

**La imagen
arde**

AV INVESTIGACIÓN

7•2017•Revista Académica del CINA-ESAY

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE YUCATÁN

Enrique Martín Briceño

DIRECTOR GENERAL

Gladys Cervantes Alpizar

SECRETARIA ACADÉMICA

Saúl Villa Walls

DIRECTOR DE ARTES VISUALES

Nahomi Ximénez Silva

COORDINADORA ACADÉMICA

DE ARTES VISUALES

EDITOR

Dr. Marco Aurelio Díaz Güemez

Miembro del SNI-CONACYT

DISEÑO DE LOGOTIPO Y PORTADA

Rafael Gamboa

PORTADAS

Saúl Villa Walls

Portada: 005, óleo/tela/madera, 40x60 cm, 2015

Contraportada: 004, óleo/tela/madera, 40x60 cm, 2015

AV INVESTIGACION Año 6 No. 7 2017

Revista Académica del Centro de Investigación en Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán (CINAV-ESAY), calle 55 No. 435 x 46 y 48, Centro, CP 97000, Tel. (999) 9301490, Mérida, Yucatán, México. Editor responsable: Marco Díaz Güemez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo 04-2012-031212445700-102, ISSN: 2007-4522. Certificado de Licitud y Contenido en trámite. Actualizaciones: Centro de Investigación en Artes Visuales de la ESAY, calle 55 No. 435 x 46 y 48, Centro, CP 97000, Tel. (999) 9301490. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Queda prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Escuela Superior de Artes de Yucatán.

SITIO WEB

<http://esay.edu.mx/avinvestigacion>

<http://avinvestigacion.com/>

Contenido

La imagen arde

Presentación	4
Indagar cuando la imagen arde. (Diario de una mirada interrogante) Ramón Cabrera Sarlot	5
Orbis Spike. La isla, el mito, la urgencia Vanessa Rivero Molina	24
Autorreferencia, Individuación, Modulación Luciano Sánchez Tual	52
Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión Rafael Penroz Vicencio	67
Colaboradores	89

La imagen arde

Hemos dedicado este número 7 de nuestra revista académica AV Investigación a presentar cuatro artículos derivados de igual número de trabajos de posgrado. Hoy es una realidad el artista que busca en el posgrado otra posibilidad de extender su trabajo de producción, incluso de convertirlo en proceso que le permita obtener nuevas posibilidades de reflexión y praxis.

En vez del título de “posgrado”, elegimos el de “La imagen arde” tomado del título del trabajo que aquí presenta el Dr. Ramón Cabrera Sarlot. En efecto, podría decirse que un trabajo de posgrado, al menos para un artista visual, hace que toda imagen entre en combustión y produzca una “iluminación” particular. Metáforas y comparaciones apartes, no resulta extraño si la comparamos con la leyenda aquella que dice que Descartes descubrió su método cuando intentaba calentarse junto al fuego en medio de la Guerra de los Treinta Años.

Como quiera que sea, hacer un posgrado se ha convertido hoy en una necesidad vital de artistas y académicos de artes. Y más que un reto profesional, se ha convertido, para bien del ejercicio artístico, en una plataforma de búsqueda y reconfirmación personales. La academia en el presente siglo ha venido a beneficiarse de esta nueva aportación de los artistas. Hoy en día, el artista vanguardista no es solo aquel que está dispuesto a equilibrar su sociedad, sino también aquel que está dispuesto a re-equilibrar la educación.

AV Investigación

Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión

Rafael Penroz Vicencio

RESUMEN: En diciembre de 2014, finalicé la redacción de un escrito como memoria y tesis para la obtención del grado de Maestro en Artes Visuales (orientación Fotografía), otorgado por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Entendida como una investigación, la producción fotográfica se fue alejando de ideas matriciales disciplinares: una imagen que se piensa a sí misma puede invertir el flujo causa-efecto. Pienso la imagen como ámbito, no como objeto causado. Tal autorreferencia es el concepto que da nombre al primer capítulo de ese escrito, a cuyas posteriores páginas invito a remitirse si se desea abordar la individuación y la modulación, nodos conceptuales de los otros dos capítulos. Es un extracto, entonces, de “Nuevos Ojos (autorreferencia)”, el que se encuentra aquí transcrito, atendiendo consideraciones de la fenomenología de Merleau-Ponty y la de Lévinas, así como la de una famosa sesión del seminario de Lacan. También refiero al pensamiento del joven investigador y músico mexicano Gabriel Pareyón. Entrelazado al parafraseo de estos importantes pensadores, se encuentra mi pensamiento escrito y visual, poiesis que tiende a una suerte de clinamen, el cual aseguraría no quedar atrapados en un bucle autorreferencial.

Penroz Vicencio, Rafael. (2017). “Artes visuales y creatividad: un estado de la cuestión”. AV Investigación 7-2017, Revista Académica del CINAV-ESAY, pp. 67-88.

