la idea de investigación artística que domina en las universidades actualmente. Revisión que permite señalar la posibilidad crítica, colectiva, de apertura y de sistematicidad en los proyectos complejos de nuestro campo disciplinar [expandido]. Una propuesta teórico-práctica de apertura disciplinar universitaria a través de efectivos espacios [no convencionales] de diálogo para el abordaje de problemas situados en ámbitos y escalas diversas pero de carácter urgente en el contexto actual. Parte de esta propuesta señala la posibilidad del uso experimental de herramientas gráfico-conceptuales dinámicas y espaciales basadas en la perspectiva constructivista genética [Piaget-García] y en una adaptación específica de investigación acción colaborativa [IAC] para la puesta en común de procesos complejos de construcción de conocimiento y saberes contextualizados en problemáticas cuyo abordaje exige la participación comprometida de los sujetos que abordan transversalmente problemas tanto individuales como colectivos.

Por último, un **balance crítico** del alcance de la perspectiva epistémica aplicada en el desarrollo del trabajo, de la coherencia del planteamiento teórico-práctico, y de los escenarios que tiene la propuesta de líneas de investigación-producción interdisciplinaria.

De este modo, la tesis está organizada en apartados que pueden ser leídos como espacios de aproximación al “objeto de conocimiento” en una especie de paralelo hologramático y de bucle recursivo reflexivo autocontenido [y sin embargo abierto],¹³ de argumentos inter-dependientes e inter-definidos. Unos en un plano meramente conceptual, otros en un plano de acción concreta, y otros en un plano de proyección. Y cada apartado responde a preguntas que operan como marco estructurante del trabajo, y que apoyan el discurrir de planteamientos, argumentos y propuestas. Estas preguntas configuradoras de la estructura son:

En la **introducción**. ¿Desde que lógica se entiende el objeto de conocimiento en este trabajo?, ¿cómo se estructuran los contenidos conceptuales de este trabajo?, ¿qué aporta?, ¿cómo se trabaja el texto en relación con la acción de investigar y producir arte y diseño?, ¿cómo se piensa la teoría y la práctica?

¹³ Desde una comprensión abierta y mutable [es decir, compleja] de la propia noción de complejidad [>].

En el **capítulo 1**. ¿Desde qué tipo de planteamientos y enfoques epistémicos se realiza el trabajo de indagación-producción?, y ¿qué tipo de herramientas teórico-conceptuales enlazan la perspectiva epistémica con el objeto de conocimiento?

En el **capítulo 2**. ¿Cuáles son las herramientas teórico-conceptuales y epistémicas que permiten articular una base consistente para explorar el objeto de conocimiento* [la relación entre arte/diseño, ambiente y procesos urbanos]?; y desde una crítica a las formas hegemónicas de construcción y validación de conocimiento, es decir, la relación entre conocimiento y poder ¿es viable problematizar la participación del arte/diseño en el proceso urbano, así como sus implicaciones ambientales?

En el **capítulo 3**. ¿Cuál es la naturaleza de la modernidad capitalista?, ¿Qué papel juega el arte-diseño en los procesos socio-urbanos?, ¿el arte-diseño es catalizador de dichos procesos?, ¿hay una configuración de poder que oculta la dimensión poética de la actividad socio-urbana y le segrega / fragmenta / en formas normalizadas de bio-política?

En el **capítulo 4**. ¿Es posible desarrollar un tipo de herramientas basadas en la construcción de conocimiento artístico-diseñístico que trasciendan las formas normalizadas

y se inscriban en procesos ampliados y abiertos de indagación colectiva inter/extra/post/in disciplinar?

En el **balance**. ¿La configuración del objeto de conocimiento, la postura epistémica [y política], los argumentos y la propuesta, en qué medida responden a las preguntas efectuadas para cada apartado?, ¿estas preguntas han sido correctamente formuladas?, ¿en que nivel de profundidad se encuentra la reflexión y el estudio sobre las zonas conceptuales?, ¿qué potencial tiene la propuesta de este trabajo de ser aplicada-transformada en otros campos disciplinares distintos al arte-diseño?, ¿es esta propuesta efectivamente una aportación al problema de la investigación interdisciplinaria?, ¿qué nuevas preguntas emergen después del cierre del bucle [fase del proceso]?

Complejidad rizomática del libro e implicaciones contextuales

En este sentido, se asume aquí que las aproximaciones rizomáticas al “objeto de conocimiento” son en una justa medida aproximaciones muy cercanas a las operaciones de pensamiento artístico/diseñístico. De aquí se desprende que la sistematización [orgánica, abierta, plástica, flexible] de este proceso puede ayudar a otros procesos de indagación [en artes y diseño] en la definición y constitución de sus propios

mecanismos de producción de saberes y conocimientos.

Por lo anterior no se pretende que la tesis se constituya en unidad teórica. Por el contrario, se pretende sólo un ensamble activo de reflexión y práctica simultánea, una constitución permanentemente dúctil, complejamente modular, desmontable, abierta a conexiones y lecturas sujetas a discusión y a múltiples posibilidades de viaje y viraje interpretativo. Lo cual no anula ni relativiza la postura y direccionalidad de lo enunciado en este trabajo. Esta permanente apertura a la lectura y re-lectura reflexiva, es parte de la definición, precisamente, de la postura epistémica [que pone en estrecha relación los procesos teórico-reflexivos con los práctico-productivos], y que es parte [conceptual y procesual] de la construcción de sentido dentro del argumento de esta tesis.¹⁴ Por lo tanto se enfatiza en considerar al texto y sus acciones asociadas como material disponible para otros desprendimientos reflexivos y otros posibles acomodos teóricos y prácticos.

Implica entonces también pensar el texto como un ejercicio de diálogo con otros textos, un ejercicio de tejido intertextual [siempre provisional]. Y a través de este tejido un diálogo con

¹⁴ Esto también quiere decir que la conceptualidad y procesualidad característica [validada] del arte contemporáneo, no se asumen como categoría a la cual se subordina la “obra” asociada a esta tesis, sino que la “obra” desbordada conceptualmente [y sin fronteras fijas] recurre a las operaciones de crítica de la conceptualización y evaluación de los procesos reflexivos y productivos.

otros actores que han transitado los textos y comparten espacios [o zonas] de entendimiento común.

En este sentido, en este trabajo de investigación artística entendida como *libro proceso > texto abierto a la acción reflexiva situada [contextualizada]*, más importante que el texto mismo es el intento para que este trabajo, que articula un andamiaje teórico [procesual], lance también su tendido conceptual al enlace con otras prácticas críticas de arte y diseño urbano colectivo, en un proceso de colaboración cognitiva abierta y deseablemente fraterna. Es decir, se pretende que el texto opere como efectivo [pro]motor de la acción, y la acción como efectivo [pro]motor del texto [*texto < texere > teks*]. El texto como un *tejido activo* cargado de acción [reflexiva y transductora].

Esta otra lógica de construcción de conocimiento implica reconocer en el error y en la imprecisión la posibilidad de encontrar una lectura que le refute, que abra espacio a otras miradas distintas. Esta lógica es una lógica compatible con la perspectiva de la investigación-acción participativa,¹⁵ y que en este trabajo se expresa como bucle reflexivo [también de creciente complejidad], acompañado por otros procesos de investigación paralelos. Bucle en el que se articulan, conectan y ensamblan zonas conceptuales de indagación construidas y

¹⁵ La investigación acción participativa es un tipo de investigación basada en una perspectiva de trabajo colectivo y en una apertura del proceso a los cambios que implica la acción reflexiva sobre hechos concretos de la realidad social experimentados por sus participantes.

formuladas por el colectivo a través de un ejercicio teórico [construcción del *logos* de quien mira, *theorós*] basado en la reformulación permanente de preguntas y enunciados sometidos al examen de su empate con la imaginación [crítica]¹⁶; que a su vez se liga a una praxis¹⁷ in-mediata en los distintos contextos de actuación. En el caso de las investigaciones artísticas y diseñísticas es posible identificar tres ámbitos de actuación constante: (1) ámbito social, (2) ámbito profesional de la producción cultural y (3) ámbito académico. Ámbitos en los que este texto [*texo* < *texere* > *teks*]¹⁸ activo pretende operar.

Esta otra lógica de construcción de conocimiento implica también una especie de alzado de mano hacia el trabajo de actores – interlocutores, en otros campos de conocimiento y otras perspectivas de acción, intentando decir: ey! Compañeros o compañeras [o lo que ustedes se consideren], recuerden o reconozcan que de todas las piezas del rompecabezas del proceso

¹⁶ Por imaginación crítica aquí se entiende un proceso de lectura de los significados y los sentidos que permite visualizar y constituir imagen ahí donde antes no había, una imagen que abre las posibilidades de acción. Y por lo tanto, abre las posibilidades para la emancipación del *theorós*, es decir, para que el constructor de la mirada, experimente en carne propia lo que mira, a través de lo que mira. Hacer teoría implica una concreta participación, no es un hacer sino un padecer (*pathos*) [Gadamer].

¹⁷ Praxis que quizá consiste en una hibridación entre caminar, negociar micropolíticamente, producir, consumir, persuadir, argumentar, legitimar, compartir, reflexionar, teorizar, dialogar, etc.

¹⁸ Tejido – ensamble complejo. > *Texo* - *texere* (tejer, trenzar, enlazar), *Teks* (tejer, fabricar, ensamblar).

de transformación social crítica contemporánea,¹⁹ hay una pieza que los artistas y los diseñadores han tratado de encontrar-configurar históricamente. Pero es una pieza tan compleja, pues intenta empatar el pensamiento y la “acción artística y diseñística”²⁰ con la vida misma, que se escapa de toda posibilidad de abordaje individual o acaso grupal en una denominada “obra”. Por eso es que la denominada “obra” no puede ser otra que una realizada desde los otros y con los otros.

Es decir, una masiva serie de bucles divergentes y simultáneamente coincidentes del pensamiento y la praxis colectiva en la construcción [permanente] de otros modos de configurar la realidad, de otros modos de entenderla y vivirla, por lo tanto otros modos de entender y generar cuerpo social, de hacer ciudad, o comunidad [donde sea que esta se genere y con las discrepancias resonantes que esta albergue]. Lo cual implica abrir e impensar [Wallerstein] el proceso del

¹⁹ Que implica en los sujetos que le dan forma el sentido planteado por Agamben (2008): “La contemporaneidad es, entonces, una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella.

²⁰ Dadáistas, constructivistas, surrealistas, provos, letristas, imaginistas, situacionistas, artistas activistas, entre todos los creadores críticos sin denominación histórica que introdujeron su pensamiento crítico en la discusión política de su tiempo.

conocimiento conjunto. Implica abrir la ciencia social, la ciencia natural, la filosofía, el arte y trabajar en la reflexión expandida fuera de un *logos* académico que se normaliza en un *nomos* social [o dóxa civilizatoria], para entonces construir un *logos* mutante colectivo que se convierta en sentido(s) [o episteme(s) alternos], en un tiempo donde la existencia del propio logos de la modernidad capitalista requiere precisamente el ocultamiento y la obstaculización de la producción de sentido.

Lo que en esta tesis se intenta es pronunciarse y trabajar en dicha dirección. Se intenta de este modo, y desde el respectivo puerto [meseta de lanzamiento], generar un pequeño puente, de los muchos que ahora mismo se proyectan, se construyen y se cruzan en el actual mecanismo de reorganización social desde las prácticas de subjetivación política y tendido de redes solidarias a escala planetaria. Este pequeño puente lanza desde la conceptualización ampliada del ámbito de las artes y de los diseños, una estructura [dinámica y flexible] para comunicarse y dialogar con proposiciones teóricas [y su necesario componente epistemológico] elaboradas desde el urbanismo, la arquitectura, la sociología, las ciencias de la comunicación, la ecología política, la filosofía de la ciencia, y sus lógicas críticas ampliadas, o sus transversalidades e intersecciones conceptuales o hibridaciones llevadas a la práctica, o bien, llevadas a la práctica teórica.

En ese sentido, consiste también en la proyección [basada en prácticas críticas de diseño] de una posible articulación de

“acciones” colectivas consistentes en imaginar, visualizar, pensar, habitar y construir lugares [*topos*]²¹ en el marco de relaciones resonantes recíprocas y no asimétricas en la producción y distribución de valor dado en los procesos realizados por la totalidad social. Situación que generaría un espacio-tiempo otro, diverso, polivalente, recíproco, no acumulativo, otra economía-mundo, una ecología-mundo, una eu-tópia, en contraste con el espacio-tiempo dis-tópico que caracteriza a las sociedades de la modernidad capitalista actual.

Acciones donde se entiende que el común denominador es la recuperación del sentido del valor de uso y la práctica cotidiana de intercambios justos frente a la lógica cultural de valor de cambio, sobre-consumo, ignorancia, alienación, egoísmo, guerra y despojo como motor económico, elogio de la ganancia, imposición, exclusión, y por supuesto la idea de crecimiento y desarrollo como coartada [siempre disponible] para la implementación de proyectos tecno-instrumentales [rentables], y detrás de todo ello la ausencia de sentido de responsabilidad, pertenencia, solidaridad y respeto por la tierra.

Por último cabe señalar que esta posible contribución no contiene, ni busca comprobaciones rigurosas de sus planteamientos a través de desarrollos de análisis sistemáticos de datos [observables] para la co-relación precisa de éstos con

²¹ Incluyendo lugares conceptuales.

hechos, enunciados teóricos, y formulaciones teóricas de creciente complejidad. Es decir no constituye un trabajo de investigación en el terreno del análisis social, urbano o ecológico. Sino que, reconociendo dichos procesos de trabajo, se soporta en una lógica de construcción de conocimiento no basada en evidencias objetivas sino en formulaciones reflexivas [objetivadas] introducidas en una praxis de investigación [que expande un territorio conceptual significante] y una producción [que lleva adelante y genera acciones en ese territorio expandido, trasgredido, subvertido] desde el campo [en condición de apertura] de las artes y los diseños hacia prácticas sociales críticas en contextos específicos.

Por lo tanto, camuflado en un formato de tesis, este libro es un *otro libro*,²² un libro alternativo, un libro experimental no convencional que se formula [deliberadamente] desde las posibilidades propias del libro como mecanismo o máquina [Deleuze] de comunicación y enunciación crítica. Así, su propósito primario es la acción en sí, la *acción teórica habitada* y la búsqueda simultánea de interlocutores, de lectores-productores en múltiples ámbitos con quienes confrontar los planteamientos, confrontarse con otras lecturas y otras perspectivas de comprensión, de enunciación, de proyección y articulación de sentido. Así, este texto es el argumento que en su propia construcción ha acompañado a su correspondiente acción.

²² Renán (2009).

1. PERSPECTIVA EPISTÉMICA COMPLEJA

*Contrariamente a los parámetros miméticos,
el rizoma está relacionado con el mapa que
debe ser producido, siempre desmontable,
conectable, alterable [...]*

Condición [contextual] expandida del campo disciplinar

En el contexto académico, el campo disciplinar¹ ocupado por las artes y los diseños es un campo constituido por una lógica de prácticas diferenciadas que lo colocan al menos en una condición multi-disciplinar. Altamente complejo, su campo de conocimiento² se abre en múltiples direcciones hacia las diversas realidades/mundo con las que interactúa y dialoga produciendo multifacéticamente [material e inmaterialmente] obras de arte y diseño. Sin embargo lo que predomina en su caracterización como campo disciplinar son los dispositivos para su[s] implementación[es] técnica[s] basada[s] en las tradiciones de la

¹ Se asume la noción de *campo disciplinar* como aquella que ve implicados los procesos formativos en estructuras disciplinares conformadas históricamente como espacios académicos institucionalizados.

² Y se asume la noción de *campo de conocimiento* como aquella que permite situar los “objetos” de conocimiento a los cuales se aproximan las distintas disciplinas.

plástica de los siglos precedentes. Su mirada, sabemos, es amplia, muy amplia. El amor, la guerra, el despotismo, la naturaleza, la religión, la filosofía, la mitología, el erotismo, la luz, la materia, el espacio, el tiempo, la sociedad, la represión, la violencia, la libertad, la utopía, el futuro, el discurso, el panfleto, el dogma, la rabia, la esperanza, los sueños, lo imposible, lo paradójico, la arquitectura, la ciudad, la tierra, la vida cotidiana, lo concreto, el contexto, el sitio específico, el proceso mismo, el concepto empleado, subvertido, potenciado, el efecto, las imposturas, las ideas, la representación, los sistemas, la tecnología, la vida, la muerte. Las realidades-mundo que mira o construye el arte [y el diseño] las experimentamos quizá como una multiplicidad de circunstancias específicas en secuencias de procesos no lineales (>) socio-históricos [desiguales y combinados]. La mirada del arte ha acompañado al pensamiento en su proceso crítico de configuración de la realidad.

No obstante que la mirada del arte se reconoce como aquella que profundiza en estratos de explicación de la realidad que rozan o se compenetran fuertemente con bloques o fragmentos del pensamiento filosófico, con la crítica política, con la disidencia, con la discrepancia, con la afirmación de lo inaceptable, con los puentes entre formulaciones de lógicas y genealogías disímbolas, la condición *de facto* del arte como mirada crítica de la realidad choca de frente con la tradición epistémica de la racionalidad disciplinada moderna.

He aquí una dificultad para plantear cierta condición estable del campo disciplinar. La estabilidad está dada por la continuidad de las tradiciones técnicas que se enriquecen [o enmohecen] generación tras generación, pero lo que está detrás [o quizá muy enfrente, tanto que no podemos ver muy claramente] es una continuidad disruptiva, un permanente cuestionamiento y duda de todo, incluso del propio cuestionamiento. Una mirada penetrante que desnuda implacable lo que la ciencia disecciona metódicamente, parte por parte, en orden, con bases. Una ciencia para una cosa otra ciencia para otra cosa, paso a paso. Y no es esto una denostación de la ciencia en su mirada rigurosa, consistente, fundamentada, sino una situada apología [epistémica] de su hermano gemelo con su mirada suspicaz.

El arte a pesar de la enorme tradición técnica conjugada en siglos de procesos de ensayo y error, no participó abiertamente en el reparto de autoridad y poder en el contrato de la modernidad. Miró de lejos, con fascinación y recelo. Cooperó y sabotó. Se le asignó un lugar de excepción. Experimentó deslumbrado la asombrosa posibilidad tecno-científica y se horrorizó con las secuelas inmediatas del humo, la velocidad y la muerte como vector económico.

Es esta la complejidad del campo de conocimiento del arte y el diseño. Que es, a su vez, el espacio complejo de su vasto campo de acción. El arte no solo mira, actúa y transforma con la mirada. Una mirada activa, pro-ductiva pero sub-jetiva.

Ese campo de conocimiento amplio y extendido relacionamente hacia cualquier fenómeno de la realidad y con cualquier tipo de operación, coloca al campo disciplinar de las artes y los diseños en una situación difícil, tanto desde la perspectiva de la formación profesional como de la investigación universitaria. Esta situación se torna más compleja y difícil cuando se piensa en la forma en que desde la construcción institucional académica se ha mirado y entendido lo concreto de la esfera amplia y diversa de la producción cultural y su distinción – segmentación con la esfera [artificial – también institucionalizada en ese espacio de excepción] del arte.

Entonces, si el objeto de estudio de las artes y los diseños está expandido, al igual que su campo de actuación, y al igual que su condición óptica [situación explícitamente reconocida desde las reflexiones sobre la posmodernidad]³, en las discusiones sobre el problema de la investigación en artes [y diseño] me parece que se deja de lado la condición paradójica⁴ de un campo disciplinar –académico y extra-académico- que mira de manera crítica un vasto campo expandido, y donde su propia condición

³ Krauss, R. (2002, pp. 59-74).

⁴ Esta paradoja implica que, en el arte contemporáneo, donde todas las competencias artísticas específicas tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar sus dominios y sus poderes (Rancière, 2006, p. 27) su ejercicio crítico y de intento de emancipación es adosado a una lógica de poder que vuelve a constituir las fronteras entre actor y espectador. Problema que se aborda en apartados más adelante.

autoreflexiva se expande, al tiempo que su campo de interacción efectivamente significativa [es decir, el lugar donde produce significados] implosiona técnica y reflexivamente hacia sus propios espacios y circuitos de comprensión, explicación y validación operatoria.⁵

Y no obstante que el arte busca interlocutores –validos– en campos “no propios”, las operaciones extra-disciplinares del arte [Holmes] no siempre logran escapar de una serie de condicionantes impuestas por la lógica institucional del arte. Y las acciones artísticas que lo logran no mantienen, por lo general, un control sistemático⁶ sobre sus implicaciones y negociaciones con actores y sus fuerzas productivas [materiales y simbólicas] en otros campos de actuación, sino suelen constituir breves simulacros de posibles alteridades. El

⁵ Esta condición paradójica se puede pensar de igual modo válida para el campo del diseño en la medida que, por un lado se acerca a las determinaciones de legitimación dadas por los circuitos hegemónicos de circulación-distribución y producción de valor identificados con el arte, y por otro responde a las determinaciones de los mercados generando plusvalor a las mercancías de consumo masivo.

⁶ El control sistemático implica el despliegue de múltiples preguntas de trabajo y su observación-reflexión-acción constante. Es decir, sin dejar cabos sueltos de manera inadvertida en el proceso de trabajo. Dichos cabos no se visibilizan fácilmente, pues la complejidad de las operaciones y las zonas conceptuales que las orientan, a menos que sean cartografiadas reiteradamente, se pierden en un vasto campo de con-secuencias correspondientes a cada acción emprendida. Lo cual no quiere decir que es necesario tener control sobre estas con-secuencias, sino tener control sobre la observación de las posibles implicaciones de una acción soportada en una reflexión compleja.

movimiento expansivo del arte al suceder circunscrito en la esfera estética institucional paradójicamente se contrae. No obstante, el impulso expansivo que constituye la permanente búsqueda de las artes por pensar y actuar fuera de los márgenes, mantiene reiteradamente la tensión expansiva e implosiva.

Por una parte, el arte se moviliza gracias a las partidas presupuestales estatales hacia el “ámbito cultural” y las asociaciones público – privadas que [“generosamente”] soportan económicamente los emprendimientos artísticos. Esos emprendimientos, aparentemente disparatados, osados, bizarra o astutamente críticos pero [un tanto o dos] in-ofensivos, son hábilmente incorporados como técnicas de persuasión simbólica hacia la biopolítica cultural del capitalismo cognitivo.⁷ Por otra parte el diseño se moviliza de manera más directa por la dinámica de la industria publicitaria y la industria de la producción de objetos y espacios [transformados en experiencias] como mercancías con un plusvalor excesivo o bien con una reducción del costo soportada en el despojo. Pero detrás de estas condiciones dominantes, existe un estrato de operaciones artísticas que no juegan [total o parcialmente, explícita o implícitamente] dentro de las dinámicas de la

⁷ El capitalismo cognitivo se reconoce como una serie de prácticas económicas sobre las producciones de conocimiento enmarcadas en el capitalismo globalizado. El conocimiento es reconocido como fuerza productiva desde la cual es posible extraer renta. El capitalismo cognitivo pone sobre la nueva cadena productiva el indeterminado conjunto de mediaciones sociales (Blondeau, *et al.*, 2004).

institucionalidad artística o del mercado de las producciones simbólicas de esta nuestra modernidad capitalista global.

Para Jorge Juanes la historia [H] del arte se constituye precisamente de todas aquellas prácticas y acciones que sometieron a sus operaciones críticas las condicionantes rancias y opresivas de su propia condición contemporánea. Desplegando todo su arsenal reflexivo en acciones fuera de todo ordenamiento convencional. Ordenamiento que en las lógicas conservadoras implican una fijeza permanente de las determinaciones [basadas en creencias, intereses individuales o en el mantenimiento de onerosos privilegios].

En el caso de las prácticas artísticas y diseñísticas que no se adaptan de manera cómoda a los procesos instituidos de visibilización, distribución, validación y valorización, existe un espacio o zona de comprensión que ocupa, cada vez de manera más clara, la condición interdisciplinar fuera de su propio campo disciplinado. Es decir, la comprensión de su propia condición compleja que mira un campo de conocimiento [ya] expandido [y en expansión], y que reconoce la ruta de su autoreflexividad [también expandida] al tiempo que experimenta la incomodidad [por injusta y limitante] ⁸ de la implosión validatoria en su

⁸ En el caso del diseño la incomodidad se experimenta también en relaciones injustas dentro de los equipos de trabajo, donde la producción del diseñador se considera predominantemente técnica, y los diseñadores comúnmente situados en una posición subordinada

retorno a las salas de museos, galerías o espacios especializados de la producción cultural, hace necesaria [imprescindible] la búsqueda de interlocutores en otras condiciones incómodas y críticas de otros campos disciplinados.

A esta autoconsciencia de la condición expandida del arte se suma el carácter crítico y rebelde que le da sentido, y que duda permanentemente, incluso, de las bases [a veces dadas por sentadas] de su propio posicionamiento crítico y rebelde. Pues ante la imperiosa insistencia del cuestionamiento se duda de la propia duda.

Esta mecánica crítica es semejante a las reflexividades de segundo orden.⁹En el pensamiento artístico y diseñístico crítico lo más común es no dar por sentado nada, abrir el propio enfoque a otros enfoques, cambiar de situación o punto de vista para incorporarlo a las zonas estables o cimentadas a base de reiteraciones de montaje y desmontaje conceptuales, de habilitar nuestro propio ensamble de comprensiones y explicaciones a la par de una permanente confrontación con las diversas

respecto de las decisiones estratégicas, incluso cuando los errores estratégicos son subsanados hábilmente por una operación de diseño.

⁹A diferencia de la reflexividad de primer orden que piensa lo observado, la reflexividad de segundo orden piensa el pensamiento que ordena y reacciona ante lo que se observa. O bien como señala Jesús Ibañez: *El pensamiento simple —de primer orden— piensa el objeto (los sistemas observados). El pensamiento complejo —de segundo orden— piensa el pensamiento (los sistemas observadores)* (Ibañez, 1998, p. 8).

posibilidades de interpretación en lo concreto de la experiencia propia, de la experiencia construida a través de una conversación, de una vivencia directa en la calle, sobre la tierra, en un silencio, en la montaña, en una habitación, sobre un lienzo, frente a un bloque de piedra, en medio de una selva devastada o en un bosque de niebla con café, en las entrañas de la urbe, en el metro, en una situación violenta, en los paraísos artificiales sobre playas muertas, en una mina a cielo abierto, en un río pestilente, en una escuela, en la portada de un diario, en la cauda de mensajes que circulan a diario, en la lectura de una estadística que refuerza un discurso, en los discursos detrás de los discursos, en las millones de imágenes que nos impactan a unos y a otros diariamente. Ahí, en esos soportes, espacios o momentos emergentes en la experiencia del sujeto sucede el pensamiento agudo, incisivo, imaginante, transformador del arte. Por lo tanto, el foco no está en el soporte, espacio, momento, circunstancia, o hecho, es decir, la cosa, el objeto [la realidad objetiva], sino en la forma en que es experimentado y mirado el objeto a través de un sujeto confrontado con su pregunta acerca de eso que mira [objeto subjetivado].

Lo anterior refleja un posicionamiento contextual de la mirada que soporta este trabajo de investigación. Es necesario subrayar que la condición expandida no solo se observa, si no que se experimenta en el propio proceso de trabajo. Pues no obstante que el ámbito de actuación ineludible de una investigación universitaria es el académico, el desarrollo de este trabajo

situado en ese extraño cruce de las artes y diseños implicados políticamente en múltiples contextos, y que de manera indicativa en nuestra Facultad denominamos *arte urbano* o *arte y entorno*, responde a múltiples reflexiones desarrolladas desde la práctica artística/diseñística en múltiples ámbitos.

Existe una lógica de permanente montaje y desmontaje conceptual, de explicaciones e interpretaciones, de reorganizaciones conceptuales, de indagación [de formulación de dudas] en cada espacio. Esta lógica se entiende como una **práctica situada**. Esta práctica [teórico-práctica] situada, puede entenderse también como una *situación de la práctica*, e implica actuaciones profesionales y actuaciones político sociales, ligadas a la construcción de preguntas de trabajo en el marco del proceso de investigación, en un espectro de circunstancias sumamente amplio y que abarca tránsitos diversos por buena parte de lo identificado como **producción cultural**. Es decir, el ejercicio reflexivo y experiencial se concibe como una serie de diálogos a través de acciones llevadas a cabo en dicha multiplicidad de ámbitos. Una indagación expandida.

Desde la organización de una estrategia de comunicación en un proceso barrial, la formación de páginas en una publicación político-literaria, acciones directas vinculadas a manifestaciones públicas, acciones directas vinculadas [o no] a manifestaciones públicas, talleres para grupos en comunidades, construcción de prototipos, organización de archivos y reconstrucción de

memoria histórico-política, gestiones institucionales en dependencias gubernamentales para la vinculación con programas culturales y sociales, hasta el diseño de propuestas para bienales, desarrollo de proyectos subvencionados por organismos público-privados, talleres experimentales en museos y centros culturales, residencias en escuelas, centros e institutos, comisiones para la producción y emplazamiento de obra en el espacio público, hasta la formulación de preguntas en una caminata urbana en medio del tráfico, o dentro de un local de café colombiano, o desde un cerro desde el que se observa buena parte de la cuenca del valle de México. Todos ellos expresiones de ámbitos y circunstancias específicos. Entre ellas suceden todos los cruces con procesos de trabajo no explícitos que vinculan la reflexión a otros espacios extraacadémicos. La reflexión que permite abordar la complejidad de este trabajo sucede en una práctica continua, cotidiana desarrollada en múltiples ámbitos y se asume concretamente como una forma de arte abierta a un proceso dinámico de conocimiento.

De este modo se entiende en este trabajo la noción de *condición contextual expandida* [del campo disciplinar también expandido] en la que se desarrolla un planteamiento también expandido. Se trata de dar un giro reflexivo de sentido al trabajo teórico y práctico que emerge de los razonamientos y las prácticas del arte y el diseño en su condición de apertura y diálogo con otras disciplinas. Se trata de hacer notar también la pertinencia de este pensamiento en la circunstancia hiper problemática e hiper

compleja socio-urbana contemporánea. Y, por su puesto, se trata desde ahí, desde esa lógica de pensamiento, de dirigir las practicas hacia espacios poco susceptibles de ser capturados por un [simple] relato artístico convencional.

Por lo tanto la idea es intentar [en este proceso de investigación-producción] eludir los mecanismos estetizantes [y descontextualizantes] que operan en las prácticas artísticas convencionales y utilizar los puentes que existen entre los procesos académicos y los procesos sociales como espacios [a veces inestables, incómodos, paradójicos, pero fértiles] de “creación” y **producción colectiva de sentido**, reconociendo la singularidad compleja de cada *situación específica*.

Condición transitiva del objeto de conocimiento complejo

Siguiendo la lógica expuesta de la condición [expandida] de la *práctica situada* de investigación-producción en contextos específicos [>], en este trabajo se aborda un objeto de conocimiento amplio y complejo [expandido también epistémicamente]: la relación compleja y desbordante entre arte, diseño, producción de conocimiento, producción de valor, transformación del ambiente, prácticas artísticas, prácticas políticas y procesos urbanos. El abordaje es una aproximación progresiva - constructiva a una configuración conceptual [en condición de transitividad] compleja cuya exploración es posible

tratar gracias a que se apoya en un tejido teórico fuertemente tramado desde múltiples campos disciplinares [filosofía, teoría e historia del arte, teoría urbana, sociología, epistemología y ecología política]. Dicho objeto de conocimiento responde a un intento de construcción de una mirada crítica respecto de una situación problemática contemporánea y que puede ser caracterizada como *sistema complejo*.¹⁰

El abordaje transitivo se entiende aquí como un (1) proceso también complejo [teórico y práctico genético-constructivo]¹¹, con un anclaje contextual específico, de aproximación a los rasgos constitutivos de un (2) objeto de conocimiento complejo subjetivado [en una configuración dinámica de elementos de comprensión de las zonas conceptuales eje implicadas: arte – diseño (formas críticas) / conocimiento (epistemología crítica, complejidad y enfoque sistémico) / proceso urbano (economías-mundo, rentas de la tierra, rentas tecnológicas y rentas de monopolio en la modernidad capitalista) / ambiente (complejidad ambiental, eco-política)], y desde la cual se desprenden observaciones que, en un momento agudo de crisis civilizatoria como el actual, es necesario visibilizar para generar

¹⁰ Para Rolando García un sistema complejo se refiere a situaciones que se caracterizan por la confluencia de múltiples procesos cuyas interrelaciones constituyen la estructura de un sistema que funciona como una totalidad organizada (García, 1986).

¹¹ Proceso identificado con la perspectiva de la *epistemología genética constructivista compleja* de Rolando García a partir de su acercamiento crítico a Piaget (García, 2006).

conexiones con otros actores y procesos, y de esta manera coordinar esfuerzos en una organización de acciones colectivas. Este trabajo se suma a una búsqueda de viraje y emancipación epistémica colectiva y construcción alternativa de procesos político-económicos frente a la lógica hegemónica del capitalismo global, la dinámica modernizadora homogénea-enajenante, y sus acelerados impactos en el ambiente planetario.

Dicho lo anterior, se entiende aquí la *condición transitiva* como aquella en la que el objeto de conocimiento complejo no somete la acción del sujeto a sus imperativos, sino que el sujeto actúa en relación con ese objeto en su comprensión, explicación y re-configuración conceptual, generando [por la acción social de conocer juntos] implicaciones o afectaciones en otros objetos y sujetos. Como se verá más adelante, este proceso de conocimiento [subjetivado/objetivado] ha implicado la formulación [transitiva] de preguntas problematizadoras [difusas aunque precisas]¹² para cada parte del itinerario de investigación.

¹² Problemas donde los parámetros de valoración no pueden ser tratados según la lógica clásica, sino quizá en una forma libre [y sin necesidad de controles específicos] de lógicas difusas. La idea de la lógica difusa propuesta por Zadeh (1965) se basa en lo relativo de lo observado como posición diferencial a partir de lo cual se toman valores aleatorios pero contextualizados y referidos entre sí. “Cuando aumenta la complejidad, los enunciados precisos pierden su significado y los enunciados útiles pierden precisión.”, que puede resumirse como que “los árboles no te dejan ver el bosque” (Zadeh, 1973). Por analogía, una lógica difusa [no computacional] puede ser apropiada para la descripción de operaciones de reflexión e imaginación entre zonas

Dichas preguntas problematizadoras [complejas] se estructuran y reestructuran de forma continua a partir de la comprensión y redefinición de cada zona conceptual en exploración, en un *proceso dinámico complejo* de interacción sujeto-objeto.

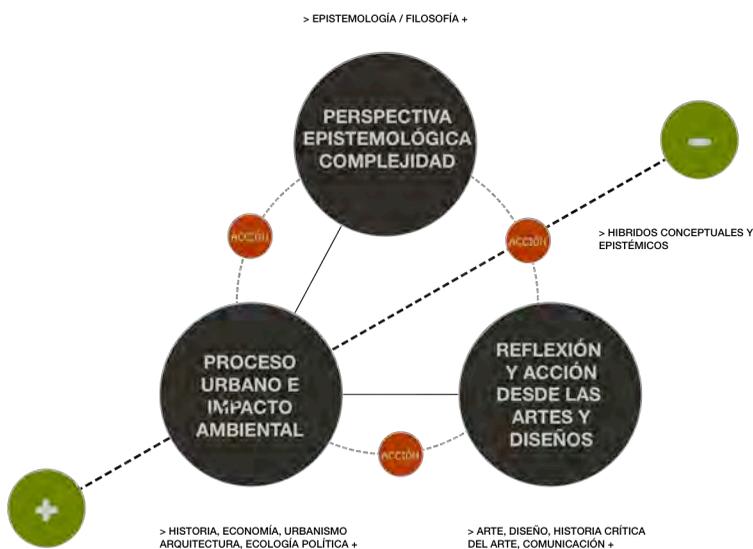


[1.1] Esquema bidimensional de interacciones, interdependencias e interdefiniciones complejas [escalas y dimensiones múltiples].

Desde este modo complejizado [rizomado] de comprender y plantear esta investigación [artística y diseñística expandida] se exploran tres zonas articuladas por ejes de conexión determinados por los espacios conceptuales que proveen de perspectivas y herramientas teóricas a los **componentes**

conceptuales difusas, operaciones [no controladas por sistemas informáticos diseñados expofeso] de adaptación y organización, regulación y compensación en los procesos de asimilación y exteriorización de lapráctica reflexiva de artistas y diseñadores.

recursivo] a través de las zonas y sus enlaces [>]. En este mapa las zonas constituyen los espacios conceptuales de indagación abierta y sus conectores constituyen los espacios de problematización e interacción desde los intersticios disciplinares. En este esquema el *problema* > A es el que genera el eje direccional inicial de la acción de indagación en su conjunto. Y el *Planteamiento* < A > < B > < C > es el que teóricamente resuelve la configuración dinámica de los problemas A, B y C construidos para explorar las zonas.



[1.3] Esquema bidimensional de zonas y enlaces entre campos difusos de indagación.

La primera zona [que no corresponde a un orden secuencial o

jerárquico] contiene [difusamente] componentes de la **perspectiva epistémica de la complejidad**; la segunda zona contiene [difusa pero localizadamente] componentes de **prácticas y reflexividades críticas asociadas a las artes y los diseños**; la tercera contiene [difusamente] elementos teóricos acerca del **proceso urbano y su relación sistémica** [biofísica, política y cultural] **con el ambiente**.

Como se señaló antes, los enlaces, a su vez, constituyen los espacios de acción reflexiva; y desde los cuales se construyen y reconstruyen las preguntas problematizadoras [preguntas de trabajo] para configurar un cuerpo argumentativo. En el espacio de enlaces que se sitúa en la convergencia de las zonas Arte [zona 2] / Epistemología [zona 1] / Ciudad [zona 3] se genera una pregunta motor de la investigación acerca del papel de la producción cultural [y en específico de las producciones artísticas y diseñísticas] en la sensibilidad cognitiva que sostiene y reproduce los procesos acelerados de acumulación de capital y que configura los espacios, los accesos, las formas, las actitudes, las resistencias, las innovaciones, las tecnologías, los usos [reflexivos e irreflexivos –alienados-], los valores, de lo urbano contemporáneo.

De esta forma, el “objeto de conocimiento” resulta en un campo o zona compleja de convergencia de zonas conceptuales en [permanente] exploración, y no en un objeto [delimitado y estable] en desciframiento, en documentación o en disección

analítica. Este campo abierto y difuso de zonas y componentes conceptuales [no estables] permite una práctica recursiva [performática/práctica] de observación participante, en y desde la cotidianidad contemporánea compartida con otros contemporáneos¹⁴.

Condición interdisciplinar de la problematización

Pero, ¿Por qué investigar tres zonas [difusas pero articuladas] altamente complejas desde el campo disciplinar de las artes y los diseños?, ¿por qué hacer este abordaje sin una pretensión especialista?, ¿por qué mirar un campo contextual tan amplio y configurar un objeto de conocimiento en permanente transición y ajuste de lindes?, ¿por qué transitar por mundos que se revelan más y más inconmensurables, e infinitamente interconectados, con cada paso dado en la aproximación? y quizá lo más importante para nuestro campo de conocimiento ¿por qué entender este abordaje como una forma de arte/diseño? (>)

En las últimas décadas el papel de la interdisciplina como condición común a los enfoques sistémicos ha cobrado un

¹⁴ Agamben, G. (2008). ¿Que es lo contemporáneo?. En *Salonkritik.net*, 1 de diciembre. En línea. Disponible en: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

sentido prácticamente ineludible en prácticamente todos los campos disciplinares que se aproximan a la comprensión de fenómenos complejos [prácticamente toda la ciencia natural y toda la ciencia social, y por supuesto, quizá sin declararlo tácitamente, todas las humanidades no científicas].

La disciplina es una categoría organizacional en el seno del conocimiento científico; ella instituye allí la división y la especialización del trabajo y ella responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias. Si bien está englobada a través de un conjunto científico más vasto, una disciplina tiende naturalmente a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, la lengua que ella se constituye, las técnicas que ella está conducida a elaborar o a utilizar, y eventualmente por las teorías que le son propias. La organización disciplinaria fue instituida en el siglo XIX, particularmente con la formación de las universidades modernas, luego se desarrolló en el siglo XX con el impulso de la investigación científica; esto quiere decir que las disciplinas tienen una historia: nacimiento, institucionalización, evolución, dispersión, etc.; esta historia se inscribe en la de la universidad que a su vez está inscripta en la historia de la sociedad; de tal modo que las disciplinas surgen de la sociología de las ciencias y de la sociología del conocimiento y de una reflexión interna sobre ella misma, pero también de un conocimiento externo. No es suficiente pues encontrarse en el interior de una disciplina para conocer todos los problemas referentes a ella misma.¹⁵

¹⁵ Morin (s/f). Apartado introductorio.

Una sola disciplina desde su propia dinámica, que instituye delimitaciones de su campo de conocimiento, teorías propias y métodos específicos acordes con la construcción [normada-disciplinada] de sus objetos de estudio, no puede implicarse en la observación y construcción de problemas vinculados a una heterogeneidad de elementos constitutivos de una totalidad organizada de dimensiones amplias como “las condiciones insalubres de vida en grandes centros urbanos, o el deterioro del medio físico y de las condiciones de vida en extensas regiones”,¹⁶ sin implementar mecanismos de apertura e interacción con otras disciplinas.

Esta interacción supone un reto en la medida que los elementos constituyentes de un sistema requieren de una mutua *interdefinibilidad* y mutua dependencia de las funciones que cumplen dichos elementos heterogéneos dentro de la totalidad organizada.¹⁷ Cada enfoque disciplinar añade variantes a la comprensión de cada componente y cada función. Por lo tanto los objetos de conocimiento construidos interdisciplinariamente configuran nuevos sistemas conceptuales enriquecidos por múltiples miradas [teóricas]. La interacción teórica permite entonces la construcción de nuevos enfoques respecto de la formulación de un problema complejo.

¹⁶ García (2011, p. 2).

¹⁷ *Ibid*, p. 3.

Pero en el caso del arte, la historia no le acerca del mismo modo a las perspectivas interdisciplinarias. La combinación fértil de teorías construidas con una base disciplinar muy sólida no aparece en el caso del arte. La teoría del arte es una teoría elaborada fuera de su campo. La disciplina del arte se soporta en prácticas elaboradas en sus tradiciones técnicas. Pero la reflexividad del arte no se soporta en las disciplinas artísticas. La reflexión del arte es una reflexión no-disciplinada, es una reflexividad que se apropia de otras reflexividades sin someterse a sus determinaciones instituidas como principio de fiabilidad. En el arte se duda, se mira desde ángulos difíciles y se proyecta la mirada [la construcción teórica, más o menos rigurosa] junto con el deseo, junto con la imaginación subversiva. Todo lo que se legitima y reconoce como nuevas formas de pensamiento artístico se origina en el ejercicio de expansión permanente de la mirada crítica con la cual se procesa la realidad que se mira. A veces con amplias distorsiones que potencian elementos no visibles para la mirada “objetiva”.

Cada uno de esos ejercicios críticos, cada mirada disruptiva, cada acción paralela a la mirada, cada puesta en escena del cuerpo que mira, cada organización en el espacio y en el tiempo que cuestiona desde su configuración conceptual lo observado, cada trazo que describe momentos de un sujeto profundamente implicado en la realidad que construye mirando persistentemente, cada arte-facto que sorprende por la

concatenación de elementos heterogéneos [<] en una especie de totalidad organizada a manera de sistema, no describe otro sistema aparentemente existente, construye sistemas que interaccionan, que expanden la mirada hacia aspectos no antes sospechados sino en la práctica imaginativa. La mirada, en tanto mira descentradamente [caóticamente] otros espacios, otras dimensiones, otras capas significantes, expande el campo, y lo fusiona con otros campos. La expansión de la mirada y la multiplicación de las asociaciones se acelera y se lanza al encuentro con hallazgos que le son afines pero que se han procesado con otros lenguajes, con otras formas de construir su mirada [su teoría, *theoras*], con otras herramientas, con otros propósitos, con otras legitimidades.

Sin embargo considero que hay un enfoque, en el marco del trabajo universitario, que posibilita la confluencia entre la mirada científica y la mirada artística. Este enfoque es el denominado por Rolando García como *investigación interdisciplinaria*, no interdisciplina en abstracto, como él señala.

[...] Llamaremos "*investigación interdisciplinaria*" al tipo de estudio que requiere un sistema complejo. En otros términos, no partimos de una definición de "interdisciplina" *in-abstracto*, que luego aplicamos a ese objeto de estudio particular que es un sistema complejo. Por el contrario, definimos primero el objeto de estudio, y luego nos planteamos la manera de estudiarlo. Este cambio del "punto de partida" tiene implicaciones importantes: las características de los

sistemas complejos no sólo establecen la necesidad de estudiarlos con una metodología adecuada, de carácter interdisciplinario, sino que determinan en buena medida, cuáles son las condiciones que debe reunir dicha metodología. En este contexto, metodología "adecuada" significa que debe servir como instrumento de análisis de los procesos que tienen lugar en un sistema complejo y que explican su comportamiento y evolución como *totalidad organizada*.