> Recepción: 15 de septiembre de 2016 > Aceptación: 5 de octubre de 2016

Tanto la deconstrucción analítica como la imaginación crítica en torno a las fracturas entre los signos son modos de rebeldía que le niegan poder de intimidación a la abstracción del hipercapitalismo como “sistema total” que se autorrepresenta en la lógica indismontable de su sistematicidad absoluta.¹

NELLY RICHARD

La creatividad como política estética

De la misma forma que el evolucionismo se ha opuesto al creacionismo en el pensamiento científico moderno, ha llegado el tiempo en que este debate tome lugar en el campo de las artes visuales. El creacionismo ha sido aceptado sin mayores cuestionamientos hasta hoy por la mayor parte de la comunidad de productores y consumidores de arte.

En la era moderna hemos naturalizado un reparto socioeconómico desigual que afecta a la mayoría de los artistas visuales en el mundo. A diferencia de las formas de explotación presentes en otras industrias que han provocado movimientos revolucionarios, en el arte la explotación, es decir, la estrategia de producción de plusvalor, no se manifiesta claramente bajo una estructura de empleado y patrón. El artista no se ve obligado a vender su cuerpo a un empleador, pero sí su consciencia y su imaginación. Quien usufructúa de su excedente no es un amo sino la colectividad agenciada. Vende su consciencia al sistema del arte y éste, en su totalidad, paga a los amos con el tributo de la renovación de la fe en el sistema de explotación y su inamovilidad. Esta utilidad no es menor ya que en el mundo imagen, la imagen del hombre libre se ha reducido al artista. Para que la fe en un sistema de reparto desigual sobreviva en la era de la visualidad científica, se ha requerido de toda una epistemología fundacional

1 Richard, Nelly 2007 “Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes” en: Fracturas de la memoria, México: FCE, pp.95-106.

que la justifique. El conjunto de saberes dogmáticos con los que identificamos al mundo premoderno, basados en la superstición y el maniqueísmo que atribuye todo poder y todo origen a un acto mítico de creación divina, sobrevive en el sistema del arte activándose permanentemente como creatividad. El conjunto de mitos sobre los cuales se funda la academia moderna de las artes visuales tiene una raíz común que se contradice con las ideas libertarias y científicas.

Partamos por un *cliché* con el que la mayor parte de los artistas coincide: un artista no se hace sino que nace. Esta creencia se asemeja mucho al lugar común ultraderechista de diferencia de clases, que nos indica que la clase se hereda y no se compra. El objetivo fundamental de una escuela de arte, formar artistas visuales, está reñido radicalmente con este prejuicio tradicional. Quien desee ser artista o se sienta artista, debe tener el derecho a serlo y a ejercer su profesión con libertad y apoyo comunitario. Para que el campo de las artes visuales entre en la modernidad y desarrolle una epistemología y una capacidad acreditada de arbitraje autónomo para sus investigadores, la academia debe combatir los antiguos prejuicios que ligan lo artístico con el talento, la superioridad sensible de unos sobre otros y, principalmente, el canon creacionista que liga la producción artística a una estructura teológica que, mediante ritos de discriminación, elige a sus cómplices y rechaza a los disidentes. El análisis que he realizado en esta tesis incorpora conceptos críticos cruzados que atraviesan los límites de los estudios culturales², los estudios de la cultura visual³ y las artes visuales⁴. El objetivo principal estará enfocado en la disociación de los conceptos de creación y arte, para generar un debate acerca de la relevancia o la irrelevancia de la creatividad en la

2 En adelante EC.

3 En adelante ECV.

4 En adelante AV.

enseñanza de las AV. La observación elemental que ha desatado este análisis crítico es la aparición de una escena de masificación de la educación artística y la consecuente insuficiencia de oferta laboral para ejercer una profesión, que sigue estructurándose bajo cánones de exclusión tradicionales que favorecen la diferencia de clases. Por lo tanto, la creatividad será propuesta como política estética representativa del pensamiento reaccionario tradicional y su oposición, la investigación libre, será propuesta como una metodología estética política adecuada para la construcción de una nueva epistemología para las artes.

La etimología de crear: *creare* (engendrar, tener hijos) en latín, y a la vez su raíz indoeuropea *ker* que deriva en las palabras cereal, crecer y criollo, nos impulsa a asociar al término con la actividad agrícola, que origina también vocablos relativos a la cultura.

Esta es una noción bastante pragmática y secular, que nos puede ayudar desde un comienzo a trazar una separación entre un razonamiento filosófico y uno teológico acerca de lo creativo. Sin embargo, la mayoría de los pensadores que han escrito acerca de la creación como concepto en las artes, se refieren a ésta desde su referencia bíblica. Es decir, al acto divino de creación a partir de la nada, *creatio ex nihilo*. Esto resulta relevante puesto que la palabra “creativo” es un neologismo y por eso es importante comprender más allá de su origen etimológico, el sentido de inmanencia que tiene para nosotros en la actualidad. Debemos considerar la compleja relación de lo creativo con la novedad, el cambio, el progreso y la transformación, pero a la vez tener en cuenta la certeza de que esto es incierto. Aunque para efectos de este texto examinaremos el contexto de interpretación actual, resulta interesante revisar el trazado histórico de su desarrollo semántico.

Por su potencial herético, la palabra creación no se ocupó más que para lo teológico hasta el siglo XVII. En ese siglo el poeta polaco Kazimierz Maciej

Sarbiewski escribió que “*el poeta no sólo inventa y de cierta manera construye, sino que también crea de nuevo*”⁵.

Desde ese momento se empieza a usar el término en la crítica poética, extendiéndose a las bellas artes, campo en que se le agrega al sustantivo artista el adjetivo creador y, luego, el predicado compuesto genio-creador. Esta distinción le brinda al artista una ventaja de cualidades semi-divinas y misteriosas, estableciendo desde la creación de la obra una diferencia con el acto herético de suplantación del creador divino (no crea *el* mundo sino *un* mundo), planteando una similitud tópica –icónica- y no una equivalencia indexical.

El *genius*, espíritu del lugar o del cuerpo, implica algo entre el temperamento, la virtud y el talento. Una cualidad borrosa que nombra lo sublime-inconsciente o el ser mítico/místico que habita en un cuerpo o lugar, que de manera espontánea y maravillosa controla o descontrola la conciencia y la razón, haciendo aparecer lo nuevo como “de la nada”.

En el proceso de sacralización del arte moderno ha sido fundamental el papel del genio creativo, una denominación que se expande desde las artes hacia otras disciplinas llegando -en el siglo XX- a su apoteosis con el genio-creativo de las finanzas, un semidiós que en el mundo del capital goza del prestigio “artístico” de poder generar dinero sin trabajar, es decir, sin enajenar su cuerpo. Como un artista liberal, logra lo que para el trabajador es imposible e inimaginable: romper con la tradición y la condena del eterno retorno, superando la explotación, y como hombre libre obsequiarnos la fantasmática visión de su ejemplo como “lo nuevo”. Ese era precisamente el objetivo de los artistas renacentistas que alabó Vasari. No hay que olvidar que el sueño de Leonardo fue ennoblecer la pintura, una bella metáfora de la superación de

5 Tatarkiewicz, Wladyslaw 1993:238-257 cita a Kazimierz Maciej Sarbiewski en *De perfecta poësi*.

clase del pintor. Este ejemplo nos debe remitir también al hombre nuevo maquiavélico, el príncipe, que manteniendo su fe y convicción piadosa, debe estar dispuesto a desobedecer la ley de Dios en aras de una aspiración mayor. La creatividad como aspiración (e inspiración) divina, ha sido el motor simbólico del progreso modernista, y el hecho de estar íntimamente ligada al pensamiento teológico vuelve necesario un análisis más profundo de la función estética que tiene este concepto en la cultura.

Si aceptamos la definición de cultura que propone Stuart Hall⁶ y consideramos una forma total de vida a la suma de diversas posiciones dentro de un concepto general de capitalismo globalizado (como “capitalismo tardío”, “capitalismo cultural”, “capitalismo cognitivo”, “capitalismo relacional”, “capitalismo de los afectos” o “hipercapitalismo”), contexto que incorpora los litigios políticos y diferencias arbitrarias presentes en la vida social inmersa en éste —sistema/complejo— como realidad total, es posible diagramar un plano general del campo de la cultura equivalente a su mercado. En ese plano, las AV aparecen como un campo ubicuo en tanto división del trabajo y planificación determinada por la industria cultural, como lo analizó extensamente la Escuela de Frankfurt⁷. Los conflictos, tensiones,

6 Hall, Stuart. 2010:32 “Es en este contexto que la “teoría de la cultura” es definida como “el estudio de las relaciones entre elementos en una forma total de vida”. La “cultura” no es una práctica, ni es simplemente la suma descriptiva de los “hábitos y costumbres” de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con todas las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones.”

7 Horkheimer y Adorno 1988:3 “La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente.” [...] “Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad irracional —no obstante toda racionalización—, esta tendencia fatal se transforma, al pasar a través de las agencias de la industria, en la intencionalidad astuta que caracteriza a esta última. Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción.”

diferencias y litigios observables en las AV serían, según la lógica de la industria cultural, equivalentes a los conflictos observables en cualquier industria en tanto las fuerzas productivas sean determinadas por la estructura del capital. Una reducción así de clara sería fácil de superar destruyendo la infraestructura del capital como lo intentó un puñado de artistas que, como Malevich, creyeron poder pulverizar las bellas artes burguesas mediante una vanguardia iconoclasta, o bien interrumpiendo los ritos de la superestructura aurática de las artes plásticas como intentaron algunos lectores de Benjamin, desplazando su producción hacia las AV de reproducción tecnológica y la politización del arte. Sin embargo, las construcciones simbólicas del capital —estrategia de tácticas pragmáticas y de sentido común— resultan ser más eficaces que las utópicas estrategias analíticas e idealistas para la emancipación del arte, al punto que, como la mano invisible de Adam Smith, todo movimiento de avanzada retorna inevitablemente a la retaguardia del mercado del arte, donde finalmente se somete. La crítica acusa a la industria de coerción y divide a los artistas entre cómplices y víctimas. El arte político resulta ineficaz o inútil en las luchas por la emancipación.