¿Qué pretendemos con la comprensión y la explicación de un sistema complejo como totalidad organizada de la realidad "observable"? Situar el punto de convergencia de las ciencias y de las artes en un espacio de objetivos comunes, aunque posible, requiere de la acción conjunta, compleja [interdependiente e interdefinida] de múltiples actores implicados muy probablemente [de manera corpórea] en la propia totalidad organizada como sistema que pretenden abordar [juntos]. En este caso, hablamos de la totalidad organizada configurada por la convergencia comprensiva y explicativa de al menos dos amplios sistemas: el proceso urbano [transiciones de las economías-mundo] y el proceso eco-sistémico planetario [emergencia del antropoceno en el proceso geológico y sus implicaciones en la biodiversidad].

A ello debemos agregar la convergencia proyectiva. ¿Cuál es el propósito de la convergencia de la acción comprensiva, explicativa y proyectiva respecto de ambos macro-sistemas? Al parecer, y sin mucha duda al respecto, evitar la multiplicación

exponencial de la aceleración de la degradación ambiental que impacta a enormes sectores sociales en todo el planeta. Pero quizá no solo eso. Quizá detrás de ello se trate de configurar una economía-mundo que posibilite el despliegue de la imaginación colectiva sin dispositivos de control basados en el reparto injusto de materias, energías y autoridades, es decir, en la distribución injusta, inequitativa de los instrumentos y dispositivos de poder en la esfera social.

Bien, esa es una respuesta [tangenciada] a la pregunta ¿Por qué investigar tres zonas [difusas pero articuladas] altamente complejas desde el campo disciplinar de las artes y los diseños? La respuesta directa es quizá, que existe la posibilidad de que el pensamiento basado en la in_disciplinariedad característica del arte y el diseño genere un aporte importante en la investigación interdisciplinaria. El valor de la mirada in_disciplinada o extra_disciplinada es expuesto por Edgar Morin:

Ocurre que aun una mirada naif de un amateur, ajeno a la disciplina, aun más a toda disciplina, resuelve un problema cuya solución era invisible en el seno de la disciplina. La mirada naif que no conoce evidentemente los obstáculos que la teoría existente impone a la elaboración de una nueva visión, puede, frecuentemente, pero a veces con razón, permitirse esta visión. Así Darwin por ejemplo, era un amateur esclarecido, como ha escrito Lewis Mumford: "Darwin había escapado a esta especialización unilateral profesional que es fatal para una plena comprensión de los fenómenos orgánicos. Para este nuevo rol, el amateurismo de la

preparación de Darwin se reveló admirable. Aunque fuera a bordo del Beagle en calidad de naturalista, no tenía ninguna formación universitaria especializada, aun en tanto que biólogo no tenía la menor educación anterior, salvo en tanto que investigador apasionado de animales y coleccionista de coleópteros. Estando entonces exento de fijación y de inhibición escolar, nada le impedía el despertar ante cada manifestación del desarrollo viviente". De la misma manera el meteorólogo Wegener, observando ingenuamente la carta del Atlántico Sur remarcó que el oeste de África y el Brasil se ajustaban el uno con el otro. Relevando las similitudes de fauna y de flora, fósiles y actuales, de una parte y de otra del océano él había elaborado en 1912, la teoría de la deriva de los continentes, lógicamente refutada por los especialistas por parecer teóricamente imposible, *undenkbar*, ha sido admitida cincuenta años más tarde particularmente después del descubrimiento de la tectónica de las placas. Marcel Proust decía: "un verdadero viaje de descubrimiento no es el de buscar nuevas tierras sino tener un ojo nuevo". Jaques Labyrie nos ha sugerido el teorema siguiente, que sometemos a verificación: "Cuando uno no encuentra la solución en una disciplina, la solución viene desde afuera de la disciplina".¹⁸

Morin ayuda pues con esto a responder ¿Por qué hacer este abordaje sin una pretensión especializada? Parece en este caso que la mirada descentrada, fuera de método, liberada de una sujeción teórica o metódica, puede configurar observaciones que, por otro lado respondan a su propio proyecto humano, no al proyecto disciplinado de un área de conocimiento.

¹⁸ Morin, *op. cit.* La mirada extra-disciplinaria.

La fecundidad de la disciplina en la historia de la ciencia no ha sido demostrada; por una parte ella opera la circunscripción de un dominio de competencia sin la cual el conocimiento se fluidificaría y devendría en vago; por otra parte, ella devela, extrae o construye un objeto no trivial para el estudio científico: es en este sentido que Marcelin Berthelot decía que la química crea su propio objeto. Sin embargo la institución disciplinaria entraña a la vez un riesgo de hiperespecialización del investigador y un riesgo de cosificación del objeto de estudio donde se corre el riesgo de olvidar que este es extraído o construido. El objeto de la disciplina será entonces percibido como una cosa en sí; las relaciones y solidaridades de este objeto con otros, tratados por otras disciplinas, serán dejadas de lado, así como también las ligazones y solidaridades con el universo del cual el objeto es parte. La frontera disciplinaria, su lenguaje y sus conceptos propios van a aislar a la disciplina en relación a las otras y en relación a los problemas que cabalgan las disciplinas. El espíritu hiperdisciplinario va a devenir en un espíritu de propietario que prohíbe toda incursión extranjera en su parcela del saber. Se sabe que en el origen la palabra disciplina designaba un pequeño fuste que servía para autoflagelarse, permitiendo por lo tanto la autocrítica; en su sentido degradado la disciplina deviene en un medio de flagelación a los que se aventuran en el dominio de las ideas que el especialista considera como de su propiedad.¹⁹

Se trata de evitar pues la disciplinarización de la mirada, pero también del cuerpo en el sentido Foucaultiano. La disciplina

¹⁹ Morín, *op. cit.* Virtud de la especialización y riesgo de la hiperespecialización.

como dispositivo que ejercita pero también somete a los cuerpos que hace dóciles, aumentando las fuerzas del cuerpo en términos de utilidad pero disminuyéndolas en términos de su acción política (Foucault, 1976). Un tipo de poder “epistemológico” que permite “extraer un saber de y sobre estos individuos ya sometidos a la observación y controlados” por los poderes económico, político y judicial (Foucault, 1978). En este sentido el intento interdisciplinario es así una forma de des_sometimiento a esta forma de poder. Una forma de descentrar la mirada liberando al cuerpo disciplinado. Por ello subrayaré que la condición interdisciplinaria de la problematización es una condición que atañe a la construcción del problema de investigación, no a la perspectiva total del cuerpo y su mirada. Es entonces un mecanismo liberador en el seno de una estructura disciplinaria, el marco estructural de las disciplinas denominadas artes y diseño(s). Que si bien, la condición in_disciplinada del pensamiento artístico posibilita precisamente estos desprendimientos de la mirada, en el caso de los cuerpos esto no es así [ver cap. 3].

Siguiendo lo anterior ¿Porqué, entonces, mirar un campo contextual tan amplio y configurar un objeto de conocimiento en permanente transición y ajuste de lindes? Y ¿por qué transitar por mundos que se revelan más y más inconmensurables, e infinitamente interconectados, con cada paso dado en la aproximación? Nuevamente, siguiendo a Morin, se trata de comprender la necesidad de establecer relaciones y solidaridades

entre este objeto de conocimiento y otros, tratados por otras disciplinas, entre este objeto y el universo concreto del que hace parte [configurándolo]. Se trata pues de sincronizar, y sintonizar esta mirada con otras miradas que en este, nuestro tiempo, buscan alternativas a una configuración de economía - mundo soportada en un sistema [altamente complejo] que persiste en su sentido [deliberadamente ciego] respecto de los límites físicos, biológicos y sociales, sobreexplotando todos los recursos disponibles de la tierra [y dispuesto a seguir haciéndolo más allá de ésta]. Se trata de profundizar individual y colectivamente en los puentes entre miradas y proyectos eu_tópicos [ver cap. 4].

¿Por qué entender este abordaje como una forma de arte/diseño? La primera respuesta es que el arte se lo permite. Se permite a sí mismo todo, incluso se permite autolimitarse, autocontrolarse o autoreprimirse. Así que la respuesta sencilla, fácil, es porque precisamente de eso se trata la “obra”. Esta investigación-acción-producción-reflexión es una obra pensada en términos de complejidades, de disrupciones, y de pensamientos críticos concatenados en un ensamble [teórico-práctico] en un campo expandido de posibilidades [incluso reconocidas institucionalmente] para la acción. Sobra decir que en nuestro campo disciplinar, esto es válido.

Desde mi propia mirada reconozco los procesos artísticos como esa constelación de ejercicios [críticos] que desnudan realidades

para detonar reflexión ahí donde antes no la hubo, de forma tan cruda, tan poéticamente evidente, tan cínica, a veces tan tibia pero certera, pero a veces tan críptica o gratuita. El problema es que aquí comienza el terreno de la impostura, la audacia roza la falta de compromiso con lo observado, se complace en una pirueta semiótica que crea un buen efecto visual, un efecto preciso o apabullante por sus dimensiones, la mirada aguda se torna vana cuando la mirada se contiene en un dispositivo para espiar, para mirar pasivamente, la mirada del otro. ¿De qué sirve la mirada si se convierte [objetivamente] en simulacro de mirada, en espectáculo de la mirada? La impostura, como señala Chantal Maillard, ²⁰ sucede también en el ejercicio descontextualizador del arte contemporáneo [>] como operación que localiza la construcción de significados fuera de su contexto para situarlos en un dispositivo ad hoc que, no obstante las argucias artísticas, refiere a universos que no se experimentan en carne propia en el espacio artístico.

El ejercicio diseñístico se empalma con el artístico en un sentido proyectual factual. Ambos son complementarios, sin embargo institucionalmente y disciplinarmente escindidos de manera tan innecesaria [en términos de construcción de conocimiento] como conveniente a los procesos de producción de valor en la esfera de los mercados contemporáneos, y en la esfera de la construcción y reproducción simbólica de rasgos de identidad

²⁰ Maillard (2009, p. 41-60)

moderna [actualizables según la lógica de avance tecnológico con su añadido conceptual dependiente].

Reconociendo esta permanente expansión del campo y esta permanente multiplicación de asociaciones, pero también la captura y neutralización de la mirada por el espacio institucionalizado del arte y sus mecánicas estandarizantes, es que este trabajo se asume como un intento de abordaje parcial interdisciplinario de un objeto de conocimiento elaborado como sistema complejo, donde la finalidad es no solo su estudio, su comprensión sino su experimentación encarnada en la confrontación cotidiana con múltiples actores para construirse progresivamente y re-constituirse con cada ajuste en las posiciones de la mirada que dialoga libre con otras miradas. Esto apunta en todo caso a una perspectiva post-disciplinaria en el sentido aportado por Buckler:

The term 'postdisciplinarity' evokes an intellectual universe in which we inhabit the ruins of outmoded disciplinary structures, mediating between our nostalgia for this lost unity and our excitement at the intellectual freedom its demise can offer us.²¹

²¹ “El término "postdisciplinaria" evoca un universo intelectual en el que habitamos las ruinas de estructuras disciplinarias anticuadas, mediando entre nuestra nostalgia por esta unidad perdida y nuestra excitación por la libertad intelectual que su desaparición nos puede ofrecer”. Buckler (2004, p.2), citado por Muller (2014, p. 5).

La problematización general de este trabajo se encuentra en el supuesto [en permanente construcción] de una condición interdisciplinar con un objeto de conocimiento [sistema] complejo asociado, que recorre escalas distintas e interconectadas [interdependientes e interdefinibles]. El recorrido a través de escalas puede describirse de manera sintética en una distinción básica entre 2 escalas, una amplia y general y una, también amplia, pero específica y acotada a las posibilidades de un proceso germinal de investigación-acción interdisciplinaria colectiva universitaria. La primera escala, amplia y general, implica una aproximación y visualización del contexto problemático [histórico > económico-político-social-cultural-epistémico], y funciona a menara de parámetro de la segunda. La segunda, amplia pero específica, es la enunciación de una problematización localizada en el ámbito universitario actual, formulada a través de una premisa y de preguntas problematizadoras que vuelven su mirada de manera incesante a la primera escala.

La primera escala es descrita a continuación a través de los siguientes puntos: A. Condiciones contextuales problemáticas generales asociadas al objeto de conocimiento. B. Problema contextual amplio. C. Justificación del problema contextual.

A. Condiciones contextuales problemáticas del objeto de conocimiento.

Para Enrique Leff la crisis ambiental que hoy conocemos como tal es, en sí, una crisis de conocimiento. Esa crisis tiene su expresión última en los procesos urbanos acelerados determinados en su dinámica y estructura por el sistema de producción capitalista en sus etapas avanzadas de tecnociencias aplicadas, conectividad global y predominancia creciente de la lógica de mercado en la instrumentación de políticas públicas y en la [re]producción simbólica generada desde los medios masivos de comunicación.

En una creciente parte de los estudios sobre los procesos urbanos actuales se asume como inherente a su objeto de conocimiento la noción de complejidad.²² Desde la sociología y la teoría urbana²³ existe una discusión sobre la caracterización de la ciudad que se soporta en distintas corrientes históricas de pensamiento y que de manera diferenciada entienden la incapacidad de la visión estrictamente disciplinar²⁴ para explicar la diversidad de sus procesos.

La respuesta a la incapacidad se ha reflejado en la búsqueda de

²² Una perspectiva sobre complejidad urbana puede encontrarse en la *Plataforma para modelos urbanos sostenibles CAT-MED*. Ver: <http://www.catmed.eu/dic/es/49/complejidad-urbana>.

²³ Ramírez (2013).

²⁴ Muller (2014).

problematizaciones transversales que han permitido enfoques descentrados y compartidos por visiones disciplinares distintas.²⁵

En el caso de nuestro campo disciplinar, no obstante que artes y diseños se implican en los procesos urbanos de manera constante y cotidiana a través de múltiples ejercicios de [re]producción simbólica y/o ejercicio crítico, no se asume con claridad que los procesos urbanos [y por lo tanto los estudios urbanos] sean también parte de su campo de conocimiento.²⁶ Y en contraparte, en otros campos disciplinares [institucionales] no se reconoce plenamente el papel que juegan las artes y los diseños en el terreno de la producción cultural ampliada [material y simbólica] como función aceleradora en el motor del dispositivo urbano capitalista moderno.²⁷

En la lógica académica estrechamente ligada a la reproducción del aparato institucional del arte, es más propio de las disciplinas artísticas observar y “estudiar” qué es lo que pasa más bien “dentro” del campo disciplinar [profesional], producir obra y hacer un desarrollo a manera de antecedentes que le soporten.

²⁵ Wallerstein (1996).

²⁶ Este es un problema de coherencia en la relación entre campo(s) disciplinar(es), campos de conocimiento y líneas de investigación, en Artes y diseño, en el caso de la UNAM. Y particularmente importante en el caso del denominado campo disciplinaria en Arte y Entorno. Ver: <http://www.fad.unam.mx/pad-lineas.php>

²⁷ No obstante que teóricos e investigadores como David Harvey lo observen claramente. Harvey (2013).

Esto hace pensar ¿Cómo actúan y que producen los actores [artistas-diseñadores] desde la formación profesional y la incipiente perspectiva institucional universitaria de la investigación artística?; ¿qué tan efectivas son sus acciones de visibilización y qué tan efectivas son sus relaciones para mantenerse a sí mismos en un terreno laboralmente erosionado e hiperflexibilizado? Todo lo anterior para producir obras que circulen lo más eficazmente en un espacio fuertemente cargado de controles institucionales, aún dada la permanente *expansión crítica* (>) del campo. La vinculación desde las artes y los diseños con perspectivas de estudio transversales,²⁸ desde mi perspectiva son marginales.²⁹

La primera condición contextual problemática se refiere entonces a una crisis epistémica que repercute también epistémicamente en el campo disciplinar de las artes y diseños.

La segunda condición problemática se refiere a los ámbitos contextuales específicos de actuación, entendiendo por éstos la serie de espacios y actores concretos con los que la investigación

²⁸ Que en el caso de las ciencias sociales se han organizado en torno a la lógica crítica transversal de los “estudios culturales” (Wallerstein, 2007) y en el caso de las ciencias naturales se han organizado desde la perspectiva epistémica de la complejidad.

²⁹ Los trabajos desde el Instituto europeo para políticas culturales progresivas son un ejemplo de avanzada teórica. Ver: <http://transversal.at/> + <http://www.eipcp.net/>

se relaciona. No obstante el papel que juegan las instituciones culturales, cuyas múltiples instrumentaciones estabilizan tensiones sociales, la participación de las investigaciones en y desde las artes y diseños no contribuye aún de manera significativa en la reflexión sobre la decisiva conexión entre [re]producción simbólica, [re]producción de capital y proceso social, situado en nuestro caso de manera focal en las ciudades mexicanas [primer ámbito contextual] - [>].

Sumado a lo anterior, la complejidad de las asociaciones que este campo disciplinar [artes y diseño] establece en lo concreto de su práctica social no le corresponde un espacio de estudio y experimentación abierto disciplinariamente y consistente en el seguimiento de sus legítimos intereses de indagación, sino un campo formativo parcelado basado en la tradición dieciochesca que mantiene la separación entre formación técnica y formación teórica [teoría del arte] e histórico documental [historia del arte], estos últimos soportados en la relación con el campo disciplinar de la Filosofía y la Historia [segundo ámbito contextual]- [>].

Por lo tanto, uno de los retos de este trabajo es tratar de hacer evidentes una serie de necesidades emergentes en los procesos de búsqueda y reflexión crítica desde el campo del arte y el diseño que amplíen sus configuraciones teóricas. Pues este trabajo, como muchos otros en nuestra área [posgrado FAD] dentro de la UNAM, presenta esta serie de necesidades de comprensión epistémica para el abordaje de las diversas

realidades/mundo. Desde ese anómalo pensamiento artístico y diseñístico que se dirige en múltiples direcciones, en múltiples modos complejos, y en múltiples lógicas y sentidos, y con afanes transformadores hacia esas realidades/mundo, y que mantiene una relación de tensión permanente con los espacios institucionalizados del arte-diseño actual [tercer ámbito contextual]- [>].

B. *Problema contextual amplio*

Estas condiciones contextuales permiten elaborar una formulación del problema contextual amplio [o problema práctico] como aproximación a la construcción de sentido de la propia estructuración dinámica y compleja del objeto de conocimiento [subjetivado]. La problematización está organizada en tres partes:

Primera. La fragmentación/parcelación del conocimiento en áreas cerradas y excluyentes³⁰ ha estructurado con su contraparte productora en el terreno social, de modo igualmente fragmentario/parcelario, los procesos de planeación y política

³⁰ La emergencia de las nociones de interdisciplina, transdisciplina y postdisciplina son muestra en sí misma de la presión por disolver la fragmentación-exclusión.

urbana surgidos del modelo funcionalista moderno³¹ y, en adición, la aplicación extensiva por más de 3 décadas de políticas neoliberales social y ambientalmente nocivas han dado como resultado la aceleración de los procesos urbanos también fragmentarios y excluyentes en todas sus vertientes predominantes incluyendo a las urbes modeladas por políticas surgidas de gobiernos “socialistas” o “progresistas”.

Procesos urbanos, ligados a los imperativos de la economía global, que en un balance general representan un enorme consumo de energías y materias no correspondiente con la estabilidad de los ecosistemas a nivel planetario.

Segunda. Las aproximaciones al problema ambiental urbano desde el ámbito académico responden reiteradamente, y como una forma alienada de reproducción cultural, a estas estructuraciones fragmentarias en la implementación de sus procesos de investigación y en las cuales es evidente una carencia de condiciones conceptuales/espaciales adecuadas para el desenvolvimiento de la interacción disciplinar para el desarrollo de proyectos y estrategias dentro de la lógica del pensamiento complejo y específicamente de la complejidad

³¹ En México han dado como resultado, en combinación con antecedentes históricos desafortunados para la cuenca, una de las más grandes ciudades del planeta. Ciudad cuyo desequilibrio en términos ambientales, ligado a las dinámicas sociales globales, se suma al proceso desestabilizador de los sistemas vivos a escala planetaria.

ambiental y la construcción, en un contexto de diversidad, de un saber ambiental urbano colectivo.

Tercera. En co-relación directa e indirecta, el papel que han jugado las artes y los diseños en el proceso histórico reciente de reproducción cultural urbana ha sido, por una parte, profundamente crítico de los mecanismos institucionales embebidos en la lógica de reproducción de capital, y por otra parte, profundamente alienado a ellos en sus mecanismos de reproducción económica y simbólica.

C. Justificación del problema contextual amplio

La justificación [contextual general] permite conectar la enunciación de lo planteado como problema contextual amplio con [algunas] evidencias encontradas [no sistematizadas] en informaciones o datos co-relacionados con el problema contextual amplio.

Datos del Programa de Naciones Unidas para el Medio Ambiente [PNUMA] plantean que “cerca de la mitad de la población del mundo (47%) vive en zonas urbanas, cifra que, según se estima, ha crecido un 2 por ciento anual en el periodo comprendido entre los años 2000 y 2015. La concentración de personas, sus pautas de consumo, sus tipos de desplazamientos y las actividades económicas urbanas, ejercen efectos de

consideración en el medio ambiente en lo relativo al consumo de recursos y a la descarga de desechos”.³² Y señalan también que los impactos ambientales de las dinámicas urbanas se extienden por todos los medios físicos de la tierra.

La importancia del medio ambiente es a menudo subestimada aún a pesar de su incalculable valor para la supervivencia y el desarrollo humanos. El colapso del pilar ambiental es muy posible que ocurra, a menos que se reconozca la urgencia de emprender acciones, desde el nivel local al mundial, para encarar los efectos de las acciones humanas, que han dejado: mayores contaminantes en la atmósfera; vastas áreas de recursos de tierras degradadas; bosques agotados y degradados; la diversidad biológica amenazada; recursos de agua dulce crecientemente inadecuados y de calidad en deterioro, y recursos marinos gravemente agotados.³³

De manera co-relativa, los impactos culturales de las dinámicas urbanas actuales inciden en la erosión del conocimiento local del territorio intra y extra urbano.

[...] el diagnóstico del que parte la Estrategia Española de Sostenibilidad Urbana y Local presentada en el año 2011 para formular las directrices y medidas en el ámbito de las relaciones entre uno y otro mundo [campo – ciudad]. Sus respectivas políticas, tanto a nivel nacional como europeo, estaban centradas,

³² Ver el reporte GEO 3 del programa de las Naciones Unidas para el medio ambiente. <http://www.unep.org/geo/assessments/global-assessments/global-environment-outlook-3>

³³ Ver <http://www.grid.unep.ch/geo/geo3/spanish/586.htm>.

bien en la problemática urbana, identificada con la de las ciudades y su desarrollo, bien en el medio rural, identificando lo rural como fundamentalmente agrario. Se consideraba como ciudad aquello que no era campo, o se consideraba como campo aquello que no era ciudad, dando por supuesto que sus intereses eran opuestos. La ciudad ha venido siendo el núcleo urbano de referencia, para la prestación de determinados servicios, incluidos los comerciales, culturales y educativos, o para el desarrollo económico, y el campo se ha considerado como mero entorno de abastecimiento, ignorando su medio y su población.³⁴

Esta afirmación puede ser revisada desde el planteamiento de los modelos elementales de la oposición campo-ciudad³⁵. Pero lo que se subraya es que las incidencias de las dinámicas culturales urbanas no han sido plenamente reconocidas en los informes de las principales organizaciones gestoras de política social, urbana y rural [ONU hábitat, PNUMA, FAO], acaso una posible excepción es el muy reciente informe de la UNESCO *Culture: urban future*³⁶.

Las búsquedas realizadas mediante filtros de Google en el periodo abril-julio de 2013 no arrojaron datos acerca de características y dimensión de las incidencias culturales de las dinámicas urbanas en la erosión del conocimiento local sobre el territorio. En búsquedas relacionadas realizadas en agosto de

³⁴ Alonso y Pérez (2012).

³⁵ Echeverría (2013).

³⁶ UNESCO (2016).

2016 tampoco. Y aunque planteamientos que abordan la problemática urbano-ambiental consideran el factor cultural como determinante en la consecución de las políticas urbano ambientales desde la perspectiva de la sostenibilidad, es hasta la publicación del documento *Cultura 21* que se plantean en ellos acciones que contemplen de modo consistente las interacciones complejas de la cultura con las producciones simbólicas reproductoras de pautas y patrones de comportamiento social, y en las que participan activamente las áreas del diseño y de las artes. Si embargo falta la reflexión hacia y desde las artes.

En este inicio del siglo XXI, entendemos que ningún desarrollo se podrá calificar como “sostenible” sin la consideración de la importancia central de los factores culturales. El desarrollo humano es un proceso de ampliación de las libertades y de las capacidades, protagonizado por todas y cada una de las personas que habitamos nuestra Tierra, y que deviene sostenible al considerar el respeto de los derechos y las libertades de las generaciones futuras. El desarrollo humano sólo puede ser efectivo si asume una consideración explícita de la cultura y sus factores como la memoria, la creatividad, la diversidad y el conocimiento.³⁷

Desde una postura crítica hacia las dinámicas de acumulación de capitales, sobreexplotación de recursos naturales y erosión de

³⁷ Ver el documento *Acciones* publicado en línea por la Comisión de cultura de la asociación mundial Ciudades y Gobiernos Locales Unidos Agenda 21 para la cultura. Disponible en: http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/c21_2015web_spa.pdf

capacidades sociales de auto organización es posible señalar que, no obstante la creciente transversalidad disciplinar y la emergencia de las diversas “conciencias ecológicas”, existe una fragmentación persistente en el *habitus* dentro del ámbito académico que impide el reconocimiento multidimensional pleno y desde ahí un abordaje amplio e incluyente de la condición dinámica y compleja de los procesos eco-sistémicos en su relación con los procesos socio-culturales actuales embebidos en el marco contextual de los procesos urbanos acelerados por las propios requerimientos de la movilidad acumulativa de capital. Es decir, existe una no correspondencia entre el interés en la transversalidad de las visiones acerca de la complejidad social-urbana y el *habitus* paralelo que refuerza la parcelación disciplinaria y su vinculación efectiva con la dinámica social. Los casos efectivos de correspondencia y vinculación social – académica están dinamizados por la fuerza económica del capital asociado a proyectos tecno-productivos.

Al menos en México, la adopción progresiva de discursos ambientalistas y la implementación limitada de programas de educación ambiental, de ahorro en el consumo de agua, de gestión de desechos urbanos, de movilidad no motorizada y recientemente de apoyo a la agricultura urbana mitigan provisionalmente el problema cultural de la reproducción simbólica de mecanismos asociados a la movilidad de capitales.

El problema pasa transversalmente por los distintos ordenes

reconocidos de la vida social urbana: educación, derechos humanos, movilidad, salud, vivienda, trabajo, participación política, deporte, recreación, etc. a pesar de que no se entienden precisamente de manera transversal, y por lo tanto tampoco se resuelven asociando e integrando los procesos de esos distintos ordenes administrativamente separados. Por esto es que la reproducción cultural asociada a la reproducción de capitales, constituye la clave [un tanto oculta] de nuestra visión [fragmentaria] de la condición urbana actual y de nuestra visión [también fragmentaria] sobre nosotros mismos como participantes en la reproducción de los procesos urbanos. Se trata pues, como señala Leff, de un problema de conocimiento.

La educación tiene que ser reorganizada totalmente. Y esa reorganización no se refiere al acto de enseñar, sino a la lucha contra los defectos del sistema, cada vez mayores. Por ejemplo, la enseñanza de disciplinas separadas y sin ninguna intercomunicación produce una fragmentación y una dispersión que nos impide ver cosas cada vez más importantes en el mundo. Hay problemas centrales y fundamentales que permanecen completamente ignorados u olvidados, y que, sin embargo, son importantes para cualquier sociedad y cualquier cultura.

AS.- ¿Se refiere al estudio de los “siete saberes necesarios para la educación del futuro”?

EM.- Sí, me refiero a esos saberes, que implican... una educación que reconozca las cegueras del conocimiento, sus errores e ilusiones. Una educación que asuma los principios de un conocimiento pertinente. La enseñanza de la condición humana. La

enseñanza de la identidad planetaria. La capacitación para hacer frente a las incertidumbres. La enseñanza de la comprensión. La enseñanza de la ética del género humano.³⁸

Los saberes a los que se refiere Edgar Morin, coinciden en parte con la visión radicalmente crítica de Ivan Illich acerca de la sociedad desescolarizada.³⁹ Uno de esos problemas centrales ignorados, olvidados o no observados, se ve reflejado en que son pocas y poco exhaustivas las consideraciones acerca del papel de las artes y los diseños en los planteamientos sobre complejidad, y en los planteamientos desde la epistemología, la filosofía, la sociología o la antropología.

Es posible así decir que existe una dóxa operante sobre el ámbito y el sentido de las artes y los diseños, en parte porque la propia condición del arte y el diseño institucionalizado los circunscribe en el ámbito de las prácticas artísticas y culturales contemporáneas [asociadas al aparato cultural institucional], y en parte porque desde las ciencias naturales, las ciencias sociales y las humanidades se sostiene una visión de las artes y los diseños circunscrita de igual forma a la producción de “bienes” culturales. Y sin embargo, una parte de las prácticas artísticas actuales se fusiona crecientemente con colegas de otros campos disciplinares y con prácticas colaborativas más allá del ámbito

³⁸ Edgar Morin entrevistado por Angélica Sátiro. Entrevista disponible en: <http://www.inisoc.org/morin75.htm>

³⁹ Illich (1985).

académico y de la producción cultural. Un ejemplo:

ColaBoraBora es una isla entre la realidad imperante y el deseo proyectado, en la que suceden distintos tipos de acciones y procesos para la generación de otras formas de relación, organización, producción y consumo en torno a lo común, lo libre y lo abierto. Un paraíso en proceso de exploración, poblado por una comunidad emergente, heterogénea, inclusiva y mutante, que se reúne alrededor de iniciativas socialmente transformadoras desde lo cotidiano, lo pequeño, lo cercano y lo afectivo. Un espacio de encuentro y facilitación, un marco común de referencia desde el que poder conocerse – actuar – aprender – investigar – prototipar – reflexionar – trabajar – celebrar colectivamente. Un lugar desde el que pensar en cómo reintegrar las actividades económicas en su contexto social y humano, propiciando un dominio público rico, sostenible y accesible, en un tiempo en el que ya es ineludible posicionarse y comprometerse. Un laboratorio ciudadano de reflexión en acción desde el que formular preguntas que quizá parezcan nuevas, pero que son las mismas de siempre:

¿Cómo reclamar un gobierno entre iguales y ser capaces de autogestionarnos? ¿Cómo prepararnos para producir de forma colaborativa y crear valor común? ¿Cómo podemos convivir en comunidad de un modo sostenible y co-responsable? En definitiva, una isla hacia la que poner rumbo sin saber muy bien a donde vamos, ni cómo llegaremos, pero a la que pensamos que merece la pena ir⁴⁰.

⁴⁰ Colectivo – isla – laboratorio ciudadano Colaborabora. Información del sitio: <https://www.colaborabora.org/colaborabora/>

Tecleando, en el buscador de Google, *colectivos y redes colaborativas*, se obtienen 6,830,000 resultados, tecleando *colectivos arte y redes colaborativas* se obtienen 5,700,000 resultados, tecleando arte y redes colaborativas se obtienen 1,050,000 resultados. Tecleando *colectives and collaborative networks* se obtienen 23,800,000 resultados, tecleando *art and collaborative projects* se obtienen 25,800,000 resultados, tecleando *art and collaborative networks* se obtienen 3,110,000 resultados⁴¹. No obstante que los resultados hablan del uso de las nociones en los sitios y documentos circulando por la red, y no precisamente de un enfoque coincidente con el que aquí se plantea, es indicativo de la presencia de las prácticas colaborativas.

La segunda escala es descrita a través de los siguientes puntos:

- A. Problemатización específica y formulación primera de preguntas de investigación.
- B. Premisa de investigación-acción.
- C. Pregunta específica de investigación-acción-producción.

⁴¹ Resultados obtenidos en el mes de mayo de 2014 con el buscador de Google. Los resultados varían según la actualización de la ingeniería de los buscadores. En una búsqueda de mayo de 2017 se obtuvieron como resultado las siguientes cifras: 985,000; 2,150,000; 657,000; 4,760,000; 71,600,000; 8,270,000 respectivamente.

A. Problematización específica y formulación de preguntas

La formulación del problema [teórico-práctico] específico de investigación se ha construido a partir de los problemas generales trazados [observados] y su justificación, desde su interrelación compleja se han extrapolado posibilidades reflexivas hacia el campo de actuación de las artes y los diseños. Desde estas posibilidades reflexivas en la acción artística y diseñística se plantean los siguientes problemas:

Problema específico 1. ¿Cómo lograr a partir de una caracterización conceptual abierta de la complejidad ambiental urbana, el reconocimiento del valor de los mecanismos de reproducción simbólica en los cuales las artes y los diseños participan históricamente? , y a partir de ello

Problema específico 2. ¿Cómo diseñar herramientas y mecanismos abiertos para la gestión colectiva de la ciudad apoyados por el amplio arsenal técnico - conceptual del arte?, o bien planteado de otra manera, ¿cómo formular, proyectar y poner en práctica acciones / producciones de arte y diseño urbano en las que se consideren factores de la complejidad ambiental urbana y que se aproximen a una forma procesual/experimental de construcción social colaborativa? ⁴²

⁴² Lo anterior entendiendo que el proceso de trabajo, es decir, la aproximación a la materialidad de sus proyecciones, hace parte del

Lo anterior tomando en cuenta que la enunciación general de un pensamiento complejo (Morin) y un saber ambiental (>) (Leff) empleados como referentes básicos de una avanzada teórica hacia un conocimiento colectivo diverso y reestructurador de los vínculos hombre - tierra no reconoce aún explícitamente en sus argumentaciones la posibilidad de que los recursos técnicos y conceptuales generados desde las artes y los diseños puedan ser de manera concreta y explícita vistos como herramientas eficaces y necesarias en los procesos de conocimiento, información y comunicación alternativos a los socialmente instituidos y por lo tanto como efectivas herramientas conectoras / transductoras en el proceso de cambio social urbano ambiental.

Planteamientos quizá semejantes en tanto consideraron procesos urbano-político-culturales, pero con una consciencia política y una sensibilidad epocal distinta, han sido enunciados en distintos momentos desde las vanguardias artísticas del siglo XX. Desde el planteamiento crítico Dadá, el constructivismo ruso, los planteamientos situacionistas, los *provos*, *fluxus*, Beuys, así como las prácticas subsecuentes que se han apoyado en su análisis y en su re-elaboración técnico-conceptual en las últimas décadas del siglo pasado y principios de este. Dichos

proceso de conocimiento individual y colectivo de los implicados en estas acciones y producciones.

planteamientos asociados a movimientos político-culturales potentes trastocaron el curso del pensamiento político del siglo XX y constituyen parte de los referentes empleados como apoyo de este trabajo.

B. *Premisa de investigación*

Como respuesta a la formulación de este problema se enuncia la premisa siguiente:

Es posible la articulación de elementos de prácticas investigativas interdisciplinarias a modo de tejido interreferenciado y simultáneo, actuante a su vez en/con el tejido social urbano. Es decir, investigación - acción - producción como práctica de transformación cotidiana de la realidad social. De tal manera que estas prácticas de investigación - acción - producción enlazadas constituyan efectivamente una praxis, una acción directa dialogada y co-laborada en el ámbito socio-urbano, desarrollando a su vez procesos de reflexión y creación de prácticas instituyentes alternativas y políticamente activas; donde a su vez sea considerado el factor socio-ambiental como componente interdependiente, y las artes y los diseños [expandidos en condición interdisciplinar] como conectores/transductores de conocimientos y saberes transversalizados.

C. Pregunta de investigación

Derivado de lo anterior surge otra pregunta situada en los límites de la investigación, y que sirven para generar una visualización de manera prospectiva pensando que esta gestión colectiva supone la implicación de un grado de sensibilidad mayor frente a los procesos de degradación ecosistémica planetaria:

¿Es posible modificar los escenarios del acelerado cambio planetario previstos para este siglo XXI introduciendo herramientas y mecanismos abiertos para la gestión colectiva de la ciudad que contemplan la diversidad de visiones y necesidades de los pueblos, así como sus asociaciones culturales y vitales con las entidades vivas que les rodean? Y ¿existen las condiciones [objetivas] para la introducción y reproducción de dichas herramientas de tal forma que se asuma una modernidad alterna, una modernidad que trascienda su carácter trágico e irreversible para dar paso a una constelación de construcciones tolerantes de lo diverso y promotores de relaciones sociales justas?

La respuesta a esta pregunta de investigación [cargada de subjetividad] es, sí.

Otra forma de formularla podría ser la siguiente: ¿De que manera se pueden introducir herramientas y mecanismos abiertos [apoyados en el amplio despliegue conceptual del arte y

el diseño] para la gestión colectiva de la ciudad que contemplen la diversidad de visiones y necesidades de los pueblos así como sus asociaciones culturales y vitales con las entidades vivas que les rodean para modificar los escenarios del acelerado cambio planetario previstos para este siglo XXI? Y, ¿cuáles son las condiciones conceptuales objetivas para la introducción y reproducción de dichas herramientas de tal forma que se asuma una modernidad alternativa, una modernidad que trascienda su carácter trágico e irreversible para dar paso a una constelación de construcciones tolerantes de lo diverso y promotores de relaciones sociales justas?

2. COMPLEJIDAD AMBIENTAL URBANA¹

*Complejo sistema de relaciones
[...] cuanto más estudiamos sus detalles, más incomprensible
resulta, develando más detalles susceptibles de análisis.*

Alan Watts²

En este primer apartado se realiza un ensamble que construye una noción a través de la cual se especula la posibilidad de introducir en las configuraciones teóricas del análisis social, político y ambiental [de forma conjunta] una “racionalidad” artística y diseñística complementaria [no necesariamente analítica] que abra posibilidades creativas para la interacción inter, trans, extra y postdisciplinar de una multiplicidad de procesos de conocimiento, de una multiplicidad de sujetos, en

¹ Parte del texto desarrollado en este capítulo, junto con fragmentos del siguiente, se publicaron en el volumen 3, no. 5, 2016 [Prácticas artísticas colaborativas en contextos urbanos] de la revista Kult-ur, bajo el título *Notas críticas para habitar y transformar el dispositivo urbano* > <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/kult-ur/article/view/12>.

² A medida que tratamos de comprender y dominar el mundo, éste se aleja de nosotros. En lugar de irritarse por esta situación, un taoísta se preguntará por su significado. ¿Qué es aquello que se aleja cada vez que es perseguido? (Watts, 1995, p. 58). Nota 1: La respuesta de Alan Watts [como taoísta] es la siguiente: *tu mismo*. Nota 2: *hababab!, bobobo!*, y se fue muy alegre montado sobre un dragón. Nos contó su amigo.

una multiplicidad de contextos. Una racionalidad combinada que permita construir conectores conceptuales críticos sumamente dúctiles y adaptativos entre múltiples perspectivas teóricas. Una interacción que permita comprensión, organización y acción.

Desde la revisión etimológica de la palabra complejidad se observan de manera general las implicaciones de la emergencia paradigmática de la complejidad en las ciencias y las humanidades como parte de un desarrollo histórico paralelo con los procesos sociales. A través de las miradas de Edgar Morin, Enrique Leff y Bolívar Echeverría, en este apartado se subraya la importancia de pensar histórica y críticamente la misma noción de complejidad a la par de los procesos urbano ambientales en el marco de las transiciones históricas aceleradas del tiempo en el que irrumpe la modernidad.

Así, desde los enfoques planteados por Morin [pensamiento complejo] y Leff [epistemología ambiental soportada en el pensamiento crítico] la aportación de este primer ensamble consiste en construir un puente conceptual con el trabajo de Echeverría respecto del proceso histórico de las ciudades. Este puente es el que permite construir una noción específica para abrir paso [en el tercer apartado] a la reflexión sobre el papel del arte y el diseño en el proceso urbano.

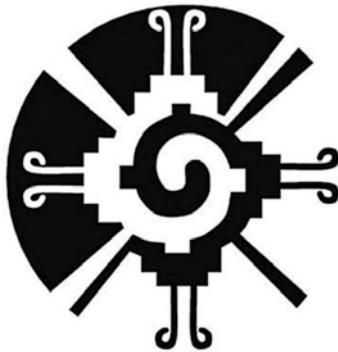
Relaciones complejas

Desde su raíz etimológica la noción *complejidad* aplica no sólo a la puesta en relación de una multiplicidad de elementos o factores sino a la puesta en relación en sí, relación que no es posible sin lo otro. *Complexus* es lo que está tejido en conjunto. Participio del verbo *complexi* [abarcar, rodear, enlazar completamente], *complexere* se compone de *plectere*, enlazar y *com*, junto, cerca de, en compañía de. Según esta interpretación etimológica, existe en su sentido una idea de totalidad abarcante compuesta de elementos distintos enlazados, que le configuran.

La imagen que genera la raíz de la palabra complejidad es equiparable en este sentido a las representaciones gráficas de dualidad (ying yang – chino/ hunab ku – maya). Estas representaciones de dualidad implican por sí, en el contexto del pensamiento filosófico de ambas culturas, una complejidad. No obstante, es significativa la simplicidad de la representación gráfica frente a la diversidad de fenómenos que significativamente vincula. Entonces, parecería que basta lo otro distinto para que exista la complejidad. Sin embargo, aunque se genere la posibilidad de lo complejo, lo otro no es suficiente para concebir más allá de una dialéctica de oposiciones, concordancias o derivaciones, la idea de complejidad. Tanto el *tao* como el *hunab ku* no se limitan a la expresión de una dialéctica simple de oposiciones. Encierran en su construcción conceptual la complejidad [activa, performática si se quiere] del

conjunto del pensamiento cosmogónico de dos de las civilizaciones más avanzadas de la historia.

Podríamos decir que la idea o la enunciación de la noción de complejidad asociada al estudio de los fenómenos observados por el ser humano podrá ser relativamente nueva, pero el entendimiento de esta complejidad ha sido abordado y enunciado en términos de una sencillez apabullante, ingeniosa y por tanto “muy natural” en otras estructuras de pensamiento humano. Como proceso bio-psico-social constituye una operación adaptativa del pensamiento humano a las condiciones de su entorno cambiante y de su propia condición, también cambiante, como sujeto vivo integrado en dicho entorno.



[2.1] *hunab-ku*³ maya.

³ Esta representación gráfica es una reinterpretación estilizada de José Arguelles.



[2.2] *Taiji* chino.

Entendiendo lo anterior y siguiendo el sentido de la perspectiva epistémica compleja para lograr trabajar con un campo conceptual expandido, en este trabajo la noción de *complejidad* se adopta no como sustantivo sino como adjetivo activo, es decir, como aquello que se lanza en las proximidades de lo aparentemente sustantivo para visibilizar o ejercer una relación.

Complejidad, entonces, es una noción activa que no cobra sentido sino en una relación ineludible con otras nociones para establecer asociaciones entre lo abstracto y lo concreto. Se toma como una noción problema⁴ o problematizadora que diluye las predeterminaciones establecidas en torno a cualquier otro concepto. Las pone en relación, y al ponerlas en relación las constituye como proceso activo.

⁴ Morin (2003, p. 22).

Es una noción en cuyo trasfondo se encuentra una crítica a la construcción del conocimiento occidental hegemónico soportado en el positivismo y la lógica cartesiana, pero también, en algunas perspectivas, se extiende hacia una crítica explícita a las relaciones de poder asimétricas que generan fragmentaciones, delimitaciones y controles en la producción de conocimiento, y que su desarrollo aislado posibilita el desarrollo paralelo de las enormes desigualdades sociales que experimentamos en el curso de la historia reciente, y desde el cual se soporta el mundo moderno como un vasto y complejo sistema y dispositivo cultural, político y económico que ha posibilitado los evidentes “avances” tecnológicos, pero que también ha dado paso a sus crudas consecuencias negativas sociales y ambientales a escala planetaria.

Tanto la emergencia del planteamiento del pensamiento complejo como la revisión y revaloración del pensamiento ancestral corresponden a una crisis de los modelos de construcción de conocimiento soportados en la lógica [ciega] de progreso moderno. Los enormes avances de la ciencia no se corresponden coherentemente con las enormes carencias, miserias e inequidades de las relaciones en las sociedades construidas a partir de esta base lineal y unidimensional de pensamiento. Los proyectos sociales de la modernidad han continuado las visiones fragmentarias, exponenciando las desigualdades sociales y las injusticias ambientales. El conocimiento imbuido en la racionalidad instrumental se

enfrenta con realidades complejas que sólo puede explicar de manera parcial y fragmentaria. Y por lo tanto solo puede actuar frente a ellas de igual manera, parcial y fragmentariamente.

La ciencia del hombre no tiene fundamento alguno que enraíce el fenómeno humano en el universo natural,⁵ dice Edgar Morin en la *introducción al pensamiento complejo*. Es en el marco de un alejamiento de la observación de la interrelación “natural” de factores, sus movimientos continuos y también de una incapacidad para observar críticamente la forma o el modo en que se observa/conoce, que la ciencia occidental se aleja de su sustrato material > el avanzado cerebro de un homínido terrestre que se desplaza sobre y desde la tierra, y en cuyo ámbito desarrolla toda su esfera cultural.