Esta problemática en el arte contemporáneo ha sido denominada apórica por un considerable número de teóricos del arte, mientras que investigadores cercanos al giro cultural como Jacques Rancière y Nicholas Mirzoeff han centrado las determinantes simbólicas para una nueva eficacia política del arte en las representaciones sociales del consumidor más que las del productor. El estado apórico del arte no sería producto de la perversidad de la industria y el cinismo de los artistas, sino de la aparición de innumerables formas de insurgencia a partir de la mediación de toda producción artística-visual en dispositivos reproductores de imágenes. La cultura visual, ha dicho Mirzoeff, implicaría un acercamiento a la antropología del consumidor de

imágenes que se enfoca en buscar con la mirada “información, significado o placer... en interface con la tecnología visual”⁸ y ya no con el productor, sus ideas, la empatía, la solidaridad y el afecto que el espectador le debía. El arte en la cultura visual no implicaría una relación entre un espectador y un artista mediante la obra sino entre un consumidor y un producto mediado por el efecto que el mirar a través de un dispositivo le provoca. El artista sería tan producto como la obra. En el mundo-imagen, la obra de arte es una imagen igual que cualquier otra imagen, y el artista otra imagen sujeta al mismo régimen escópico⁹.

La obra de arte contemporánea no sería una obra autónoma sino un medio para la mitificación de una forma de arte total, encargada de imponer una sola estética global, un solo sentido, un solo reparto que nos recuerda a Mussolini y su admiración por Gabriele d’Annunzio: *rinnovare o morire*.

Cuando Guy Debord denunció el mundo-espectáculo¹⁰ ya era demasiado tarde para dar un paso atrás. En 1969 ya estábamos inmersos en lo que

hoy llamamos mundo-imagen. En su idea de mundo espectáculo todavía vemos la retórica de la teoría crítica y la necesidad de representar en el espectador a un sujeto que espera ser complacido, sorprendido o divertido. Enajenado y pasivo, el espectador de Debord se deleitaba en el placer de la visión fetichista ligada al deseo. Disfrutaba, como lo decía Lacan, de litros y litros de Coca-Cola, sin obtener jamás satisfacción sino el malestar de una panza hinchada. Ese ya no era el espectador crítico ni el diletante o el *flâneur* de la sociedad burguesa del siglo XIX, ni siquiera el proletario buscando entretención. El que describe Debord es un consumidor. Pero es un consumidor patético, enajenado, sufriente y victimizado. Lo que hace Debord es ampliar la noción marxiana de extrañamiento del trabajador al extrañamiento de la sociedad completa, en un proceso de proletarización total al que llama espectáculo¹¹. Al establecer una división entre activos y pasivos representada por el hacer y el contemplar, da expresión a un nuevo reparto estético que se gestó durante los 60’s, que sancionaba la pasividad confirmando la inferioridad del espectador. El arte no-objetual, el arte procesual y expandido, la instalación, la performance, el arte participativo y relacional, entrarán en escena para saldar esa brecha, exigiéndole al espectador su participación en el proceso creativo, como medio para redimirlo de su ignorancia y enajenación. Con esto los artistas contemporáneos no hacen más que ensanchar la brecha entre el artista y el público, sometiendo al observador a una prueba de taxonomía de lo sensible que seguro reprobará. El artista, como

8 Mirzoeff, Nicholas 1988: 3-13. “What is visual culture?”

9 Jay, Martin 2003: 221-251. Martin Jay manteniendo un sentido abierto del término, describe los regímenes escópicos de la modernidad como “[...] un terreno en disputa, antes que un conjunto armoniosamente integrado de teorías y prácticas visuales” pero nos da a entender que las diferentes formas de ver que han dominado la cultura han estado siempre ligadas a las tecnologías escópicas de cada época, y éstas han sido determinadas por las necesidades de control visual de los medios de producción.

10 Debord, Guy 1995:18 “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, porque el espectáculo está en todas.”

11 Ibid:16 “Con la separación generalizada del trabajador y de su producto se pierde todo punto de vista unitario sobre la actividad realizada, toda comunicación personal directa entre los productores. Con el progreso de la acumulación de los productos separados, y el progreso de la concentración del proceso productivo, la unidad y la comunicación vienen a ser el atributo exclusivo de la dirección del sistema. El éxito del sistema económico de la separación es la proletarización del mundo.

sabio visionario, se decepciona del espectador que se niega a participar o que no comprende su visión, cuyo concepto creativo requiere formarse en la mente del espectador mediante la concentración exclusiva, o mediante su colaboración para “completarlo”.