Para Morin el modo mutilante de organización del conocimiento es incapaz de reconocer y de aprehender la complejidad de lo real. La disyunción, reducción y abstracción implicada en el paradigma de simplificación cartesiano desarticula al sujeto pensante y a la cosa extensa. Por lo tanto desarticula a la filosofía de la ciencia. Es decir, la reflexión necesaria acerca de su sentido. Y es esta desarticulación / disyunción la que ha minado la posibilidad de que la ciencia pueda conocerse, reflexionar sobre si misma, y aún más, ha

⁵ *Ibid*, p. 39.

minado la posibilidad de concebirse científicamente a sí misma.⁶ A este y a los subsecuentes procesos de simplificación, reducción e hiperespecialización, Morin los incluye en el devenir de la inteligencia ciega que no puede concebir el lazo inseparable entre el observador y la cosa observada. Una inteligencia que no controla, en la práctica, las consecuencias de sus descubrimientos, ni siquiera controla intelectualmente el sentido y la naturaleza de su investigación.⁷

Esto, como podemos observar, ha tenido serias repercusiones en los procesos sociales y a su vez como consecuencia ha tenido serias repercusiones en la relación de los habitantes [modernos] con la tierra. Los impactos de este pensamiento fragmentario y, podríamos decir, egoísta en tanto su imposibilidad de reconocer en lo otro una dimensión de sí mismo, son devastadores. Sobre decir que la consecución de este pensamiento ha permitido a su vez la aceptación / imposición social de la acumulación de una cantidad casi impensable de recursos, materias y energías en pocas manos para satisfacer los imperativos de otra serie de pensamientos fragmentarios, arrogantes y egoístas. Pero también podríamos decir que la ceguera, en términos sociales y ambientales, tiene un límite. La dimensión de estos impactos ha hecho reaccionar de muy diversos modos a los individuos y a los grupos organizados ejerciendo múltiples resistencias en los decenios precedentes.

⁶ *Ibid*, p. 30.

⁷ *Ibid*, p. 31.



[2.3] Cartel del movimiento contra el aeropuerto de Narita, Japón. *Farmers against the airport*. USA, 1978.

Para Morin, no se trata de retomar, con nuevas herramientas, la ambición del pensamiento simplificador de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real. Un conocimiento multidimensional que asume la imposibilidad del mismo pensamiento complejo como omnisciencia. Se trata de un pensamiento diverso y continuo que no se queda quieto, observa y trata con lo otro. Trata a su vez con sí mismo y se

reconoce en su propia diferencia cambiante. Y no importa si Morin no está de acuerdo con esta interpretación de su propio dicho. Al contrario, siguiendo su propia lógica, las diferencias y discrepancias resonantes hacen, sin duda, parte de la posible reflexión colectiva multidireccional y multidimensional asociada a las propias ideas de complejidad, que en este caso asumiría coherentemente un componente crítico.

Por esto mismo el pensamiento complejo requiere necesariamente de diálogos y apoyos en distintas formas de concebir la realidad. Pero aquí, en medio de esa multidireccionalidad y multi-dimensionalidad de formas de concebir la realidad, es donde se hace necesaria la o las estrategias políticas también complejas.

En el contexto de las diferencias resonantes, la estrategia para Morin surge trabajando con y contra lo incierto, lo aleatorio, el juego múltiple de las interacciones y las retroacciones. Y como parte del instrumental de esta estrategia del pensamiento complejo Morin aporta una serie de “útiles conceptuales” para tomar conciencia de la patología contemporánea del pensamiento. Patología donde la idea oculta la realidad que tiene por misión traducir, y se toma como única realidad. Dice Morin, “si la complejidad se presenta con los rasgos inquietantes de lo enredado, de lo inextricable, del desorden, la ambigüedad, la incertidumbre, es necesario poner orden, clarificar, distinguir, jerarquizar, pero con ello se corre el riesgo de producir ceguera,

de ocultar los propios caracteres de lo complejo”.⁸ Ocultación que impediría pensar el hecho de que el universo sea reconocido como un proceso en vías de desintegración, y al mismo tiempo, de organización.⁹

Para Morin la complejidad es así el tejido de acciones, eventos, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico. Y la dificultad radica en afrontar lo entramado (el juego infinito de inter-retro acciones), la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre [y] la contradicción. En este sentido los útiles conceptuales pretenden sobre todo la sensibilización hacia la naturaleza del problema que enfrentamos en el presente estadio de comprensión humana de la realidad. Para Morin estamos aún en la prehistoria del pensamiento humano. Las acciones humanas asociadas a esta prehistoria del pensamiento distan aún de generar acciones generalizadas asociadas y coordinadas con la vasta complejidad de la comprensión de lo complejo, y de la acción en lo complejo.

Los intentos teóricos allanan el camino para hacer posibles acciones concebidas en el marco del entendimiento de la complejidad y más allá, como podremos ver más adelante, en el marco de la complejidad ambiental y del saber ambiental que introduce la idea de complejidad en el proceso histórico de

⁸ *Ibid*, p. 32.

⁹ *Ibid*, p. 33.

construcción del conocimiento considerando otros factores desde otras perspectivas no abordadas por Morin, quien a su vez, claramente, reconoce lo inacabado e incompleto de todo conocimiento.

Sin embargo los intentos teóricos son insuficientes sin una praxis que encarne la propia complejidad de la acción en el mundo. Así, se trata de trabajar en las articulaciones entre dominios disciplinarios segmentados, evitar el abordaje de “objetos” [de estudio] desconectados, descontextualizados. Quizá intentando constelaciones [Benjamin] o mesetas [Deleuze y Guattari] de nociones en interacción directa con la acción. Donde quizá el rizoma deleuziano sea comparable en ese sentido a la inconmesurabilidad de lo posible de lo pensado, es decir, el desciframiento *poético* de las posibilidades de múltiples conexiones significantes de desocultamiento, de conquista de la dóxa, de la trascendencia del sentido común embebido en la enajenación de la condición capitalista moderna.

Quizá la aproximación deleuziana, se sitúa más específicamente en una crítica política del pensamiento arbóreo, jerárquico y genealógico como forma dominante en el ejercicio del poder ligado al conocimiento. Para Morin, existe un error en el sistema de organización de las ideas,¹⁰ para Deleuze y Guattari existe una deliberada forma de organización del pensamiento que

¹⁰ *Ibid*, p. 27.

imposibilita la conexión entre significantes activos, intensidades, reflexividades y crítica.¹¹ Es decir, ellos están más lejos de la enunciación de un error y más cerca de un intento de ruptura política en el ejercicio de construcción de su propio texto [activo políticamente]. Me parece que Morin no introduce la posibilidad textual del pensamiento complejo en la construcción de su propio texto. Más fácil leer a Morin, más inquietante y difícil leer a los otros franceses.

Este fenómeno es común en la materialidad de la teoría, el texto teórico. El lenguaje en el texto no puede acceder a la multi e inter-diversidad de sentidos significantes [mutantes], de los que el mismo texto habla, si no se acerca a las formas críticas de la poesía que vive el viaje del tránsito entre distintas dimensiones de comprensión al escribir lo que se piensa y se vive simultáneamente. En general, Morin nos alerta evitar la visión unidimensional, abstracta, disyuntiva, reduccionista, hiperespecializada, que tiende a la unificación y anula la diversidad, y que por lo tanto imposibilita la asociación de elementos disjuntos. Reconoce, lógicamente y sin duda, los enormes progresos del conocimiento científico “y de la reflexión filosófica”, señalando que sus consecuencias nocivas posteriores no se comienzan a revelar hasta el siglo XX.¹² No obstante, el conocimiento está cada vez menos hecho para reflexionar sobre sí mismo y para ser discutido [sí no], cada vez

¹¹ Deleuze y Guattari (2014).

¹² Morin, *op cit*, p. 30.

más, hecho para ser engranado en las memorias informacionales y manipulado por potencias anónimas.¹³ Por otra parte, nos plantea considerar un principio dialógico y translógico que, integrando a la lógica clásica y considerando sus limitaciones de *facto* (problemas de contradicciones) y de *jure* (límites del formalismo), implicaría en sí el principio de la *Unitas multiplex* eludiendo la unidad abstracta tanto del holismo y como del reduccionismo¹⁴. Apunta Morin retomando a Bachelard: no existe lo simple, solo existe lo simplificado.

Morin, por supuesto está pensando en el planeta tierra cuando piensa el pensamiento humano. Hay un sentido ecologista en el enfoque de su postura. Dirige sus baterías hacia un pensamiento esperanzador en medio de un contexto desesperanzador. Donde lo probable [la catástrofe] puede albergar la posibilidad de lo improbable [una metamorfosis], donde las potencialidades humanas “genéricas” [Marx] > generadoras / transformadoras pueden emerger en el seno del adormecimiento de la condición civilizatoria, donde las posibilidades de una metamorfosis se localizan en el linde de la agonía.¹⁵

Propone el diseño y el designio complejos. Una reorganización en cadena de la ciencia. Un sistema [asociación combinatoria de elementos diferentes] que desplace la unidad de la ciencia y su

¹³ *Ibid*, p. 31.

¹⁴ *Ibid*, p. 34.

¹⁵ Morin (2008, pp. 137-145).

histórico epicentro teórico, la unidad elemental discreta¹⁶, hacia una [unidad] compleja. Un sistema abierto con características no estables y ambiguas, que obliga situarse en un nivel transdisciplinario y que permite concebir, al mismo tiempo, tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización¹⁷ [entendiendo aquí, que se trata de posibilidades transversales].

Un sistema abierto que reconoce la interacción entre ordenes distintos. Un sistema donde paradójicamente la apertura es la que permite la clausura y constitución de una entidad determinada, es decir, la estabilidad del sistema donde las estructuras se mantienen mientras los constituyentes cambian¹⁸. Esto es un dinamismo estabilizado, pienso que bastante semejante a los mecanismos de asimilación y acomodación en la teoría de equilibración de Piaget,¹⁹ definido tanto en el vínculo como en la distinción con aquello con lo que se relaciona [su ambiente, su ámbito, su entorno]. Entonces podemos pensar la relación SISTEMA [entidad compleja] / ECOSISTEMA

¹⁶ Morin (2003, p. 42).

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ *Ibid*, p. 44.

¹⁹ Piaget aborda las nociones de equilibrio y equilibración en distintos momentos de su trabajo. Piaget (1970, p. 50). En nuestro caso importan los puentes entre procesos y métodos epistémicos donde es posible emplear analogías aplicadas en acciones de comprensión y acción interdisciplinar.

[ámbito complejo de entidades complejas], de relaciones *materiales / energéticas + organizacionales / informacionales*, de carácter simultáneamente determinado y aleatorio.

Morin considera necesario pensar la información, no como un ingrediente del sistema, si no como teoría, no subsumida en la teoría de la comunicación como componente de mensajes, tampoco en un sentido estadístico como unidad elemental portadora de información. Pues es con la cibernética que la información adquiere una dimensión organizacional, no obstante que un “programa” portador de información no hace más que comunicar un mensaje a un ordenador que computa cierto número de operaciones.²⁰ En este caso, en su relación analogizada desde la cibernética hacia la biología celular, la información juega el papel tanto de memoria y mensaje, como programa. En sentido inverso a la tendencia entrópica de crecimiento del desorden, de lo desorganizado sobre lo organizado la información asume un papel neguentrópico, es decir, hace posible el desarrollo de la organización. Así, la noción de información ha jugado un papel sincronizador entre las ciencias.

El de información es entonces un concepto que establece el lazo con la Física siendo, al mismo tiempo, el concepto fundamental desconocido de la Física. Es inseparable de la organización y de la complejidad biológicas. Hace entrar en la ciencia al objeto espiritual

²⁰ *Ibid*, p. 48.

que no podía encontrar lugar más que en la metafísica. Es una noción crucial, un nudo gordiano [...] entreverado, inextricable. El de información es un concepto problema [al igual que la noción de complejidad], no un concepto solución.²¹

Entonces, más allá del aspecto comunicacional y estadístico, es necesario reconocer en la información un carácter poliscópico, es decir, un carácter complejo, que se presenta a la observación como memoria, como saber, como mensaje, como programa, como matriz organizacional²². Y en ese sentido la teoría de la información, desde la cibernética y desde la teoría de sistemas se acercan a una teoría de la organización. Sin embargo, la noción de organización para Morin “no es aún un concepto organizado”. Y propone revisar y superponer la noción de organicismo y la de organizacionismo, donde la primera implica una operación por analogías (sistema biológico > sistema social), y la segunda implica encontrar los principios de “organización” comunes, los principios de evolución de esos principios, los caracteres de su diversificación; desde los cuales las analogías fenoménicas pueden encontrar sentido.²³

Los útiles conceptuales constituyen una constelación de recursos para pensar, incluso más allá de Morin, siguiendo una coherencia epistémica de formas [críticas] hacia los propios

²¹ *Ibid*, p. 49.

²² *Ibid*, p. 50.

²³ *Ibid*, p. 52.

útiles conceptuales. Formas críticas para asociar contextualmente la expansión posibilitadora que nociones como auto - eco - organización, máquina orgánica, máquina viviente, máquina artefacto, complejidad entre sujeto y objeto que hace diluir sus nociones de manera tanto contradictoria como paradójica, coherencia y apertura epistémica, principio dialógico, principio de recursividad organizada, principio hologramático, permiten la puesta en práctica de acciones dialogantes, de carácter discrepante.



[2.4] Sala de guerra en la película *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worryng and love the bomb*, de Stanley Kubrick. 1964.

No podemos obviar que los útiles conceptuales son útiles para todos, también para aquellos que desde posiciones específicas de poder [económico, político, comunicacional] requieren nuevas

herramientas de expansión del dispositivo moderno sobre el cual descansa la enorme maquinaria del capital neoliberal global contemporáneo. Este sentido de utilidad conceptual está detrás de la progresión o avances cibernéticos y diseños derivados, concretados en máquinas triviales y no triviales [Turing, von Foerster] para potenciar sistemas productivos, financieros. Un ejemplo de diseño, quizá híbrido entre máquina trivial y no trivial, en un contexto de potencial equidad social sucedió con en el proyecto SYNCO.²⁴ Proyecto que aplicaba conceptos

²⁴ En 1971, durante el gobierno del presidente Salvador Allende, se comienza a desarrollar en Chile un innovador sistema cibernético de gestión y transferencia de información. El proyecto se llamó CYBERSYN, sinergia cibernética, o SYNCO, sistema de información y control. En las empresas del área de la propiedad social del Estado de Chile se implementaría un sistema de transferencia de información económica a "casi" tiempo real con el gobierno. Después de nacionalizar y anexar diversas empresas de propiedad social al estado, el sistema económico del Gobierno de Allende se enfrentó a la necesidad de coordinar toda la información de las empresas estatales y las recientemente nacionalizadas. Para lograrlo, se necesitó crear un sistema de transferencia de información dinámico y flexible. En 1970, Fernando Flores fue nombrado Director General Técnico de CORFO (Corporación para el Fomento de la Producción de Chile). Comenzó a ser el responsable de la gestión y coordinación entre las empresas nacionalizadas y el estado. Conocía las teorías y las soluciones propuestas por el británico Stafford Beer desde que era estudiante de ingeniería y posteriormente por su relación profesional con la empresa de consultoría de Stafford Beer SIGMA. Junto a Raúl Espejo, quien también trabajaba en CORFO, escribió una carta a Stafford Beer con el propósito de invitarlo a implementar en Chile el VSM (modelo de sistema viable), modelo que describía en su libro THE BRAIN OF THE FIRM (1ª edición 1967 -PP). Beer aceptó y el proyecto comenzó su desarrollo en 1971. Luego de varios meses de gestación y de avances inimaginables, el proyecto de gobierno cibernético fue

cibernéticos a la gestión económico-productiva del gobierno de Salvador Allende. En ese sentido, es posible pensar que el diseño de dispositivos de gestión y estrategias de organización colectiva pueden ser útiles en un contexto menos injusto, menos violento, inequitativo, creativo [poiético] y socio-biodiverso.



[2.5] Sala de operaciones del proyecto SYNCO.²⁵

aprobado por el Presidente Salvador Allende para ser implementado en el Palacio La Moneda. Lamentablemente, debido al golpe militar del 11 de Septiembre de 1973, Cybersyn o Synco nunca pudo ser aplicado y fue abortado irrevocablemente, frustrando uno de los proyectos políticos y cibernéticos más avanzados de la época en el mundo. Información tomada del sitio CYBERSYN / Sinergia cibernética, proyecto de Catalina Ossa Holgrem [y equipo]. Ver:

<http://www.cybersyn.cl/castellano/cybersyn/index.html>

²⁵ Imagen tomada del mismo sitio.

La complejidad es para Enrique Leff un tránsito conceptual emergente en el proceso histórico de construcción de conocimiento. Un momento de convergencia entre perspectivas teóricas de las ciencias naturales con las ciencias sociales dentro de ese proceso histórico que, no obstante, albergan tanto elementos de contradicción como limitaciones en sus alcances. En el seno de esa contradicción y limitación está su confrontación con las diversas realidades que se resisten a ser solamente interpretadas por una teoría. La explicación siempre se encuentra un momento atrás de la experiencia de construcción de realidad.

Por ello considero que para Leff es necesario pensar la complejidad desde una crítica a la propia perspectiva de complejidad a partir de sus posibles múltiples explicaciones desde múltiples experiencias de realidad. Lo cual implica también una proyección. A diferencia de la noción sumamente abierta y un tanto abstracta de *complejidad* y en muchas prácticas teóricas desconectada con lo concreto, la noción de *complejidad ambiental* es quizá no más específica, pero sí más enlazada con sus posibles ejercicios interpretativos desde la experiencia concreta. Es decir, Leff lanza su perspectiva teórica a la búsqueda de interlocutores que le confronten con múltiples realidades y lecturas desde la práctica, desde la experiencia y

desde la acción.²⁶ La complejidad ambiental es un espacio de interpretación crítica de procesos de construcción del conocimiento en su relación con la producción del mundo, un espacio conceptual donde se articulan naturaleza, técnica y cultura.²⁷ Un espacio de acción crítica, teórica, re-interpretativa y pro-ductora de saberes combinados, contextualizados. De este modo la idea de *complejidad ambiental* implica una relación con la construcción del *saber ambiental* y la operación activa de una *pedagogía ambiental*.

Es simultáneamente una relectura abierta y crítica al proceso de construcción de conocimiento en su enlace con el proceso de construcción del mundo y un proceso de reconstitución de identidades donde se hibrida lo material y lo simbólico. Es un espacio conceptual en el que se instaura una definición política, el campo de gestión de actores sociales que construyen visiones en torno a la producción sustentable y a la democracia participativa.²⁸ En ese sentido la complejidad ambiental es un proyecto. Un proyecto colectivo.

Un proyecto quizá en alguna medida cercano al planteamiento de Latour que apunta hacia una democratización de las ciencias.

²⁶ La estructura del libro *La complejidad ambiental* (Leff, 2003) es una invitación a pensar la complejidad ambiental a una decena de autores que, desde su práctica social, trabajan o hacen una interpretación de su acción desde la conceptualización de la noción propuesta por Leff.

²⁷ *Idem*, p. 1.

²⁸ *Idem*.

Pues implica un desafío a los discursos científicos hegemónicos. Donde el deseo [la proyección política, la emergencia del sujeto deseante] choca con la perspectiva ascética de la práctica científica descriptiva [a-política].

Más allá del proyecto de interdisciplinariedad que plantea la articulación de los paradigmas científicos establecidos y las formas de complementariedad del conocimiento objetivo, la complejidad ambiental emerge de la inscripción de nuevas subjetividades y apertura hacia el diálogo de saberes.²⁹

La relación entre cruce de saberes y emergencia o construcción de identidades, coincide a su vez con las perspectivas epistémicas constructivistas. El sujeto conoce, se re-conoce en el proceso de conocer el mundo y de conocerse a sí mismo objetivando su subjetividad, respecto de su comprensión y su deseo. Y de la confrontación de su deseo con las otras múltiples posiciones de deseo. Por lo tanto se trata de un proyecto de lucha, así como de un proyecto de construcción y enlazamiento de “reflexiones colectivas, de valores comunes y acciones solidarias”³⁰. Su arraigo en nuevos territorios y la reconstrucción de las formas de habitabilidad y convivencia³¹. Leff siembra conceptos semilla [propios y no propios] en el terreno de la práctica eco-político-social.

²⁹ *Ibid*, p.2.

³⁰ *Idem*.

³¹ *Ibid*, p. 4.

Complejidad ambiental, complejidad emergente, complejidad reflexiva; complejización del ser, del conocimiento, del tiempo, de las identidades; desconocimiento del conocimiento; ciencia posnormal; reapropiación del saber; diálogo de saberes; juegos del lenguaje; logos hermenéutico; acción interpretativa; comprensión del ambiente; producción de sentidos; aprendizajes significativos; construcción plural de sujetos; construcción de ciudadanía; configuración de identidades híbridas; utopía, diferencia, diversidad, alteridad, otredad, infinito; praxis proyectual y construcción de virtualidades; saber intuitivo, analógico, heurístico; investigación participativa; educación popular ambiental; autogestión comunitaria; pedagogía crítica; saber emancipatorio; aprendizajes comunitarios; saberes indígenas; estrategias identitarias; sembrar saberes; cultivar sentidos; aprender a ser; saber enseñarse.³²

La complejidad ambiental, en cierta sintonía con Rolando García,³³ no es una noción separada de sus constituyentes epistémicos y de una observación de segundo orden de esos constituyentes. “Aprehender la complejidad ambiental implica un proceso de deconstrucción y reconstrucción del pensamiento; remite a sus orígenes, a la comprensión de sus causas.³⁴ Ahí aparece la hermenéutica ambiental, no como una exégesis en búsqueda de precursores del pensamiento ambiental,³⁵ sino una mirada situada en una postura

³² *Ídem.*

³³ García (2011).

³⁴ Leff, *op cit*, p. 8.

³⁵ *Ídem.*

epistemológica crítica, proyectual. Desde mi perspectiva, se trata de una hermenéutica creativa, crítica, de-constructiva, re-constructiva, pluri-interpretativa. Múltiples miradas que reinterpretando, construyen un tipo de saber que no ha encontrado lugar sino en los márgenes de la historia moderna. En ese tipo de saber [no hegemónico, no homogéneo] cabe el saber de los pueblos, el saber que la gente tiene sobre el entorno que habita, cabe el pensamiento crítico avanzado, cabe [supongo] la poética de la cotidianidad urbana, cabe la rabia por la injusticia, cabe la imaginación.

El *saber ambiental* es descrito por Leff como un cuestionamiento sobre las condiciones ecológicas de la sustentabilidad y las bases sociales de la democracia y la justicia, como una construcción y comunicación de saberes que pone en tela de juicio las estrategias de poder y los efectos de dominación que se generan a través de formas de detención, apropiación y transmisión de conocimientos.³⁶ Entonces, detrás del *saber ambiental* se enuncia una *epistemología ambiental*. Es decir, no se trata de un proceso determinista donde las condiciones de contradicción en el proceso de construcción de conocimiento dan lugar a la emergencia lógica de lo complejo como evolución de lo simplificado, si no que se trata de un ejercicio deliberado de poder que traza las rutas de confrontación entre los actores sociales y sus perspectivas sobre el escenario del mundo.

³⁶ Leff (2000).

La epistemología ambiental no busca la formalización de un método diseñado para reintegrar y recomponer el conocimiento en el mundo moderno, racionalizado y globalizado que habitamos. El saber ambiental, que nace en el campo de la externalidad de las ciencias, se cuele por los intersticios de los paradigmas del conocimiento. Desde diferentes perspectivas lanza nuevas miradas y va barriendo certezas, abriendo los razonamientos cerrados que proyectan al ambiente fuera de las órbitas celestiales del círculo de las ciencias. Lo que une estas miradas críticas es su persistente exterioridad en relación con la ciencia normal y el sistema de conocimientos establecidos, su vocación antitotalitaria y crítica, su incorformidad con los saberes consabidos. Más que un método científico o una visión filosófica para “dejar ser al ser”, para redescubrir el origen y esencia de lo real y la verdad de las cosas, la epistemología ambiental abre la verdad del ser en su porvenir por la resignificación del mundo, de aquello que está más allá de las verdades legitimadas por legalidad científica. Esta postura epistemológica impide convertir la crítica en dogma y lleva a seguir indagando al saber desde todos los frentes y proyectarlo hacia todos los horizontes.³⁷

Por lo tanto, entiendo el planteamiento de Leff como un proyecto crítico enunciativo en construcción simultánea y paralela con proyectos afines, o conceptualmente y políticamente cercanos.

³⁷ Leff (2006a, p. 16-17).

Leff describe su propia re-lectura abierta y crítica al proceso de construcción de conocimiento en su enlace con el proceso de construcción del mundo haciendo un recorrido acerca del marco histórico del pensamiento que da paso a su propuesta del emergente saber ambiental. Como parte del proceso histórico de construcción del conocimiento humano, el pensamiento complejo hace parte de una perspectiva de entendimiento de la realidad ya no desligada del mismo proceso que construye la realidad. Donde el proceso social humano se entiende también como parte del proceso de acercamiento a la comprensión de la realidad. La diversidad de miradas y de acciones sobre y desde la realidad es la que, en una co-relación de fuerzas políticas y culturales, define las condiciones del devenir del mundo.

El recorrido de Leff señala [en una sintetización de su propia sintetización]³⁸ que la teoría social se dividió en dos campos: una teoría crítica y un acercamiento empírico-analítico-positivista de la realidad; que la dialéctica se convirtió en la piedra de toque del racionalismo crítico y que aunque el pensamiento dialéctico ofrece principios generales para entender la transformación de lo real debe haber una correspondencia entre [el] pensamiento y el movimiento de los procesos materiales. Marx aporta la concepción de lo concreto del concepto –la articulación de múltiples determinaciones que hace la realidad inteligible al pensamiento- y también la idea de la dialéctica en la

³⁸ *Ibid.*

contradicción social, donde Marx puede ser considerado como precursor del estructuralismo y del pensamiento sistémico cuando piensa al hombre no desde una pretendida esencia, sino desde su contexto histórico y de sus relaciones sociales. Con lo cual, pudo revertir el idealismo dialéctico de Hegel y fundar el materialismo histórico. Luego Engels intenta establecer sin éxito el pensamiento dialéctico en la materialidad de los procesos de la naturaleza. Más tarde la categoría de totalidad es abordada con las bases del método dialéctico por Lukács, Goldmann y Kosik, quienes privilegiaron su carácter revolucionario sobre los principios de negación y contradicción. Con la instauración de la teoría de sistemas como método y una ciencia transdisciplinaria en tiempos recientes, la categoría de totalidad dejó de ser una novedad y perdió su sentido revolucionario. El estructuralismo aporta el intento de ordenación de los niveles jerárquicos y grados de contradicción de un conjunto de relaciones estructurales. Luego, el estructuralismo genético “informado por la teoría de sistemas” intenta aprehender un conjunto de contradicciones en su movimiento en el tiempo. Y la categoría de formación socioeconómica acerca al materialismo histórico desde la estructura de los medios de producción pero mantiene [aún] fuera la contradicción ecológica de la totalidad dialéctica. A partir de entonces, la emergencia de la cuestión ambiental lleva a indagar hasta qué punto las complejas interrelaciones de los conflictos socioambientales pueden entenderse como una red compleja y jerárquica de contradicciones. Inscrito en el pensamiento ecológico, Bookchin busca rescatar el

pensamiento dialéctico por sus rasgos comunes, sus analogías y sus compatibilidades con la evolución biológica generando una ontología organicista. Para Leff, sin embargo, aunque el pensamiento ecológico puede informar a la organización social para internalizar las condiciones ecológicas de la sustentabilidad, esto no implica que pueda ofrecer la clave para entender propiamente la naturaleza o el pensamiento humano, y orientar desde sus preceptos la investigación, la conciencia social y la acción política. Para Leff existe una clara diferencia entre los elementos de contradicción que dan sentido al pensamiento dialéctico y los métodos de complejidad derivados de la ecología y la cibernética. La complejidad ambiental emerge en su encuentro y sus diferencias.

Leff concibe así la naturaleza como una entidad socialmente construida y mediada culturalmente. Lo ideal no contradice lo material. Lo ideal se enraíza en la naturaleza a través de significados culturales y de prácticas culturales: el orden cultural aparece como un tejido de relaciones sociales de producción; al nombrar al mundo, al ordenar la naturaleza y al innovar las prácticas productivas, la cultura contribuye a la productividad sustentable de los territorios que habita.³⁹ Estas entidades híbridas donde no es posible distinguir órdenes ontológicos puros prefiguran el saber ambiental. Así, la idea de complejidad está inscrita en la idea de saber ambiental.

³⁹ Leff (2006a, p. 116).

Earth First!

No Compromise in Defense of Mother Earth

Printed on recycled paper

DON'T JUST SIT THERE ON YOUR BUTT, DO SOMETHING!



Londoners pull log truck blockade in Ferrous, California, during the Ballroom Summer Campaign of 1990.

Why Earth First!

Are you tired of namey-pnamey environmental groups? Are you tired of compound "radical environmentalism" who live off the public trough? Have you become disappointed by the reductionist approach of the environmental judicementals?

If you answered yes to any of these questions, then Earth First! is for you. Earth First! does not believe in compromise. We see both the headline positions of those who believe the earth must come first. We are emotional, passionate, angry at mass and cage the rest, yet we bring the real sense of humor.

Earth First! is effective. Our focus first, direct action approach to protecting wilderness gets results. We have succeeded in cases where other environmental groups had given up, and have drawn public attention to the crisis facing the natural world.

Earth First! was founded in 1979 in response to a largely compromising and increasingly corporate environmentalism. Earth First! took a decidedly different tack towards environmentalism. We believe in using all the tools in the tool box, ranging from grassroots organizing and involvement in the legal process to civil disobedience and noncooperation.

Earth First! is different from other environmental groups. Here are some things to keep in mind about Earth First! and some suggestions for being an active and effective Earth Firster.

First of all, Earth First! is not an organization, but a movement. There are no "members" of Earth First!, only Earth Firsters. It is a belief in biocentrism, in Deep Ecology, and a practice of putting our beliefs into action.

While there is broad diversity within Earth First! — from actual rights organizations to wilderness hunting guides, from moderate protesters to earth followers of Gandhi, from research backwoods backcasters to ecological philosophers, from anarchists to humanists — there is agreement on one thing: the need for action!

The Problem

Today is the most critical moment in the three and a half billion year history of life on Earth. Never before — not even during the mass extinctions of the dinosaurs at the end of the Cretaceous, 65 million years ago — has there been such an intense period of extinction, as we see now accelerating, with a drastic reduction in the biological diversity of this planet.

Over the last several hundred years, human civilization has declared war on the planet. Leading some respected ecologists to assert that the only large mammals living twenty years from now will be those we humans choose to allow to live.

Chief paleontologist biologist, looking ahead on the worldwide destruction of tropical rainforests and temperate old growth forests, rapidly accelerating deforestation, and destruction of "charismatic megafauna" due to habitat destruction and poaching, say that Earth could lose one quarter to one third of all species within twenty years.

Not only is the blitzkrieg against the natural world destroying ecosystems and their associated species, but our activities are now beginning to have fundamental, systemic effects upon the entire life-support system of the planet — upsetting the world's climate, poisoning the ocean, destroying the ozone layer in the atmosphere which protects us from excessive ultraviolet radiation, changing the CO₂ ratio in the atmosphere, and generating acid rain, radioactive fallout, pesticides, and industrial contamination throughout the biosphere.

Indeed, biologists have actually warned that vertebrate extinction may be at an end due to the activities of humans.

Clearly, the conservation battle is not one of merely protecting outdoor recreation opportunities, not a matter of clean aesthetics, nor "wise management and use" of natural resources. It is a battle for life itself, for the continued flow of evolution.

We — this generation of humans — are at our most important moment since we came out of the trees six million years ago. It is our decision, ours today, whether Earth continues to be the increasingly diverse, diverse world of the backbone of space which it is now, or whether the charismatic megafauna of the future will consist of Pleistocene rats and cave bears.



The Vietnam vet at the California National Forest in Mendocino during the Road First!

[2.6] *Earth First* [journal], USA, 1990s.

Es en el encuentro de la epistemología materialista y del pensamiento crítico con la cuestión ambiental⁴⁰ que se abre la posibilidad de una articulación de ciencias capaces de delinear

⁴⁰ *Ibid*, p. 14.

un principio generador de pensamiento global y [un] método integrador del conocimiento disciplinario, para desembocar en un saber que desborda al campo de las ciencias y cuestiona la racionalidad de la modernidad.⁴¹ La racionalidad ambiental hace una crítica a las teorías de la representación y de la identidad entre las palabras y las cosas, los conceptos y lo real que se han fraguado en principios de racionalidad económica e instrumental.⁴²

La historicidad del pensamiento complejo no obstante sus evidentes huellas, se constituye a través de la propia construcción narrativa de la historia del pensamiento, sus enfoques y énfasis. Tanto en Leff como en Morin se opta por dar peso a la palabra saber y no a la palabra conocimiento en sus conceptualizaciones. Se ubican en una posición [más] dialogante con los otros actores pensantes no considerados en la historia reciente de la construcción del conocimiento humano. Culturalmente implica otro modo de pensar y escribir teoría respecto del mundo.

Pero existen claras diferencias entre las posiciones teóricas de Morin y de Leff. Para el primero la crisis se trata de un estadio del pensamiento y la condición prehistórica del pensamiento humano a escala planetaria, para el segundo la crisis se trata de una crisis dada por la hegemonía de los constructos

⁴¹ *Idem.*

⁴² Leff (2007, p. 170).

conceptuales que operativizan la acelerada destrucción del tejido eco-social, incluyendo el discurso ecológizante [patente de curso de una nueva oleada industrial “eco-amigable” donde el problema no está en general en la tecnología en sí misma sino en el “modelo de negocios”].

Esta perspectiva de análisis de la cuestión ambiental cuestiona al pensamiento de la complejidad (Morin, 1993), concebido como una evolución óptica del ser, como proceso de auto-organización de la materia que alcanzaría su totalización y finalización en la emergencia de una noosfera como una ética y una conciencia ecológica, que vendrían a completar y a recomponer el mundo fragmentado y alienado, construido y heredado de esta civilización en crisis, a través de un pensamiento sistémico y complejo.⁴³

La propuesta del saber ambiental, para Leff, devela y desentraña las estrategias de poder que se entretajan en la epistemología empirista y racionalista que confunden el ser con el ente, lo real con la realidad, el objeto empírico y el objeto de conocimiento; desenmascara las estrategias conceptuales de las teorías de sistemas y del pensamiento ecológico; establece las bases epistemológicas para la articulación teórica de las ciencias y abre el conocimiento hacia un diálogo de saberes. El saber ambiental implica para Leff una política de la diversidad y de la diferencia que critica la retórica del desarrollo sostenible y el propósito [cuestionable] de ambientalizar las ciencias.

⁴³ *Ibid*, p. 9.

En este sentido, no se puede hablar de complejidad ambiental sin hablar también del proceso de ‘aprender a aprender la complejidad’. La construcción del saber ambiental va ligada al abordaje y comprensión de la complejidad ambiental como otra construcción del conocimiento de la realidad. Es decir, se trata de “una pedagogía política de aprendizajes dialógicos, multiculturales y significativos para la construcción plural de sujetos y actores sociales capaces de abrir las posibilidades para la recreación de mundos alternativos, guiados por los valores de la democracia y los principios de la sustentabilidad”.⁴⁴

Es lo concreto de la crisis ambiental contemporánea lo que detona la emergencia de reacciones múltiples a la simplificación y unilateralismo de la racionalidad instrumental, a la objetivación fragmentaria que permite acercamientos analíticos y a la aceleración de procesos [técnico-productivos] de forma exponencial. La urbanización devastadora de ecosistemas, los impactos multiefecto y multinivel, la polarización entre concentración y escasez de recursos, la enorme acumulación de capital en pocos individuos. Del mismo modo lo concreto de la crisis ambiental detona la emergencia de adaptaciones teóricas y discursivas que permiten incorporar ajustes en una lógica que no cambia de sentido sino de forma.

⁴⁴ Leff (2003, p. 3).

Como condición de cambio, la emergencia de planteamientos se apoya en la evidencia y vivencia acrecentada de las contradicciones de los modelos de desarrollo vigentes, y sus raíces. La complejidad ambiental implica entonces, en esta lectura, el desciframiento de las causas y procesos [en curso] de esta crisis y la base de proyección de otros pensamientos que se alejan de algún modo de la racionalidad instrumental y se acercan de algún modo a cierta sensibilidad vital, menos utilitaria, más lúdica y amorosa. Construyen una razón sensibilizada, liberada de su instrumentalización institucional, y por lo tanto de su instrumentalización académica. Una razón dialogante de segundo orden. Una razón que observa críticamente su propio razonamiento mientras experimenta, siente y construye su saber de manera colectiva y transforma su ambiente, su entorno.

Desde el planteamiento de la complejidad ambiental al mismo tiempo se reconoce a los actores de estos pensamientos no como una nueva corriente de pensamiento hegemónica, un nuevo paradigma en secuencia evolutiva del precedente, sino como una construcción [compleja] diversa, tanto divergente y como convergente, comprendida y procesada de distintos modos [colectivizada, rizomatizada, interpolinizada] y que dialoga [y confronta de manera crítica] para obtener lazos solidarios [redes] para la acción presente.

Pensar histórica y críticamente los procesos urbano ambientales

A la par de los procesos de construcción del conocimiento asociado a las culturas y las civilizaciones, las ciudades se han constituido y reconstituido en un proceso dinámico complejo. A lo largo del siglo XX y principios del siglo XXI de forma hiperacelerada. Ese proceso incide en las formas de vida humana y las formas de vida humana determinan a su vez los procesos de aceleración urbana y sus implicaciones en los ecosistemas. Tanto la complejidad del tramado de acciones asociadas a lo urbano, como la hegemonía de los modelos basados de las economías de mercado, cuyo principal rasgo es el sobreconsumo de energías y materias, resultan en un estado de afectación a la tierra sin precedente.

La ciudad, pero más bien lo urbano, como forma espacio temporal de producción material y simbólica puede ser entendido como un sistema adaptativo complejo y también como un dispositivo social que gestiona interacciones de diversos órdenes, y que han correspondido históricamente a mecanismos precisos de relaciones circunscritas a las condiciones de su desarrollo en partes específicas del planeta.⁴⁵

⁴⁵ Echeverría (2014).



[2.7] Plano de la ciudad medieval de Nordlingen, Alemania.

Es lo concreto de las expresiones de la crisis ambiental contemporánea lo que ha detonado la emergencia de múltiples reacciones a las formas hegemónicas de racionalidad instrumental, y junto con ello a las formas hegemónicas de producir lo urbano. Estas formas asociadas a la lógica de *desarrollo moderno* y a la objetivación fragmentaria de la realidad [expresada en el propio espacio] han supuesto la profundización especializada y fragmentaria del conocimiento aplicado. Y asociado a ello han supuesto también la aceleración en forma exponencial de procesos de producción en perspectivas

lineales⁴⁶ en conjunto con la urbanización devastadora de ecosistemas, los impactos multiefecto y multidimensión, la polarización entre concentración y escasez de recursos, la enorme acumulación de capital en pocos individuos.

En contraparte, existen múltiples reacciones también generadas de forma exponencial paralelamente a la escalada de afectaciones ambientales que son portadoras del conocimiento generado a través del habitar cotidiano en el marco de un enfrentamiento de mundos y visiones. La distancia entre ellos está relacionada con las formas en que el conocimiento es derivado en acciones sobre la tierra;⁴⁷ a su vez esas acciones constituidas en ambiente configuran el espacio de conocimiento posible a partir del cual se aprenden y reproducen los distintos modos de habitar en ella.

Sin embargo la hegemonía de las formas de pensamiento asociadas a la reproducción de la modernidad capitalista ha encontrado quizá su punto de quiebre, y sus limitaciones se han evidenciado a sí mismas a través de sus crecientes impactos, detonando la crisis ambiental. Estas formas hegemónicas se responden a sí mismas con la lógica del *desarrollo sostenible* y las

⁴⁶ Jiliberto (2001).

⁴⁷ Su visibilidad depende de los múltiples mecanismos de comunicación a nivel global, por una parte la masificación de informaciones parciales en medios bajo control de oligopolios comunicacionales, por otra parte la distribución rizomática, con rutas impredecibles, de informaciones al margen dentro y fuera de la web.

economías verdes [una forma de incorporación y normalización de la crítica pero en sus propios términos], sin alterar sustancialmente los procesos de producción basadas en perspectivas lineales e instrumentales que permiten proyectar el control sobre los procesos y por supuesto proyectar los márgenes de ganancia.

Un ejemplo de ello es la integración de la audiencia [cuidadosamente seleccionada] y de la agenda del *Foro de Innovación Sostenible* en el marco de la conferencia de las partes [COP] ⁴⁸ que se celebra anualmente, por representantes de gobierno y representantes de las principales compañías patrocinadoras. Las ciudades contemporáneas reflejan de manera inequívoca tales perspectivas de pensamiento y tales mecanismos de reproducción a través de la toma de decisiones entre las partes que afectan a todo el mundo. Convirtiendo al

⁴⁸ *The road through Paris arrives at Marrakech. Bringing clean energy to the masses and driving the 'Green Economy'... The biggest transformational changes are decided here in Morocco at COP22... Join a hand-picked audience of over 1000 global policy and decision-makers at COP22... The largest business focused event held during the annual Conference of Parties (COP22) in Marrakech...* [El camino recorrido en París llega a Marruecos. Brindando energía limpia a las masas y conduciendo la 'economía verde'... Los más grandes cambios transformacionales se deciden aquí en Morocco en la COP22... Únete a una audiencia cuidadosamente seleccionada de más de 1000 tomadores de decisores y hacedores de política pública en la COP22... El más numeroso evento enfocado en negocios tendrá lugar durante la Conferencia anual de las Partes (COP22) en Marruecos...]. Más información sobre patrocinadores y oportunidades de negocio en: <http://www.cop22.org/>.

[resto del] planeta en una especie de apéndice urbano, que requiere tutela y financiación, según la previa negociación de los planes de “las partes”. Pero ¿están ahí presentes o representadas todas las partes?



[2.8] Cartel *Direct action camp against the G8*. Japón, 2008.

Pensar histórica y críticamente los procesos urbano ambientales es un proceso de comprensión, proyección y una postura política para la acción individual y colectiva frente a la imposición de políticas y acciones pro-ductivas asociadas a dichas políticas. Es necesario conocer, repensar y replantear el proceso que ha originado la situación actual.

La re-construcción de los modelos que explican la génesis histórica de la ciudad elaborada por Bolívar Echeverría en su estudio sobre los modelos elementales de oposición campo-ciudad a partir de la noción de economía-mundo, corresponde un tanto con el modo hermenéutico [desentrañador de los orígenes de la crisis civilizatoria] descrito por Leff.

En ese estudio, Echeverría yuxtapone la teoría marxista con la noción de elección civilizatoria de Braudel para trazar una explicación de la ciudad capitalista contemporánea y las formas contemporáneas de uso del espacio social basada en la relación de la configuración económica con el tiempo de la producción. Es desde mi punto de vista, una operación de reconstrucción crítica de una comprensión-explicación compleja que se soporta en las exploraciones también complejas de Marx y Braudel.

Los modelos de oposición campo – ciudad se basan en el concepto de proceso de reproducción social de Marx. Explican el entretejido de la espacialidad y la temporalidad social a partir de la distinción del tiempo ordinario o cotidiano y el tiempo extraordinario. La producción, la distribución, el cambio y el consumo corresponden al tiempo ordinario, y la fiesta, la reunión colectiva y la política al tiempo extraordinario. En el tiempo ordinario producción y consumo son momentos extremos del ciclo general de generación de riqueza social, mediados por el momento circulatorio de distribución y

cambio, y proyectados sobre el territorio.⁴⁹ Echeverría sitúa los modelos elementales de oposición campo-ciudad en tres grandes territorios configuradores de *economías – mundo* que corresponden con lo que Braudel llama procesos de larga duración [realidades de ritmo lento], es decir configuraciones civilizatorias cuyo cambio en el tiempo puede ser pensado en periodos sumamente amplios.

El primer modelo lo constituye la oposición aldea – campiña, y que corresponde al *occidente sedentario*. El segundo, la oposición campamento – desierto, y que corresponde al *medio oriente nómada*. El tercero, la oposición asentamiento - plantación, y que corresponde al *oriente sedentario*. Para Echeverría estas formas de uso del territorio permitieron las complejas formas civilizatorias subsecuentes identificadas con tres tipos de civilización-ciudad: 1. Occidente. Prósperas y organizadas ciudades comerciales ligadas al cristianismo románico acumuladoras de riqueza. 2. Medio oriente. Ciudades comerciales opulentas y transitorias. 3. Oriente. Sociedades hidráulicas altamente organizadas a partir de medios de producción rudimentarios e intensa fuerza de trabajo.

Estas oposiciones presentan relaciones interdependientes entre el campo y la ciudad, pero lo urbano representa el eje extraordinario que se soporta en la actividad del tiempo

⁴⁹ Echeverría (2014, p. 13).

rutinario. La ciudad burguesa occidental precursora de la ciudad capitalista moderna presenta un dinamismo que subvierte el orden prioritario del eje rutinario – necesario, a partir del cual originalmente orbitaba el eje extraordinario. El momento político, el momento para la concentración de la producción simbólica y la reproducción social comunitaria se concentra, determina y atrae los procesos productivos y de consumo hacia la ciudad acumuladora de riqueza.

La constitución de la ciudad burguesa a partir de la oposición urbano – rural configurada como aldea – campiña acontece cuando el momento político religioso se junta con el momento productivo – consuntivo. Éste es un fenómeno potenciador de primer orden del proceso de reproducción de la riqueza social. Aparece entonces la llamada “autonomía citadina”. Las ciudades son capaces de darse a sí mismas sus propias leyes y de controlar y ejercer autoridad sobre el territorio del cual ellas son centro.⁵⁰

En la consolidación de los distintos proyectos de capitalismo participa la ciudad occidental como una forma que absorbe procesos de las distintas economías – mundo. Entendiendo lo anterior es posible pensar que la ciudad capitalista se consolida territorialmente y hace coincidir los momentos epistémicos de su concentrada producción simbólica con las arquitecturas y urbanismos derivados de las racionalidades hegemónicas.

⁵⁰ *Ibid*, p. 55.

Las economías-mundo están basadas en su coherencia interna, propia de la concatenación de acciones, circunstancias y acontecimientos. Desde esa perspectiva Echeverría señala el papel determinante que para Braudel juega Europa en la potenciación y aceleración del proceso urbano en paralelo a la propia historia del capitalismo.

Es el constante enfrentamiento entre las ciudades-Estado del norte y del sur europeo el que configura el motor de expansión, crecimiento y aceleración en ese proceso histórico marcadamente distinto comparado con el resto del mundo, en la cual se integra un enorme flujo de mercancías, de dinero, de humanos, de fuerzas de trabajo.⁵¹ Así, para Braudel la historia del capitalismo es la historia de una economía - mundo que gesta dentro de sí misma un dinamismo incontenible y adopta formas muy diferentes abriéndose hacia otras economías-mundo e imponiendo al resto del planeta condiciones de existencia que lo dinamizan irreversiblemente.⁵² A partir de todo ello, la aparición de la gran ciudad y la metrópoli supone la subordinación del campo a ellas como apéndice de la periferia industrial.

Desde siempre, las ciudades han brotado de la concentración geográfica y social de un excedente en la producción. La urbanización ha sido siempre [...] un fenómeno relacionado con la

⁵¹ *Ibid*, p. 71-72.

⁵² *Ibid*, p. 73.

división de clases, ya que ese excedente se extraía de algún sitio y de alguien, mientras que el control sobre su uso solía corresponder a unos pocos. Esta situación general persiste bajo el capitalismo, evidentemente, pero en este caso se ve sometida a una dinámica bastante diferente. El capitalismo descansa, como nos explicaba Marx, sobre la búsqueda perpetua de plusvalor (beneficio – [ganancia]), cuyo logro exige a los capitalistas producir un excedente, lo que significa que el capitalismo produce continuamente el excedente requerido por la urbanización. Pero también cumple la relación inversa: el capitalismo necesita la urbanización para absorber el sobreproducto que genera continuamente [el propio proceso urbanizador]. De ahí surge la conexión íntima entre el desarrollo del capitalismo y el proceso de urbanización. No puede sorprendernos, por tanto, que la curva logística del crecimiento con el tiempo del producto capitalista sea prácticamente idéntica a la de la urbanización de la población mundial.⁵³

Para David Harvey los mecanismos que, a su juicio, constituyen la base de la estrecha relación entre acumulación de capital y proceso urbano se articulan a través de un tramado bastante complejo, pero no incomprensible, donde gran parte del valor y el plusvalor creados en la producción es absorbido y desviado, pasando por todo tipo de vías complicadas, que se soportan no sólo en la creación de excedente a partir de la explotación en los procesos de producción, sino también, a través de la puesta en

⁵³ Harvey (2013, p. 21).

juego [especulación] del capital ficticio y una concomitante cadena de acciones traducidas en lo que él llama acumulación por desposesión.⁵⁴ En este sentido las operaciones de acumulación por desposesión se concentran en la extracción de renta [por parte del capitalista] a partir de la apropiación de los bienes comunes generados colectivamente en las ciudades. Y que podría también explicar otras formas de despojo a partir de la dependencia desvalorizada del Capital a la renta de la tierra [Marx] y la emergencia de la renta tecnológica, en el caso particular de las urbes situadas en el Sur.

Mucho de lo que conocemos actualmente como destrucción de la naturaleza está vinculado con este fenómeno que consiste en que la riqueza como propiedad de la tierra (naturaleza) ha perdido importancia para el funcionamiento capitalista de la economía, se ha devaluado. Lo natural ha pasado a un segundo plano. Se ha vuelto absoluta la subordinación de las economías capitalistas latinoamericanas, sustentadas en la renta de la tierra, a la economía transnacional, basada en la renta tecnológica. [...] La globalización neoliberal ha impuesto esa subordinación mediante el tránsito del campo tradicional al campo agroindustrial subsidiado por la ciudad, ha impuesto la necesidad de subsistir la base natural de la productividad excepcionalmente alta por una base tecnológica que la induce artificialmente.⁵⁵

Esta condición es la que sostiene lo que es posible reconocer

⁵⁴ *Ibid*, p. >>>.

⁵⁵ Echeverría (2014), p. 83.

como grandes aglomerados urbanos conocidos como *megaciudades* o *postciudades* características de las economías emergentes, megalópolis de sustentabilidad precaria, funcionalmente desarticuladas, caóticas, polarizadas dentro de una mancha urbana entre pobre y miserable, dotadas de una infraestructura mínima junto a las que se abren deslumbrantes islotes de abundancia y desarrollo técnico [Echeverría].⁵⁶



[2.9] Fotografía satelital de la Ciudad de México, 2017.⁵⁷

⁵⁶ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁷ Las zonas más claras de la mancha gris urbana corresponden a las zonas donde la concentración de cemento por metro cuadrado es mayor. Más claras aún, las cubiertas de bodegas, naves industriales y grandes centros comerciales. Los tonos más oscuros corresponden a las zonas con más densidad de vegetación por metro cuadrado, y a los [también] escasos cuerpos de agua remanentes del antiguo sistema lacustre del lago de Texcoco [en proceso permanente de degradación].

Complejidad ambiental urbana

Esta base de explicación sobre el proceso urbano interdependiente del modo de producción, permite una aproximación a la lectura de la ciudad contemporánea como dispositivo [complejo] específico y propio de la actual economía-mundo globalizada. Aunque en ella se concentran también las múltiples posibilidades de reorganización social que apuntan a otras formas creativas, el montaje del dispositivo despliega, hacia y desde todas las subjetividades, una matriz de pensamiento en forma de sentido común [moderno, progresista, innovador] dominante.

La operación de desmontaje del sentido común es la duda sobre, precisamente, ese sentido de lo común. Un sentido común que segrega, que parcializa, mientras enuncia todo lo contrario, y que deforma las miradas hacia un solo vértice posible: el cinismo.

En otros tiempos se escribían novelas y se filmaban películas de denuncia, porque había la convicción de que la denuncia de lo existente pudiera mover las conciencias y ayudar así a cambiar el mundo. Pero hoy en día todos saben que el capitalismo produce la guerra y que los poderes del mundo están sometidos a la infamia más infame. No hace falta denunciarlo. ¿Para que entonces seguir haciéndolo? Lo que se necesita no es la denuncia, sino una línea de fuga de lo existente. Sin embargo, no se vislumbra ninguna línea de

fuga. Se observa claramente, en cambio, la difusión del cinismo. El cinismo es la disociación entre el actuar comunicativo y la conciencia ética. La disociación entre conciencia ética y realidad de la acción social es constitutiva de la realidad humana, no es más que un aspecto de la irreductibilidad de la existencia al pensamiento. Esta disociación en el comportamiento ético es fuente de sufrimiento pero también de un cuestionamiento del sí mismo en relación con al otro. Cínico es quien conoce la infamia del poder y sin embargo se convierte en su instrumento, en obsequio al principio (histórico-dialéctico) según el cual el vencedor siempre tiene la razón.⁵⁸

El vencedor en este caso representa al 1% de la población más rica del planeta, cuyo modo de habitar y accionar sobre la tierra supone la relación más infame y cruel entre semejantes. Suponiendo que lo común es lo dominante, el *ethos* de nuestro tiempo es el *pathos* moderno. El *ethos* que desea dejar atrás lo que añora, para suplirlo con recursos *nuevos* que le acerquen temporalmente a un estado que en su finitud se revela materialmente imposible. Es ese *ethos* permanentemente apuntalado por las fuertes inyecciones de recursos [en administración, gestión y comunicación pública-privada] que hacen posible [de manera desregulada] la reproducción ampliada [*ad nauseam*] de capitales [Marx], siempre ahí donde sea posible la extracción de un excedente suficientemente ‘rentable’, sin importar los impactos sociales o ambientales.

⁵⁸ Berardi (2012, p. 248-249).

Una condición moderna del sujeto donde el deseo de cambiar – de transformarse y transformar su mundo- es simultáneo al miedo a la desorientación y la desintegración. *Ser modernos es vivir una serie de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es a la vez ser revolucionario y conservador.*⁵⁹ Ser totalmente modernos es ser antimodernos, subraya Marshall Berman. Y este principio es el principio de la crítica.

El cinismo asume la disociación entre actuar comunicativo y conciencia ética como afirmación de un sí mismo al que desprecia. El desprecio de sí mismo es el cemento de toda adhesión cínica al poder. No hay nada peor que el desprecio de sí mismo, cuyo halo acompaña a los comunistas dialécticos convertidos al liberalismo securista. ¿Cómo es posible, evitar este cinismo, cómo es posible evitar este desprecio de sí mismo, cuando la palabra se revela impotente, cuando la conciencia de la infamia y de la violencia no puede traducirse en acción? A nosotros, en este tiempo de encarcelamiento del alma, no nos queda otra cosa que pensar *como sí*, que actuar *como sí*. Como si el compartir el mundo fuera gobernado por la sensibilidad, como si la rebelión en contra de la infamia fuera inminente, como si la armonía dentro de poco pusiera de acuerdo a los deseos divergentes.⁶⁰

⁵⁹ Berman (1988), en el prefacio.

⁶⁰ Berardi, *op cit*, p. 249-250.

La complejidad, como ya hemos visto, no se asume como imposibilidad o reto mayúsculo frente a un objeto [sistema] complejo, o frente al desvanecimiento de lo sólido [Marx-Berman] o frente al cinismo desbordado o derramado hacia todas las capas sociales [como modo cultural globalizado]. Se asume como ‘estrategia’ conceptual en la reconsideración crítica de los procesos de producción individual y colectiva de conocimiento, y como estrategia [como si] para la acción coordinada en el espacio que habitamos definiéndolo con nuestra mirada, con nuestra acción, con nuestro modo de habitar sobre la tierra.

La ecología, es como el sufragio universal y el descanso dominical: en un primer momento, todos los burgueses y todos los partidarios del orden os dicen que queréis su ruina, el triunfo de la anarquía y el oscurantismo. Después cuando las circunstancias y la presión popular se hacen irresistibles, os conceden lo que ayer os negaban y, fundamentalmente no cambia nada.⁶¹

Es en ese tenor que la noción de *complejidad ambiental urbana* [CAU] se asume como herramienta [próxima, propia, dialogante, accesible, colectivizable] para la comprensión y el cuestionamiento [activo-habitable] de las organizaciones y dispositivos institucionales de la modernidad capitalista, incluyendo la institución del arte. Su ensamble, es una operación de montaje de las nociones [procesuadas] de complejidad,

⁶¹ Gorz (1982, p. 9). Su ecología y la nuestra.

Un ensamble conceptual para proponer una apertura hacia una lectura ampliada o ensanchada de los propios lindes del pensamiento artístico y diseñístico respecto de la ciudad. Una noción que permite la exploración [e hibridación teórica] de lindes desde reflexiones y acciones de otros campos disciplinares, una noción en la que caben reflexiones [descentradas disciplinarmente] sobre economía, política, ecología – política, sociología, antropología, arte, diseño y cultura de la modernidad, que se reflejan en miradas [extrañas o en extrañamiento] sobre los aparentes movimientos masivos “naturales” de lo urbano; en miradas sobre la sensibilización epocal actual [como si] respecto de la crisis ambiental global y la simultánea operación [también masiva, esa sí] de normalización e internalización [distribución injusta de las responsabilidades ambientales] de los costos de la implementación [urbanización] del dispositivo moderno sobre la tierra.

Entender la ciudad como proceso colectivo, como dispositivo, como red de relaciones de saber/poder [Foucault]. Pero también como dispositivo que es a su vez componente del mismo dispositivo. Configuraciones de red saber/poder para la disciplinarización de los cuerpos, en una sociedad disciplinaria, de disciplinas cerradas, dentro de las formas de la disciplina productiva.⁶³

⁶³ Berardi (2007), p. 36.

Un dispositivo no es algo abstracto. En tanto red de relaciones de saber/poder existe situado históricamente —espacial y temporalmente— y su emergencia siempre responde a un acontecimiento que es el que lo hace aparecer, de modo que para hacer inteligible un dispositivo resulta necesario establecer sus condiciones de aparición en tanto acontecimiento que modifica un campo previo de relaciones de poder. El dispositivo no es algo externo a la sociedad pero tampoco ésta es externa al dispositivo y de la misma manera hay que pensar la relación entre dispositivo y sujeto.⁶⁴

Esta noción CAU es la que sirve precisamente para caracterizar de manera general, en una abstracción parcial pero abarcadora [hologramática]: la problemática ambiental urbana actual desde una lectura [una primera aproximación] crítica, ética y poética. Es decir de una lectura no basada en lo medible [el intento de explicación], sino en lo experimentable desde las subjetividades e identificaciones interconectadas, donde la subjetividad política, el propio entendimiento y el deseo de una otra *polis* contemporánea socializada y sincronizada de otro modo con los ritmos de la tierra, configuran una mirada compleja [crítica] tanto de las afecciones urbanas contemporáneas como de las posibilidades de transformación concreta a partir de un [posible-como si] encadenamiento de acciones proyectadas en campos de acción o actuación, también posibles. Campos donde la acción cuestionadora implica una postura, hábito o manera de hacer las

⁶⁴ García Fanlo (2011).

cosas, y al mismo tiempo una manera de trascender el ejercicio crítico en la reorganización concreta de mecanismos experimentables [en múltiples escalas y en múltiples ámbitos] en la vida cotidiana.

La enunciación de la posibilidad de otra *polis* radica en la acción individual continuada y en la acción colectiva coordinada a partir de una sincronización de procesos de conocimiento sobre estos campos o zonas de acción, como veremos capítulos más adelante. Esta otra *polis* implica la dilución de la misma noción de *polis* [actualizada *políticamente* hasta la lógica teórica de la post-cidad] como un espacio cerrado, un espacio que llenar [*pele > *plethos*] de ‘hombres’ [sujetos políticos] en un dispositivo [político]; a cambio de un espacio más bien abierto [*rene*] preferentemente descentrado, aunque plétórico y denso, que compartir con los otros y en contacto con la tierra. No con los dioses, no con las palabras -no cuestionadas- [*logos*],⁶⁵ ni con las leyes [*nomos*] abstractas, meta-lógicas -no habitadas-.

Si el dispositivo urbano es producto de un proceso histórico complejo, en ese proceso la relación estrecha entre conocimiento y acción juega un papel determinante. Es claro que son distintas las necesidades de conocimiento entre quienes buscan la reproducción de los mecanismos de acumulación de capital, y entre quienes buscan comprender, enunciar y poner en

⁶⁵ La dimensión *política* de la *polis* es inseparable de su carácter lógico (Ezquerro, 2009, p. 35).

acción formas críticas y alternas a dichos mecanismos. Sin embargo las formas de detención del poder, implican también la detención o apropiación de conocimientos en formas específicas de transmisión / re-producción habitables en tanto todas ellas cobran sentido en la vida cotidiana y como espacios abiertos por la activación de proyectos [en la lógica moderna].

La complejidad ambiental urbana es una operación conceptual y factual. Es, como propuesta abierta al enlace crítico y constructivo con otros proyectos, una interfaz de exploración para la reflexión y la acción directa [situada, pequeña, resonante]. La complejidad ambiental urbana es por lo tanto un espacio conceptual combinado de comprensión-explicación, pero también de acción, proyección y experiencia cotidiana. La base mínima para la apertura de este espacio, se plantea aquí, a partir de los nexos entre producción de conocimiento, producción de sentido común / producción de lo sensible [Rancière], y producción urbana, producción de arte [público] como interfaz material del discurso de lo sensible / común, así como producción de “arte público” y espacio político.⁶⁶

Pero para abordar el papel del arte y el diseño en el espacio de la complejidad ambiental urbana es necesario hacer una escala precisamente en el dispositivo moderno expresado en la totalidad de su implementación terrestre y extraterrestre, es

⁶⁶ Duque (2001).

decir, en el marco conceptual-factual de la vida contemporánea que permea de maneras múltiples y diferenciadas los “desarrollos” desiguales y combinados [Novack] de lo urbano e hiper-conectado a través de redes [complejas] a escala global.

De este modo, en el sentido planteado con la noción de complejidad ambiental urbana [CAU], el siguiente apartado está ensamblado como un proto-ensayo de hermenéutica ambiental [Leff] sobre la relación entre arte, ambiente y ciudad.

3. ARTE Y DISEÑO EN EL DISPOSITIVO URBANO MODERNO

*Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos
promete aventuras, poder, alegría, crecimiento,
transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo
tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo
que sabemos, todo lo que somos.*

Marshall Berman

En este segundo apartado se realiza otro ensamble / montaje o meseta de enunciaciones que enlazan componentes de teorías centradas en la modernidad como condición [compleja] de nuestra época. Montado sobre el argumento del primer ensamble [la complejidad ambiental urbana], se intenta abrir paso a la idea de una “racionalidad artística combinada-hibridada” como un modo de racionalidad compatible con la idea de *racionalidad ambiental* [Leff]. Y por lo tanto, en una posible condición de dialogo [dis-puesto], no desde espacios institucionalizados del arte sino desde una multiplicidad de espacios de enunciación abierta, que no implican necesariamente la construcción de argumentos en la codificación artística, pero tampoco en la codificación de la ciencia social. No a través de

categorías teóricas para analizar observables, y tampoco correspondiente con los lenguajes y las formas instituidas [o en constante proceso de institución] en los giros del arte global [Guash]. Este segundo ensamble sigue la tónica de un texto-acción reflexivo[a] en condición de diálogo. Un texto confrontado con una práctica urbana bastante cercana a la deriva situacionista, habitando y realizando desplazamientos con los ojos abiertos a la posibilidad de generar alguna duda o alguna irrupción en la mirada. Una deliberada forma crítica de habitar mirando y colocando el cuerpo en el espacio y el ambiente urbano [simultáneamente pre, tardo, post, trans > moderno].¹

Un ensamble que intenta seguir el hilo de la trama de un tejido epistémico crítico, cuyos colores y texturas son (1) la sensibilidad epocal, (2) las formas mutantes de las redes de relaciones entre saber y poder, (3) los impactos de estas formas en las propias formas espaciales del hábitat humano y en el ambiente planetario. Y donde la postura asumida como una racionalidad artística-diseñística crítica de segundo orden, para la puesta en común [temporal, incidental, situacional] de una [posible] multiplicidad de procesos de conocimiento, de una [posible] multiplicidad de sujetos, en una multiplicidad de [posibles] contextos, funciona como una aguja que los entrelaza y sujeta a una serie de objetos [complejos] extraños [quizá poéticos, teórico-poréticos, quizá tan solo descentrados].

¹ De acuerdo con la lógica planteado por los *ethos* de la modernidad

Ensamble que resulta [posiblemente] en una racionalidad combinada que construye [posibles] conectores conceptuales críticos dúctiles y adaptativos, en [posibles] interacciones comprensivas, organizativas y prácticas.

Ethos múltiples o una compleja sensibilidad epocal

La aceleración, la expansión, la actividad productiva, la transformación, la transacción, el tiempo alterado, la obsolescencia, el desarrollo, el progreso, la modernización de todo. Permanente, incesante, omnisciente [por atribución propia], creador y devastador simultáneamente. Idea, proyecto, desplazamiento, emplazamiento, construcción, sistematización, eficiencia, rendimiento, caducidad, bienestar, bienes, consumo, propiedad, oferta, oportunidad, solvencia, astucia, competencia, productividad, exclusividad, calidad, innovación. Un ambiente que permea la sensibilidad y la experiencia cotidiana de este tiempo [que acelera los cuerpos, que apresura los procesos, que se basa en rendimientos] ocupa [todo] el campo conceptual de la vida humana como gran relato epocal.

Una diversidad [normalizada e internalizada discursivamente] se enmarca en una homogénea condición [y percepción] ambiental que determina los parámetros para la actuación social

masificada.² No obstante que su realización, su constitución en ambiente es claramente diferenciada en los distintos sectores sociales y según las distintas condiciones de “avance” en las distintas zonas geográficas planetarias. Concebidas como condiciones de progreso o índices de bienestar de las naciones [o en sus versiones economicistas: condiciones atractivas para la inversión y el impulso al desarrollo y creación de empleo]. Primer mundo, tercer mundo, polos de desarrollo, o zonas especiales de desarrollo, zonas en conflicto, zonas o territorios ocupados, autopistas, vías rápidas, callejones sin salida, barrios marginales o favelas, colonias de paracaidistas, zonas francas, territorios concesionados a las mineras, paraísos fiscales, territorios en resistencia, destinos turísticos, pueblos mágicos, zonas exclusivas, con amenidades.

La modernidad capitalista es en la actualidad constituyente de un ambiente [hiper mediado-mediado] planetario total,³ pero sumamente inequitativo, injusto y excluyente. Una sensibilidad anestesiada por una mirada distorsionada de la realidad y un placebo-promesa de grandes proporciones denominado progreso. Un dispositivo fáustico [Berman], que se gesta siglos atrás en el proyecto del hombre que trasciende hacia la libertad,

² Danserau (1981).

³ Todas las imágenes y discursos caben en igualdad de condiciones, lo cual resulta en una desproporcionada inequidad. Un incidente de tráfico, o el maquillaje de una celebridad, en igualdad de condiciones mediales que el derretimiento de los polos, o el asesinato de periodistas, o de mujeres. Da igual. Todo cabe en el espacio y en el tiempo sin tomar en cuenta las dimensiones y las complejidades de sus contextos.

que se escinde de la magia y del mito. Cuyo objetivo central es hacer desaparecer el mundo pre-moderno y que, sin embargo, una vez que realiza su objetivo habrá destruido también, simultáneamente, su razón de ser [de estar en el mundo]⁴.



[3.1] *Kya sands / Bloubastrand*, Sudáfrica. Proyecto "Unequal scenes", Johnny Miller, 2016.

⁴ Berman (1988, p. 62).

Para Berman, la tragedia fáustica del desarrollo, puesta en escena permanentemente, cotidianamente, representa no sólo una crítica a la modernidad sino un desafío que consiste en imaginar y crear nuevos modos de modernidad en los que el hombre no exista en beneficio del desarrollo sino el desarrollo en beneficio del hombre.⁵ Pero aquí hay una contradicción, no se puede lograr desarrollo si no es pagando el costo del hombre mismo. Ese costo implica asumirlo de las diversas formas que hace posible ese todo moderno que nos produce [y consume].

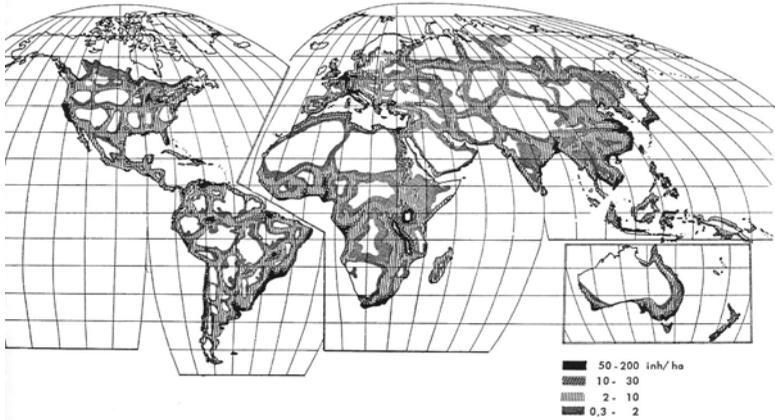


[3.2] Mapa GIS de la red de industrias multinacionales. Wall + Knaap, 2011.

Hay una sensibilidad así caracterizada por una ambición [ambitio] de totalidad de la misma sensibilidad como forma homogénea de pensar, construir y habitar el ambiente [ambire] planetario. La modernidad global se acerca [cada vez más] a ese

⁵ *Ibid*, p. 80.

objetivo de totalidad en forma de entidades urbanas continuas. Una *ecumenopolis*⁶ [Dioxiadis] a través de sistemas urbanos interconectados [World city system / world cities in a world system⁷ / global city].⁸



[3.3] *Ecumenopolis*, Dioxiadis, 2016.

Esa diversidad normalizada e internalizada discursivamente no corresponde con precisión a la otra diversidad que no se sujeta a ese marco ambiental y normativo de la instrumentalización urbana tecnificada en las redes de saber/poder que constituyen la trama de la modernidad contemporánea hegemónica. La diversidad no asimilada-asimilable escapa [o intenta escapar] de esa normalización discursiva y normativa. Se debate el escape y la constitución de otros modos, por supuesto, en el terreno de

⁶ Dioxiadis (1970, p. 4).

⁷ Knox, Taylor (1995).

⁸ Sassen (2005).

las leyes y de las narrativas enfrentadas. Se debaten en el terreno confrontado de las realidades socialmente desiguales y los lindes conceptuales-ambientales del resto de las cosmovisiones resilientes/resistentes [también a escala global].



[3.4] *Mural zapatista*, Chiapas-México. Documentación de Rafel Seguí i Serres.

No obstante la existencia [real] de ese ambiente hegemónico, hipernormado, hiperviolento, en una guerra total invisibilizada por su atomización, dispersión, desconexión contextual, igualación [confusión en suma], que implica la ocupación de territorio para acelerar el proceso urbano que la lógica del capital necesita para absorber el sobreproducto o excedente que genera continuamente [Harvey] en la búsqueda de plusvalor, existen múltiples maneras de vivir y asumir la existencia individual y colectiva sobre la tierra.

El cuádruple *ethos* asociado a la teoría de la modernidad capitalista propuesta por Bolívar Echeverría resulta útil para pensar precisamente la cotidianidad dentro de este ambiente moderno. Este cuádruple *ethos* requiere la distinción entre modernidad como modo civilizatorio y la modernidad asociada al modo de producción o economía-mundo.

Como modalidad de la civilización, implica una forma [nueva] de concebir a su vez la propia civilización, y un modo de concebir y relacionarse con la naturaleza para transformarla y transformarse a sí mismo, emancipándose, buscando su libertad [su autoconsciencia] en ese proceso de transformación. Como modo de producción implica la constitución de un régimen de las cosas, de los espacios, de los procesos, de los signos, donde el valor de uso cede a una lógica de valorización del valor, es decir, una lógica que asigna y le da importancia al valor abstracto del capital y no a las cosas en sí mismas, y tampoco al propio trabajo humano⁹. Es esta la contradicción de la modernidad capitalista. La contradicción entre la posibilidad de realización de los seres humanos a través del trabajo [producción de valor de uso] y la asignación del valor a una abstracción, el capital [que valoriza el valor y] que, por el contrario, impide la realización del ser humano a través de su propio trabajo. Entonces, en la lógica del capital, el valor producido a través del trabajo se convierte en una abstracción,

⁹ Vázquez (2012, min: 1:40). Disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/4552>

una asignación de valor que no corresponde directamente con posibilidad de disfrute o uso de lo generado a través del trabajo. En el marco de esta contradicción entre trabajo y capital [valor de uso / valor de cambio] Bolívar Echeverría plantea que es posible vivir y entender de modos diferenciados esta contradicción. Distintos *ethos* [o modos en que el mundo se expresa en nosotros y nosotros nos expresamos en el mundo]¹⁰ que son formas de vivir la modernidad capitalista, o formas de vivir lo invivible.

El primer *ethos* es el *realista*, que no es consciente de la contradicción entre capital y trabajo, y por lo tanto asume la lógica de valorización del valor [y el desarrollo de las fuerzas productivas]¹¹ de una manera militante¹² frente a una realidad incuestionable, que implica constitutivamente la imposibilidad de un mundo alternativo. El *ethos romántico* tampoco es consciente de la contradicción entre capital y trabajo. Tan militante como el *ethos* realista asume el capitalismo como una condición natural. Aparece como una variante del anterior en el sentido de que tampoco es consciente de la contradicción pero rescata el valor de uso presente en la naturaleza. Naturaliza la condición mutable del espíritu de empresa [sin importar el desastre pues este hace parte de un proceso natural superior al propio proceso humano. El *ethos* clásico, no obstante que es

¹⁰ *Ibid*, min: 3:50.

¹¹ Echeverría (1995, p. 164).

¹² Vázquez, *op cit*, min: 4:03.

consciente de la contradicción entre capital y trabajo, subsume la vida social a la historia del valor que valoriza.¹³

[...] de asumir como espontánea la subsunción del proceso de la vida social a la historia del valor que se valoriza, consistiría en vivirla como una necesidad trascendente, es decir, como un hecho que rebasa el margen de acción que corresponde a lo humano. Bendición por un lado, fruto de una armonía, y maldición por otro, fruto de un conflicto, la combinación de lo natural y lo capitalista es vista como un hecho metafísico distante o presupuesta como un destino clausurado cuya clausura justamente abre la posibilidad de un mundo a la medida de la condición humana. Para ella, toda actitud en pro o en contra de lo establecido que sea una actitud militante en su entusiasmo o su lamento y tenga pretensiones de eficacia decisiva —en lugar de reconocer sus límites (con el distanciamiento y la ecuanimidad de un racionalismo estoico) dentro de la dimensión del comprender— resulta ilusa y superflua.¹⁴

Es decir, el *ethos* clásico asume la contradicción entre capital y trabajo como un hecho trágico [o destino fatal]¹⁵ del cual no hay escapatoria o posibilidad de superación. Por el contrario, el *ethos* barroco, interioriza el capitalismo de un modo distinto. Un modo donde la espontaneidad de la vida cotidiana resulta fundamental para, justamente vivir lo invivible. Como

¹³ Echeverría, *op cit*, p. 165.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ Vázquez, *op cit*, min: 4:45.

aceptación de la vida hasta en la muerte¹⁶ a través del disfrute de los valores de uso y el trabajo como resistencia a la perspectiva hegemónica del proceso de valorización del valor.

Estos modos diferenciados se expresan de formas combinadas, en los distintos ambientes que crea la modernidad a lo largo y ancho del planeta. Los *ethos* de Echeverría servirían para identificar distintos modos combinados de *ethe* a través de expresiones concretas de su acción sobre la tierra y en relación con los otros.

Distintos *Ethos* que constituyen distintos sujetos habitantes de la modernidad y que trabajan en las distintas direcciones y dimensiones de su re-producción material y simbólica, también expresada en las formas espaciales como proceso urbano diferenciado pero con un claro perfil o dominancia de los tres primero *ethe*. Mientras que el cuarto podría expresar las distintas formas de resistencia, principalmente en el sur planetario que, sin embargo, no son suficientes para revertir o hacer evidente a los demás *ethe* las posibilidades de toma de consciencia de la contradicción entre capital y trabajo, y por lo tanto encontrar las vías [culturales] para disolver la contradicción a escala planetaria y configurar otro momento histórico, otra época que comprenda la no linealidad del proceso de la modernidad.

¹⁶ Echeverría, *op cit*, p. 165.

Provenientes de distintas épocas de la modernidad, es decir, referidos a distintos impulsos sucesivos del capitalismo —el mediterráneo, el nórdico, el occidental y el centroeuropeo—, los distintos *etbe* modernos configuran la vida social contemporánea desde diferentes estratos “arqueológicos” o de decantación histórica. Cada uno ha tenido así su propia manera de actuar sobre la sociedad y una dimensión preferente de la misma desde donde ha expandido su acción. Definitiva y generalizada habrá sido así, por ejemplo, la primera impronta, la de lo “barroco”, en la tendencia de la civilización moderna a revitalizar el código de la tradición occidental europea después de cada nueva oleada destructiva proveniente del desarrollo capitalista. Como lo será igualmente la última impronta, la “romántica”, en la tendencia de la política moderna a tratar a la legalidad del proceso económico en calidad de materia maleable por la iniciativa de los grandes pueblos o los grandes hombres. Por otro lado, esta disimultaneidad en la constitución y la combinación de los distintos *etbe* es también la razón de que ellos se repartan de manera sistemáticamente desigual, en un complicado juego de afinidades y repugnancias, sobre la geografía del planeta modernizado por el occidente capitalista; de que, por arriesgar un ejemplo, lo *otro* aceptado por el noroccidente “realista” sea más lo “romántico” que lo “barroco” mientras que lo *otro* reconocido por el sur “barroco” sea más lo “realista” que lo “clásico”.¹⁷

Esta no linealidad implica entonces también, no un solo proceso, sino múltiples procesos de modernidades que incluso, desde la lectura intercultural, transversal, transmoderna

¹⁷ *Ibid.*, p. 165-166.

[Dussel], reconoce la coexistencia de diversas culturas [y *ethes* modernos] que no necesariamente han transitado plenamente por la modernidad. La mirada histórica hegemónica y los centros difusores del pensamiento occidental han trazado una línea histórica que no corresponde con las realidades de los ambientes periféricos de la modernidad focalizada en los espacios sociales “desarrollados”. La idea del desarrollo parte de una matriz de pensamiento unilateral y colonial, por lo tanto impuesta como modo cultural a las sociedades “no avanzadas”. Y que no podría expresarse de otra manera desde esa mirada centralizada, pues es desde esa matriz de pensamiento que “el desarrollo” se permitió imponiendo también un modo cultural, paulatinamente asumido, que permitirá el saqueo permanente y sistemático de recursos para el desarrollo [siempre primero de las naciones colonialistas] y la acumulación de capital.

Esas culturas universales, asimétricas [desde] un punto de vista de sus condiciones económicas, políticas, científicas, tecnológicas, militares, guardan entonces una alteridad con respecto a la propia Modernidad europea, con la que han convivido y han aprendido a responder a su manera a sus desafíos. No están muertas sino vivas, y en la actualidad en pleno proceso de renacimiento, buscando (y también inevitablemente equivocando) caminos nuevos para su desarrollo próximo futuro. Por no ser modernas esas culturas tampoco pueden ser “post”-modernas. Son Pre-modernas (más antigua que la modernidad). [Coetáneas] a la Modernidad y próximamente Trans-modernas. El Post- modernismo es una etapa final de la cultura moderna europeo-norteamericana, el “centro” de

la Modernidad. Las culturas china o vedantas no podrán nunca ser post-moderno-europeas, sino otra cosa muy distinta y a partir de sus propias raíces.¹⁸

La idea de los *ethos* en Bolívar Echeverría implica [desde el marxismo crítico latinoamericano] reconocer que es necesario desacoplarse de la lógica moderna como un devenir histórico único cuyo referente son las sociedades [principalmente europeas] avanzadas y que las sociedades subdesarrolladas [o “en vías de desarrollo”] seguirán la misma pauta. Y por lo tanto supone que existen distintas modernidades, y también distintas maneras de vivir y experimentar dichas modernidades. También muestran o abren la posibilidad de la lectura de otros *ethos* que no están dispuestos a vivir lo invivable de manera permanente.

Hay en la construcción de los *ethos* un acercamiento de las dos esferas aisladas, desvinculadas de pensamiento contemporáneo. Por un lado la que corresponde al pensamiento económico, político y social [esfera de la modernización de la producción socio-económica], y por otro la que corresponde a la esfera estética, artística y cultural [esfera de la modernidad como modo civilizatorio o matriz del pensamiento social que rige nuestra época].

Ser modernos es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominados por las inmensas organizaciones burocráticas que

¹⁸ Dussel (2005, p. 18).

tienen el poder de controlar, y a menudo de destruir, las comunidades, los valores, las vidas, y sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro. Es ser, a la vez, revolucionario y conservador: vitales ante las nuevas posibilidades de experiencia y aventura, atemorizados ante las profundidades nihilistas a que conducen tantas aventuras modernas, ansiosos por crear y asirnos a algo real aun cuando todo se desvanezca.¹⁹

Sin embargo, más cercano al “espíritu” de emancipación como modo civilizatorio del sujeto moderno, pero también más consciente de su proceso histórico diferenciado, el *ethe* “intercultural” – “transmoderno” es ahora plenamente consciente de la contradicción entre capital y trabajo, y también es consciente de las severas repercusiones que la contradicción, expresada en múltiples formas de apropiación y despojo de las materias y energías humanas y no humanas, genera de manera acelerada [y como matriz aceleradora] en el ambiente de la tierra y en el interior de las múltiples subjetividades reproductoras de modos culturales. Otro modo contradictorio de ser sujeto social, *sujeto que no puede sino cambiarse a sí mismo, aunque sea para ratificar su forma tradicional, tiene ante sí la “materia” que le corresponde transformar*, es decir, su propia socialidad.²⁰

¹⁹ Berman (1988), en el prefacio a *Todo lo sólido se desvanece en el aire*.

²⁰ Echeverría (2001, p.69).

La modernidad como periodo histórico, como modo civilizatorio y como sistema de economía-mundo, tiene entonces también diversos orígenes y delimitaciones planteados por cada mirada analítica del proceso conjunto, que también es definido y narrado a partir del rastreo [desde las múltiples subjetividades] de las diversas huellas de su proceso. Aún sin reconocer claramente el tramado de discursos y contradiscursos en el plano filosófico y sociológico actual [Echeverría, Dussel, Castro Gómez, LaClau, Nancy, Jameson, Zizek, Sloterdijk, Rancière, etc.] que la piensan, intento entender la modernidad a partir de una hermenéutica analógica²¹ [Beuchot] que “observa” acciones concretas [que determinado sujeto objetivado produce/consume/conoce] en el marco de un sistema de sistemas [objetivo-subjetivo] que, en tanto dispositivo, como

²¹ ”La analogía se presenta sobre todo como procedimiento dialógico o de diálogo, ya que sólo a través de la discusión que obliga a distinguir se captan la semejanza y, sobre todo, las diferencias. Pero también en el sentido de tensión de opuestos, de lucha de contrarios, ya que la analogía introduce en el seno del concepto o del término ese juego y rejuego de semejanza y distinción que están poniendo en acción la diferencia y la oposición”. Para Mauricio Beuchot, detrás de la hermenéutica analógica [que modera la tensión entre univocidad – positivismo- y equívocidad –relativismo-] hay “una epistemología sensata. Una epistemología cargada de una modestia y humildad con la cual se eviten todos aquellos proyectos -o ilusiones, más bien- de conocimiento completamente claro y distinto (sobre todo en las ciencias humanas), los cuales, con sus fracasos, han mostrado que tiene que llegarse a una moderación prudencial, a una *phrónesis*. Pero igualmente ayudará a mostrar moderación en la renuncia a esos proyectos y expectativas”. Beuchot (1998, p. 11).

máquina, pensada, accionada, distribuida, socializada, y observada, descrita, teorizada, implica modos concretos [que se piensan] en una relación estrecha; como proceso productivo y consuntivo, pero también entonces y de manera radicalmente concreta como proceso de conocimiento.

Para la búsqueda de puentes [de comprensión y explicación] entre formas productivas, formas culturales y configuraciones de saber/poder que muestran rasgos de su naturaleza contradictoria es posible encontrar en Berman, en Echeverría, en Benjamin, en Foucault, en Deleuze, una serie de elementos conceptuales comunes que describen esta estructuración - estructurante [de rasgos paradigmáticos y sintomáticos asumidos en la vida cotidiana, de manera diferenciada, por cada habitante de la época]. Esa estructuración - estructurante puede tomar forma teórica como dispositivo, como aparato o como sistema. Forma teórica que no puede sino estar soportada en una multiplicidad de realidades experimentadas. Una forma teórica que hace red [entre objetos y sujetos] y que precisa espacio y tiempo para acontecer.

Entonces, la aproximación a la idea de dispositivo de la modernidad, implica construir también un dispositivo de comprensión-explicación. Este dispositivo abierto, analógico, imaginante, dudoso, crítico se enfrenta con unos monstruosos seres pensantes cuyos dispositivos teóricos abren las posibilidades de interpretación y experimentación [con los

cuerpos] de nuestros contextos en la modernidad [constituida por una multiplicidad de modernidades].

Para Bruno Latour [uno de los monstruos] el origen de la modernidad se gesta en el enfrentamiento y posterior negociación de parcelas de influencia entre dos esferas que la modernidad funda a manera de polos de influencia y autoridad.²² Por una parte la ciencia ocupada del conocimiento acerca de las cosas y, por otra, la política ocupada del conocimiento y gestión de los asuntos de los hombres. Esta negociación primaria [que Latour expone y ejemplifica en la negociación-enfrentamiento entre Robert Boyle y Thomas Hobbes] de separación tajante pero complementaria, constituye así la relación originaria tácita entre conocimiento, poder y puesta en acción del dispositivo moderno [separación de las esferas natural y social], articulando ciertos acuerdos y ciertas garantías que posibilitan prácticamente su “infinita” reproducción. Una negación de la simetría humano/no humano. Una asimetría soportada en una serie de garantías definidas en esa negociación.

La primera garantía se establece desde el territorio de la ciencia: *Aunque no construyamos la naturaleza es como si la construyéramos*. La segunda desde el territorio de la política: *Aunque no construyamos la sociedad, es como si la construyéramos*. Garantías aparentemente

²² Latour (2007).

simétricas y no contradictorias. Es la tercer garantía, *la naturaleza y la sociedad deben ser absolutamente distintas*, la que las aleja entre sí haciendo de ellas dos asimetrías contradictorias ocultadas por el cambio de escala que ellas mismas posibilitan; es decir, el trabajo de purificación [que crea dos zonas ontológicas por completo distintas, la de los humanos, por un lado, y la de los no humanos, por el otro] debe permanecer absolutamente distinto del trabajo de mediación o traducción [mezcla entre géneros de seres totalmente nuevos, híbridos de naturaleza y cultura]²³ en el cual...

van a poder intervenir a la naturaleza desde todo punto de vista en la fábrica de sus sociedades, sin por ello dejar de atribuirle su trascendencia radical; van a poder convertirse en los únicos actores de su propio destino político, sin por ello dejar de sostener su sociedad por la movilización de la naturaleza. Por un lado, la trascendencia de la naturaleza no impedirá su inmanencia social; por el otro, la inmanencia de lo social no impedirá que el Leviatán siga siendo trascendente.²⁴

Una construcción bastante bella, dice Latour, que permite hacerlo todo sin estar limitado por nada. Un potente dispositivo moderno completado por la cuarta garantía constituida por el Dios tachado. Un Dios ausente y a la vez disponible. Posición ideal puesta dos veces entre paréntesis. La primera vez en la

²³ Latour (2007), p. 28.

²⁴ *Ibid*, p. 59.

metafísica y la segunda vez en la espiritualidad.²⁵ El punto esencial de esta Constitución moderna, dice Latour, es volver invisible, impensable, irrepresentable el trabajo de mediación que reúne a los híbridos. Sin embargo permite la proliferación multiplicada de éstos al mismo tiempo que niega su posibilidad y su existencia.

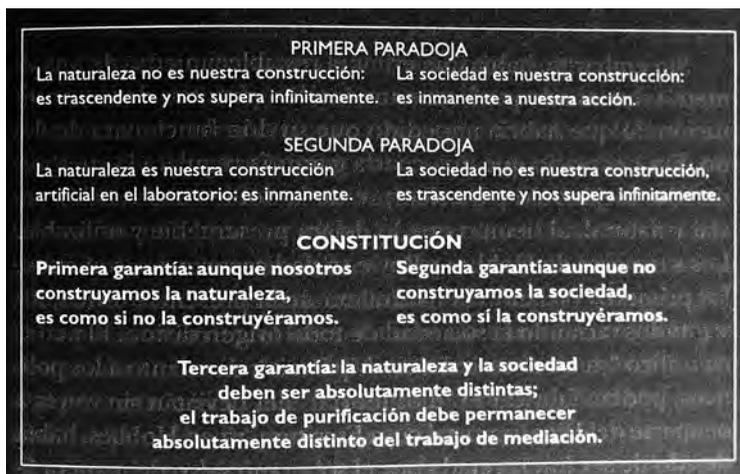
Tres veces la trascendencia y tres veces la inmanencia en un cuadro cruzado que clausura todas las posibilidades. No hicimos la naturaleza; hacemos la sociedad; hacemos la naturaleza [en el laboratorio]; no hicimos la sociedad; no hicimos ni una ni otra, Dios lo hizo todo; Dios no hizo nada, nosotros lo hicimos todo. No se comprende nada de los modernos si no se ve que las cuatro garantías se sirven una a otra de *checks and balances*.²⁶

Dispositivo móvil en el tiempo y en el espacio que configura la base simbólico-material de intercambios que genera las ciudades capitalistas, apoyadas por la poderosa crítica moderna que argumenta a favor de cada operación de purificación mientras regula la proliferación multiplicada de los híbridos de los cuales se nutre. Para Latour ser modernos es mantener [el entendimiento] por separado de las prácticas de purificación y traducción que soportan el dispositivo. Por el contrario, dejamos de ser “totalmente modernos” cuando ponemos atención sobre la simultaneidad de las prácticas. Es decir, una

²⁵ *Ibid*, p 61.