El espectador se emancipa ignorando al artista y su propuesta, despreciando sus ideas, para preferir las propias. El espectador emancipado¹² deviene un consumidor activo. Como consumidor, el ejercicio de su libertad posible será la libre elección e interpretación de lo que ve, no ve, o desea ver, que serán sus derechos de mirada¹³. Los artistas críticos, autoproclamados anti-comerciales, fuera de la lógica del mercado y separados del consumidor, se ven obligados a formar sectas secretas en complicidad con instituciones para mantener la diferencia entre arte culto y arte “ignorante”, generando un nuevo mercado de reanimación de la maquinaria estatal, que se vanagloria de ser patrocinador y defensor de la verdadera cultura, perdida en la enajenación mundana de la globalización. Astutamente, los artistas que también son consumidores en el mercado del

12 Rancière 2010:23 “No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.”

13 Gómez-Moya 2012:17 “Precisamente donde la antigua concepción de los derechos del hombre, en tanto que mirada natural, aparecía como una virtud preexistente y libre de medios, ahí la *téchne* comienza a asomarse como un prótesis científica para reforzar esa mirada original. De aquello se desprende que el derecho a ver en el archivo –con la tecnología subsidiaria pertinente- constituye en sí mismo un derecho de mirada*.” *En la nota al pie, Gómez-Moya aclara el sentido de “mirada” que utiliza, y que comparto en esta tesis: “Conviene señalar que preferimos usar “mirada”, *look*, por su vínculo con la subjetividad política antes que “ver”, *see*, propio de cierta actividad fisiológica. No obstante, también cabe advertir de esta varianza irrefutable que se da en la traducción de diferentes textos derivados de la literatura anglosajona. En este ensayo ambas nociones aparecerán reconociendo aquellas irregularidades discursivas.”

arte, aprovechan la gestión institucional para brincar a mercados más exigentes que requieren de cierta “prueba de blancura”, una garantía institucional sobre la calidad de su producto similar a una norma ISO¹⁴. El consumidor de hoy ha evolucionado en un sujeto astuto, calculador y quizás perverso, como lógica de resistencia a la sujeción de los poderes del mercado.

Hoy vemos consumidores a quienes la sorpresa no les sorprende y “esperan lo inesperado”¹⁵.

Vemos en todas partes consumidores impacientes que se aburren fácilmente, y que consideran al mundo como un anaquel o un catálogo

14 ISO: sigla en inglés para Organización Internacional de Estandarización. “Las Normas Internacionales ISO aportan una contribución positiva al mundo en que vivimos. Facilitan el comercio, la difusión del conocimiento, diseminan los avances innovadores en tecnología, y comparten buenas prácticas de gestión y evaluación de la conformidad. ISO hace uso óptimo de los recursos que le son asignados por partes interesadas elaborando solo aquellas normas para las cuales existe una clara necesidad en el mercado. Esta labor es llevada a cabo por el aporte de expertos provenientes de los sectores industriales, técnicos y empresariales que han solicitado las normas, y que posteriormente las ponen en uso. A estos expertos se les pueden unir otros con conocimientos relevantes, tales como los representantes de las agencias gubernamentales, laboratorios de ensayos, asociaciones de consumidores y la academia, y por las organizaciones internacionales gubernamentales y no gubernamentales. Las Normas Internacionales ISO representan un consenso global sobre el estado del arte en la tecnología o las buenas prácticas en estudio.” http://www.iso.org/iso/private_standards-ES.pdf

15 Morin 1999:3 “La fórmula del poeta griego Eurípides que data de hace 25 siglos está ahora más actual que nunca. « Lo esperado no se cumple y para lo inesperado un dios abre la puerta ». El abandono de los conceptos deterministas de la historia humana que creían poder predecir nuestro futuro, el examen de los grandes acontecimientos y accidentes de nuestro siglo que fueron todos inesperados, el carácter en adelante desconocido de la aventura humana, deben incitarnos a preparar nuestras mentes para esperar lo inesperado y poder afrontarlo. Es imperativo que todos aquellos que tienen la carga de la educación estén a la vanguardia con la incertidumbre de nuestros tiempos.”

de productos en oferta. Con las vidas ejemplares exhibidas masivamente se ha desarrollado una cultura ansiosa por la aventura y la indeterminación, radicalmente anticonservadora y antitradicional, que puede ser fetichista, narcisista, crítica y disidente simultáneamente. Podemos ser pasivos o activos, pacifistas o activistas, revolucionarios y reaccionarios al mismo tiempo. Lo que ha sido descrito como cinismo posmoderno parece ser una forma de resistencia semiótica, de negación de un sentido único, una representación social que demanda polisemia y sobre todo, libertad absoluta en la vida-espectáculo. Vivimos en una sociedad consciente de que el espectáculo y el consumo no son la vida real pero, a la vez, le tememos a la vida real pues ésta ha sido colonizada por las fuerzas del capital y cualquier intento de ocupación será castigado. Por eso lo real sólo puede ser traumático. En el espectáculo, como consumidores, al menos tenemos derechos y podemos cambiar todo como quien cambia de canal. Una estudiante de mi clase de dibujo justificó la entrega de una serie de dibujos de empaques de papas fritas como “antropología visual” argumentando que “uno debería poder elegir las temáticas de su producción, como elijas entre *Sabritas* y *Cheetos*”¹⁶. Su idea era oponerse a un ejercicio de campo que le exigía salir a dibujar personas a la calle en un paseo cuyo rumbo iba a ser determinado por el interés que le provocara la gente que iba apareciendo. Los estudiantes prefieren no salir del salón de clases y hacer “volar” su imaginación. Esta forma de cambio permitida por la hegemonía absoluta del orden del capital, es la creatividad. Cambiar todo para no cambiar nada. Frente a esta opción, mi propuesta “situacionista” pasó a ser “tradicional” y aburrida. El disentimiento se puede dar sólo en ese plano, todo que elegir, todo que ver, todo que hablar y nada que hacer. Nuestra capacidad de disentir ha sido