²⁶ *Idem*.

consciencia u observación de segundo orden sobre la propia condición de observación del sujeto moderno [adherido o no del todo adherido a la reproducción –al infinito- de las prácticas de purificación y traducción- en una lógica asimétrica].



[3.5] Esquema sobre paradojas y garantías de la modernidad. Bruno Latour, 2007.

Dichas relaciones, vistas como redes de saber/poder [Focault], han sido constituidas efectivamente como un ejercicio poder. La explícita visibilidad de un mecanismo oculto [por explícito] tiene sujetos que se benefician del despliegue de dichas redes necesarias para la reproducción del dispositivo capitalista moderno. Para Manuel Castells el poder es la capacidad relacional que permite a un actor social influir de forma asimétrica en las decisiones de otros actores sociales de modo que se favorezcan la voluntad, los intereses y los valores del

actor que tiene el poder.²⁷ Capacidad relacional mediada necesariamente por dispositivos.

Para Castells el poder no es un atributo, es una relación. Las relaciones de poder implican la participación de al menos dos implicados en dicha relación. La asimetría en las relaciones de poder se constituyen así por el despliegue de dispositivos de comunicación / persuasión incidentes en [todas] las prácticas, en los acuerdos [también asimétricos], y en la reproducción cultural de las formas de purificación, potenciadas por la crítica, y de mediación, toleradas pero negadas sus prácticas y sus argumentos [siempre marginales/marginados en su capacidad de poder].

Y por supuesto por el despliegue de dispositivos espaciales que permiten o no el planteamiento y desarrollo de ciertas prácticas y ciertos modos de habitar, sus meta-usos desde la lógica del poder [bio-política, bio-control, sujetos experimentales pos-humanos] y del proyecto y sus re-lecturas reproductivas. Y en esa misma medida, cierta modelación permanente [a través de otra serie de dispositivos] de modos de comprender y experimentar la realidad.

El dispositivo en esos términos permite mantener el acomodo social re-productivo. *Checks and balances*, dice Latour.

²⁷ Castells (2012, p. 33).

Administración de la crisis [permanente] de la contradicción mediante su reproducción [agónica].²⁸ Disyunción unificadora del proyecto moderno. Hacer todo [en una serie de contradicciones] sin estar limitado por nada [en una serie de garantías].

Si entendemos esta constitución como dispositivo, como máquina para hacer ver y hacer hablar acoplada a determinados regímenes históricos, regímenes que distribuyen lo visible y lo invisible, lo enunciable y lo no enunciable [Deleuze en Fanlo], estamos cerca de entender también la multiplicidad de dimensiones y sentidos de la propia idea de dispositivo. Idea o noción que permite también aprehender abstracta [teóricamente] y concretamente [a través de la praxis] la complejidad del contexto de la modernidad capitalista.

La inteligibilidad de un dispositivo en función de su inscripción en un determinado régimen u orden que hay que reproducir nos remite a la noción de relaciones sociales de saber/poder y al campo de relaciones de fuerzas que las constituye como tales en un determinado momento histórico; un dispositivo, para Deleuze, implica entonces líneas de fuerzas que van de un punto singular al otro formando una trama, una red de poder, saber y subjetividad. Un dispositivo produce subjetividad, pero no cualquier subjetividad. Deleuze da como ejemplo el dispositivo de la ciudad ateniense utilizado por Foucault para designar la invención de una

²⁸ O la condición agónica es parte de los *checks and balances*. Si y no.

subjetivación que se define por una línea de fuerzas que pasa por la rivalidad entre hombres libres definiendo quienes son hombres libres y cómo deben organizarse las relaciones entre ellos, es decir, sus modos de existencia. En palabras de Deleuze somos el dispositivo.²⁹

Producción del ambiente urbano

Este complejo dispositivo no aparece de la nada, se gesta en el proceso de la actividad humana distribuida a lo largo y ancho del planeta. Sin embargo, es a través de la distinción entre esfera social y natural, la primera como masiva operación civilizatoria, que podemos rastrear el carácter del espacio producido en el marco del pensamiento moderno, cuyas raíces van aún atrás.

Para Felix Duque la idea o noción de Naturaleza es un recurso ingenioso del pensamiento griego para delimitar el ámbito de lo humano frente a lo otro no humano. Duque rastrea principios de separación/disyunción desde la Grecia antigua que prefiguraron al hombre que ambiciona, es decir, que constituye su ambiente, su ámbito [ambitio], y se constituye a su vez como *homo ambiens* o *ambitious*.³⁰ En una operación espacial de configuración del ser para poder hacer, para librarse de los dioses dialogando con ellos, negociando el espacio para aparecer como sujeto social.

²⁹ García Fanlo (2011, p. 4).

³⁰ Duque (2008, p. 9).

Al hacer lugar, el ser humano pro-duce mundo [*kosmos*]: ordenación, estructuración, armonía de caminos entrecruzados, apertura de vanos y vacíos, sobre una tierra que pro-pone, hostil o propicia, lo denso y lo sutil, lo oscuro y lo claro, lo dúctil y lo duro, el material para ser transformado en cosas y colocando las cosas en su sitio dentro de un entramado de medidas.³¹ Colaboración primigenia, dice Duque, entre el hombre que produce y la tierra que propone.

Desmenuzando desde la etimología y la filosofía la noción castellana de medio ambiente, Duque advierte en ello también otra astucia de la razón, que consiste en pensar al hombre como sujeto individual al tiempo que sujeto universal que opera una reducción del medio en ambiente. Medio [*medium*], como algo en lo que los hombres y las cosas están inmersos. En ese medio los hombres circunspectan; introyectan aquello de lo que dependen. Ambiente [de *ambio*], “el que circunda y abarca algo con la vista”; de ahí ámbito, terreno o campo abarcado; y también ambición. Ese *Homo ambiens* o *ambitius*, aquel que “anda alrededor de una cosa, que la abraza, la enlaza, la rodea”, es el hombre a su vez centro de su esfera de visión - acción y abarcador de su ámbito o medio.

El jardín privado y el parque público son la transcripción moderna

³¹ Duque (2001, p. 15).

y a la vez inversión del paisaje agrario. Así como éste se encuentra circundado por lo salvaje y estéril (el desierto, la montaña, el mar), desmintiendo con su trabajada con la primera impresión de frescura paradisiaca, así también jardín y parque están rodeados por el paisaje urbano: de un lado ciertamente, algo apuesto a lo desierto, dado su carácter de pura artificialidad; del otro, o sea del lado de la inmersión de los cuerpos humanos por edificios, calles y avenidas, algo sin embargo quizá más salvaje y estéril que el desierto natural.³²

Ese cambio de posición epistemológica deviene en tecnológica y política, en tanto, conocimiento de técnicas para producir el mundo [tecnobiosfera y espacio social]. La naturaleza así surge a partir de la emergencia de lo técnico y lo urbano arquitectónico como expulsión y diferenciación respecto de este ámbito puramente humano.³³

De ser esclavo de la naturaleza mientras se limita a sentirla, pasa el hombre a ser su legislador tan pronto la piensa. Ella que, en cuanto poder, antes lo dominaba, está ahora ahí plantada, en cuanto objeto, ante la mirada enjuiciadora de aquel.³⁴

La analogía, ya revisada en múltiples trabajos, entre habitar, pensar y construir [Muntañola] explica tanto una secuencia epistémico-productiva, como una secuencia [sin fin] de procesos

³² Duque (2008), p. 13.

³³ *Idem.*

³⁴ Schiller en Duque, *op cit*, p. 9.

miméticos y analógicos en la psique humana. Es decir, procesos miméticos [asimilación de lo uno en lo otro] en su forma de aproximación a, en y desde sí, y lo expulsado de sí, su propia explicación / separación / acción hacia, en y desde de lo otro.



[3.6] Xilitlilla, San Luis Potosí [población semi-rural cercana a Xilitla]. Y Nueva Santa María y Parque Revolución [en la megaurbe de la Ciudad de México]. *Maps google*, 2017.

En la relación del urbanismo [y la arquitectura] con aspectos de complejidad ambiental la analogía entre el construir, el habitar y el pensar resulta útil para pensar relacionamente los planos conceptual, procedimental y espacial de la praxis transformadora del espacio. Mismo esquema que coincide con el planteamiento de la interrelación entre paisaje interior [construido] y paisaje

exterior [construido] ³⁵, que a su vez coincide con el planteamiento de la epistemología genética piagetiana. Para construir es necesario espaciar, para espaciar es necesario pensar, para pensar es necesario habitar, para habitar [no] es [siempre] necesario construir, pero si pensar el espacio para estar [en el mundo]. Sin embargo para las formas específicas derivadas de la progresión y asimilación conjunta de las economías-mundo precedentes en una globalización económica con pretensiones uniformes, son necesarios dispositivos constructivos bien específicos.

Es evidente que toda “acotación” de espacios, así como la declaración (en todo caso, jurídica) de los mismo como “naturales” implica la contradicción anterior, pero invirtiendo aquí los términos: ahora el hombre (el ciudadano) viene de lo habitable y “juega” por un tiempo (un juego prudentemente reglado por la autoridad competente) a estar en lo inhabitable, a volverse ficticiamente por un rato, y sin exagerar, un ser natural, con su punto incluso de “sana” animalidad (hacer el amor, comer, orinar, y hasta defecar al aire libre suele resultar más placentero que en los respectivos excusados, erigidos al efecto por la ciudad). Pero todo eso no deja de ser un juego [...]. En cuanto la naturaleza (la de antes) empieza a mostrar su faz más hosca, el parque deja de serlo, y la montaña, el desierto o el mar seleccionan con harto cuidado a quienes aman y pierden.³⁶

³⁵ Danserau (1981).

³⁶ Duque, *op cit*, p. 14-15.

No hay paraíso [*paradeisos* > terreno acotado y cercado] que no esté perdido, dice Duque. Emerge aquí también una contradicción no resoluble: “ser un interior –pues fuera de su cerca está el yermo, lo inhabitable- que, sin embargo, para sus habitantes humanos es un exterior – pues han sido puestos allí sin noticia de que existiera tal afuera”. El hombre moderno, jardinero, hacedor de un arte, una ciencia y una técnica, ya no pasivo espectador de la natura, sino re-productor de naturalezas domesticadas dentro del dispositivo; *checks and balances* de espacios en la tecnobiosfera contradictoria de los sentimientos y razonamientos humanos.

Hacer y ser [*teúcho*], pero también hallarse en un lugar [*tyncháno*] fortuitamente. La técnica [*téchné*] produce el espacio. El espacio es producto técnico del encuentro hombre – tierra.³⁷

La técnica se ha configurado como un ejercicio de poder y dominación sobre un territorio por parte de un grupo que, sólo por tener *conciencia* de esa actividad y reflexionar sobre ella, merece ser considerado como humano. Ahora bien esa *jurisdicción* [poder para la ejecución y aplicación de leyes, y también demarcación territorial] que abre lugares y coloca las cosas en su sitio implica necesariamente la concentración y distribución reglada de la violencia, no sobre la tierra, sino sobre los habitantes del territorio (ad intra) y sobre los pueblos extranjeros (ad extra), poseedores de las materias primas necesarias para el avance técnico del grupo o

³⁷ Duque (2001, p. 17)

que, a la inversa, codician las materias y las técnicas de que este dispone.³⁸

El hacer espacio implica entonces un ejercicio técnico que deviene político a través de la multiplicación de sujetos productores que confrontan su hacer y ser en una relación contradictoria [de su propia razón] “tecnificada”. El encuentro disyuntivo hombre – tierra [con un claro sesgo masculino] se desarrolla claramente en las sociedades patriarcales. ¿Un azar de la mirada de la especie o una forma cultural [*checks and balances*] dominante? Parece ser que la mirada que articula pensar, construir [espaciar] y habitar ha exacerbado la disyunción socio-natura en una sola forma que se define a sí misma como el espacio / materia disponible para el desarrollo, la superación y el progreso que no hace sino invertir la relación hacer – ser / ser – hacer en tanto separación en sí, de sí, respecto de lo otro en lo que no se reconoce la mirada. Más o menos como dice Watts, mirada cada vez más distante cuanto más intenta aproximarse a explicar la naturaleza de su separación.

No todos habitamos las ciudades [y los campos] del mismo modo y desde las mismas condiciones de experiencia, conocimiento y acceso. La relación entre tiempo y espacio se disloca de manera artificiosa a través de los *checks and balances* romanos para el ajuste de los calendarios [división y

³⁸ *Ibid*, p. 19.

estructuración del tiempo soportada en una arbitraria lógica de poder]. La dominación implica la imposición de una visión sobre otra visión [otro sentir, otra relación entre pensar, habitar y construir]. Otra relación humano – tierra.



[3.7] *Piegans* [black feet] al borde de un lago, habitantes de la región de las montañas rocallosas cerca de la frontera EU-Canadá. Imagen de dominio público, anterior a 1923.

Construir, pensar y habitar el dispositivo moderno de las ciudades capitalistas [y sus espacios residuales excretados hacia “lo natural” en una relación inversa y contradictoria hacia la fuente de recursos, biosistema desarticulado: minas a cielo abierto, pozos petroleros, playas artificiales, canales de desagüe, ríos cloaca, nube tóxica, anfetamina o crack en el sistema circulatorio, u hormonas y antibióticos en un bistek] a través de las magistralmente articuladas relaciones de poder asimétricas puede, como hemos visto, a su vez experimentarse en la propia modernidad capitalista desde distintos *ethos*, bien <en> la modernidad capitalista, o bien <para> la modernidad capitalista [Echeverría]. He aquí la cuestión.

Un complejo haz de relaciones entre instituciones, sistemas de normas, formas de comportamiento, procesos económicos, sociales, técnicos y tipos de clasificación de sujetos, objetos y relaciones entre éstos, un juego de relaciones discursivas y no discursivas, de regularidades que rigen una dispersión cuyo soporte son prácticas. Por eso no es exacto decir que los dispositivos “capturan” individuos en su red sino que producen sujetos que como tales quedan sujetados a determinados efectos de saber/poder.³⁹

¿Desde que perspectiva es posible pensar desde la propia ciudad la construcción de un dispositivo alternativo al

³⁹ García Fanló, *op cit*, p. 3.

inconmensurable y poderoso dispositivo moderno en cuanto que se reproduce a través de una praxis social asimétrica multiescala y que a su vez clausura permanente y cotidianamente las posibilidades de articular hibridaciones sociales transgresoras de un *destino manifesto* a modo?⁴⁰ Destino que es asumido con sumo servilismo, cinismo o ceguera en la práctica política local haciendo converger las sesiones para la aprobación de las leyes secundarias en materia energética [2014] con los partidos de la selección en el mundial de fútbol, mientras gente de la UNAM señala que debido a la demanda de energía, a la desigualdad social, a la pobreza, a la alta demanda de alimentos, entre otros factores el equilibrio ecológico se ha visto trastocado llevando a los ecosistemas planetarios a una

⁴⁰ No debe extrañar la buena –incluso entusiasta– acogida que esta pretensión de la “modernidad americana” pudo tener y sigue teniendo, sobre todo en la vasta clase media europea y la capa intelectual que piensa por ella. Si la civilización “(norte-)americana” ha podido festejarse a sí misma como autosuficiente, como dueña de una “naturalidad artificial” que le autorizaría a prescindir de la “naturalidad” antigua y moderna de la vida, es porque así lo permiten las condiciones de una crisis civilizatoria radical y generalizada. Situada en su “pequeño continente” (Braudel), la civilización “europea”, que respeta el valor de uso “natural” pero sólo para estancarlo en su casticismo, experimenta una disminución de sí misma que la lleva al borde del automatismo; mientras tanto, en el resto del vasto mundo, las otras civilizaciones “naturales” del planeta no encuentran la manera de armonizar su propia tendencia a inventarse una modernidad con la defensa [que la] fundamentalista “modernidad americana” ha podido ostentar su “validez” y desconocer y hacer que se desconozca lo insostenible de su *hybris*, de su desmesura absoluta; [y que] ha podido ocultar la devastación que ella implica para lo humano y para la naturaleza que lo posibilita. Echeverría (2011, p. 275).

situación extrema.⁴¹ Mismo destino que asume Estados Unidos torpemente al optar por continuar su escalada militar y abandonar el acuerdo de París sobre cambio climático.⁴²



[3.8] Entorno gráfico del juego *Remember me*. Olivier Deriviere, 2013.

Si seguimos a Berman, en torno al desafío que consiste en imaginar y crear nuevos modos de modernidad en los que el hombre no exista en beneficio del desarrollo sino “el desarrollo

⁴¹ Nota de Emir Olivares Alonso en *La Jornada*, 3 de junio de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2014/06/03/enfrenta-humanidad-problematika-ambiental-grave-tragedia-si-no-se-atien-de-expertos-4031.html>

⁴² Nota de *Le Monde* del 1 de junio de 2017. http://www.lemonde.fr/donald-trump/article/2017/06/01/climat-donald-trump-annonce-le-retrait-des-etats-unis-de-l-accord-de-paris_5137402_4853715.html

en beneficio del hombre”, ¿es entonces condición necesaria que el desarrollo se detenga para que comience a ser útil?. En este complejo y en extremo contradictorio marco contextual ¿qué papel juegan o pueden jugar en ello las prácticas artísticas contemporáneas cuyo eje de desplazamiento se inclina cada vez más hacia ejercicios con clara y a veces decisiva implicación urbana?, ¿Desde qué *ethos*? según lo sugerido por Echeverría. Por supuesto, las prácticas artísticas contemporáneas responden de maneras diferenciadas, y juegan también un papel diferenciado según los distintos tipos de asociaciones que cada una establece. Sin embargo parece haber una serie de definiciones bastante planas acerca de las prácticas artísticas contemporáneas [educativas, participativas, colaborativas, activistas, situadas, contextualizadas, socialmente comprometidas] como si todas ellas constituyeran un solo bloque de prácticas activas [positivas o negativas, paliativas, bastante críticas pero bien acomodadas] en un proceso urbano unidireccional inmutable [en su sentido].⁴³

⁴³ Sin sentido.

I. Cultura del espectáculo. Micro ensamble radicante a 34 tesis de Guy Debord.

Sociedad del espectáculo⁴⁴, Capítulo 1, *La separación consumada*:

“

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado.

FEUERBACH, prefacio a la segunda edición de La esencia del Cristianismo.

1

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación **[disyuntiva]**.

2

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida **[sin psicotrópicos]**. La realidad

⁴⁴ Debord (1967).

considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que pseudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente.

3

El espectáculo se muestra a la vez como la sociedad misma, como una parte de la sociedad y como instrumento de unificación. En tanto que parte de la sociedad, es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia. Precisamente porque este sector está separado es el lugar de la mirada engañada y de la falsa conciencia; y la unificación que lleva a cabo no es sino un lenguaje oficial de la separación generalizada **[reactor de la mirada hegemónica]**.

4

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social **[una red social]** entre personas mediatizada por imágenes.

5

El espectáculo no puede entenderse como el abuso de un mundo visual, el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Es más bien una *Weltanschauung* que ha llegado a ser efectiva, a traducirse materialmente. Es una visión del mundo que se ha objetivado **[el arte en la época de su bio-reproductividad técnica]**.

6

El espectáculo, comprendido en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente. No es un suplemento al mundo real, su decoración añadida. Es el corazón del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante **[su sentido siempre vaciado, una fuga permanente de sentido, pues no tiene soporte. Que se requiere reconstituir vía afirmaciones iterativas aparentes de sentido convertido en pseudo-sentido]**. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente. El espectáculo es también la presencia permanente de esta justificación, como ocupación de la parte principal del tiempo vivido fuera de la producción moderna.

7

La separación misma forma parte de la unidad del mundo, de la praxis social global que se ha escindido en realidad y en imagen. La práctica social, a la que se enfrenta el espectáculo autónomo, es también la totalidad real que contiene el espectáculo. Pero la escisión en esta totalidad la mutila hasta el punto de hacer aparecer el espectáculo como su objeto **[cuando en realidad acontece en el sujeto que produce y consume]**. El lenguaje espectacular está constituido por signos de la producción reinante, que son al mismo tiempo la finalidad última de esta producción.

8

No se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva. Este desdoblamiento se desdobra a su vez. El espectáculo que invierte lo real se produce efectivamente. Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva. La realidad objetiva está presente en ambos lados [*checks and balances*]. Cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente.

9

En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso [*una irrupción*].

10

El concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. Sus diversidades y contrastes son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser a su vez reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia. Pero la crítica que alcanza la verdad del espectáculo lo descubre como la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible [*a través de la crítica que alimenta el propio espectáculo*].

11

Para describir el espectáculo, su formación, sus funciones, y las fuerzas que tienden a disolverlo, hay que distinguir artificialmente elementos inseparables. Al analizar el espectáculo hablamos en cierta medida el mismo lenguaje de lo espectacular, puesto que nos movemos en el terreno metodológico de esta sociedad que se manifiesta en el espectáculo. Pero el espectáculo no es nada más que el sentido de la práctica total de una formación socio-económica, su empleo del tiempo. Es el momento histórico que nos contiene [la expresión de su *ethos*].



[3.9] Variaciones a *Campbells soup cans*, de Warhol. Getty images.

12

El espectáculo se presenta como una enorme positividad indiscutible e inaccesible [un enorme dispositivo]. No dice más que "lo que aparece es bueno, lo que es bueno aparece". La actitud

que exige por principio es esta aceptación pasiva que ya ha obtenido de hecho por su forma de aparecer sin réplica, por su monopolio de la apariencia.

13

El carácter fundamentalmente tautológico del espectáculo se deriva del simple hecho de que sus medios son a la vez sus fines. Es el sol que no se pone nunca sobre el imperio de la pasividad moderna **[que sin embargo no se detiene. Produce]**. Recubre toda la superficie del mundo y se baña indefinidamente en su propia gloria **[la ciudad hipermoderna / extremadamente desigual]**.

14

La sociedad que reposa sobre la industria moderna no es fortuita o superficialmente espectacular, sino fundamentalmente espectacularista. En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no existe, el desarrollo lo es todo **[es equivalente a la generación de la valorización abstracta del valor]**. El espectáculo no quiere llegar a nada más que a sí mismo **[valorizarse para extraer renta]**.

15

Como adorno indispensable de los objetos hoy producidos, como exponente general de la racionalidad del sistema, y como sector económico avanzado que da forma directamente a una multitud creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual. **[actividad terciaria: espectáculo como servicio –total-, soportada en el despojo y el saqueo, actividad primaria y secundaria]**.

16

El espectáculo somete a los hombres vivos en la medida que la economía les ha sometido totalmente. No es más que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel **[no consciente de la contradicción entre trabajo y capital]** de los productores.

17

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social había implicado en la definición de toda realización humana una evidente degradación del ser en el tener **[que refleja la no identificación del ser en la exterioridad diversa]**. La fase presente de la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo "tener" efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última **[en una apariencia idealizada de un sujeto que accede a experiencias exclusivas, propias de una aspiración de clase]**. Al mismo tiempo toda realidad individual se ha transformado en social, dependiente directamente del poder social, conformada por él. Solo se permite aparecer a aquello que no existe.

18

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un **comportamiento hipnótico**. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes meditaciones especializadas el mundo que ya no es directamente

aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y **el más mistificable**, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. **Es lo opuesto al diálogo**. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye **[en una visualidad que promete experiencias individuales, bien significativas, o bien meramente placenteras para el resto de los sentidos]**.

19

El espectáculo es el heredero de toda la debilidad del proyecto filosófico occidental que fue una comprensión de la **actividad dominada por las categorías del ver**, de la misma forma que se funda sobre el despliegue incesante de la racionalidad técnica surgida de este pensamiento. No realiza la filosofía, filosofa la realidad **[espectaculariza el pensamiento]**. Es vida concreta de todos lo que se ha degradado en [el] universo especulativo.

20

La filosofía, en tanto que poder del pensamiento separado y pensamiento del poder separado, jamás ha podido superar la teología por sí misma. El espectáculo es la reconstrucción material de la ilusión religiosa **[el mito abstracto que difícilmente se corporiza]**. La técnica espectacular no ha podido disipar las nubes religiosas donde los hombres situaron sus propios poderes separados: sólo los ha religado a una base terrena. Así es la vida

más terrena la que se vuelve opaca e irrespirable. Ya no se proyecta en el cielo, pero alberga en sí misma su rechazo absoluto, su engañoso paraíso. El espectáculo es la realización técnica del exilio de los poderes humanos en un más allá **[abstracto]**; la escisión consumada en el interior del hombre.

21

A medida que la necesidad es soñada socialmente el sueño se hace necesario. El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir **[fatigado]**.⁴⁵ El espectáculo es el guardián de este sueño **[que no podrá resultar eutópico, sino solo deseante]**.

22

El hecho de que el poder práctico **[asociado al valor de uso]** de la sociedad moderna se haya desprendido de ella misma y se haya edificado un imperio independiente en el espectáculo **[asociado al valor de cambio]** sólo puede explicarse por el hecho de que esta práctica poderosa seguía careciendo de cohesión y había quedado en contradicción consigo misma.

23

Es la más vieja especialización social, la especialización del poder, la que se halla en la raíz del espectáculo. El espectáculo es así una actividad especializada que habla por todas las demás. Es la representación diplomática de la sociedad jerárquica ante sí misma **[la concentración del poder del contradictorio individualismo >**

⁴⁵ Más al respecto en, *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Pern (2016).

social], donde toda otra palabra queda excluida. Lo más moderno es también lo más arcaico.

24

El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden presente mantiene consigo mismo, su monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia. La apariencia fetichista de pura objetividad en las relaciones espectaculares esconde su índole de relación entre hombres y entre clases: una segunda naturaleza parece dominar nuestro entorno con sus leyes fatales. Pero el espectáculo no es ese producto necesario del desarrollo técnico considerado como desarrollo natural. La sociedad del espectáculo es por el contrario la forma que elige su propio contenido técnico **[el dispositivo urbano moderno]**. Aunque el espectáculo, tomado bajo su aspecto restringido de "medios de comunicación de masa", que son su manifestación superficial más abrumadora, parece invadir la sociedad como simple instrumentación, ésta no es nada neutra en realidad, sino la misma que conviene a su automovimiento total. Si las necesidades sociales de la época donde se desarrollan tales técnicas no pueden ser satisfechas sino por su mediación, si la administración de esta sociedad y todo contacto entre los hombres ya no pueden ejercerse si no es por intermedio de este poder de comunicación instantánea **[las redes sociales digitales]**, es porque esta "comunicación" es esencialmente unilateral; de forma que su concentración vuelve a acumular en las manos de la administración del sistema existente los medios que le permiten

continuar esta administración determinada [GAFAT]⁴⁶. La escisión generalizada del espectáculo es inseparable del Estado moderno, es decir, de la forma general de la escisión en la sociedad, producto de la división del trabajo social y órgano de la dominación de clase.



[3.10] Time square. (s/f).

25

La separación es el alfa y el omega del espectáculo. La institucionalización de la división social del trabajo, la formación de las clases, había cimentado una primera contemplación sagrada, el orden mítico en que todo poder se envuelve desde el origen. Lo

⁴⁶ Google, Apple, Facebook, Amazon, Twitter [GAFAT]. Ver “La endeble fortaleza paradójica de la poshegemonía de EU: su superdólar. *Bajo la lupa*. Alfredo Jalife. Opinión, *La Jornada*, 5 de abril de 2017. <http://www.jornada.unam.mx/2017/04/05/opinion/018o1pol>

sagrado ha justificado el ordenamiento cósmico y ontológico que correspondía a los intereses de los amos, ha explicado y embellecido lo que la sociedad no podía hacer. Todo poder separado ha sido por tanto espectacular, pero la adhesión de todos a semejante imagen inmóvil no significaba más que la común aceptación de una prolongación imaginaria para la pobreza de la actividad social real, todavía ampliamente experimentada como una condición unitaria. El espectáculo moderno expresa, por el contrario, lo que la sociedad puede hacer, pero en esta expresión lo permitido se opone absolutamente a lo posible. El espectáculo es la conservación de la inconsciencia **[la dóxa]** en medio del cambio práctico de las condiciones de existencia. Es su propio producto, y él mismo ha dispuesto sus reglas: es una entidad seudosagrada. Muestra lo que es: el poder separado desarrollándose por sí mismo, en el crecimiento de la productividad mediante el refinamiento incesante de la división del trabajo en fragmentación de gestos, ya dominados por el movimiento independiente de las máquinas; y trabajando para un mercado cada vez más extendido. Toda comunidad y todo sentido crítico se han disuelto a lo largo de este movimiento, en el cual las fuerzas que han podido crecer en la separación no se han reencontrado todavía.

26

Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada **[se pierde contacto con el valor de uso de lo producido]**, toda comunicación personal directa entre los productores. A medida que aumentan la acumulación de productos separados y la concentración del proceso productivo la unidad y la comunicación

llegan a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo **[que deviene paradójicamente en la cognitarización lenta del mundo]**⁴⁷.

27

Debido al mismo éxito de la producción separada como producción de lo separado, la experiencia fundamental ligada en las sociedades primitivas a un trabajo principal se está desplazando, con el desarrollo del sistema, hacia el no-trabajo, la inactividad. Pero esta inactividad no está en absoluto liberada de la actividad productiva: depende de ella, es sumisión inquieta y admirativa a las necesidades y resultados de la producción **[la sociedad de consumo]**; ella misma es un producto de su racionalidad. No puede haber libertad fuera de la actividad, y en el marco del espectáculo toda actividad está negada, igual que la actividad real ha sido integralmente captada para la edificación global de este resultado. Así la actual "liberación del trabajo", o el aumento del ocio, no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo. Nada de la actividad perdida en el trabajo puede reencontrarse en la sumisión a su resultado **[la actual forma urbana y sus redes de saber/poder]**.

⁴⁷ Precarización de las condiciones de existencia que en estratos abre las posibilidades cognitivas individuales y colectivas fuera [pero dentro] del marco estructural del espectáculo. "Una composición del trabajo global en la que adquiere un lugar central la concreción del intelecto en formas de existencia social. A esa concreción subjetiva la llamo cognitariado, proletariado cognitivo, el cuerpo social y erótico dentro del cual late y produce el cerebro colectivo, un cuerpo social que la ideología economicista y tecnicista obvia olvida y querría eliminar". Berardi (2007, p. 235).

28

El sistema económico fundado en el aislamiento es una *producción circular del aislamiento*. El aislamiento funda la técnica, y el proceso técnico aísla a su vez. Del automóvil a la televisión, todos los *bienes seleccionados* por el sistema espectacular son también las armas para el reforzamiento constante de las condiciones de aislamiento de las "muchedumbres solitarias". El espectáculo reproduce sus propios supuestos en forma cada vez más concreta **[formas individualistas en las redes de saber/poder espacial y temporalmente medidas por la propiedad y la autoridad sobre las cosas]**.

29

El origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esta pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción general del conjunto de la producción se traducen perfectamente en el espectáculo, cuyo modo de ser concreto es justamente la abstracción. En el espectáculo una parte del mundo se representa ante el mundo y le es superior. El espectáculo no es más que el lenguaje común de esta separación. Lo que liga a los espectadores no es sino un vínculo irreversible con el mismo centro **[la matrix]** que sostiene su separación. El espectáculo reúne lo separado, pero lo reúne *en tanto y en cuanto está separado*.

30

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa

así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte **[y por tanto, no habita la tierra, habita el espectáculo]**, porque el espectáculo está en todas.

31

El trabajador no se produce a sí mismo, produce un poder independiente **[produce energía para la reproducción del valor del valor]**. El *éxito* de esta producción, su abundancia, vuelve al productor como *abundancia de la desposesión*. Todo el tiempo y el espacio de su mundo se le vuelven *extraños* con la acumulación de sus productos alienados. El espectáculo es el mapa de este nuevo mundo, mapa que recubre exactamente su territorio **[en tiempo real]**. Las mismas fuerzas que se nos han escapado se nos muestran en todo su poderío.

32

El espectáculo en la sociedad corresponde a una fabricación concreta de la alienación. La expansión económica es principalmente la expansión de esta producción industrial precisa **[materialmente situada en desarrollos urbanos, o espacios dependientes de la reproducción urbana]**. Lo que crece con la economía que se mueve por sí misma sólo puede ser la alienación que precisamente encerraba su núcleo inicial **[la contradicción entre trabajo y capital]**.

33

El hombre separado de su producto produce cada vez con mayor potencia todos los detalles de su mundo **[por la necesidad de participar y pertenecer dependientemente a la unidad separada del espectáculo]**, y así se encuentra cada vez más separado del mismo. En la medida en que su vida es ahora producto suyo, tanto más separado está de su vida.

34

El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen **[la imagen de bienestar, no el bienestar, solo su imagen]**.

”

II. Kitsch y producción cultural.

La sociedad del espectáculo como modo cultural se encuentra sometida a los imperativos de la racionalidad economicista. La racionalidad tecnocientífica que promueve el desarrollo de productos de consumo de obsolescencia programada en un ambiente transformado en espacios y tiempos continuos de consumo.

Como amalgama de *ethos* dominantes que posibilitan la reproducción y concentración de capitales., es decir, la ampliación espacio-temporal y subjetiva de las operaciones de valorización del valor [de forma tal que todos participemos a en

todo lugar y a toda hora de ello] la coartada del desarrollo para la creación de empleos y por lo tanto “bienestar” es la piedra angular de la reproducción *ad infinitum* de la impostura del desarrollo económico como generador de bienestar social.

Patrañas. La esfera abstracta e incomprensible de la autoridad económica de los organismos financieros mundiales con base occidental [FMI, OMC, Banco mundial, OCDE, ICC, en estrecha relación con ONU, PNUD y la conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo] es a su vez productora, a través de inversiones, diseño de políticas públicas, regulaciones de propiedad industrial, líneas editoriales y productos de diseño de una pléyade de redes de saber/poder macro micro. Globales y locales. El diseño estratégico detrás de todas las operaciones productoras de la cultura del espectáculo no tiene entonces otra finalidad aparente que la ganancia, la competencia, la concentración de capitales y la ampliación de esferas de poder. Pero dichas operaciones no serían posibles sin nuestra activa participación, sobre todo en el entorno urbano⁴⁸.

Para Bolívar Echeverría la realidad cultural, una dimensión que escapa a las explicaciones antropológicas sobre lo funcional / técnico de la re-producción social, se encuentra embebida /

⁴⁸ En 2014 un estudio de las Naciones Unidas estimó en un 54% la población mundial que habita en entornos urbanos. Y para el 2050 se estima que el porcentaje aumente a 66%. <http://www.un.org/es/development/desa/news/population/world-urbanization-prospects-2014.html>

integrada incluso en los procesos de producción y consumo instrumentales [o instrumentadores] de la propia modernidad y, de este modo, las formas de manifestación de la técnica moderna son parte fundamental o constitutiva de sus propios contenidos.⁴⁹

Puede verse, entonces, que la dimensión cultural de la existencia social no solo está presente en todo momento como factor que actúa de manera sobredeterminante en los comportamientos colectivos e individuales del mundo social, sino que también puede intervenir de manera decisiva en la marcha de la historia **[como construcción de una sensibilidad de la época]**. La actividad de la sociedad en su dimensión cultural, aun cuando no frene o promueva procesos históricos [distintos al imperante], aunque no les imponga una dirección u otra, es siempre, en todo caso, la que les imprime su sentido.⁵⁰

Coincidente, sin duda, con la idea de la proliferación de los híbridos, de Latour. Pero esta actividad proliferante tiene también un rasgo característico que consiste en la erosión de sentido, o al menos de sentido originario. Una producción proliferantes de sentidos híbridos erosionados por el ocultamiento sistemático de la contradicción entre capital y trabajo, y la impostura de la aspiración de clase y la movilidad social en el marco del desarrollo social, el progreso de las naciones y la democracia moderna [dispositivo ideológico que

⁴⁹ Echeverría (2001, p. 21).

⁵⁰ *Ibid*, p. 26.

oculta la contradicción]. La operación concreta en el orden cultural para esta impostura, para el funcionamiento del dispositivo “globalizador” de esta cultura global, es el kitsch [Maillard]. El kitsch copia y se apropia de todo, degradándolo, despojándolo de sentido y por tanto distorsionando su función original. El kitsch es la impostura detrás de la sobre producción, de la “democratización” del producto. El kitsch es una ornamentación de las cosas, pero también de los sentimientos, de los usos, del espíritu, de la vida toda.⁵¹ Es decir, del sentido [dominante] de la vida humana a escala global.

El término globalización quiere dar a entender que estamos en procesos de reducir todas las culturas a una sola, todas las formas de ver a una sola, todos los comportamientos a un mismo comportamiento. Pero no siempre se tiene suficientemente en cuenta que la cultura, que la forma de ver o de entender el mundo y los comportamientos que resultarán ser los únicos son los de una civilización gastada cuyo bienestar se sostiene sobre la arena movediza de su modelo de economía, el del sistema de consumo, que ya no es privativo de occidente. Una economía que tiene necesidad de tercer mundo, no solo como [proveedor de materia prima y] mano de obra sino también como cliente.⁵²

Como participante activo en el diseño e implementación de la lógica moderna que, distinguiendo al menos sus tres ámbitos originarios distinguibles –el filosófico, el artístico y el histórico

⁵¹ Maillard (2009, p. 30).

⁵² *Ibid*, p. 26.

social,⁵³ ha coincidido globalmente en la separación plena [o casi plena] entre sociedad y naturaleza. Es decir, un balance “equilibrado” [pero asimétrico] entre racionalidad, participación del sujeto y modo productivo, en una etapa avanzada de la modernidad capitalista.

Hablar de globalización es hablar de colonización por parte de occidente, ciertamente. Pero se trata de un proceso en que quienes son colonizados colaboran de manera muy activa en el sistema⁵⁴. [...] El mecanismo muy perverso de la estrategia de mercado [...] es el de uniformizar. No se trata de enfrentarse a ninguna resistencia sino, antes bien, de eliminar lo que pudiera fomentarla **[una cooptación cultural]** y esto es, por parte del otro, la sensación de ser otro, precisamente, la sensación de poder ser despojado, conquistado. La perversidad de las estrategias globalizantes, aquí, llegan a límites muy elaborados; se trata de que la población conquistada no tenga conciencia de serlo, que no adopte un producto determinado sino que llegue a considerarlo como propio [glocalización > R. Robertson]. [...] El cliente es utilizado, esclavizado, sus territorios son expropiados, pero [en muchos casos] con su beneplácito. Una vez manufacturados, los productos le son revendidos y la paga que recibe por su trabajo vuelve a manos del empresario. Un círculo perfecto.⁵⁵

Sin embargo la colonización cultural global no es uniforme, aunque sí profundamente penetrante.

⁵³ *Ibid*, p. 21.

⁵⁴ *Idem*.

⁵⁵ *Ibid*, p. 27.

III. Arte y rentas de monopolio.

Chantall Maillard pone un ejemplo bastante elocuente de las operaciones que se sitúan en otra sensibilidad también construida en el marco de la sociedad del espectáculo, la sensibilidad del mundo del arte. Cuenta ella que en un encuentro sobre globalización inició su presentación [sobre arte] con una imagen de tortas de estiércol que poblaciones de Uttar Pradesh, en la India, elaboran [entre otros usos] para secarlos y utilizarlos posteriormente como combustible para cocinar. La cuestión es que mostró solo una parte de la imagen completa. Y preguntó a los asistentes ¿qué cosa les parecía? Las respuestas apuntaron a obras de *land art*, e incluso algunos arriesgaron la posible autoría de algún artista contemporáneo.



[3.11] Secado de boñigas en Uttar Pradesh. Fotografía de stock (s/f). No es la misma imagen que proyectó Chantall Maillard.

Dice Maillard,

Una pequeña parte de la realidad puede insertarse fácilmente en otro ámbito e interpretarse de acuerdo con éste: es el fenómeno de descontextualización. [...] Basta disponer el marco, trazarlo o imaginarlo para que, desprovista de contexto, la imagen se reinterprete de acuerdo con los datos inmediatos de los que el **espectador** disponga. [...] En el terreno que aquí nos ocupa, lo que quiero señalar es algo aparentemente obvio, a saber, que la recontextualización a la que sometemos los objetos que consideramos obras de arte a pesar de que no hayan sido confeccionadas con la intención de serlo altera radicalmente su naturaleza. Se trata de un cambio ontológico que se inicia con un cambio contextual (su traslado a un museo, por ejemplo) y se certifica con la especial actitud de los individuos que entran en relación con ellos en esos lugares. [...] No puede pasarnos por alto el carácter colonialista de esos traslados.⁵⁶

Ahora bien, si como explica Harvey, la cultura es un bien común y es innegable que se ha convertido en una especie de mercancía,⁵⁷ y que también, persiste la creencia de que en ciertos productos y acontecimientos culturales hay “algo especial” que lo distingue, “cada vez más porosamente”, de las mercancías producidas y consumidas en masa. Esta percepción ligada a las condiciones que institucionalmente se plantean para la apreciación, lectura, debate o mero consumo de la producción

⁵⁶ *Ibid*, p. 42-43.

⁵⁷ Harvey (2013, p. 138).

artística son las mismas heredadas de la lógica contemplativa del espectador culto y con buen gusto, construida por la racionalidad burguesa europea en el siglo XVIII. Si en la ciencia se reconoce la existencia perniciosa de una dóxa científica, en el arte del presente resulta apabullante la existencia de una dóxa artística tan arraigada como inadvertida, dado que este soporte heredado desde una tradición teóricamente deshabilitada configura casi invariablemente los soportes de la producción artística, incluso la más crítica.

Esta invisibilidad del dispositivo artístico contemporáneo oculta a su vez el papel que éste juega en la producción de rentas de monopolio, basadas en “eso” especial, “único” que ofrece un determinado bien producido individual o colectivamente. Los artistas en el mercado del arte, participan directamente de las rentas de monopolio y contribuyen a la reproducción ideológica [entre los artistas] del lugar común [la dóxa artística] que incluye los espacios para la validación/visibilización de las prácticas, sometidas a la crítica [purificadora]. La actitud política de los artistas a través de sus prácticas ha cambiado. En los años 60, dice Harvey, las escuelas y talleres de arte eran un vivero de discusiones radicales, pero la pacificación y profesionalización subsiguiente ha menguado notoriamente su capacidad subversiva.⁵⁸ La conciencia de su rol social, más allá de la consigna o de actitud de compromiso social, no queda

⁵⁸ *Ibid*, p. 138.

claramente puesto de manifiesto a través de la propia crítica institucional que, en muchos casos, recurre a los propios espacios institucionales, objeto de su crítica, para visibilizarse.



[3.12] *Caja de zapatos vacía*. Gabriel Orozco, 1993.

La visibilización implica jugar un rol especial en la esfera del arte. Implica acceso a los espacios y los presupuestos, implica pues también, acceso al mercado del arte.

Toda renta se basa en el monopolio de algún bien por determinados propietarios privados. La renta de monopolio surge porque ciertos agentes sociales pueden obtener una mayor corriente de ingresos durante un tiempo dilatado en virtud de su control exclusivo [...] En el campo de la producción, argumenta Marx, el ejemplo más obvio es el de los viñedos que producen un vino de extraordinaria calidad que se puede vender con un precio

de monopolio. En esas circunstancias, “el precio del monopolio crea la renta” [Marx, *El Capital*, volumen 3, tomo 3].⁵⁹

Dos formas de renta de monopolio, una directa que implica las cualidades únicas de lo que se negocia [la tierra, el lugar, el recurso, una obra de arte], y otra indirecta, que implica la mercancía o el servicio producido mediante su uso [un vino de una región en particular]. Para Harvey la distinción es importante pues en ello entraña una contradicción [o dos]. Esta contradicción sucede ante la imposibilidad de valorización de un bien especialmente único [la abadía de Westminster o el palacio de Buckingham], para extraer renta es necesaria la posibilidad de comercialización.