16 “Sabritas” y “Cheetos” son dos conocidas marcas de frituras comestibles en México.

desplazada a la virtualidad del mercado y esto se ha intensificado con la aparición de un lenguaje común que domina la sociedad globalizada: la imagen digital. El mundo-imagen-digital se ha transformado en el archivo, campo de pruebas y lugar para sublimación¹⁷ de la vida. En la bidimensionalidad informática todo es posible. La bidimensionalidad nos afecta tanto como la tridimensionalidad, pues el ver es un proceso reflexivo y sensitivo a la vez. Queremos verlo todo porque ver es un proceso cognitivo. Sobre todo lo nuevo, lo prohibido, lo oculto. Pensamos que la aparición espectacular de lo nuevo, la visibilidad y la revelación de lo invisible y lo desaparecido, es la función política de lo creativo. Por eso, una posición disidente, rebelde, insurgente es más interesante que una tradicional. Y mientras más interesante, más deseable y más valorada se vuelve, pues funciona como objeto del deseo, como fetiche de lo real perdido en el mundo virtual de la mercancía. Bajo esta creencia, el mundo del arte es el mercado del arte que abarca todo el campo, como el mercado cultural abarca la cultura. En esta situación, el arte disidente como anti-arte, es creatividad pura, mercancía pura, desinteresada e indiferente. También, hay que decirlo, hay formas de “creatividad interesada” que mueven el arte popular y el comercial. Sin embargo, para efectos de esta tesis, me he limitado al análisis del sometimiento de lo que durante décadas hemos pensado que constituye la reserva crítica de una humanidad homogenizada: el arte contemporáneo crítico. En su práctica se esconde la esencia de la mitificación del arte-mercancía: el rito de separación de clases y la recompensa material del acto de fe, tal como lo podemos leer en la parábola de los talentos que narra Jesús a sus discípulos:

“Es también como un hombre que, al ausentarse,

17 Lacan 1995:9 “La sublimación no es sin el cuerpo pero es “una manera refinada de suplir la ausencia de relación sexual, fingiendo que somos nosotros que le imponemos obstáculos”.

4. Registro de la acción en el centro de Mérida (2013).

llamó a sus siervos y les encomendó su hacienda: a uno dio cinco talentos, a otro dos y a otro uno, a cada cual según su capacidad; y se ausentó. Enseguida; el que había recibido cinco talentos se puso a negociar con ellos y ganó otros cinco. Igualmente el que había recibido dos ganó otros dos. En cambio el que había recibido uno se fue, cavó un hoyo en tierra y escondió el dinero de su señor. Al cabo de mucho tiempo, vuelve el señor de aquellos siervos y ajusta cuentas con ellos. Llegándose el que había recibido cinco talentos, presentó otros cinco, diciendo: “Señor, cinco talentos me entregaste; aquí tienes otros cinco que he ganado.” Su señor le dijo: “¡Bien, siervo bueno y fiel!; en lo poco has sido fiel, al frente de lo mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor.” Llegándose también el de los dos talentos dijo: “Señor, dos talentos me entregaste; aquí tienes otros dos que he ganado.” Su señor le dijo: “¡Bien, siervo bueno y fiel!; en lo poco has sido fiel, al frente de lo mucho te pondré; entra en el gozo de tu señor.” Llegándose también el que había recibido un talento dijo: “Señor, se que eres un hombre duro, que cosechas donde no sembraste y recoges donde no esparciste. Por eso me dio miedo, y fui y escondí en tierra tu talento. Mira, aquí tienes lo que es tuyo.” Mas su señor le respondió: “Siervo malo y perezoso, sabías que yo cosecho donde no sembré y recojo donde no esparcí; debías, pues, haber entregado mi dinero a los banqueros, y así, al volver yo, habría cobrado lo mío con los intereses. Quitadle, por tanto, su talento y dádsele al que tiene los diez talentos. Porque a todo el que tiene, se le dará y le sobrará; pero al que no tiene, aun lo que tiene se le quitará. Y a ese siervo inútil, echadle a las tinieblas de fuera. Allí será el llanto y el rechinar de dientes.”¹⁸

Se premia con distinción de clase y riqueza a quien mimetiza el acto divino de la creación demostrando ingenio, sacrificio y esfuerzo. La creatividad, esgrimida como herramienta para

18 Mateo:25, 14-30 Biblia de Jerusalén

el cambio y el disenso, deviene a su vez, herramienta del más profundo conservadurismo al escindir al creador de la comunidad trabajadora sancionada como mediocre. El acto creativo es, entonces, un acto de reparto, un acto de violencia estética que impone políticamente una lógica de división asimétrica que justifica la supremacía de una clase de individuos sobre otros y que, por ende, determina la arquitectura social desde la diferencia y no desde la igualdad. Es por lo tanto un acto policial cuya función es mantener el orden jerárquico tradicional y prevenir la insurgencia. La creatividad, cualidad suturada al autor en tanto mito fiduciario que el dios de los cristianos le confiere a quien sigue sus pasos, es una forma particular de estética política, un proceso de estetización de la vida política¹⁹ que naturaliza la desigualdad y sabotea la voluntad de trabajar de forma colectiva en otra cosa que no sea la guerra²⁰.

19 Benjamin 2003:96-97

20 Ibídem. “Todos los esfuerzos hacia una estetización de la política culminan en un punto. Este punto es la guerra. La guerra, y sólo la guerra, vuelve posible dar una meta a los más grandes movimientos de masas bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad heredadas. Así se formula el estado de cosas cuando se lo hace desde la política. Cuando se lo hace desde la técnica, se formula de la siguiente manera: sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad. “[...] la estética de la guerra actual se presenta de la manera siguiente: cuando la utilización natural de las fuerzas productivas es retenida por el ordenamiento de la propiedad, entonces el incremento de los recursos técnicos, de los ritmos, de las fuentes de energía tiende hacia una utilización antinatural. Ésta se encuentra en la guerra, cuyas destrucciones aportan la prueba de que la sociedad no estaba madura todavía para convertir a la técnica en un órgano suyo, de que la técnica no estaba todavía suficientemente desarrollada como para dominar las fuerzas sociales elementales. La guerra imperialista, en sus más terroríficos rasgos, está determinada por la discrepancia entre unos medios de producción gigantescos y su utilización insuficiente en el proceso de producción (con otras palabras, por el desempleo y la escasez de medios de consumo. La guerra imperialista es una rebelión de la técnica que vuelca

La policía creativa

La creatividad es una política estética de la visualidad que sujeta las AV a la estructura del mercado. Las políticas estéticas, antagónicas a las estéticas políticas²¹, han sido distinguidas por Jacques Rancière como normativas policiales ejercidas sobre la multitud (*demós*) para el control y reparto de lo sensible²². El único sentido persistente y que permea transversalmente tanto el arte crítico como el comercial es la creatividad. La creatividad es hoy una demanda del mercado y está imbricada a las necesidades y deseos, creados y genuinos, de un nuevo hombre nuevo: el consumidor. La creatividad es una representación social promovida por el poder, no es reprimida y goza de tal inmunidad, que sin temor a equivocarnos podemos decir que se trata de un concepto sacralizado. Su desmontaje ofrece amplia oposición ya que la creatividad como significado naturalizado y cotidiano, representa la libertad absoluta para imaginar y materializar sobre el material humano aquellas exigencias a las que la sociedad ha privado de su material natural."

21 Rancière 2006:17. "[...] lo político es el encuentro de dos procesos heterogéneos. El primero es el del gobierno. Este consiste en organizar la reunión de los hombres en comunidad y su consentimiento, y descansa en la distribución jerárquica de lugares y funciones. A ese proceso le daré el nombre de policía. El segundo es el de la igualdad. Este consiste en el juego de prácticas guiadas por la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla. El nombre más apropiado para designar este juego es emancipación."

22 Rancière 2009:9. "Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto."

cualquier forma original. No quisiera orientar este texto hacia la indagación de un momento fundacional del sentido actual ya que ésta no es una tesis de historia, pero me parece importante preguntarse en qué momento la imaginación, la poesía y la técnica fueron sustituidas por un término que parece representar todos los procesos del arte juntos? ¿Quiénes y por qué han conferido a esta palabra tanto poder y un significado tan universal y pragmático a la vez, a pesar de su esoterismo, a pesar de ser una metáfora, una trasnominación, incluso una metonimia del acto divino, aplicada en el mundo secular de la economía con un entusiasmo hasta sacrílego?

La pasión irreflexiva con la que se defiende la creación en el campo de las AV y su popularidad son tales, que se ha vuelto necesario un análisis crítico del concepto porque ha devenido símbolo de un proceso policial de exclusión. Si bien la creatividad le ha aportado una cara "humana" al capitalismo²³, diversificándolo y ofreciendo mayor libertad de acción y elección, el orden social en general y las desigualdades sufridas por los artistas (y todo el mundo –no-rico) no ha variado mucho desde el siglo XVIII. Las políticas estéticas del capitalismo, aunque difunden un discurso de inclusión y diversidad progresista en la superficie, han sido construidas desde una división clasista que definió Alexander Gottlieb Baumgarten como estética en el Siglo de las Luces. La hipótesis estética que Baumgarten centró en la percepción de la belleza y que Kant amplió a lo sublime, da por hecho que la belleza emana de la contemplación de la naturaleza al reconocer en ella la perfección de la creación divina. Naturalizado esto, el arte inspirado en la creación evoluciona como analogía secular de la misma, representando

23 S. ĩĳek 2011: 459 "También podemos afirmar que en la actualidad estamos viviendo una versión perversa de este capitalismo con rostro humano en la forma de un socialismo para ricos. Si eres lo bastante rico, el sistema te salvará, hagas lo que hagas; si no lo eres, te dejará caer."

la belleza natural en la creación artística autónoma –sin necesidad de la naturaleza-. El juicio estético fundamentado en la extraordinaria capacidad del genio artístico para percibir lo suprasensible y representar lo bello y lo sublime, hoy se puede entender como un resabio pre-crítico en el discurso analítico kantiano, sujeto aún al orden teológico “visual” de superioridad e inferioridad.