En primer lugar, aunque la unicidad y particularidad son cruciales en la definición de “cualidades especiales”, el requisito de comercialización implica que ningún artículo puede ser tan único o tan especial como para quedar enteramente fuera del cálculo monetario. Un Picasso tiene que tener un valor monetario, como lo deben tener un Monet, un Manet, un producto de arte aborígen, un artefacto arqueológico, un edificio histórico, un monumento antiguo, un templo budista o la experiencia de descender por el Colorado, de visitar Estambul o de escalar el Everest. Como evidencia esa lista, puede haber cierta dificultad con respecto a la “formación de mercado” en esos negocios, ya que aunque se han formado mercados en torno a las obras de arte, y en alguna medida en torno a los objetos arqueológicos, hay en esa lista varios

⁵⁹ *Ibid*, p. 139.

artículos difíciles de incorporar directamente a un mercado (ese problema afecta, por ejemplo, a la abadía de Westminster). Muchos artículos pueden no ser fáciles de comercializar ni siquiera indirectamente. La contradicción a ese respecto es que cuanto más fácilmente comercializables son esos artículos, menos únicos y especiales resultan [...] y menos base ofrecen para un renta de monopolio.⁶⁰

Sin embargo el ejercicio persuasivo [del propio espectáculo] implica también imprimir cualidades únicas y específicas a productos de consumo masivo a través del diseño de marcas y recursos publicitarios. Existe pues un mecanismo o medio que mantiene suficientemente únicos y particulares algunos artículos o lugares [p. ej. Apple o Disney] que posibilita mantener una ventaja monopolista en un contexto ferozmente competitivo.⁶¹ Las concentraciones monopólicas alcanzan en la actualidad niveles de concentración nunca antes vistos.⁶²

La idea de “cultura” está cada vez más vinculada con los intentos de reafirmar tales poderes de monopolio, precisamente porque las pretensiones de unicidad y autenticidad se pueden articular mejor como alegaciones referidas a bienes culturales distintivos y no reproducibles.⁶³

⁶⁰ *Ibid*, p. 140.

⁶¹ *Ibid*, p. 142.

⁶² Black Rock/Vanguard/State Street: los gigabancos que controlan la mitad de Wall Street. Columna Bajo la lupa, *La Jornada*, 4 de junio de 2017. <http://www.jornada.unam.mx/2017/06/04/opinion/018o1pol>

⁶³ Harvey, *op cit*, p. 147.

Pero, por otra parte, no podemos perder de vista que eso que llamamos arte ha participado históricamente en la configuración de la cultura del mundo como bien común y colectivo en distintas formas de configuración económico-social. Las ciudades han sido históricamente producto de la aplicación de excedentes de la acumulación de riqueza a formas materiales que constituyen nuestros hábitats y formas inmateriales que constituyen nuestros legados culturales. Todos ellos producidos desde las relaciones complejas en distintas formas de configuración de tiempos ordinarios y extraordinarios.



[3.13] *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971. Hans Haacke, 1971.*

Tiempos que en la contemporaneidad se atomizan en múltiples formas diferenciadas, pero en el mismo marco de la lucha de clases; donde el 1% de la población mundial decide desde el control de los dispositivos urbanos, frente a las múltiples e inconmensurables formas de articular la vida cotidiana de un 99% que aún no descifra las claves para su desarticulación y reconfiguración.⁶⁴

Si, como dice Harvey, la forma capitalista de urbanización está tan plenamente inserta en la reproducción del capital y resulta fundamental para esta, eso significaría también que para cualquier intento de poner en pie una alternativa anticapitalista sería decisivo hallar formas alternativas de urbanización, o bien también, formas alternas de reconfigurar las asimétricas distribuciones de tiempos ordinarios y extraordinarios en el espacio planetario.

Entonces, si la hegemonía de las formas de pensamiento asociadas a la reproducción de la modernidad capitalista han encontrado su punto de quiebre [reconversión tecnológica –

⁶⁴ Esta correlación 1 a 99 representa una división esquemática que separa al pequeño grupo oligárquico que gobierna las decisiones sobre la producción masiva de formas y redes de saber/poder. Sin embargo, debe matizarse. Zibechi señala que Wallerstein [en Marx y el subdesarrollo] que bajo el capitalismo la clase alta paso de 1% a 20% de la población mundial. Actualmente podía acercarse a un 25%. Ver, La dictadura democrática de los poderosos. *La Jornada*, 12 de mayo de 2017. <http://www.jornada.unam.mx/2017/05/12/opinion/022a2pol>

energética] con la evidencia en tiempo real de los límites de la explotación terrestre de recursos a través de sus crecientes impactos, llevando a límites no conocidos la crisis ambiental.

¿No acaso habría que articular esas poderosas formas críticas del arte en espacios de diálogo y reconfiguración de nuestras formas de entendimiento, explicación y acción política con esas otras poderosas formas críticas de las ciencias y las humanidades que nos muestran en conjunto la imperiosa necesidad de pensar, construir y habitar otro tipo de ciudad? y ¿no estamos acaso en posibilidad de articular reflexiones complejas desde todos los campos de conocimiento para diseñar un[os] dispositivo[s] que desarticule[n] la capacidad de re-producción de las acumulaciones absurdas de capital a partir del reconocimiento y reclamo de nuestra participación en la producción colectiva de los bienes comunes de la ciudad?

Sociedad red global [Castells], economía-mundo[s] [Braudel] de la paradoja disyuntiva que unifica [purifica y clausura la apertura], sociedad diversa y contradictoria pero [in]descifrable [según la posición de la mirada] en algunas capas de código sociológico, filosófico, ambientalmente [ambicionada], monetarizada, valorizada a través del valor [abstracto], desarticulada y conformada en partes por restos de estructuras estructurantes estructuradas en los siglos precedentes, partes de génesis urbanas actuales [híbridas], residuos o resistencias de modos culturales pre-modernos, emergentes sujetos pre-post

proyectados a un futuro incierto, y partes [tecnológicas] formadas por imaginarios que disparan proyecciones [post-post] de los siglos venideros.

Si en efecto coincidimos en pensar el tejido de acciones, eventos, interacciones, retroacciones, determinaciones y azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico como complejidad [Morin], pero aún más allá de ello, pensar lo pensado, pensando y actuando con los otros [Leff] la postura o condición desde la cual se vive la contradicción entre trabajo y capital [Echeverría]; definiendo rasgos de una serie de puntos [mutantes] de partida, para invertir la mirada hacia un espacio de recolocación de la propia mirada. Si acaso la caracterización de las ciudades, de los humanos en ellas, provee elementos para dimensionar el esfuerzo de sincronicidad que se requiere para pensar y para entender con el otro nuestra condición actual. Si la realidad se hace evidente y se materializa, se objetiva a través de los marcos lógicos empleados para reconocerla y del propio aparato conceptual disponible por quien entiende esa realidad, su realidad. Si los marcos lógicos emergen, se enfrentan, se suceden, se repiten, se reelaboran. Si la idea de paradigma [acaso] ayuda a pensar en retrospectiva cómo el pensamiento humano adopta fases de estabilidad e inestabilidad, de normalidad y posnormalidad, entonces quizá estamos en condiciones de pensar la complejidad ambiental [urbana] produciendo mirada [otra]. El paradigma de la complejidad se superpone y se complementa para evidenciar la disyunción,

pero no es suficiente para organizar las miradas colectivas. La complejidad ambiental ensancha caminos, antes brechas. En esos caminos [lenta-lenta] camina⁶⁵ [como sí] la praxis y la *poiesis* compleja, crítica [altermundista, poscolonial, transmoderna] emancipante, disruptora.

El pensamiento que considera la interdependencia de los procesos humanos con la tierra, salvo en aquellos pueblos originarios que lo han practicado [no como sí, sino así] a pesar de todo, apenas emerge en las prácticas cotidianas masificadas sobre todo urbanas. El cognitariado se reconoce en su condición precaria, crítica y autocrítica.

La espectacularización de la vida se introduce día a día [acelerada] en la masa, en la mesa, en la calle, en el metro, en la cama, en los sueños, a través del dispositivo móvil. Los pensamientos que consideran el valor del análisis crítico del sistema-mundo de la modernidad capitalista colisionando con la emergencia de otro sistema-mundo que apenas estamos nombrando y visibilizando en esa interdependencia compleja [transmoderna], se [re]conducen⁶⁶ ampliamente en diversos y activos componentes sociales que cruzan de diversos modos [espabiladores] la nube densa de la descomunal avanzada

⁶⁵ A través de vías teóricas y prácticas sociales que organizan miradas y espacios resistentes a las operaciones de los grandes capitales, y que determinan el espacio de tensión de las luchas sociales del siglo XXI.

⁶⁶ Empezando a tener mayor control y autodeterminación epistémica.

neoliberal, así como se sacude la crisis y re-configuración híbrida de fin de siglo de los múltiples pensamientos y movimientos denominados socialistas, comunistas, anarquistas, altermundistas, feministas, “diversidadistas”, en suma antipatriarcales, anticapitalistas, anticolonilistas. La correlación de fuerzas entre la construcción del conocimiento desalienado y la práctica con/secuente, es decir con secuencias coherentes de construcción de otro sistema-mundo, contra el pensamiento dogmático, la ignorancia, el egoísmo fáctico, el racismo, la xenofobia, la explotación directa e indirecta, el abuso, la desaparición forzada, los acuerdos cupulares, la democracia no directa [que no es democracia], la degradación del ambiente, etc. ocupan el campo de tensión social de maneras no siempre tan claras para el análisis coyuntural. La lectura del presente es tan compleja y discontinua como ella misma. Sin embargo la estructura estructurante de las sociedades solidarias [no dogmáticas] a escala global ha tomado ya algunas formas discernibles.

Edgar Morin en *El año I de la era ecológica*⁶⁷ sostiene que en un contexto tan sombrío como lo indican los datos que corroboran partes de los peores escenarios de la condición socio-ambiental futura caben principios de esperanza [“que bello”]. Lo improbable, las potencialidades humanas no actualizadas y las posibilidades de metamorfosis [caben].

⁶⁷ Morin (2008).

Invisibilizados o distorsionados en el espectáculo diario, los ejercicios de reconstrucción de simetrías complejas naturaleza - sociedad – discurso operan hibridando códigos y zonas de entendimiento común [en múltiples rincones de la tierra toda]. La emergencia tecnológica, paradójicamente, posibilita observar masivamente el espectáculo en las entrañas de su acontecimiento paradójico y brutal. El dispositivo se transparenta [ahora tanto, que como en un movimiento de re-enfoque, lo volvemos a dejar de ver, pero antes de parpadear nos dimos cuenta de algo]. Cada vez es más difícil estabilizar el discurso asimétrico.

El dispositivo se sofisticaba pero a la vez se evidenciaba en su esencia, en sus entrañas, como una falaz y atroz contradicción.

4. ARTE, DISEÑO E INVESTIGACIÓN – ACCIÓN COMPLEJA EN UN CONTEXTO TRANSMODERNO

*Conforme el arte se despliega va expandiendo su territorio y la
idea de arte que va haciéndose a la par de la aventura del arte
también se vuelve más compleja.*

Jorge Juanes

El contexto complejo de la crítica a la crítica institucional

Los trabajos en el campo del arte contemporáneo se han caracterizado por situar su [obra] crítica en las instituciones, particularmente en las instituciones del propio campo del arte. Según Brian Holmes,¹ históricamente se reconocen tres momentos diferenciados de esta crítica institucional contemporánea. Se trata de un ejercicio continuo de auto-reflexividad con distintos grados de contradicción y paradoja ontológica.

¹ Holmes (2010).

El primer momento, situado en las décadas de los sesenta y setenta, se caracteriza por los lances minimalistas y conceptuales centrados en la crítica del espacio artístico instituido, el espacio estético especializado, materializado en el cubo blanco de galerías y salas de museo.

El segundo momento, situado en las décadas de los ochenta y noventa, se caracteriza por una crítica a la lógica objetivista² del museo y su relación con el poder; está ligado fuertemente a perspectivas feministas y postcoloniales. Este segundo momento crítico se centró en el análisis meta y auto-reflexivo de las representaciones en el propio espacio instituido. Una crítica del funcionamiento de la crítica en el propio espacio criticado. Una serpiente que muerde su cola. Es decir, un arte, dentro del espacio del arte, centrado en la crítica de los mecanismos opresivos que implícita o explícitamente habían sido previamente convenidos al emplear el propio espacio instituido como plataforma de la crítica.

El tercer momento, actual y vigente, generado desde la marginalidad del campo, es decir, no principalmente en los procesos del espacio artístico hegemónico global,³ sino en el

² Lo otro como objeto de contemplación y consumo. Holmes (2010).

³ Espacio constituido por ferias de arte, publicaciones especializadas, galerías y museos que articulan una red económico-simbólica de producciones vasocomunicantes determinadas por la fuente de sus recursos de operación.

linde institucional, con naturales y fuertes nexos con las prácticas culturales mediadas por los procesos de precarización del trabajo, la incesante embestida neoliberal y los mecanismos de resistencia cotidiana a lo largo y ancho del planeta, que se asocian con proyectos artísticos y culturales. Las posiciones asumidas en este tercer momento no son, por supuesto, ni uniformes, ni estables.

Asistimos probablemente entonces a un cambio epocal en el campo del arte, así como asistimos a un cambio epocal en el terreno social. No obstante, la permanencia de las lógicas ligadas a la autonomía del arte en los diversos y complejos contextos sociales en los que suceden las producciones “artísticas”,⁴ está causalmente coordinada con las estructuras de la amplia red global de la economía-mundo que constituye a la sociedad global urbanizada actual. Como todo cambio, su proceso implica una lucha entre distintas visiones, proyecciones e intereses.

Por un lado, el arte sigue siendo un recurso no agotado que posibilita inversiones desreguladas y de gran plusvalía. De manera paralela, y muy cercanas a lógicas del mercado, los

⁴ Que ha obligado a diversas adecuaciones estructurales por parte de los múltiples actores del amplio campo del arte, desde los artistas y los comisarios, pasando por la pléyade de funcionarios hasta llegar a los inversionistas o los cada vez más constreñidos presupuestos públicos para el “sector” cultural.

museos y centros culturales centran sus estrategias en los departamentos educativos y de formación de públicos; esto es, formación para la comprensión de los relatos complejos generados en el linde del campo, para su consumo. Y por otro lado, buena parte de los artistas centran sus tácticas en la supervivencia cotidiana ⁵ y, en algunos casos, en el desmarcamiento crítico de las lógicas institucionales; que los acerca a problemáticas comunes con otros actores sociales. Sin embargo este desmarcamiento crítico, tampoco exento de contradicciones y que se desarrolla en el marco de una flexibilización cada vez más acentuada de la recepción de las lógicas de control institucional, difícilmente escapa, a su vez, de las lógicas estéticas o de estetización de la vida cotidiana portadoras de los propios instrumentos y mecanismos de ocultamiento y control propios de las sociedades organizadas antidemocráticamente.

Si históricamente el arte, a través de las diversas formas de crítica institucional, ha acompañado a los movimientos sociales críticos/emancipadores casi por definición, su propia condición de dependencia institucional [vía legitimaciones, visibilizaciones, dispositivos, formatos, espacios o presupuestos] y de

⁵ Que los obliga a trabajar en el marco de proyectos institucionales [con financiamiento público, privado o mixto] en condiciones de suma precariedad laboral (Lorey, 2006). Estableciendo al mismo tiempo diferencias de ingreso tan desiguales como en el resto de las esferas sociales. De pagos abultados a pequeñas becas o ínfimos pagos asociados al montaje de exposiciones.

dependencia conceptual [vía nociones circulantes hegemónicas] lo cerca también dentro de los mecanismos alienados de reproducción pragmática, ahora concordantes con la *flexibilización* de condiciones de trabajo y de existencia despojada de sentido(s) social(es), a las que obliga el *status quo* neoliberal.

Nada muy lejano pero si increíblemente invisible para los propios artistas respecto de lo señalado por Robert Smithson, también referido por Holmes, en el texto *Confinamiento cultural*, de 1972. Situado en ese primer momento de ejercicio de crítica institucional.

El confinamiento cultural tiene lugar cuando un curador impone sus propios límites a una exposición de arte en lugar de pedir al artista que los establezca. Se espera de los artistas que encajen en categorías fraudulentas. Algunos artistas imaginan que dominan este aparato, cuando en realidad son dominados por él. Como resultado acaban manteniendo una prisión cultural que escapa a su control. Los artistas no están confinados, pero sí lo que producen. Los museos, como los manicomios y las prisiones, tienen pabellones y celdas: en otras palabras, cuartos neutrales llamados «galerías». Una obra de arte pierde su carga al ser ubicada en una galería y se convierte en un objeto portátil o una superficie desconectada del mundo exterior. Toda estancia blanca y vacía con iluminación es una sumisión a la neutralidad. Las obras de arte, vistas en tales espacios, parecen estar sufriendo una especie de convalencia estética. Se las contempla como a tantos inválidos inanimados, a la espera de que un crítico dictamine si tienen cura o

no. La función del curador-guardián es separar el arte del resto de la sociedad. Después viene la integración. Una vez que la obra de arte es totalmente neutralizada, inutilizada, abstraída, segura y políticamente lobotomizada, ya está preparada para ser consumida por la sociedad. Todo se reduce a un despojo visual y a una mercancía transportable. Las innovaciones se permiten solo si mantienen este tipo de confinamiento.⁶

Las condiciones que institucionalmente se plantean para la apreciación, lectura, debate o mero consumo de la producción artística son las mismas heredadas de la lógica contemplativa del espectador culto y con buen gusto, construida por la racionalidad burguesa europea en el siglo XVIII. Si en la ciencia se reconoce la existencia perniciosa de una dóxa científica,⁷ en el arte del presente resulta apabullante la existencia de una dóxa artística tan arraigada como inadvertida, dado que este soporte heredado desde una tradición teóricamente deshabilitada, o al menos plenamente confrontada [la autonomía burguesa del arte] configura casi invariablemente los soportes de la producción artística, incluso la más crítica.

La repetición sistemática de las configuraciones entre autor[es] y espectador[es] > [público], se mantienen a pesar de lo planteado por Eco en la *obra abierta* [la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que

⁶ Smithson (2012). Traducción de Marcelo Exposito.

⁷ Amozurrutia, González, Mass (2015, p. 325).

conviven en un solo significante], de lo planteado por Beuys con su *escultura social*, o de los lances de los tres momentos descritos en el marco de la denominada crítica institucional. La institución Arte [con mayúscula e ineludible raigambre burguesa], con todas sus diversas facetas y aristas [conservadoras y progresistas], se muestra fuerte y vigorosa. No obstante que, neutralizadas por la configuración espacio-temporal institucional del arte, siempre que se someten a sus formatos y dependen de sus recursos, las búsquedas críticas siguen su curso.



[4.1] Folleto para la exposición *Sellos y matasellos de artista*. Ulises Carrión, Amsterdam, 1979.

Y la potencia de ese curso consiste, sí, en la observación crítica, pero también, de manera siempre tentativa, en el planteamiento nominal de una actitud civilizatoria alternativa junto con su ensayo experimental. Y a su vez también, el planteamiento de la comprensión de su propia condición contradictoria en el campo de la reproducción social de la vida burguesa en las ciudades desde la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo dicha potencia enseguida ha sido reconocida por la institución artística como propia, la nombra “Arte” y la historifica en pasta dura. De hecho, siguiendo la tesis de Jorge Juanes,⁸ la potencia histórica del arte está precisamente en un pensamiento que se ha dirigido a socavar esa propia condición institucionalizada [contradictoria] y, a su vez también, a señalar la propia condición que nos atañe a los humanos contemporáneos: *nuestra propia forma de modernidad*.

Para Juanes la modernidad entendida desde el arte constituye una serie de visiones heterogéneas y discrepantes, cuyas producciones van a *contrapelo* de la modernidad oficial e institucional.⁹ Y son precisamente estas producciones críticas las que han trascendido históricamente. Pero, de manera paradójica, la propia Historia del Arte correspondiente la propia

⁸ Juanes (2007).

⁹ *Ibid*, p. 30-31.

modernidad nos presenta, en su forma hegemónica, una historiografía de asombrosas genialidades humanas, estructurada y fragmentada en periodos y corrientes, autores y temas, desvinculados mayormente de la potencia de los componentes críticos y reflexivos que han debatido en su tiempo las condiciones de su propia condición moderna.

En este sentido, es necesario reconocer que los artistas no solo han contribuido con un *convite visual* para el placer estético sino también, y fundamentalmente, han contribuido como generadores de una profunda reflexión crítica de su propio tiempo; y más que artesanos o maestros diestros en una serie de técnicas, se trata de actores sociales pensantes cuyas obras son a su vez una provocación e incitación a pensar.¹⁰ Por lo tanto son y han sido promotores de procesos de conocimiento [crítico].

La tesis de Juanes propone entender justamente la potencia y relevancia de las formas críticas del arte en el proceso de entendimiento de la realidad planteada por la modernidad y su agudo debate en la configuración de modelos hombre-mundo. Juanes hace notar particularmente el enfrentamiento sucedido entre las vanguardias artísticas y las vanguardias políticas. Nos recuerda que las vanguardias artísticas fueron liquidadas por los totalitarismos modernos del siglo XX.

¹⁰ *Idem.*

En la actualidad, y en relación con el resto de los ámbitos sociales, el arte se encuentra delimitado parcelariamente en el ámbito también segmentado parcelariamente de la “Cultura” o sector cultural. Y “confinado” a una circunstancia de incidencia indirecta [o mediada institucionalmente] en la vida cotidiana de las sociedades. Aún cuando buena parte de sus producciones se asocian discursivamente con la cotidianidad, la reflexión sobre lo social, lo político y el pensamiento crítico, solo un creciente número de “pocos” dentro de una enorme totalidad humana tienen un vínculo directo con las producciones artísticas reconocidas como tales [a través de museos, centros culturales, galerías, foros especializados, ferias]. Lo que de ahí resulta no es significativo para el resto dentro de esa totalidad. Sin embargo, influyen socialmente, los trabajos o elaboraciones públicas de artistas y colectivos situados al margen de la fetichización de sus resultados o procesos.

El mundo institucionalizado del Arte se ha configurado, momento tras momento, como un espacio codificadamente cerrado y compuesto de una sobrevaluada [en términos de valor de cambio] progresión [en términos de progreso o superación de etapas constitutivas de una época o un tiempo] de obras [en términos de objeto material o inmaterial reconocido como Arte] asociadas a individuos [en términos de sujeto-marca-firma]; muchos egos astronómicos y audacias [finalmente banalizadas por estar sujetas a la sobrevaluación, a la progresión, a la autoría de un sujeto excepcional o en condición de excepción],

elaborados argumentos acompañantes por encargo [recodificantes], elaborados por parte de los críticos [indicadores de la validez del código] o bien curadores de arte [articuladores del discurso]; sofisticadas o precarias parafernalias en torno a la inauguración de exposiciones [una socialización restringida], y muchísimas ideas [imaginarios diluidos en cerveza o algún coctel] que en la práctica [ejercicio de relatos de develamiento, transformación o emancipación] sirven poco¹¹ para incidir y modificar una situación planetaria compleja y desigual.

Esta estructuración de procesos en el arte contribuye, con su parte, a reproducir los modos económicos, políticos y sociales que mantienen la situación de inequidad, insustentabilidad y desequilibrio general. Por esto el Arte como institución ligada al orden reproductor del sistema de explotación y explotación de los recursos de la tierra, tiende a reproducir culturalmente mecanismos, configuración de sectores, privilegios, exclusiones, excesos u omisiones, aún cuando muestre una faz de apertura, crítica y libertad.

Ahora bien, ¿cómo se puede hacer investigación en un contexto como este? Es por ello necesario que la reflexión desde la propia praxis artística sea concentrada en superar la contradicción y paradoja ontológica que desde esta perspectiva resulta más

¹¹ Pues buena parte son neutralizadas por la lógica estética y más bien aprovechadas desde la enorme capacidad de apropiación de los subsistemas de mercado.

evidente: *el arte, una actividad social crítica, libertaria y visionadora de mundos si se quiere, resulta sometida a un espacio de control y neutralización mediatizante que lo aleja y desvincula de aquello que por naturaleza le da sentido.*

¿Cómo pueden las búsquedas de dilución del arte en la vida cotidiana suceder dentro de las paredes de galerías y museos? Y además, ¿estamos de acuerdo en que eso, localizado en esos espacios, es el “arte”?, ¿que en eso consiste?, pareciera que existe un consenso tácito en que arte es aquello que, independientemente de *lo que sea*, está asociado a ese mundo del arte que lo arroja, lo entiende, lo comunica, lo difunde, lo vende. Pero si miramos el arte en su proceso conjunto, su proceso social, su construcción histórica, las especificidades de su presente, las posibilidades de pensar desde sus múltiples dimensiones, sus múltiples lenguajes, de “dar forma” a reflexiones sobre nuestro espacio-tiempo.

Funciones rituales y míticas, codificaciones primitivas, configuraciones de espacios y modelos ideales, reproducciones miméticas de la realidad, mentes geniales únicas e irrepitibles, reflejos sensibles de los contextos en que son desarrollados, manifiestos revulsivos contra el *status quo*, etc. que devienen actualmente en definiciones tan ambiguas¹² como esta > Arte: “medio de expresión humano de carácter creativo”, cuya

¹² Y tan accesibles. > <https://es.wikipedia.org/wiki/Arte>

“definición está abierta a múltiples interpretaciones”. Pensando en precisiones para las actuales búsquedas de sentido para la investigación artística, resulta “el arte” un anómalo y nada, pero nada, delimitado campo de conocimiento.

En un “peculiar” documental llamado *El espejo del arte*,¹³ se muestra a una buena cantidad de personas vinculadas con ese *mundo del arte* actual [artistas, galeristas, curadores, críticos] quienes no son capaces [según el guión del documental] de responder del todo satisfactoriamente la pregunta ¿qué es el arte?, situación que sería quizá equivalente a preguntarle a un físico [un físico teórico, un astrofísico, un biofísico, la física de partículas, un divulgador de la ciencia] ¿qué es la física?

Más allá de lo que puede ser “considerado” arte en el presente,¹⁴ es necesario señalar de manera general que eso, que ha sido reconocido y validado como tal, ha construido una forma de auto_reflexividad endógena, dirigiendo constantemente la atención hacia sus propias operaciones de expresión, representación, metaforización o deconstrucción [Holmes], al mismo tiempo que las formas contemporáneas apuntan a una heterogeneidad de constructos conceptuales híbridos [bioarte,

¹³ Fuente (2015).

¹⁴ Cabe señalar también la hegemonía institucional de la visualidad en el arte contemporáneo. No obstante la hibridación y proliferación de multimedios, en el debate teórico sobre el arte contemporáneo no participan con la misma carga otros campos como la música, la danza o el teatro, que, si no me equivoco, también son pensados como arte.

arte electrónico, arte acción, arte relacional, arte contextual, arte generativo, arte en las redes, videoarte, arte de instalaciones, arte sonoro, arte colaborativo, arte de archivos, arte político, arte público, arte urbano, cartografías artísticas, o bien con conectores, arte y ambiente, arte y entorno, arte y violencia, arte y migración, arte y fronteras, arte y periferia, arte y cultura digital, y así una serie de combinatorias empleadas para cada caso “flexible” de incorporación a categorías útiles para su circulación y consumo para un público necesitado de informaciones]. Sin embargo estas innumerables categorías ocultan una relación dialéctica relativamente simple en su base epistémica: *el arte asociado a los distintos momentos de la modernidad se observa a sí mismo observando lo demás, incluso cuando lo demás es lo otro a través de sí mismo*. Que resulta en un campo de acción y observación extremadamente amplio, discontinuo, contradictorio y paradójico.

Y una de las formas de observación crítica auto-reflexiva más evidente es la que ya señalaba Holmes: la crítica institucional. El problema se complica un poco cuando surge la pregunta ¿Se ha institucionalizado la crítica institucional? Andrea Fraser afirma que la crítica institucional siempre ha estado institucionalizada.

Solo pudo surgir *dentro* y, como todo arte, sólo puede funcionar *dentro* de la institución del arte. La insistencia de la crítica institucional en la inevitabilidad de la determinación institucional puede ser, de hecho, lo que más exactamente la distingue de otros

legados de la vanguardia histórica. Sería única entre esos legados por saber reconocer el fracaso de los movimientos vanguardistas y las consecuencias de tal fracaso; a saber, no la destrucción de la institución arte, sino su explosión más allá de los límites tradicionales de los objetos y los criterios estéticos específicamente artísticos. La institucionalización de la negación de la competencia artística que Duchamp lleva a cabo con el *ready made* transformó dicha negación en una suprema afirmación de la omnipotencia de la mirada artística y de su poder ilimitadamente integrador. Abrió la vía a la conceptualización –y a la conversión en mercancía- artística de *todo*. Como ya en 1974 pudo escribir Bürger: “Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometándose a él; no destruye el concepto de creación individual, sino que lo confirma. La razón de esto hay que buscarla en el fracaso de la intensión vanguardista de superar el arte.”¹⁵

Si es en alguna medida correcto, que esa es la condición actual del arte [alto grado de confinamiento espacial y conceptual -aún en las prácticas en la calle-, fetichización, sometimiento a los imperativos del mercado, elitismo, reflexividad crítica neutralizada, precariedad laboral, etc.], nos encontramos frente a un problema socio-cultural general correlacionado con la naturaleza de la producción [unilateral] de sentido [o sin sentido] de la propia modernidad capitalista globalizada.

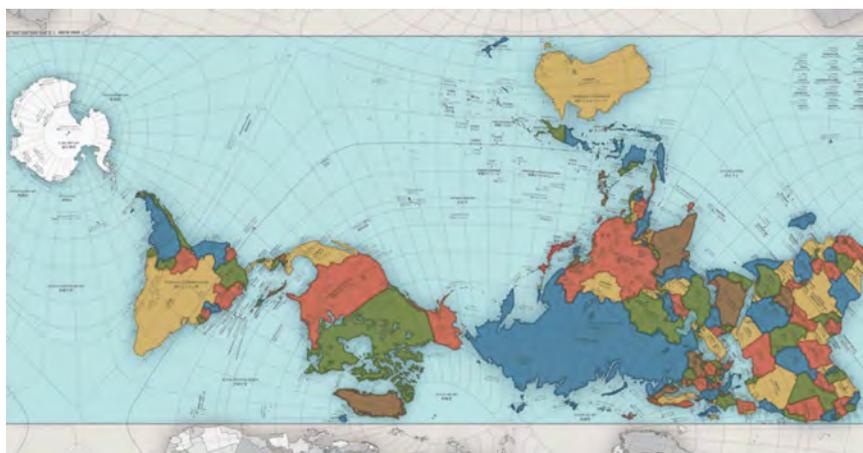
¹⁵ Fraser (2016, p. 22). Quién cita a Bürger (1999) en la *Teoría de la vanguardia*.

El campo del arte está habitado por una diversidad de sujetos inmersos en el espacio activo de la red social altamente desigual dicha modernidad capitalista contemporánea [global] en un proceso acelerado de reconfiguración sus-sur, norte-norte, este-este, oeste-oeste, sur-norte, este-oeste y todas sus zonas de transición, entre ellos el medio oriente o la frontera México-Estados Unidos.

No es cuestión de estar dentro o fuera, o del número y escala de los diferentes lugares organizados para la producción, presentación y distribución del arte. No es cuestión de estar en contra de la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, que clase de valores institucionalizamos, que formas de práctica premiamos y a que clase de premio aspiramos. Porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales: por eso son preguntas que la crítica institucional nos pide que, ante todo, nos hagamos a nosotros mismos. [...] Si, como señalaba Bürger, la autocrítica de la vanguardia histórica se proponía “la superación del arte autónomo” y su reconducción “hacia la praxis vital”, entonces fracasó tanto en sus objetivos como en sus estrategias. Sin embargo, la misma institucionalización que marcó ese fracaso se convirtió en la condición de la crítica institucional. Reconociendo ese fracaso y sus consecuencias, la crítica institucional se apartó de los esfuerzos cada vez menos sinceros de las neovanguardias por dismantelar o abandonar la institución del arte, y en su lugar se propuso *defender* la institución misma, para lo cual la institucionalización de la “autocrítica” de la vanguardia había creado el potencial: una institución *de* la crítica. Y podría ocurrir que sea esa misma

institucionalización la que permita a la crítica institucional juzgar a la institución del arte frente a las pretensiones críticas de sus discursos legitimadores, frente a su autorepresentación como lugar de resistencia y contestación, y frente a sus mitologías de radicalidad y revolución simbólica.¹⁶

Otro posible problema detrás de lo que afirma Fraser puede ser ver al Arte y su polimórfica dimensión institucional como una unidad continua, cuando en realidad se trata de un campo discontinuo y en una lucha análoga a la del campo social. Es decir, no todos utilizamos los mismos recursos y fijamos las mismas posturas respecto de nuestra acción dentro y fuera de la institución Arte. Y por lo tanto nuestras producciones juegan, cada una, un papel distinto en la trama social.



[4.2] Mapa invertido *AuthaGraph*, Hahime Narukawa. Japón, 2010.

¹⁶ *Ibid*, p. 25

El problema del arte, la investigación artística, el conocimiento válido y la lógica de construcción de sentido

Desde la perspectiva anterior sería necesario hacer la pregunta siguiente. ¿Es entonces necesario y posible distanciarse de la institucionalidad del Arte para hacer investigación artística?

Pero quizá antes, sería necesario también intentar posicionarse y aclarar mínimamente como entender aquel “medio de expresión humano de carácter creativo” cuya “definición está abierta a múltiples interpretaciones”, sin dar por hecho o suponer que existe un entendido [o sentido común] que nos permite pasar por alto qué queremos decir cuando decimos arte.

Para poder avanzar un poco con el sentido del argumento de la complejidad de la investigación artística, me adhiero a una posición/definición simple, sumamente discutible, pero que personalmente me hace completamente sentido si se piensa desde la lógica de una *construcción* de conocimiento, es decir desde una perspectiva epistémica constructivista;¹⁷ y que como

¹⁷ Piaget-García (1984). “No sólo los estadios sucesivos de la construcción de las diferentes formas del saber son secuenciales -es decir, que cada uno es a la vez resultado de las posibilidades abiertas por el precedente y condición necesaria de la formación del siguiente sino, además, cada nuevo estadio comienza por una reorganización, a otro nivel, de las principales adquisiciones logradas en los precedentes. De aquí resulta una integración, hasta los estadios superiores, de ciertos vínculos cuya naturaleza no se explica sino a través de un análisis de los estadios elementales.” Años más tarde, el trabajo que realiza García

procedimiento o modo cultural incorpora al arte del presente aunque éste último quiera distinguirse en su ejercicio de ensimismamiento [Rubert de Ventós].¹⁸ El *arte*, en su sentido originario, [no] *es* [más que] *una buena* [y acertada] *articulación*.

Los componentes estéticos o artísticos no parece que fueran los aspectos más relevantes de aquellos objetos que se destinaban a fines muy concretos. Quienes los fabricaron no quisieron hacer “obras de arte”. Sería útil que recordásemos la redundancia que entraña la expresión “obra de arte”. Arte, originalmente, significaba “hacer, obra”, por lo que la expresión “obra de arte no significaría otra cosa que “obra hecha”, “obra obrada”. La connotación de “obra bella” que la expresión entraña surge posteriormente a la aparición de la mira del espectador, y ésta se inventa en la sociedad occidental al tiempo que los museos. Aunque algunos de estos objetos estuviesen destinados a la contemplación (íconos, dibujos rituales o simbólicos) no se trataba de una contemplación estética o al menos no en el sentido que empleamos esa expresión actualmente. Quienes los fabricaron los hicieron para un fin. Se trataba, por supuesto, de “obras”, por cuanto que eran cosas “hechas”, y algo más, “bien hechas”, bien articuladas y, en este sentido, es apropiado el uso del término “arte”. La palabra “arte”, en efecto, tiene que ver con las palabras griegas y latinas que se relacionan con la idea de articulación (ἄρθρον: artículo; ἄρθμεω: ajustar, juntar, unir; ἄρθυνω: “ordenar”; ἄρτιος: “bien ajustado, de

(2006) a partir de la epistemología genética de Piaget permite acercar el planteamiento de los procesos cognitivos a la investigación interdisciplinaria sobre sistemas complejos.

¹⁸ Rubert de Ventós (1997).

buenas proporciones”; *artus*: “articulación”). Todas estas palabras tienen en común la idea de conexión y ajuste, de manera que el “arte” ha de ser entendido principalmente como construcción y organización de unos elementos en un conjunto para fines distintos de la construcción en sí misma (en eso se distingue de cómo entendemos el arte hoy en día).¹⁹

Y bien, resulta que es aplicable a todos los campos de conocimiento [y de acción] humanos. Einstein apuntaba en esa dirección cuando situaba la imaginación por encima del conocimiento. Pero no es posible la existencia de una plena imaginación sin conocimiento, y tampoco hay pleno conocimiento sin imaginación. La imaginación implica en sí, la aproximación a un conocimiento anticipado, la construcción de una imagen futura, y constituye la operación fundamental que le ha permitido a los seres humanos ser seres humanos, es decir, ha consistido en la construcción de metalenguajes y metaherramientas.²⁰

Corresponde a una articulación de elementos propios de nuestra condición cognitiva y de nuestra capacidad de respuesta a través de nuestras acciones. Ello ha permitido estructurar los códigos de lenguaje y construir a partir de ellos > todo. Por eso las historias del arte comienzan con la pintura rupestre, las figurillas y las puntas de piedra, pero no solo las historias del arte, sino

¹⁹ Maillard (2009, p.45).

²⁰ Amozurrutia, Mass, González, *op cit*, p. 318.

también las historias de la humanidad; es decir, en ellas se registran las primeras huellas de la actividad humana organizada [articulada] que resistieron el paso del tiempo y que muestran precisamente el uso de meta-lenguajes y meta-herramientas.

Que una teoría es una construcción, elimina principios que tengan que ver con la verdad de una teoría. Que un buen ensamblaje funcione para el fin propuesto ha de bastar. Así se entendía que debía pasar con cualquier obra, en el origen del término “arte”. Ordenar un conjunto es, en efecto, el sentido que originalmente tenía la palabra “arte”, que guarda una estrecha relación con la noción pitagórica *kosmos*, un concepto metafísico que significaba el orden conjunto de todas las cosas, su buen ajuste, su justa proporción, su ensamblaje. [...] Entendido su origen, el arte parece que fuese otra cosa que la capacidad de ensamblar partes para formar un todo organizado, y a esto es a lo que me quiero referir al emparentar arte con ciencia. De tan escueta definición no sería difícil aceptar que producir un modelo científico sea un modo de hacer arte, o sea, un modo de instrumentalizar una realidad que se nos da fragmentaria e inconexa.²¹

Y es particularmente por esto que la acertada articulación de elementos, para cazar, para expresar lo pensado, para conjurar los miedos, es justa y precisamente lo que ha constituido, o lo que hemos reconocido históricamente como arte. Y en ello podemos incluir al arte de construir un ritmo mientras se realiza una cosecha, al arte de cocinar lo cosechado, de construir un

²¹ Maillard, *op cit*, p. 200.

espacio, de bailar, de cantar, de escribir, de proyectar, de argumentar, de sobrevivir, de someter, de controlar, de resistir, de liberar, de editar, de narrar, de seducir, etc. Entonces, como dice Maillard, tendríamos que las ciencias pueden ser entendidas también como extraordinarias formas de arte en permanente rearticulación y ajuste.

El campo del arte se escindió radicalmente de su naturaleza social originaria en el ejercicio de la construcción artificial de su autonomía, es decir, de su ubicación y su papel en una estructura de poder. La ciencia también. Y esto es, por supuesto, relativamente reciente en términos históricos. Pero desde entonces la lucha del arte por encontrar los conectores con la vida misma, la vida social que nos caracteriza, ha dado lugar a todas las aproximaciones y a su vez a todos los “fracasos” sociales de las vanguardias. La propia historia del arte en una lógica moderna se ha encargado de construir un aura de genialidad en cada fracaso. Fracaso en términos de proyecto utópico, pero conquista en términos de ensanchamiento del pensamiento crítico. No obstante, lo que destaca es la forma, la imagen fija, el *aura* del autor brillante de la increíble buena articulación que apuntaba irremediabilmente hacia su propia disolución. O que finalmente fue diluido o aniquilado políticamente desde la esfera del poder. Es decir, una forma de modernidad crítica a contrapelo [Juanes] de las formas más consolidadas socialmente de la modernidad capitalista [configurada en instituciones cada vez más flexibles].



[4.3] *Debut d'une lutte prolongee*, Atelier populaire. Francia, 1968.

La institución Arte teóricamente no tendría cabida si en efecto sucediera, por un amplio proceso social, la disolución del arte en la vida. Por lo tanto se deduce, de manera simple aquí, que lo preserva, así, como imagen, como dato, como obra de autor, como expresión y resumen de un periodo histórico. Es decir, importan las colecciones, los convenios institucionales, la

relevancia de sus alcances mediáticos. Preserva los intentos y los anhelos, los organiza linealmente en el discurso histórico y los canoniza. Lo cual implica literalmente una política conservadora que crea una distinción²² respecto de lo no excepcional que resulta lo que “no” es Arte.

Un ejemplo, quizá elocuente, de esta no continuidad de la historia en el campo del arte y que alude directamente al fracaso de las vanguardias es el de los situacionistas. ¿Por qué figuran tan poco en las Historias del Arte? ¿Por que no fueron plenamente incorporados? La respuesta simple, desde mi punto de vista, es que no ha existido el interés de “situarlos” o de “situarse” ahí. Ni por parte de los depositarios de sus legados, ni por parte de los historiadores. Otra respuesta quizá la dieron ellos mismos, *L'avangarde se rende pas* [La vanguardia no se rinde].²³ Su pensamiento y acción hace parte de otras historias que cobran sentido más bien desde otras perspectivas de estudio y análisis. Vinculados intensamente en la lucha política europea previa al mayo del 68, en dado caso, su historia está escrita desde otros intereses de análisis teórico y memoria.

Su “fracaso”, quizá al igual que la totalidad de las vanguardias, es de orden epistémico. Concebían su acción, precisamente, como la punta del pensamiento crítico revolucionario al cual se acercarían progresivamente las masas trabajadoras a través de la

²² Bourdieu (1998).

²³ Asger Jorn (1972), *L'avangarde se rende pas*, óleo sobre tela, 73x60cm.

toma de consciencia en el proceso de lucha. Pero, como señala Mario Perniola, Debord deja sin resolver un problema fundamental: la relación entre teoría y práctica. O más bien el de la necesidad de *una refundación totalmente nueva de la teoría respecto de la realidad social*.²⁴

En este tema Debord no va más allá que *Historia y consciencia de clase*, limitándose a repetir la doble conexión que establece Lukács en aquella obra entre capitalismo, pasividad y teoría especulativa por una lado, y entre proletariado, actividad y *teoría de la praxis* por el otro. En otro sentido, sin embargo, Debord intenta formular la posibilidad de una *teoría práctica* que sea capaz de superar, tanto en la organización revolucionaria como en el ejercicio del poder por parte de los consejos obreros, las dificultades implícitas en la separación tradicional. Y es que efectivamente, no es en absoluto cierto que la filosofía y la ciencia burguesas hayan sido, como quiere Lukács, esencialmente contemplativas, pues ya partir del renacimiento el paso del capitalismo comercial al capitalismo productor de mercancías ha ido acompañado de una teoría que exigía ser puesta en práctica. La observación de Debord, deducida directamente de Lukács, según la cual “el espectáculo es el heredero de toda *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías de *ver*” (tesis 19), no prueba nada en contra, pues se aplica tan solo al idealismo alemán que, por otra parte (como reconoce también Debord), es la única filosofía burguesa de carácter revolucionario, aunque sea de manera distorsionada y caótica. Por otra parte,

²⁴ Perniola, (2010, p. 71-72).

Debord anticipa una noción de coherencia y unidad que se identifica con la autonomía, con el dominio de la propia vida, noción esta que va más allá de la distinción burguesa entre teoría y práctica.²⁵

De ahí también la crítica de los situacionistas a las actividades especializadas, fragmentadoras de la *visión global de la vida*, y la necesidad de perspectivas referidas a la *totalidad* del proceso social. La cercanía radical en la base de un pensamiento artístico y filosófico en la producción teórica revolucionaria de los situacionistas, así como su acción política crítica hace que sin duda su trabajo cobre distancia de las instituciones ligadas al Arte, y se acerque, así sea en modo de confrontación, a organizaciones políticas de izquierda, a las que en su mayoría acusa de jugar en el espectro de la reacción. Recordemos que ellos, los situacionistas eran “la vanguardia”. Posición desde la cual observaron al resto de las posiciones políticas, con o sin razón, de cierto retraso teórico. El hecho es que, después del mayo francés y de los diversos movimientos del año 68, la contestación fue una contraofensiva de las derechas a nivel mundial que da paso al proceso neoliberal global. “Situación” que los coloca en un lugar especialmente distinto que el de las vanguardias precedentes.

Si en efecto sucediera la disolución del arte en la vida, estaríamos, claro, en otro mundo. Es decir, estaríamos pensando

²⁵ *Idem.*

dentro de ese otro mundo a su vez otras formas de mundo, a través de otro tipo de prácticas. Donde seguramente las prácticas artísticas no girarían en torno al fetiche de la obra artística y probablemente tampoco se entenderían como prácticas “artísticas”. Sino que quizá estaríamos hablando de unas mucho más sensibles y solidarias prácticas sociales implicadas en todas las esferas de la producción socio-cultural. Por esto es necesario subrayar que la práctica del arte, ese que piensa la naturaleza su propia condición histórica, casi por definición ha sido sinónimo de pensamiento crítico, de agudezas, de lucha y de sincronía con movimientos libertarios. Esto siempre en la medida inversa de su sometimiento a las estructuras definidas por la institucionalidad artística.

Pero dentro del debate actual sobre la naturaleza de la investigación artística se deja un tanto de lado esta primordial condición crítica. Desde cada lugar donde se piensa esta emergente condición del arte, vinculada con la reflexión acerca de sus procesos de indagación, se construyen distintas visiones y articulaciones acerca de la “naturaleza” de lo que se hace o lo que se puede hacer en el campo de las disciplinas artísticas, sus mecanismos propios de construcción de conocimiento y sus métodos de trabajo, pero *dentro* del marco “estable” institucional disciplinar.²⁶ Sin embargo, por esta naturaleza del arte quizá

²⁶ El equivalente podría ser, en este caso, la diferencia entre ciencia *normal* y *posnormal* (Funtowicz y Ravetz, 1993).

doblemente [auto]objetiva y [auto]subjetiva, que toma como objeto cualquier cosa después de incluirse objetiva y subjetivamente en ella, es que los planteamientos epistémicos en el arte resultan en efecto sumamente complejos y difíciles de traducir al ámbito científico.

Procurando que la idea de “situación” no comience a parecer como una muletilla, una pregunta en torno a la cual gira parte de este debate resulta estar, creo yo, bastante mal situada. ¿el arte produce conocimiento? Lo cual implicaría poner en duda la mera posibilidad. ¿Implica esto acaso colocar al arte en un posición sometida a la visión de otra tradición sin reconocer la propia? O ¿por lo menos someterla a un criterio que no es propio del arte, es decir, la “validez” del conocimiento?

Para Gerard Vilar²⁷ no cabe duda que el arte produce conocimiento. Pero él piensa un tipo de conocimiento propio del arte actual que no puede equipararse [o emparentarse] con el conocimiento científico. Retomando las tesis de Biggs, Karlsson, Borgdoff, Ambrozic y Vetesse, Vilar señala que *investigación artística* es un concepto de moda porque aparenta acercar al arte actual a las más respetables prácticas académicas de las ciencias empíricas.²⁸ En ello juega, como se decía, la homologación de

²⁷ Profesor de estética y teoría de las artes en el departamento de filosofía de la Universidad Autónoma de Barcelona.

²⁸ Vilar (2013), p. 3. Gerard Vilar participó en el Coloquio *Estética y Naturalismo. Nuevos paradigmas de la Estética Contemporáneo*, con una

planes de estudio en las Facultades de artes y diseño en buena parte de las universidades del mundo, donde los estudiantes de maestría y doctorado sustentan sus aportaciones a partir de la presentación de obra artística como producto de una investigación. Para Vilar esta situación produce bastante confusión, pues en la sustentación no es muy claro qué tipo de conocimiento se ha producido, y tampoco es muy claro con qué criterios evaluarlo. Y esta confusión queda manifiesta en su propia postura al respecto:

El arte no produce conocimiento en ningún sentido parecido a las ciencias. Ninguna obra de arte es un dispositivo para la producción teórica. Eso sí, puede ser una puerta hacia ella. Pero las obras de arte son dispositivos para el pensamiento, para la reflexión, acaso invitaciones al conocimiento; y si son arte, en ningún caso son ellas mismas conocimiento.

Y la confusión sucede porque, aunque sabemos que Vilar está pensando en obras y exposiciones de arte contemporáneo cuando [Documenta 13, Bienal de Venecia, Eduardo Kac, Gerfried Stocker, Nina Selars, Stelarc, Lisa Roberts, John Luther Adams, Olafur Eliasson, Institut für raumexperimente, Francesc Abad, Pedro G. Romero, Catherine David, Robert Storr, Daniel Birnbaum, Hans Ulrich Obrist, Maria Lind, Roger Bürgel,

conferencia a la cual replicó Gustavo Ortiz Millán del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM, y en una mesa redonda con María Herrera, también del IIF, y Jesse Prinz de la City University de Nueva York.

William Kentridge, Rachel Whiteread, Thomas Hirschhorn, Ariel Guzik, Francesc Torres], no está claro [al menos en el texto de esta ponencia] cómo distingue entre dispositivo para la producción teórica y dispositivo para el pensamiento, la reflexión o la invitación al conocimiento. Probablemente, según sus propias palabras, implique “conocimiento” el primero y “entendimiento” el segundo. Pero sobre todo tampoco sabemos que se está entendiendo por conocimiento. Todo indica que está pensando en “algún tipo” de conocimiento científico válido [con toda la carga problemática que la validez y su racionalidad, su *logos*, encierra en la filosofía y en la filosofía de la ciencia]. Y dado que el conocimiento científico válido es a su vez un objeto de conocimiento problemático para la filosofía, la producción de conocimiento artístico válido supondría, al menos, una equiparable dificultad.

Por supuesto, el arte no produce conocimiento desde la tradición científica y su pretensión no se centra en la validez, sino en la construcción de sentido(s). Produce conocimiento y coherencia desde su propia praxis. Y para pensarlo desde su praxis es necesario pensarlo de manera compleja porque su praxis no es una, sino muchas.

A estas alturas, cualquier científico inteligente sabe que nada tiene que ver el hecho de que una teoría funcione con su correspondencia con la supuesta realidad, es más, se las apaña incluso muy bien erradicando el sub-puesto y quedándose con la

letra. Hace tiempo que reemplazo el concepto de verdad con el de verificación. Que una teoría no sea verdadera sino tan solo verificable quiere decir que una teoría es válida si los resultados que se obtienen concuerdan con las previsiones. ¿no podríamos acaso ir un poco más lejos? ¿No podríamos pedirle prestado al arte su noción de coherencia interna? Definir la verdad como coherencia interna (aquello que Aristóteles exigía a un buen argumento) sería hacerla depender de la buena articulación de sus elementos, de su buena organización. Valorar un mundo-teoría de esta manera es valorarlo en términos de relaciones. Un mundo-teoría bien organizado es un mundo-teoría que convence, y un mundo que convence es un mundo que hace sentido. Será verosímil, que no verdadero, siempre que sus elementos formen un todo coherente. A diferencia de la verdad, la coherencia se establece entre los elementos que conforman el todo, no con un supuesto referente con que se deba establecer la correspondencia. Ciertamente es que esto implica definir las teorías como elaboraciones artísticas.²⁹

Desde esa visión amplia del arte, que incluiría aún con la resistencia de los propios científicos al propio pensamiento científico, ligada a lo humano *en sí*, que contiene dentro *de sí*, en su cauce, eso que reconocemos como tradición artística, pero que también contiene desde la producción cultural total la cotidianidad colectiva, implicaría pensar al arte como parte de eso esencial que nos hace humanos. Implica pensar el arte mucho más allá del Arte.

²⁹ Maillard, *op cit.*, p. 194

Por lo pronto intentemos pensarlo, al menos, desde su potencia y desde su [auto]neutralización en el marco institucional, en la paradoja de su resistencia autonómica [una forma ahora de conservadurismo, superado en el discurso pero mantenido en el *habitus*] y su resistencia anti-autonómica simultánea. Desde su riqueza vivencial y experiencial. Desde su rebase constante de fronteras conceptuales y desde su confinamiento espacial/contextual. Desde su asociación con las distintas formas de poder y desde su asociación libre con los procesos de otros actores sociales en múltiples espacios de acción política. Es decir, no solo desde las “obras” de arte. Pensemos pues en el arte como forma compleja de pensamiento implicado en múltiples procesos de la praxis socio-cultural para poder ejercer mínimamente una mirada crítica a aquello que ahora denominamos investigación artística.

Analizada desde el punto de vista de muchas intervenciones actuales, la investigación artística parece más o menos confinada a la academia metropolitana contemporánea. La investigación artística existente tiene el aspecto de un conjunto de prácticas artísticas desarrolladas por artistas predominantemente metropolitanos que hacen las veces de etnógrafos, sociólogos, diseñadores de productos o diseñadores sociales. Da la impresión ser una activo del capitalismo del primer mundo, avanzado desde el punto de vista tecnológico y conceptual, que intenta mejorar su población para que funcione de manera más eficiente en una economía del conocimiento y, ya de paso, inspecciona también un poco el resto del mundo. Pero si analizamos la investigación

artística desde la perspectiva del conflicto o, para ser más exactos, de las luchas sociales, sale a la luz un mapa de prácticas que abarca la mayor parte del siglo XX y también la mayor parte del planeta. Se hace evidente que los debates actuales no reconocen del todo el legado de la larga y variada historia, verdaderamente internacional, de la investigación artística, entendida en términos de una estética de la resistencia.³⁰

Hito Steyerl se centra en el problema de la disciplina. La idea de disciplina implica normalización, sujeción, regulación. La necesidad de control. Y por lo tanto implica también un conflicto con aquello que se pretende controlar. ¿No fue quizá la edificación de la ENAP en Xochimilco una forma de disciplinar las prácticas artísticas contestatarias de la Academia de San Carlos? Para Steyerl, la disciplina constituye una práctica para canalizar y explotar las energías, para ensayar un conjunto de respuestas, para funcionar en un entorno de trabajo simbólico, en diseño permanente y creatividad racionalizada.³¹ Desde el punto de vista del conflicto, pero más bien de la lucha de clases, plantea que la noción de investigación artística ha estado presente mucho tiempo atrás. Se apoya en la novela de Peter Weiss, *Estética de la resistencia*, para señalar una serie de prácticas de los artistas asociadas con la lucha revolucionaria.

Desde la década de 1920, tienen lugar debates extremadamente

³⁰ Steyerl (2010). Traducción de Mario Malo de Molina.

³¹ *Idem*.

sofisticados sobre las epistemologías artísticas en torno a términos como hecho, realidad, objetividad e investigación dentro de los círculos de factógrafos, cinematógrafos y artistas soviéticos. Para los factógrafos, un hecho es un resultado de un proceso de producción. Hecho viene de *factum, facere*, hacer. Así pues, en este sentido, el hecho se fabrica o incluso se inventa. Lo cual no debería ser una sorpresa para nosotros en la era del escepticismo metafísico postestructuralista. Pero la variedad de enfoques estéticos desarrollados como herramientas de investigación hace casi cien años es pasmosa.³²

Respecto de los bastante limitados debates metropolitanos actuales sobre investigación artística, dice Steyerl, existe una genealogía discontinua no reconocida. Puesto que entraña en sí misma la lucha y el conflicto, la genealogía a la que elude Hito implica una permanente desobediencia epistémica y sus perspectivas no tienen en el horizonte la homologación global de planes de estudio universitarios. La búsqueda es de sentido, de coherencia interna, como señala Maillard. Asistimos probable y deseablemente a un momento más de la discusión teórica profunda [y discontinua] entre los artistas, en una lucha permanente de ejercicio teórico, de construcción de sentido, de asociación intelectual, de asociación vivencial, de lectura o análisis crítico del contexto específico, de búsqueda de coherencia epistémica, lo cual resulta, sin duda, en una búsqueda de carácter in-disciplinar.

³² *Idem*. Disciplina y conflicto.

El arte entonces no produce conocimiento desde la tradición científica y sí, en cambio, produce conocimiento(s) [sin principio de validez necesario] desde su propia praxis crítica [in-disciplinada] en búsqueda de sentido(s), y en la inventiva de prácticas emancipadoras de las visiones de realidad instituidas. Lo cual implica reconocer [también críticamente] la importancia de la producción de conocimiento científico. Esto necesariamente genera, de acuerdo con Steyerl, innovaciones epistémicas e implica dar la vuelta a la perspectiva, para centrarse en *la disciplina* como índice del conflicto. Que, en el caso del arte, a su vez invierte la dirección en que se ha escrito la Historia del Arte, como aquel relato donde los artistas periféricos copian y se ponen al nivel de las tendencias artísticas occidentales legitimadas.³³ Pero muy probablemente es el espacio centralizado de la institución artística el que atrae formas innovadoras de las periferias. El ejemplo de Ehrenberg y Orozco podría ser una muestra de este sentido contrario.

Es cierto que en muchos casos, en el contexto de la formación profesional artística, se reproducen simplemente estas formas hegemónicas para lograr insertar a sus egresados en los circuitos de distribución y visibilización. Ello no evita que ciertas emergencias epistémicas y estéticas innovadoras surjan en el

³³ *Idem*. La perspectiva del conflicto.

seno de los múltiples espacios de la institución artística. Pero tampoco explica claramente cómo estas juegan un papel en el campo general de la producción de conocimiento. Es decir, no se le atribuye claramente este papel como su propia naturaleza en el espectro de la reproducción cognitiva. Y es sin duda, por su participación marginal en el reparto de lo sensible.³⁴ Por esto mismo se manifiesta la inquietud expresada en los debates sobre investigación artística respecto de su relación con los campos de la ciencia natural, la ciencia social y la filosofía. Desde la perspectiva disciplinar universitaria, el pensamiento artístico es incomodo e inconveniente, no evaluable, no sujeto al rigor de las ciencias exactas. Pero, por otra parte, tampoco se puede demostrar la insustancialidad o irrelevancia de sus prácticas.

Para Steyerl un problema para la investigación artística es el enfrentamiento entre especificidad y singularidad. Donde desde la reivindicación de la participación en un paradigma general, con discursos comunicables y determinados criterios comunes posibilitan la validez de los “hallazgos”, pero también hacen evidentes formas dominadas por relaciones de poder. En contraparte aparece la reivindicación de singularidad, que produce su propio campo de referencias, y su propia lógica provee de un espacio de autonomía y resistencia a los modos dominantes de producción de conocimiento.

³⁴ Rancière (2009).

Mientras que los métodos específicos generan un terreno compartido de conocimiento (que por consiguiente está atestado de estructuras de poder), los métodos singulares siguen su propia lógica. Aunque puede que evite la reproducción de estructuras existentes de poder/saber, también crea el problema de la proliferación de universos paralelos, cada uno de los cuales habla su propio lenguaje intraducible. Las prácticas de investigación artística con frecuencia participan de ambos registros, tanto de lo singular como de lo específico: hablan varios lenguajes a la vez.

En este sentido, para pensar la investigación artística desde su praxis es necesario pensarla de manera compleja. Pero quizá en primera instancia de manera dialéctica. Desde esa visión amplia del arte ligada a lo humano que, como ya se decía, contiene dentro de sí, en su cauce, eso que reconocemos como tradición artística, pero también desde la producción cultural en la cotidianidad colectiva. Potencia y [auto]neutralización en el marco institucional, paradoja de su resistencia autónoma y resistencia anti-autónoma simultánea. Riqueza vivencial y experiencial. Rebase constante de fronteras conceptuales y confinamiento espacial/contextual. Relación sometida a las distintas formas de poder y relación autodeterminada con los procesos de otros actores sociales en múltiples espacios de acción política. Visiones dogmáticas y visiones críticas.

Esta secuencia de relaciones dialécticas abre un espacio para la comprensión de un espacio en conflicto. Lo cual no define un solo modo para la investigación artística, sino un campo de

acción complejo, en el que las alternativas para la acción pasan por el reconocimiento contextual de dicho conflicto.



[4.4] *Reunión del Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura*, Fondo Grupo Proceso Pentágono. México, 1978.

Y esta condición, tanto ontológica como epistémica, de campo de acción y emergencia del conflicto, donde el hipotético cuadro semiótico que plantea Steyerl mostraría las tensiones patentes en el intento de la transformación de la investigación artística en una disciplina académica y/o económica³⁵ nos habla de un tipo de relación con la realidad, donde aparece incesantemente el

³⁵ *Idem*. Específico y singular.

imperativo de crear una realidad nueva, distinta. Condición que no está exenta, como muestra Andrea Fraser, de producir o detonar precisamente los efectos contrarios.

Si, como decía, es correcto que esta condición ontológica [mutante] está ligada de ese modo a su condición epistemológica [mutable], la perspectiva de una construcción de conocimiento artístico, en un campo no exento de tensión y conflicto, tendría que efectuar una operación de *desmarcamiento* doble³⁶ del *marco* institucional. Es decir, tendría que desmarcarse tanto del *marco institucional del arte*, que implica también desmarcarse de la institucionalidad histórica y filosófica cuya hegemonía teórica la ha detentado el campo de la estética, así como del *marco institucional de la ciencia*, pues la tradición epistemológica está soportada en la institucionalidad y la racionalidad científica donde el arte no ha encontrado precisamente su lugar.

Ahora bien, a partir de la posibilidad de pensar este doble *desmarcamiento* es posible también responder en mejores condiciones y desde una posición distinta a la pregunta ¿qué tipo de investigación es o podría ser la que corresponde con nuestro [inquieto y expandido] campo de conocimiento?

La emergencia de las recientes lógicas de investigación en el campo del arte basadas en la homologación de planes de estudio

³⁶ Una doble operación de observaciones de segundo orden.

a nivel global, donde la creación de doctorados desde las tradicionales Academias de Bellas Artes genera fuertes contradicciones estructurales, ha obligado a abrir y nutrir la reflexión sobre la naturaleza de la función epistémica del arte, así como de sus diversos y complejos enfoques y abordajes metodológicos. La definición [mutable] de dicha tipología de investigación tiene que abordarse simultáneamente tanto en el terreno social de actuación de las artes como en el terreno académico como soporte de comprensión y potenciación de sentido. Sin embargo si esa comprensión y potenciación no toma distancia de su propia dóxa instituida errará sin duda en sus enfoques ontológicos, epistemológicos y metodológicos.

Si nos encontramos en ese tercer momento de la crítica institucional que se sitúa en el transito de la reflexión y la acción dentro del campo del arte hacia la comprensión plena de un campo de acción y reflexión extendido hacia otros campos de entendimiento de la realidad y de la praxis social, en el que las instituciones académicas han sorteado esta vertiginosa transformación de la práctica artística caracterizada por una lógica de investigación [y acción] extradisciplinar., la naturaleza de la investigación artística / diseñística apunta, al parecer, hacia una práctica reflexiva abierta, crítica y autocrítica, colectiva y pragmática, basada en operaciones que rebasan definitivamente el propio campo del arte, asignado por las formas institucionales de la modernidad, y que rebasan también definitivamente la mera auto_reflexividad dentro de ese campo instituido. Y que

apuntan hacia la búsqueda de los conectores efectivos con otro tipo de comprensiones para situar al propio sujeto [individual o colectivo] que investiga y produce inmerso en el complejo proceso social, en una condición temporal de coherencia.

Desde la práctica docente propia son relevantes las evidencias de las no correspondencias entre búsquedas legítimas, enunciadas en las configuraciones conceptuales complejas de proyectos de investigación que al momento de ser configuradas como *obras* desarticulan su sentido o limitan las posibilidades de realización que respondan a las problemáticas señaladas en sus múltiples dimensiones sociales, políticas, culturales, ambientales. Es significativo observar que sin abandonar la producción, los trabajos de investigación se enfrenten con elementos de la paradoja descrita inicialmente, y que por lo tanto: a mayor coherencia teórico-contextual le corresponda un mayor campo de actuación fuera de las codificaciones artísticas convencionales. Y viceversa. Arte es pensar [en términos³⁷

³⁷ Los términos son arbitrarios pero podríamos acordar [si ustedes están de acuerdo] que los términos sean: la plasticidad del lenguaje, la alta tolerancia al estado estético del cuerpo [es decir aguantar mucho mirando y pensando], pero haciendo, escribiendo, trazando, proyectando, imaginando, gozando o sufriendo, o bien en estado meditativo, sin gozar, sin sufrir, preguntando agudamente, sin concesiones a lo normativo, sin concesiones a lo represivo, sin concesiones a lo infame, acerca de la complejidad de la propia mirada, la complejidad de las preguntas, la complejidad de las respuestas, la sencillez para hacerlo todo ello evidente, algo de humor, algo de acidez, algo de rabia, algo de posibilidad siempre, entradas y salidas

críticos y abiertos de arte], actuando, accionando, preguntando, ordenando, desordenando, cuestionando, afirmando, dialogando, refutando, construyendo la mirada desde otro lugar. Investigar con arte implica un tipo práctica de una teoría descentrada e indisciplinada. Un tipo de producciones de la mirada [*theoros*] que se cuestionan a sí mismas, mientras observan con ojo atónito las “aparentes” verdades [puestas en duda inmediatamente] del espectro del mundo cognoscible. No una mirada ingenua, pero por supuesto tampoco una mirada domesticada.

Una forma que evita la domesticación de la mirada, pero que obliga a una coherencia rigurosa [en términos científicos] y a una coherencia interna [en términos artísticos] es un punto o zona del campo complejo de tensión dialéctica donde aparece una cercanía procedimental, y también política, entre las prácticas sociales del arte [extra_disciplinares] y las formas abiertas y críticas de investigación como la investigación acción participativa [IAP] o colaborativa [IAC]. Lugar donde la mirada de la gente común, no especialista, se abre espacio a un lugar de comprensión recíproca, y de producción teórica y pragmática de naturaleza transepistemológica.

Lugar que implica operaciones de posibilidad teórica en un

disponibles, ningún punto final, elegancia y desenfado de los componentes del proceso, precisión, y afecto. Bien, agregue los términos que usted considere propios.

ejercicio abierto y colectivo de comprensión y transformación, en contextos específicos³⁸ basadas en el intercambio y puesta en operación de saberes universales y locales en la configuración de realidades diversas no hegemónicas [lo cual constituye una posible secuencia de condiciones de operación inter, trans, extra y post_disciplinar]³⁹. Es decir el tránsito por tres o más condiciones disciplinares distintas pero compatibles, que están directamente relacionadas con los distintos campos de actuación en los proyectos de investigación.

El diálogo, entonces, entre los creadores críticos de sus propias culturas no es ya moderno ni postmoderno, sino estrictamente “trans-moderno”, porque, como hemos indicado, la localización del esfuerzo creador no parte del interior de la Modernidad, sino desde su exterioridad, o aún mejor de su ser “fronterizo”. La exterioridad, no es pura negatividad. Es positividad de una tradición distinta a la Moderna. Su afirmación es novedad, desafío y subsunción de lo mejor de la misma Modernidad. Por ejemplo, en las culturas indígenas de América Latina hay una afirmación de la Naturaleza completamente distinta y mucho más equilibrada, ecológica y hoy más necesaria que nunca, que el modo como la Modernidad capitalista confronta dicha Naturaleza como explotable, vendible y destructible.. La muerte de la Naturaleza es suicidio colectivo de la humanidad, y sin embargo la cultura moderna que se globaliza nada aprende del respeto a la Naturaleza de otras culturas, aparentemente más “primitivas” o “atrasadas”,

³⁸ Mucho más allá de los ejercicios de sitio específico.

³⁹ La condición post ...

según parámetros desarrollistas. Este principio ecológico puede también integrar lo mejor de la Modernidad (no debe negar toda la Modernidad desde una identidad sustantiva purista de su propia cultura), para construir aún desarrollos científicos y tecnológicos a partir de esa experiencia de la misma Modernidad. La afirmación y desarrollo de la alteridad cultural de los pueblos postcoloniales, subsumiendo al mismo lo mejor de la Modernidad, debería desarrollar no un estilo cultural que tendiera a una unidad globalizada, indiferenciada o vacía, sino a un pluriverso transmoderno (con muchas universalidades: europea, islámica, vedanta, taoísta, budista, latinoamericana, bantú, etc.), multicultural, en diálogo crítico intercultural.⁴⁰

En esta cercanía procedimental del diálogo intercultural y las condiciones de apertura disciplinar sucede lo que señala Brian Holmes: “se pone en funcionamiento un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo [desigual] de una sociedad compleja.” [Un viraje hacia otra condición y un retorno crítico al punto de partida]. “Un intento por transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso”⁴¹.

⁴⁰ Dussel, *op cit*, p. 25-26.

⁴¹ Holmes (2010), p. .

Esquemas dinámicos complejos

Entendiendo entonces que la investigación artística, más allá de la perspectiva normativa (disciplinar) reciente, que la asocia a procesos de actualización curricular en las universidades del orbe, implica o ha implicado un ejercicio permanente de imaginación y crítica, en cuyo amplio legado se reconocen las prácticas de investigación en su directa asociación con el ejercicio político o las luchas sociales. La investigación artística y diseñística crítica y autocrítica, apunta a un pensamiento profundo, radical, prismático, y atonal, y asimismo se sitúa como un espacio conceptual que actualmente define un territorio abierto, expandido, de acción colectiva. Lo cual implica que la idea del arte que acompaña a la propia aventura del arte es [y será] cada vez más compleja, pluralista y polivalente.⁴²

Dentro de los múltiples abordajes y experimentaciones asociadas a una consciencia epistémica pluriversa en el terreno del arte y de la investigación artística, en el posgrado en Artes y Diseño de la UNAM hemos [colectivamente] probado y afinado una herramienta específica que pone en operación simultánea la apertura a otras herramientas técnico-conceptuales tanto del arte/diseño como de otros campos de conocimiento. Esta herramienta es aquí denominada *Esquemas dinámicos complejos*.

⁴² Juanes (2010).

ESTRUC
EPISTEMOLOGÍA

PIAGET/GARCÍA

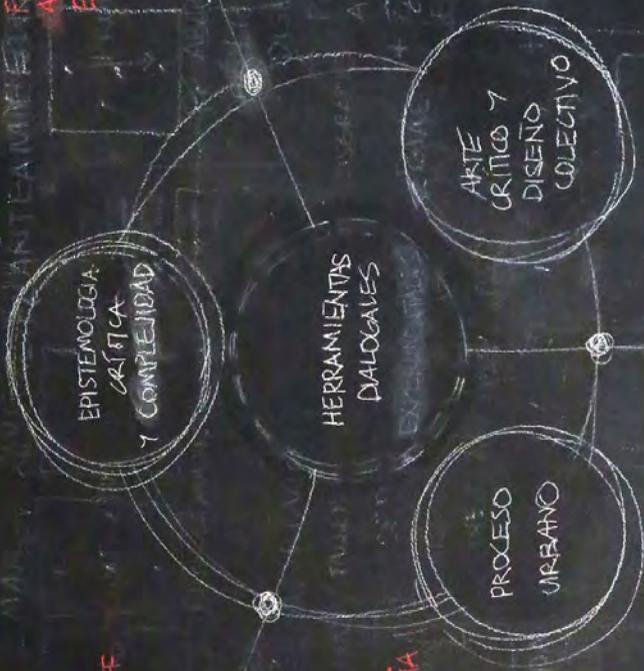
FALS BORGHAIN
ANIBAL BUIJANO
ENRIQUE DUSSEL

INVESTIGACIÓN
ACCIÓN
COLABORATIVA
INTERDISCIPLINARIA

IEPCP

ARTE/DISEÑO

SITUACIONISTAS



ENRIQUE LEFF

COMPLEJIDAD
AMBIENTAL
URBANA

BOLIVAR ECHEVERRÍA

ECOLOGÍA POLÍTICA

LATOUR
FOUCAULT
LEFEVRE

RANGIÈRE

SOCIOLOGÍA

ARTE, CULTURA
y CIUDAD

SOJA

Esta herramienta facilita un procesamiento [principalmente por interpretaciones analógicas]⁴³ de los legados críticos, la vastedad, la polivalencia, la poética de sus autores, con la articulación de acciones de investigación y producción específicas para cada ámbito de actuación [académico, profesional, social] asociado al proyecto de investigación. Considerando en este caso la concreta complejidad de dichos proyectos ya descritos como investigaciones extradisciplinares [Holmes], puesto que la posibilidad de realización completa de los planteamientos y búsquedas asociadas rebasan la simplificada actividad dual de investigación de gabinete e investigación de campo.

En este caso, como hemos observado una y otra vez, la actividad teórica sucede en la especificidad de cada espacio de apertura a la mirada y a la reflexión, desde la página de un libro hasta la acción directa en un barrio urbano. Teoría y práctica se fusionan en actividad cognitiva y en acción política. La socialización [también como acción política] del proceso cognitivo implica la definición o pronunciamiento hacia un tipo de investigación comprometida con la lectura y toma de posición respecto de la condición de su contexto. La forma más clara de visibilizarlo ha sido a través de una síntesis visual dinámica expresada en un recurso básico de nuestro campo de conocimiento: el dibujo.

⁴³ Beuchot (2009).

Los esquemas dinámicos complejos [EDC] son “tan solo” un serie de trazos que permiten la articulación altamente compleja de zonas conceptuales abiertas a un proceso de exploración en condición de apertura semántica. Lo cual posibilita su redefinición permanente, así como una ruta crítica de investigación mucho más acorde con los procesos heurísticos propios del pensamiento y la búsqueda [aparentemente dispersa y poco delimitada] de artistas y diseñadores. Implica reconocer también la mutabilidad de las configuraciones conceptuales en una espiral constructiva de procesos de conocimiento interdisciplinario.⁴⁴ Esto quiere decir que la posible reconfiguración permanente de un esquema conceptual en un proyecto de investigación sucede a la par de la reconfiguración de la mirada [*theorés*] o reconfiguración teórica del investigador.

La propuesta de los esquemas dinámicos complejos se soporta en un ejercicio de colectivización de procesos de investigación donde los esquemas [trazos sobre un soporte bidimensional] operan como interfaz dialógica. En este sentido, el valor del esquema no está en su graficación [no obstante que lo tiene], sino en lo que el esquema permite visibilizar para ser discutido por un grupo de personas interesadas en dicho proceso. En nuestro caso, dicho proceso ha sido articulado en un taller de investigación – acción colaborativa [IAC].

⁴⁴ García (2006).

Los esquemas dinámicos complejos permiten el reconocimiento de este carácter abierto, complejo y polivalente de los intereses de artistas y diseñadores, pero también se muestran factibles en investigaciones de carácter científico que involucren una exploración concreta de zonas conceptuales referidas al contexto social. La aplicabilidad radica en la posibilidad de enunciar sin restricciones “metodológicas” la naturaleza de las acciones que se trazan en el espacio conceptual abierto por los esquemas dinámicos complejos y que se proyectan hacia el espacio social, hacia los contextos específicos. En los EDC cabe el trazo de todo tipo de acciones vinculadas a la comprensión de un concepto que encierra, a su vez, una concordancia o analogía con una situación concreta en el espacio social. Permiten, por otra parte, pensar o transitar por las distintas formas de codificación e implicaciones de la acción de investigación en las múltiples escalas contextuales y los múltiples ámbitos de actuación.

Puesta en práctica durante ya varios años, la propuesta experimental de los EDC constituye un intento por aportar una perspectiva abierta, crítica y contextualizada para [re]configurar proyectos de investigación y producción, y orientar la complejidad de sus prácticas asociadas, a través de la articulación de los propios recursos críticos del arte y el diseño aplicados en investigación - acción interdisciplinaria; y que en el caso de este trabajo se orientan hacia procesos culturales y socio-ambientales urbanos.

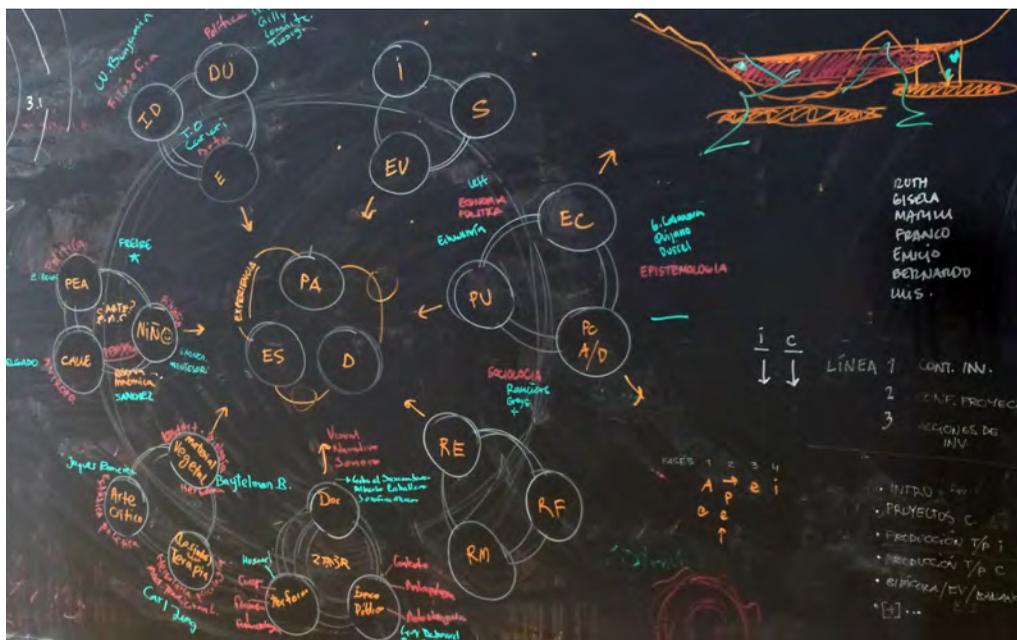
Pero su puesta en marcha experimental socializada se enfoca en la constatación de su viabilidad y su pertinencia en proyectos que abordan producciones o acciones ligadas directamente a procesos del ámbito social. Posibilita también que proyectos donde no se reconocen tácitamente estos nexos con los procesos sociales, puedan ser reconocidos. Esta perspectiva contextual, como ya se ha argumentado, es coincidente con otras que se desarrollan en diversas áreas de las ciencias, incluyendo, por supuesto, las sociales, y que convergen en el reconocimiento de la complejidad inherente al proceso de construcción de conocimiento.

Los esquemas dinámicos complejos se basan en los planteamientos de la epistemología genética constructivista piagetiana [EGCP] aplicada en investigación interdisciplinaria y sistemas complejos [García],⁴⁵ y se basan también en planteamientos generales de la investigación acción participativa/colaborativa [IAP/IAC]⁴⁶, que supone en su base conceptual y en su ejercicio práctico un cuestionamiento de las relaciones de poder en el proceso de aprendizaje como elemento germinal del cuestionamiento de esos mismos mecanismos de poder en otras escalas sociales; también supone una observación y lectura crítica del contexto desde y en el cual se trabaja; una revisión crítica del propio proceso de investigación, así como de

⁴⁵ García (2006).

⁴⁶ Durston y Miranda (2002).

las herramientas epistémicas y los marcos lógicos con los cuales se instrumenta la acción de investigar; y un ejercicio concreto e inmediato de transformación de la realidad existente en su contexto específico [en este caso concreto el propio espacio de investigación].⁴⁷



[4.6] Ejercicio de construcción de una zona problemática común desde la configuración de zonas conceptuales en 7 proyectos de investigación, 2017.

⁴⁷ Esta transformación concreta puede ser extrapolada a los ámbitos de actuación de los artistas investigadores, donde el planteamiento de la IAP/IAC supone un trabajo creativo socializado de mediano y largo plazo. Lo cual es un tanto opuesto a la lógica de la creación artística contemporánea sujeta a los tiempos de las instituciones culturales y de los mercados del arte.

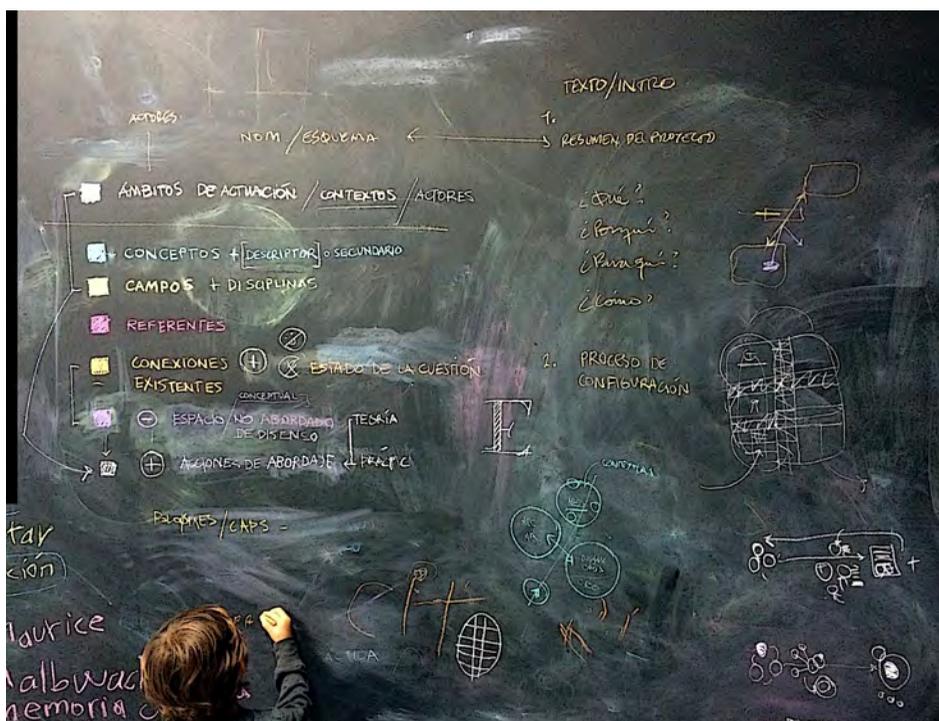
Este particular enfoque apoyado en la EGCP y la IAP/IAC ha sido aplicado en los procesos de investigación-producción de las asignaturas de los programas de posgrado asociadas al trabajo del *Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno* [GIAE _] de la UNAM, pero también en actividades extracurriculares dentro y fuera de la universidad. La perspectiva que planteamos, como grupo, abreva de forma libre y experimental tanto de la EGCP como de la IAP/IAC, así como de las líneas teóricas de la crítica institucional.⁴⁸ Y desde nuestro campo disciplinar las complementa, por una parte, con una propuesta de aperturas críticas a la noción de *recorte de la realidad* empleada en investigación social y, por otra, con una serie de ejercicios de profundización, de articulación de sentido y coherencia interna, a partir de graficaciones sucesivas que detonan cuestionamientos colectivos y ajustes reflexivos en el proceso de aproximación, comprensión, explicación y acción.

Las prácticas creativas y las prácticas académicas pisan por distintas vías un mismo camino, a veces en apariencia distintos. Ambas hacen parte de la vasta cultura del mundo, de la reproducción simbólica de nuestros imaginarios en el ejercicio concreto de las transformaciones materiales. Por esta razón se

⁴⁸ Una multiplicidad de materiales al respecto pueden encontrarse en *transversal texts*:

<http://eicpcp.net/search?searchtext=cr%C3%ADtica+institucional&searchsiteid=all&searchlanguage=all&searchsubmit=Search%21>

plantea una convergencia en el cultivo de formas abiertas, reflexivas, no competitivas, comprometidas, creativas, conscientes, no individualistas en nuestras prácticas cotidianas. Tanto en el ámbito académico como en los distintos ámbitos que constituyen esa cotidianidad. Lo académico, lo instituido, lo instituyente, lo experimental, lo habitual, lo laboral, lo gremial, lo político-social, lo vecinal – barrial, lo exógeno, lo endógeno, lo festivo, etcétera.



[4.7] Ejercicio de nomenclatura para la construcción de un esquema dinámico complejo, 2015.

Los esquemas dinámicos se integran por capas y nomenclaturas gráficas que permiten visualizar un campo de relaciones conceptuales complejas. En dichas capas se grafican relaciones entre 1. ámbitos de actuación y contextos de investigación, 2. Zonas conceptuales o ejes de indagación, conceptos específicos centrales o periféricos y descriptores, 3. Campos de conocimiento y campos disciplinares, 4. Referentes teóricos y prácticos o situaciones referentes, 5. Conexiones conceptuales existentes estables [parte de paradigmas consensuados y conceptos asumidos], o conexiones conceptuales problemáticas [no definidas, poco definidas o en condición de disenso], o conexiones no existentes [que en ocasiones señalan el espacio del aporte principal de la investigación], y 6. Acciones de investigación-producción.

Estas capas o dimensiones del esquema han surgido de la necesidad de exteriorización de la propia complejidad de una serie de objetos complejos que han sido puestos a discusión en los talleres de investigación acción colaborativa [tIAC]. Los EDC han sido puestos a prueba a través de dichas discusiones. Pues precisamente para eso sirven, para discutir y visualizar.

En el caso del objeto de conocimiento complejo que se plantea para este trabajo, los esquemas dinámicos complejos han funcionado permanentemente para articular gráficamente las numerosas operaciones reflexivas que han permitido tender los puentes entre las zonas conceptuales eje [1. Complejidad y

epistemología crítica, 2. Arte crítico y diseño colectivo, 3. Proceso urbano ambiental]. Articulación que también ha hecho posible definir y comprender la perspectiva epistémica compleja, construir la noción de *complejidad ambiental urbana*, tejer una red de formulaciones sobre la relación entre arte-diseño y el dispositivo urbano moderno. Al mismo tiempo ha posibilitado situar el problema de la investigación artística/diseñística en el campo amplio de la producción de conocimiento asociada a la producción socio-cultural. Por lo tanto entender que papel puede jugar la presente investigación en sus posibles y diversos ámbitos de actuación.

Se trata entonces de una herramienta más, de nuestro complejo proceso transmoderno y transepistémico, para facilitar prácticas colaborativas, críticas y reflexivas basadas en la acción, la indagación rigurosa, la reflexión y la producción contextualizada. Una herramienta para detonar diálogos y establecer redes de complicidad y confabulación para actuar, en cada correspondiente escala, según nuestra específica condición, y nuestro específico posicionamiento como habitantes [transmodernos] de la tierra.

5. BALANCE

*No puedo evitar pensar en una crítica que no buscase juzgar,
pero para ser una obra de arte, un libro, una frase, una idea;
ella encendería fuegos, vería crecer la hierba, escucharía el
viento y capturaría la espuma al vuelo para la dispersión. No
multiplicaría los juicios, pero [sí] los signos de la existencia;
los llamaría, los sacaría de su sueño. Los inventaría a veces?*

Tanto mejor, tanto mejor.

*Las críticas por sentencias me ponen a dormir;
me gustaría una crítica [...] imaginativa. Ella no sería
soberana ni estaría vestida de rojo. Ella portaría el relámpago
de posibles tormentas.*

Focault

Balance crítico

Como trabajo continuo, como búsqueda continua situada en múltiples acciones de carácter permanente, el valor de este trabajo radica en el afuera del texto, en las acciones que han acompañado la construcción de un argumento de investigación. Una tesis - ensayo que explora distintos espacios, aristas o dimensiones de un problema de investigación que, se decidió, no delimitar o recortar en un sentido de fragmentario.

Por eso frente a la idea de recorte o delimitación de un objeto de estudio aparece la idea de configuración, de forma abierta, quizá de constelación, de imagen dialéctica [Benjamin], de

articulación compleja de secuencias de imágenes que acercan a la comprensión subjetiva, inmanente, desde la puesta en común de una sincronización de códigos y operaciones de relación con objetos conceptuales que permiten eso, precisamente, la construcción de una imagen de relaciones sobre objetivaciones de un proceso de conocimiento. Proceso de conocimiento que articula un objeto cognoscible complejo. Este ensayo ha pretendido reflejar una serie/secuencia de reflexiones tejidas o hiladas en los espacios trazados por la articulación del objeto. Objeto de conocimiento vinculado con una serie de acciones/operaciones situadas cada una en un lugar [o trazo que ocupa un lugar] concreto del espacio configurado por un mapa del objeto que persigue una comprensión y una explicación del papel del arte y el diseño en la configuración compleja de los procesos socio-culturales, su papel en la dinámica acelerada del proceso urbano, y los impactos de éste en el ambiente de la tierra, nuestro planeta.

Objeto en una condición de permanente mutabilidad dada por la dinámica de sus partes, por el sentido de operatividad de sus componentes que en el caso de esta construcción gráfica denominada *Esquema dinámico complejo*, donde los puntos

- A. Herramienta conceptual operativa
- B. Enfoque procedimental
- C. Espacio de conocimiento combinado por la configuración del objeto complejo no sometido a los imperativos disciplinarios

ESTRUCTURA DEL DISEÑO

PIAGET/GARCÍA

EPISTEMOLOGÍA
CÁRTICA
Y COMPLEJIDAD

COMPLEJIDAD
AMBIENTAL
URBANA

ENRIQUE LEFF

A

BOUVAR ECHEVERRÍA

EVOLUCIÓN POLÍTICA

LATORRE
FOCAULT
LEFEVRE

SOCIOLOGÍA

PROCESO
URBANO

RANGIÈRE

SOJA

C

ARTE CULTURA
Y CIUDAD

HERRAMIENTAS
DIALÓGICAS

B

ARTE
CRÍTICO Y
DISEÑO
COLECTIVO

ARTE/DISEÑO

SITUACIONISTAS

FAUS BERGERON
ANIBAL QUIJANO
ENRIQUE DIJSEL

INVESTIGACIÓN
ACCIÓN
COLABORATIVA
INTERDISCIPLINARIA

TEPCIP

juegan precisamente un papel dinamizador de las zonas conceptuales de indagación. Dichas zonas son las atractoras de operaciones desde los puntos intermedios.

En este caso, la primera zona conceptual atrae observaciones y perspectivas teóricas sobre complejidad [como matriz de pensamiento en apertura] y epistemología crítica [situada en un enfoque constructivista y en la lógica de descentramiento hacia una configuración transepistemológica]. Las operaciones que atrae son de carácter procedimental con un enfoque epistémico contextual y de operatividad conceptual con un enfoque de hermenéutica analógica de construcciones históricas de teorías socio-ambientales.

Esto implica que, el tipo de reflexividad que promueve la zona 1 permite activar el sentido de prácticas y métodos posibles [descentrados y colectivizados] desde el campo [expandido] de las artes y los diseños¹ hacia las otras dos zonas conceptuales atractoras: Los procesos urbano ambientales y las construcciones y las propias prácticas críticas de las artes y los diseños, que se distinguen de las prácticas disciplinadas en un ámbito regulado de producción cultural institucional.

¹ Es decir, una forma experimental [abierta a mutaciones] de investigación – acción participativa [Fals Borda / Freire] específica de

ESTRUCTURA DE LA PSICOLOGIA

EPISTEMOLOGIA

PIAGET/GARCÍA

1
EPISTEMOLOGIA
CRÍTICA
Y COMPLEJIDAD

FALLS-BORRERO
ANIBAL RUIZANO
ENRIQUE DUSSEL

INVESTIGACIÓN
ACCIÓN
COLABORATIVA
INTERDISCIPLINARIA

B

BOLIVAR ECHEVERRÍA

2

HERRAMIENTAS
DIDÁCTICAS

3

ARTE
CRÍTICO Y
DISEÑO
COLECTIVO

IEPCP

ECOLOGÍA POLÍTICA

LATORRA
FOCALUT
LEFEYRE

PROCESO
URBANO

RANGIERE

SOCIOLOGÍA

SOJA

ARTE, CULTURA
Y CIUDAD

ARTE/PISEÑO

SITUACIONISTAS

COMPLEJIDAD
AMBIENTAL
URBANA

ENRIQUE LEFF

A

C

Estas dos zonas articulan el espacio de conocimiento amplio, *habitado* [como praxis crítica y “proceso” donde los sujetos están presentes] por reflexiones que abordan la relación entre el arte, el diseño, la producción cultural y la ciudad, y que, como se señaló en la introducción, apuntan hacia una acción de colectivización no autoritaria de los procesos de producción de sentido, que hace eco de una crítica radical de la modernidad capitalista neoliberal actual cuyo epicentro se localiza en las urbes contemporáneas. Esto quiere decir que la herramienta resultante [graficaciones complejas] ha sido construida en el propio proceso de abordaje del objeto de conocimiento complejo. La producción material derivada de esta investigación podría sintetizarse así: **1.** Herramienta experimental de graficación dinámica compleja. **2.** Un libro experimental como mecanismo técnico-conceptual [ampliado], cuyo texto se articula con el habitar reflexivo y la aproximación crítica a zonas conceptuales “en estudio”. **3.** Una serie de actividades asociadas al proceso: artículos en publicaciones indexadas, talleres interdisciplinarios, coloquios, foros de discusión, encuentros académicos y extraacadémicos que han implicado la puesta en operación de mecanismos o dispositivos técnico-conceptuales propios del campo del arte/diseño que interactúan de forma crítica con su contexto.

Todas estas producciones han estado asociadas a las prácticas colectivas de un grupo de investigación cuyo trabajo se ha desarrollado a la par de la presente investigación.

Lo cual supone que la condición de apertura de las zonas conceptuales implica también que la propia indagación, aunque se enuncia desde un proceso individual, sucede por interacciones entre sujetos. Lo cual en un sentido literal lo convierte en un proceso colectivo. Una obra [expandida técnica y conceptualmente] de arte-diseño urbano colectivo.

Lo que esta investigación finamente concreta es un sistema que articula actividades donde se ejerce una reflexividad expandida a modos no convencionales de investigar y producir [conocimientos] y una crítica que opera como apertura a la contestación de visiones complementarias o contrapuestas a la construcción previa de la mirada de quien investiga.

Los objetivos de esta investigación: **1)** realizar una construcción conceptual [preliminar] que permita el abordaje post-disciplinar del problema socio-ambiental-urbano, **2)** realizar una reflexión sobre el papel del arte-diseño en la constitución y crítica [simultánea] de la modernidad capitalista, y **3)** realizar una contribución concreta al diseño de herramientas inter / extra / post / in / disciplinares de investigación, gestión y producción urbana colectiva apoyada en el uso expandido y crítico de recursos técnico-conceptuales situados en el campo [expandido] de las artes y los diseños, se consiguió resolverlos en una capa de profundidad aún pequeña, comparada con la vastedad de material teórico y de producciones tanto académicas como extra

académicas que podría ser revisado y puesto en relación, en discusión, y condición de apertura en grupos de trabajo [también académicos y extra académicos].

No obstante 1) se puso en práctica [cognitiva] una perspectiva de trabajo que comprendió su naturaleza al ejercerla: una perspectiva epistémica constructivista, genética, sistémica, compleja. 2) Se realizó una reflexión inicial sobre el papel del arte-diseño en la constitución y crítica [simultánea] de la modernidad capitalista que destaca el valor de los procesos de pensamiento del arte y el diseño emancipado de sus formas instituidas, así como el valor de sus asociaciones disciplinares y extra disciplinares. 3) se logró poner en práctica y afinar el diseño de una herramienta para abordajes inter / extra / post / trans / in² / disciplinares de investigación, gestión y producción urbana colectiva apoyada en el uso expandido y crítico de recursos técnico-conceptuales situados en el campo [expandido] de las artes y los diseños.

A menos de que tú lector manifiestes lo contrario, en este trabajo se respondieron las preguntas construidas como parte de la aproximación a la comprensión del propio objeto de conocimiento y a su puesta en acción, reflexión, producción, *habitación* colectiva.

² En cuyo caso, la condición “in” resulta la más difícil para el uso de la herramienta, pues su operación congruente sería no someterse a los supuestos de la propia herramienta.

Las preguntas, como se señalaron en la introducción fueron >

A) De cierta naturaleza ontológica: ¿Desde que lógica se entiende el objeto de conocimiento en este trabajo?, ¿cómo se estructuran los contenidos conceptuales de este trabajo?, ¿qué aporta?, ¿cómo se trabaja el texto en relación con la acción de investigar y producir arte y diseño?, ¿cómo se piensa la teoría y la práctica?

B) De cierta naturaleza epistémica: ¿Desde qué tipo de planteamientos y enfoques epistémicos se realiza el trabajo de indagación-producción?, y ¿qué tipo de herramientas teórico-conceptuales enlazan la perspectiva epistémica con el objeto de conocimiento?

C) De cierta naturaleza epistémico-contextual: ¿Cuáles son las herramientas teórico-conceptuales y epistémicas que permiten articular una base consistente para explorar el objeto de conocimiento* [la relación entre arte/diseño, ambiente y procesos urbanos]?; y desde una crítica a las formas hegemónicas de construcción y validación de conocimiento, es decir, la relación entre conocimiento y poder ¿es viable problematizar la participación del arte/diseño en el proceso urbano, así como sus implicaciones ambientales?

D) De cierta naturaleza hermenéutica ambiental [Leff]: ¿Cuál es la naturaleza de la modernidad capitalista?, ¿Qué papel juega el

arte-diseño en los procesos socio-urbanos?, ¿el arte-diseño es catalizador de dichos procesos?, ¿hay una configuración de poder que oculta la dimensión poética de la actividad socio-urbana y le segrega / fragmenta / en formas normalizadas de bio-política?

E) De cierta naturaleza híbrida teórico – experimental: ¿Es posible desarrollar un tipo de herramientas basadas en la construcción de conocimiento artístico-diseñístico que trasciendan las formas normalizadas y se inscriban en procesos ampliados y abiertos de indagación colectiva inter/extra/post/in disciplinar?

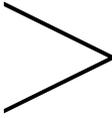
Ahora bien, las preguntas de cierta naturaleza autocrítica son las que corresponden a este balance o evaluación de la investigación. Y que como auto-proceso constructivo se responden en la medida en que se piensan y se formulan en los propios términos. Sin embargo podría señalar que [aparentemente] la configuración del objeto de conocimiento, la postura epistémica [y política], los argumentos y la propuesta, responden en una dimensión apenas superficial a las preguntas formuladas. El estudio y su profundidad reflexiva, desde el punto de vista de este trabajo requerirían de una participación sumamente amplia, alimentada por una multiplicidad de perspectivas de trabajo y de miradas teóricas construidas en lógicas distintas. En este caso cabe señalar que la propuesta, puesta a prueba en medio de debates sobre el problema de la

condición interdisciplinar, “lo interdisciplinar”, o el problema de la investigación interdisciplinaria tiene sin duda potencial como herramienta de comunicación con una interfaz sumamente simple y en un lenguaje fácilmente asimilable y adaptable a múltiples circunstancias de enunciación.

La aportación en este sentido ha sido vista no como una producción acabada, en cierto sentido conclusiva, sino como posibilidad de apertura a la multiplicidad de diálogos generativos de nuevas zonas conceptuales o zonas indagadas en una condición transepsitémica, coincidiendo en la enunciación de una necesaria condición transmoderna donde se abra espacio a los muchos mundos posibles que miran con respeto, comprensión [como una reformulación de procesos de conocimiento] y reciprocidad [como formas sensibilizadas de habitar] hacia el soporte objetivo de nuestra participación como sujetos [entidades vivas pluridiversas] en la vasta red ecosistémica terrestre. Es decir, no se trata de mostrar en el plano argumentativo las cantidades de legitimidades otorgadas desde diversas perspectivas validatorias basadas en la constitución de su poder (institucional), sino de escuchar lo dicho, no para refutar en ese mismo plano lo validado, sino para trasladar lo dicho a un plano de posibilidad tanto discursiva como de asimilación en las prácticas cotidianas urbanas y extra urbanas.

Por lo anterior considero que se sostiene la tesis siguiente: En el estado o contexto de la emergente transmodernidad que desplaza epistémicamente las lógicas acompañantes de la modernidad capitalista contemporánea [global] los recursos técnico conceptuales de las artes y los diseños tienen un importante potencial para el enlace de diversas formas de articular conocimientos y saberes en un contexto de crisis urbano ambiental de escala planetaria, pues son ellas mismas uno de los motores más activos de la reproducción cultural urbana. Las posibilidades de uso no alienado dependen su puesta en práctica [que ya en cierta medida sucede] más allá de la condición onto-epistémica y espacial dependiente de su marco institucional.

Quizá entonces, si estamos en el tercer momento de la crítica institucional en el campo del arte, habrá que transitar a un momento distinto, más allá de la sola posibilidad de crítica institucional asociada nuestro campo disciplinar, sino a un momento de crítica institucional que se enlace con la crítica institucional de las formas societarias contemporáneas. Por lo tanto, las artes y los diseños, no solo los enfocados a la producción de plasticidades y visualidades dentro de la esfera de la cultura mediada por instituciones y mercados, tienen un gran potencial para enlazar técnica y conceptualmente múltiples perspectivas y dimensiones de lo complejo, pues se soportan en una práctica que ha sido históricamente fundamental para la humanidad: la imaginación [de lo posible].



De esta tesis se desprenden los siguientes proyectos de acción transversal ligada a *libros proceso como textos en acción - reflexiva*.

1. El territorio como libro abierto al proceso de conocimiento
2. Relación entre espacio, acción, reflexión y producción
3. Habitar configurando otro *topos* transmoderno
4. Sobre lo colectivo, lo común, lo diverso y la eu-topía
5. Posibles líneas de investigación-acción-producción inter-trans-extra y postdisciplinar

Estos proyectos, al igual que en la dinámica realizada en esta tesis, suceden [ya] como procesos abiertos y discontinuos de acción – reflexión y ensamble de texto. Tienen en común la construcción [abierta al proceso colectivo] de imaginarios basados en diálogos activos, que a su vez se soportan en el encuentro de múltiples prácticas proyectuales compartidas con colegas dentro y fuera del espacio académico.



[5.3] Maqueta de portada para el libro *Territorios dinámicos de investigación - producción. Obra sistema de arte y acción en contexto*.

En paralelo a este trabajo de tesis se realizaron numerosas actividades [encuentros, coloquios, seminarios, talleres,

prospectivas urbanas, actividades en línea, presentaciones en congresos, intervenciones urbanas, redes de trabajo, etc.] organizadas, en tres territorios de cultivo cultural,³ por el *Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno* [GIAE _],⁴ asociadas al *Laboratorio de Arte, Diseño y Entorno* [LADE/posgrado]⁵ de la FAD, UNAM, cuyo enfoque recoge buena parte de la acción reflexión plasmada en esta tesis.

El GIAE _ prepara los siguientes materiales:

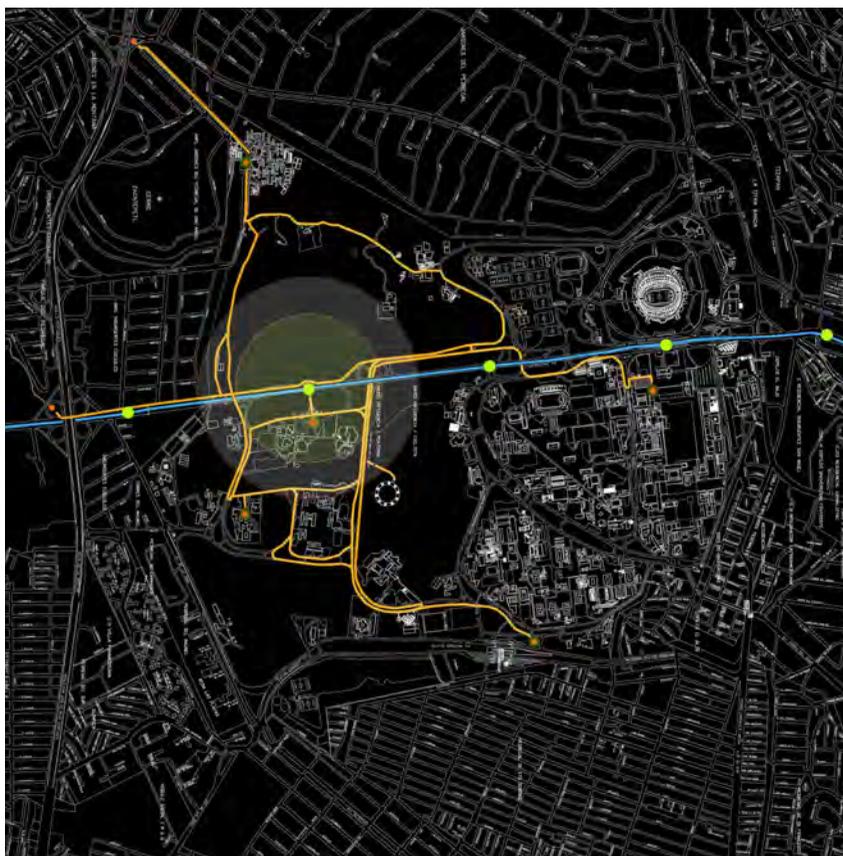
1. *Ciudad ensimismada. Reflexiones sobre arte y diseño en el espacio social.* En una co-edición con el CENIDIAP – INBA. Coordinan Eréndira Meléndez, César Cortés y Luis Serrano.
2. *[Anti]manual experimental de investigación producción. Herramienta para proyectos libres y complejos.* Coordinan Yuri Aguilar, César Cortés y Luis Serrano.
3. *Territorios dinámicos de investigación producción. Obra sistema de arte y acción en contexto.* Coordinan Yuri Aguilar, César Cortés y Luis Serrano.
4. *Contra sentido. Reflexiones sobre arte urbano + arte/diseño y entorno en la UNAM.* Coordinan [tentativamente] Eugenio Garbuno, Eréndira Meléndez, César Cortés y Luis Serrano.
5. *Disenso en el territorio. Notas desde el desarrollo de proyectos a-normales.* Coordinan Yuri Aguilar, César Cortés y Luis Serrano.

³ Cultura de conocimiento [T1], cultura de información [T2] y cultura de comunicación [T3].

⁴ <https://giaiac.wordpress.com/>

⁵ <http://www.fad.unam.mx/corieda/>

Y, por otra parte, se han proyectado una serie de propuestas de gestión urbana universitaria empleando esquemas e imágenes para construir una proto-red de senderos peatonales y ciclistas que enlace a las distintas comunidades de facultades, escuelas, centros e institutos en Ciudad Universitaria.



[5.4] Estudio de trazo de senderos peatonales en la zona sur de Ciudad Universitaria, 2011.

Junto con la red de senderos, se piensa en una red de espacios de trabajo e interacción transdisciplinar abiertos. Nodos de visibilidad de proyectos universitarios en condición de apertura al diálogo y a la colaboración colectiva. *Libros proceso habitables* como nodos de una red de trabajo expandida dentro y fuera del espacio universitario. En una lógica de tendido de puentes hacia el abordaje de problemáticas socio-ambientales urbanas complejas.



[5.5] Estudio de puente para puerta sur de Ciudad Universitaria, 2013.

Espacios abiertos que permitan experimentaciones y encuentros de trabajo transdisciplinar, y ensayos de modos alternos de habitar el espacio colectivo. Espacios para poner en práctica una sinergia de investigaciones y acciones transversales entre campos de conocimiento.



[5.6] Estudio de espacio libro nodo habitable, 2010.

Espacios que permitan eludir el confinamiento cultural impuesto a las distintas formas disciplinarias. Ensayos de emancipación de los cuerpos sujetos a los modos de

disciplinamiento no voluntario, formas y modos fragmentarios, disyuntivos, opresivos, en que cuerpos y espacios configuran pensamientos que dirigen acciones no cuestionadas o no efectuadas como secuencia de un cuestionamiento crítico.

Espacios generados desde una conocimiento colectivo y una práctica abierta a la escucha recíproca, es decir, al diálogo intenso entre la comunidad universitaria. Espacios que nos permitan visualizar y proyectar acciones que enlacen con las problemáticas sociales y ambientales actuales, cuyo núcleo de reproducción cultural, y por tanto de reproducción de formas político-económicas, se sitúa en las ciudades contemporáneas.

IMÁGENES

Introducción

- [0.0]** *Obras en proceso*. Fotografía Luis Serrano, 2013.
- [0.1]** Esquema de zonas conceptuales eje de la investigación.
Elaboración propia, 2015.
- [0.2]** Espacio de lectura en una de las páginas del Libro habitable.
Facultad de Arquitectura de la UNAM. Fotografía Luis Serrano, 2009.

Capítulo 1

- [1.1]** Esquema bidimensional de interacciones, interdependencias e interdefiniciones complejas [multiescala y multidimensionales].
Elaboración propia, 2016.
- [1.2]** Esquema bidimensional de zonas / espacios conceptuales, componentes de problema + intersecciones de problemas.
Elaboración propia, 2016.
- [1.3]** Esquema bidimensional de zonas y enlaces entre campos difusos de indagación. Elaboración propia, 2016.

Capítulo 2

- [2.1]** Imagen del *hunab-ku* maya. Imagen tomada de internet (s/f).
- [2.2]** Imagen del *Tajji* chino. Imagen tomada de internet (s/f).
- [2.3]** Cartel del movimiento contra el aeropuerto de Narita, Japón.

Farmers against the airport. USA, 1978. Imagen tomada del libro *Signs of Change. Social movement cultures 1960s to now*, de Greenwald y Macphhee + Exit Art. Nueva York: AK Press, editado en 2010. Página 119.

- [2.4] Sala de guerra en la película *Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb*, de Stanley Kubrick. 1964. Still.
- [2.5] Sala de operaciones del proyecto SYNCO. 1971. Imagen tomada del sitio: <http://www.cybersyn.cl/>
- [2.6] *Earth first journal*, USA, 1990s. Greenwald, D., Macphhee, J. (2010, p. 130).
- [2.7] Plano de la ciudad mediaeval de Nordlingen, Alemania. Imagen tomada de internet (s/f).
- [2.8] Cartel *Direct action camp against G8*, Japón, 2008. Imagen tomada de Greenwald, D., Macphhee, J. (2010, p. 130).
- [2.9] Fotografía satelital de la Ciudad de México, Google maps, 2017.
- [2.10] Imagen de la portada del libro *NEO/GN/SYS* de Emmanuel Vizcaya, 2014.

Capítulo 3

- [3.1] *Kya sands / Bloubastrand*, Sudáfrica. Proyecto “Unequal scenes”, Johnny Miller, 2016. Imagen tomada del sitio: <http://unequalscenes.com/>
- [3.2] Mapa GIS de la red de industrias multinacionales. Wall, R + Knaap, B. v. D. (2010). *Centrality and Structure within Contemporary Worldwide Corporate Networks*. GaWc Research Bulletin, No. 295. Disponible en: <http://www.lboro.ac.uk/gawc/rb/rb295.html>
- [3.3] *Ecumenopolis*, Dioxiadis, 2016. Imagen disponible en:

<https://funnelme.wordpress.com/2012/01/03/doxiadis-04-ecumenopolis/>

- [3.4] *Mural zapatista*, Chiapas-México. Documentación de Rafel Seguí i Serres. Imagen tomada de Greenwald, D., Macphee, J. (2010, p. 144).
- [3.5] Esquema sobre paradojas y garantías de la modernidad. Imagen tomada del libro *Nunca fuimos modernos*. Latour (2007, p.).
- [2.6] Xilitilla, San Luis Potosí [población semi-rural cercana a Xilitla]. Y Nueva Santa María y Parque Revolución [en la megaurbe de la Ciudad de México]. Capturas de pantalla de *Googlemaps*, 2017.
- [2.7] *Piegans* [black feet] al borde de un lago, habitantes de la región de las montañas rocallosas cerca de la frontera EU-Canadá. Imagen de dominio público, anterior a 1923. Imagen disponible en el sitio: <https://www.pinterest.com.mx/pin/368802656957553847/>
- [2.8] Entorno gráfico del juego *Remember me*. Olivier Deriviere, 2013. Imagen disponible en: <http://negropolia.pl/life-is-strange/>
- [2.9] Variaciones a *Campbells soup cans*, de Warhol. Getty images. Imagen tomada de: <http://mentalfloss.com/article/71814/16-things-you-might-not-know-about-andy-warhols-campbells-soup-cans>
- [2.10] Time Square, Nueva York, (s/f).
- [2.11] Secado de boñigas en Uttar Pradesh. Fotografía de stock (s/f) adaptada. No es la misma imagen que aparece en el libro de Chantall Maillard.
- [2.12] *Caja de zapatos vacía*. Gabriel Orozco, 1993. Imagen tomada del sitio: <http://www.kurimanzutto.com/artists/gabriel-orozco>
- [2.13] *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*. Hans Haacke, 1971. Imagen disponible en: <http://www.kunstkritikk.no/artikler/ga-institusjonen-pa-nervene/>

Capítulo 4

- [4.1] Folleto para la exposición *Sellos y matasellos de artista*. Ulises Carrión, Amsterdam, 1979. Imagen disponible en: http://www.muscoreinasofia.es/sites/default/files/descargas/05-ulises_carrión_0.jpg
- [4.2] Mapa invertido *AuthaGraph*, Hahime Narukawa. Japón, 2010. Imagen adaptada tomada del sitio: <http://www.authagraph.com/top/?lang=en>
- [4.3] *Debut d'une lutte prolongee*, Atelier populaire. Francia, 1968. Imagen tomada de Greenwald, D., Macphee, J. (2010, p. 41).
- [4.4] *Reunión del Frente mexicano de grupos trabajadores de la cultura*, Fotografía de Lourdes Grobet, Fondo Grupo Proceso Pentágono. México, 1978. Imagen tomada del sitio: <http://terremoto.mx/politicas-de-la-intervencion-1969-1976-2015/>
- [4.5] Esquema dinámico complejo del proyecto *Arte, diseño y complejidad ambiental urbana*. Elaboración propia en el Libro Estudio Habitable de La Tortuga Xolalpa. Fotografía de Luis Serrano, 2017.
- [4.6] Ejercicio de construcción de una zona problemática común desde la configuración de zonas conceptuales en 7 proyectos de investigación (2017). Elaboración colectiva en el Taller de investigación acción colaborativa [2017-2] del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Fotografía de Luis Serrano.
- [4.7] Ejercicio de nomenclatura para la construcción de un esquema dinámico complejo, 2015. Elaboración colectiva en el Taller de investigación acción colaborativa [2016-1] del posgrado en Artes y Diseño de la UNAM. Fotografía de Luis Serrano.

Balance

- [5.1] Puntos A, B, C, dinamizadores de las zonas conceptuales de indagación en el esquema dinámico complejo del proyecto *Arte, diseño y complejidad ambiental urbana*. Elaboración propia en el Libro Estudio Habitable de La Tortuga Xolalpa. Fotografía de Luis Serrano, 2017.
- [5.2] Esquema dinámico complejo del proyecto *Arte, diseño y complejidad ambiental urbana*. Elaboración propia en el Libro Estudio Habitable de La Tortuga Xolalpa. Fotografía de Luis Serrano, 2017.
- [5.3] Esquema dinámico complejo del proyecto *Arte, diseño y complejidad ambiental urbana*. Elaboración propia en el Libro Estudio Habitable de La Tortuga Xolalpa. Fotografía de Luis Serrano, 2017.
- [5.4] Estudio de trazo de senderos peatonales en la zona sur de Ciudad Universitaria. Elaboración propia, 2011.
- [5.5] Estudio de puente para puerta sur de Ciudad Universitaria. Elaboración propia, 2013.
- [5.6] Estudio para *espacio libro nodo habitable*. Elaboración propia, 2010.

REFERENCIAS

Textos en papel

- Agamben, G. (1988). *El hombre sin contenido*, Barcelona: Altera.
- Ambrozic, M., Vetesse, A. (2013). *Art as a thinking process. Visual forms of Knowledge production*. Venecia: Università Iuav di Venezia, Sternberg Press.
- Arnall, G. Gandolfi, L., Zaramella, E. (2011). El régimen estético. *La tempestad*. Vol. 12, No. 6.
- Axelos, C. (1973). *Introducción a un pensar futuro*, Buenos Aires: Amorrourtu.
- Bachelard, G. (1975). *Poética del espacio* (2ª. Ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1997). *El aire y los sueños* (7ª. Reimp.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, A. (2009). *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo,.
- Bateson, G., et al (1995). *Gaia, implicaciones de la nueva biología*, 3a. ed., Barcelona: Kairos.
- Benjamin, W. (1976). El arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus.
- Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (2ª. Edición). México: Siglo XXI.
- Bertalanffy, L.v. (1976), *Teoría general de sistemas*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Beuchot, M. (2009). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo*

- de interpretación*. México: Itaca-UNAM.
- Blasco, S. (Ed.) (2013). *Investigación artística y universidad: Materiales para un debate*. Madrid: Ediciones asimétricas – Universidad Complutense de Madrid.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- _____ (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia* (3ª. Ed.). Barcelona: Península.
- Castells, Manuel (2012). *Comunicación y poder*. México: Siglo XXI.
- _____ (2008). *La cuestión urbana* (17ª Ed.). México: Siglo XXI.
- Castro, E., Castro, F. (2012). *El arte de la indignación*. Salamanca; Delirio.
- Chomsky, N., Dietrich, H. (2002), *La sociedad global. Educación, mercado y democracia* (2ª. Ed.). México: Joaquín Mortiz.
- Corona, Javier y Rodolfo Cortés (2009), *Complejidad y pensamiento crítico*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- Danserau, P. (1981). *Interioridad y medio ambiente*. México: Nueva Imagen.
- Debord, G. (1967). *La sociedad del espectáculo*.
- DeCartau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (1ª reimp.). México: ITESO-UIA.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2014). *Rizoma*. México: Fontamara.
- Delgado, M. (1999). *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- Dieterich, H. (2000), *Identidad y globalización. La tercera vía. Crisis en las ciencias sociales*. México, Editorial Nuestro Tiempo.
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Duhau, E. y Giglia, A. (2008). *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, UAM-A - Siglo XXI.
- Duque, F. (2001). *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal.

- _____ (2008). *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid: Abada.
- Durston, J., Miranda, F., comps. (2002). *Experiencias y metodología de la investigación participativa*. Santiago de Chile: CEPAL – ONU.
- Echeverría, B. (2014). *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad: Anotaciones a partir de una lectura de Braudel y Marx*. Ítaca: México.
- _____ (2001). *Definición de la cultura*. México: Itaca - UNAM.
- Fals Borda, O. (1970). *Ciencia propia y colonialismo intelectual*. México: Nuestro tiempo.
- _____ (1979). *Por la praxis: El problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Feyerabend, P. K. (1981). *Contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento* (2ª reimp.). Barcelona: Ariel.
- Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI.
- Follari, R. (1982). *Interdisciplinariedad*. México: UAM – Azcapotzalco.
- Foster, H., et al (2004). *Art since 1900. Modernism, antimodernismo, postmodernism*. Londres, Thames & Hudson.
- Frampton, K. (2000). *Historia crítica de la arquitectura moderna* (10ª ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Fraser, A. (2016). *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México: IIE-UNAM, UAM, Clío, MACBA, Siglo XXI.
- Freire, P. (2006). *La importancia de leer y el proceso de liberación*, 18a. ed., México, Siglo XXI.
- Friedman, K. (2003). Theory construction in design research: criteria, approaches, and methods. *Design studies*, Vol. 24, NO. 6, november. Amsterdam: Elsevier.
- Friedman, Y. (1977). *Utopías realizables*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gadotti, M. (2002). *Pedagogía de la tierra*. México: Siglo XXI.

- García, R. (2006), *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2004). *Epistemología y teoría del conocimiento*. México: CEIICH, UNAM.
- Geymonant, L. (1991). *La libertad*, Barcelona: Crítica.
- González Casanova, P. (2004). *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*. Madrid: Anthropos – Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM.
- Goetz, A. (1982). *Ecología y política*, (2a. ed.). Barcelona: Ediciones 2001.
- Greenwald, D. y Macphree, J. (2010). *Signs of change. Social movements culture 1960s to now*. New York – Oakland: Exit art - AK press.
- Guash, A. M. (2016). *El arte en la era de lo global*. Madrid: Alianza forma.
- Hadjinicolaou, N. (1974), *Historia del arte y lucha de clases*. México, Siglo XXI.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vedén, T. (2005). *Artistic research. Theories, methods and practices*. Helsinki + Gotehmburg: Academy of fine arts + University of Gotehmburg.
- Harvey, D. (2013), *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- Holz, H. H. (1979). *De la obra de arte a la mercancía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Holmes, B. (2010). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Illich, Y. (1974). *Alternativas II*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1985a). *La sociedad desescolarizada*. México: Joaquín Mortiz.
- _____ (1985b). *Energía y equidad, desempleo creador*. México: Joaquín Mortiz/Planeta.
- Ibañez, J. [Coord.] (1998). Nuevos avances en investigación social I (2ª.

- Ed.). Barcelona, *Anthropos*.
- Jameson, F. (1996). *Teoría de la posmodernidad*. Madrid: Trotta.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte cointemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Ítaca.
- Kember, D. y Gow, L. (1992). *Action research as a form of staff development in Higher education*. Netherlands: Kubler Academic Pres Publisher.
- Krieger, P. (2002). *Megalopolis*. México: IIE-UNAM.
- Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología asimétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lefebvre, H. (1969), *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- _____ (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Leff, E. (2006), *Aventuras de la epistemología ambiental*. México: s. XX..
- _____ (2000). *Complejidad ambiental*, México: Siglo XXI – PNUMA.
- _____ (1998). *Saber ambiental*. México: Siglo XXI.
- Lippard, L. (2001). Mirando alrededor ¿Dónde estamos y dónde podríamos estar?. En *Modos de hacer. Arte público, esfera crítica y acción directa*. Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J. y Expósito, M. (eds.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mander, Jerry. *En ausencia de lo sagrado*, Palma de Mallorca, Sierra Club Books/José J. de Olañeta, 1996.
- Maillard, C. (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-textos.
- Michaud, Y. (2007). *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Montaner, J. M. (2002). *Arquitectura y Crítica* (3a. ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Morin, E. (1999), *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Paris: UNESCO.
- _____ (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- _____ (2008). *El año I de la era ecológica*. Madrid: Paidós.

- _____ (2011). *La vía para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós.
- Olea, O. (1980). *El arte urbano*. México: UNAM.
- _____ (2010). *La edad sistémica de los objetos culturales. Teoría de los pasados confluentes*. México: IIE-UNAM.
- Ordeig, J. de M. (2004). *Diseño urbano y pensamiento contemporáneo*, México: Oceano.
- Osborne, P. (2010). *El arte más allá de la estética. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo*. Murcia: CENDEAC.
- Peran, M. (2001). Espacios del suceso. A propósito de las prácticas artísticas y el espacio público, en *Rirkrit Tiravanija. Where the grass is green use it. Demonstrate*. Madrid: Galería Salvador Díaz.
- _____ (2016). *Indisposición general. Ensayo sobre la fatiga*. Hondabirria: Hiru.
- Perniola, M. (2010). *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*. Madrid: Acuarela.
- Piaget, J. (1970). *Naturaleza y métodos de la epistemología*, Argentina: Proteo.
- Piaget, J., García, R. (1984). *Psicogénesis e historia de la ciencia* (2ª. ed.). México: Siglo XXI.
- Quijano, A. (2001). Colonialidad, cultura y conocimiento en América Latina. En *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Signo.
- Rancière, J. (2012). *El malestar en la estética*. Madrid: Clave intelectual.
- _____ (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- _____ (2006). *Política y policía*. Santiago de Chile: Lom.
- Renán, R. (2009). *Los otros libros*. México: UNAM.

- Rubert de Ventós, X. (1972). El medio técnico y urbano como tema actual del arte. *Antología de estética y teoría del arte*. México: UNAM.
- _____ (1997). *El arte ensimismado*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez Vázquez, A. (1980). *Filosofía de la praxis* (3ª ed.). México: Grijalbo.
- Sennet, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama.
- Serrano, M. (1977). *La mediación social*. Madrid: Akal.
- Schumacher, E. F. (1974). *Small is beautiful*. Londres: Abacus.
- Shea, A. (2012). *Designing for social change. Strategies for community-based Graphic design*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- Strauss, L. (2006). *La ciudad y el hombre*. Buenos Aires: Katz.
- Taylor, R. L. (1980). *El arte, enemigo del pueblo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tudela, F. (1985). *Conocimiento y diseño*. México: UAM-Xochimilco.
- Tudela, F. (1985). *Conocimiento y diseño*. México: UAM - Xochimilco.
- Vadée, M. (1977). *Bachelard o el nuevo idealismo epistemológico*. Valencia: Pre-textos.
- Verwoert, J., et al. (011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. Barcelona: MACBA + Universitat Autònoma de Barcelona.
- Villoro, L. (1989). *Crear, saber, conocer* (16ª. Reimp.). México: Siglo XXI.
- Vizcaya, E. (2014). *NEO/GN/SYS*. México: Ediciones Mantaraya.
- Watts, A. (1976). *El camino del tao*. Barcelona: Kairos.
- Weiss, P. (1999). *La estética de la resistencia*. Hondabirria: Hiru.
- Wallerstein, I. , Coord. (2007), *Abrir las ciencias sociales*. México: Siglo XXI – CEIICH - UNAM.
- _____ (1998). *Impensar las ciencias sociales* (5a. reimp.). México: Siglo XXI – CEIICH - UNAM.

Textos en la web

Alonso y Pérez (2012). *Espacio metropolitano y difusión urbana: su incidencia en el medio rural*. Asturias, CES. Disponible en:

http://www.cesasturias.es/ficha_publicacion.php?idPublicacion=319

Agamben, G. (2008), ¿Que es lo contemporáneo?. *Salonkritik.net*, 1 de diciembre. Disponible en: [http://salonkritik.net/08-](http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php)

[09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php](http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php)

Almaguer, P. (2013), Ciberkultur@ e Investigación-Acción Participativa. Revista de *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Época III, Vol. XIX, Num. 37. Disponible en:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31627872006>

Amozurrutia, J., González, J., Mass, M. (2015). *Ciberkultur@ e iniciación a la investigación* (1ª. Ed. Electrónica). México: CEIICH - UNAM.

Disponible en:

<http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/libro/Ciberkultur@Web.pdf>

Andrade, R., et al (2010), Desterritorializaciones educativas para la sociedad del conocimiento. *Polis, revista latinoamericana*. Num. 25.

Disponible en: <https://polis.revues.org/267>

Barry, G. (2014), Terrestrial ecosystem loss and biosphere collapse, *Management of Environmental Quality*, Vol. 25 No. 5, pp. 542-563.

Disponible en: <http://ecointernet.org/wp-content/uploads/2016/06/MEQ-Terrestrial-Ecosystem-Loss-and-Biosphere-Collapse.pdf>

Becerra, G., Amozurrutia, J. (2015), Rolando García's "Complex systems theory and its relevance for sociocibernetics, *Journal of socioibernetics*. Vol 13, No. 1. En línea. Disponible en:

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/re51-jos/issue/view/91>

- Blondeau, et. al. (2004). *Capitalismo cognitivo. Propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños. Disponible en:
<https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Capitalismo%20cognitivo-TdS.pdf>
- Borgdoff, H. (2005), *El debate sobre la investigación en artes*. En línea. Disponible en:
http://www.pol.gu.se/digitalAssets/1322/1322713_the_debate_on_research_in_the_arts.pdf, y en:
<https://es.scribd.com/doc/202198978/El-Debate-Sobre-La-Investigacion-en-Las-Artes>
- Dalmau, J. (2013). La problemática interdisciplinar en las artes. ¿Son disciplinas los distintos modos de hacer? *On the water front*, No.27, octubre. Disponible en:
<http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/110190/1/631616.pdf>
- Debord, G. (1967). La sociedad del espectáculo. *Revista Observaciones filosóficas. Artículos y textos de filosofía*. Disponible en:
<http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf>
- Echeverría, B. (s/f), *Modernidad y capitalismo*. Disponible en:
[http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20\(15%20Tesis\).pdf](http://www.bolivare.unam.mx/ensayos/Modernidad%20y%20Capitalismo%20(15%20Tesis).pdf)
- Emmelhainz, I. (2013), Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?. *SalonKritik.net*. Disponible en:
http://salonkritik.net/10-11/2013/01/arte_y_giro_cultural_adios_al.php
- Flam, J. (1996). *Robert Smithson: the collected writings*. Los Angeles, Londres: California University Press. Disponible en:
- Fuente, D. (2015), “El espejo del arte, de Pablo Jato: una limitada crítica al mercado”. En *politicasmidia*. Disponible en:

<http://politicamedia.com/2015/06/29/el-espejo-del-arte-de-pablo-jato-una-limitada-critica-al-mercado/>

Funtowicz, S., Ravetz, J. (1993). Science for the post-normal age.

Futures: 739-755. Disponible en:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/001632879390022L>

de la Garza, E. (2001). La epistemología crítica y el concepto de configuración (Critical Epistemology and the Concept of Configuration). *Revista Mexicana de Sociología*. Vol. 63, No. 1 (Jan. - Mar.), pp. 109-127. Disponible en:

<http://sgpwe.izt.uam.mx/pages/egt/publicaciones/articulos/configuraciones.pdf>

García, R. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona, Gedisa.

Disponible en:

<http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/Garcia,%20Rolando%20-%20Sistemas%20Complejos.pdf>

_____ (2011) Interdisciplinariedad y sistemas complejos. [En línea] *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 1, 1. Disponible en:

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4828/pr.4828.pdf

García, S. + Belén, P. (2011). Perspectivas ontológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, 3, 89-107. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3798212.pdf>

García Fanlo, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben. *A parte rei*, No. 74. Disponible en:

<http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

- Gómez, F. (2004). “Arte, ciudadanía y espacio público”, en *On the n@terfront*. En línea. Disponible en:
http://www.ub.edu/escult/Water/N05/W05_3.pdf
- González Casanova, P. (2004). *Las nuevas ciencias. De la academia a la política*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales – Universidad Complutense de Madrid – Antropos, Barcelona. Fragmento disponible en:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/coedicion/casanova/20.pdf>
- Groys, B. (2015), *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra. Introducción disponible en:
http://www.cajanegraeditora.com.ar/sites/default/files/extras/ext_ractogroysweb_1.pdf
- Holmes, B. (2007). *La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural*. En línea, Instituto europeo para políticas culturales progresivas. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/1106/holmes/es>
- _____ (2010), “Investigaciones extradisciplinares”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid, Traficantes de sueños. Disponible en: <http://eicpc.net/transversal/0106/holmes/es>
- Jiliberto, R. (2001). Infertuosidad, intuición y reduccionismo: Fundamentos para una economía ecosistémica. *Polis*, No. 1. Disponible en: <https://polis.revues.org/8152>
- Leff, E. (2006). *Complejidad, racionalidad ambiental y diálogo de saberes*. En línea. Disponible en:
http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/470trabajo.pdf
- Lorey, I. (2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*. En línea, Instituto europeo para políticas culturales progresivas. Disponible

- en: <http://eicpc.net/transversal/1106/loreya/es>
- Martí, J. (s/f). *La investigación-acción participativa. Estructura y fases*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ugr.es/~erivera/PaginaDocencia/Posgrado/Documentos/InvestigacionColaborativa.pdf>
- Moreno, J. y Espadas Ma. A. (2009). Investigación-acción participativa. *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*. México – Madrid: Plaza & Valdez. Disponible en: www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/I/invest_accionparticipativa.htm
- Morin, E. (s/f). Sobre la interdisciplinariedad. Texto disponible en: http://www.pensamientocomplejo.com.ar/docs/files/morin_sobre_la_interdisciplinariedad.pdf
- Müller K. H. (2014) Mapping a new and post-disciplinary research frontier: Science and cybernetics at the second-order level. In: *The New Science of Cybernetics. Volume 4: An Interim Report*. Disponible en: <http://www.univie.ac.at/constructivism/journal/special/second-order/material/mueller-2014-mapping-a-new-and-post-disciplinary-research-frontier.pdf>
- Rancière, J. (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial. Disponible en: http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/ma_del_carmen_rossette/wp-content/uploads/2013/09/Jacques-Ranciere-El-espectador-emancipado2.pdf
- Ramírez, S. (2013). Henri Lefebvre y la emergencia del fenómeno urbano. Reflexión desde las redes complejas. *Revista el topo*, No. 1, jun-jul. Disponible en: http://eltopo.cl/editorial/n1_4.pdf
- Rodríguez, L. (2015), *Sistemas complejos y conocimiento emancipador en América Latina. Pecarina del Sur, revista de pensamiento crítico*

- latinoamericano*. Año 7, núm. 25, octubre-diciembre. Disponible en:
<http://www.pacarinadelsur.com/home/alma-matinal/522-sistemas-complejos-y-conocimiento-emancipador-en-america-latina-notas-acerca-del-rol-social-y-politico-de-un-programa-de-investigacion-cientifica-de-larga-duracion#enero-marzo-2015>
- Sagues, J. L. (2000). La función del arte en “La estética de la resistencia” de Peter Weiss. *Revista de filología alemana*, 8, p. 201-215. Disponible en:
<http://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL000110201A/33812>
- Serrano, L. (2016). Arte y diseño en la complejidad ambiental urbana. *Abrevian ensayos*, sexta serie. México: Cenediap INBA – Estampa artes gráficas. Disponible en:
<http://www.cenediap.net/j/es/biblioteca-digital?id=245>
- Smithson, R. (2012). Confinamiento cultural. En *Revista Errata*#, 7, Creación colectiva y prácticas colaborativas, abril. Disponible en:
<http://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>
- Steyerl, H (2010), ¿Una estética de la resistencia? La investigación como disciplina y conflicto. En *transversal texts*, Instituto europeo para políticas culturales progresivas. En línea. Disponible en:
<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>
- UNESCO (2016). *Cultura, futuro urbano. Informe mundial sobre la cultura para el desarrollo urbano sostenible*. París: UNESCO. Disponible en:
<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002462/246291s.pdf>
- Vilar, G. (2013). Acerca de la investigación artística. ¿Produce conocimientos el arte contemporáneo? Conferencia en el Coloquio *Estética y naturalismo. Nuevos paradigmas de la estética contemporánea*. Aula magna del Centro Nacional de las Artes, México. Texto disponible en: <https://es.scribd.com/document/176110257/Vilar->

[CNA-2013](#) Conferencia disponible en:

https://interfaz.cenart.gob.mx/disciplina_filosofia/delarte_dis/

Zadch, L. A. (1965). Fuzzy sets. *Information and control*, 8, 338-353.

Disponible en:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S001999586590241X>

_____ (1972). A Fuzzy-Set-Theoretic Interpretation of Linguistic

Hedges, *Journal of Cybernetics*, 2:3, 4-34. Disponible en:

<https://people.eecs.berkeley.edu/~zadch/papers/A%20fuzzy-set-theoretic%20interpretation%20of%20linguistic%20hedges-1972-Journal%20of%20Cybernetics.pdf>

_____ (1973). Outline of a new approach to the analysis of complex system. *IEEE Transaction on System Man and Cybernetics*, 1:28– 44. Disponible en:

<http://ieeexplore.ieee.org/document/5408575/>

Otros materiales en la web

Vázquez, A. (2012). La teoría de la modernidad. *El ser y pronóstico del tiempo. Filosofía sin piloto automático*. México: Radio UNAM, Colegio de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras - UNAM. Disponible en: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/4552>

Juanes, J. (2011). *Territorios del Arte Contemporáneo - Análisis los antecedentes, propuestas y las tendencias filosóficas en la Historia del Arte Moderno*. México: Radio Educación. Disponible en: <https://www.e-radio.edu.mx/Territorios-del-Arte-Contemporaneo>