El clasismo y racismo de Kant se deja ver en “Lo bello y lo sublime”, texto en que compara lo sublime de la raza blanca europea con la vulgaridad de la raza negra:

Los negros de África carecen por naturaleza de una sensibilidad que se eleva por encima de lo insignificante. El señor Hume desafía a que se le presente un ejemplo de que un negro haya mostrado talento, y afirma que entre los cientos de millares de negros transportados a tierras extrañas, y aunque muchos de ellos hayan obtenido la libertad, no se ha encontrado uno sólo que haya imaginado algo grande en el arte, en la ciencia o en cualquiera otra cualidad honorable, mientras entre los blancos se presenta frecuentemente el caso de los que por sus condiciones se levantan de un estado humilde y conquistan una reputación ventajosa. Tan esencial es la diferencia entre estas dos razas humanas; parece tan grande en las facultades espirituales como en el color. La religión de los fetiches, entre ellos extendida, es acaso una especie de culto idolátrico que cae en lo insignificante todo lo hondo que parece posible en la naturaleza humana. Una pluma de ave, un cuerno de vaca, una concha o cualquier otra cosa vulgar, una vez consagrada con algunas palabras, se convierte en objeto de reverencia y de invocación en los juramentos. Los negros son muy vanidosos, pero a su manera, y tan habladores, que es preciso separarlos a golpes.²⁴

Este texto dibuja un diagrama policial de visualidad y, aunque introduce conceptos seculares

24 Kant 1786:327

como gusto y preferencia, los rebaja a la categoría de fetichismo e idolatría. El orden que propone no supera los cánones clásicos sino que los adapta a la retícula moderna de la visualidad, como en un organigrama: de lo divino a lo profano; desde lo particular/universal hasta lo múltiple/nominal. Dios (particular/universal) arriba, los hombres (múltiples/nominales) abajo. Su argumentación refuerza el orden monoteísta para distribuir la población según su capacidad estética de distinguir la belleza y lo sublime suprasensible. En la punta de la pirámide se ubican los fieles y cultos, y los infieles e ignorantes abajo, sujetos al orden ocularcentrista de la vigilancia para mantenerles en su lugar designado, tal como en una plantación supervisada.

Rancière se refiere a la política estética como el forzamiento de un reparto desde el poder mediante el sometimiento policial. El reparto policial sensible –observable- es un reparto biopolítico de cuerpos separados en clases según el designio del poder. Es el caso del reparto estético fundamentado por Kant en su *Crítica del Juicio*, que incorpora el arte al canon de lo bello y lo sublime, separándole de la artesanía y la técnica como actividades subalternas²⁵. En consecuencia, el concepto liberal de autonomía del arte dará origen a la industria cultural como un lugar donde se repartirán mayores utilidades a los que cumplan con el canon de representación mítica de lo suprasensible. Posteriormente, para sumarse a los procesos productivos modernos, se mecanizará la industria programando la homogenización y la purificación ideológica de sus productores mediante la academia, y del espectador/consumidor mediante la educación escolarizada y los medios de propaganda masiva. Considerando esto no resulta

25 Rancière 2009:9 “El animal hablante, dice Aristóteles, es un animal político. Pero el esclavo, si es que comprende el lenguaje, no lo “posee”. Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque no tienen el tiempo de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en otro sitio porque el trabajo no espera.”

extraña la crisis representacional sintomatizada en el pastiche, la hibridación y el eclecticismo relativista de la teoría posmoderna, que no tiene su origen en un discurso “posmoderno” sino en la contradicción radical entre los discursos emancipadores de las ideologías modernas y el determinismo profundo de las estrategias de visualidad que regulan la vida diaria. La crisis en la representación visual de las estéticas políticas se delata, más allá de un estado apórico, en la resistencia sostenida por la comunidad que demanda cambios en las instituciones. Una contradicción cotidiana se observa claramente en el ejercicio de separación que practicamos regularmente en las escuelas de arte, clasificando a los profesores como sabios y a los alumnos como ignorantes. Rancière ha logrado sintetizar este conflicto de manera brillante desplazando el razonamiento historicista hacia el presente como escena de distribución. Esto nos permite desde el análisis de las situaciones cotidianas de separación, identificar razonamientos que fundamenten el retorno a escenas que pensábamos superadas, más allá del mito del origen en un momento puntual de reparto fundado en la narración de un vencedor. De este modo, en su análisis de las teorías de Joseph Jacotot en “El maestro ignorante”²⁶, Rancière elucida cómo la pedagogía determina una política estética que – con la noble intención de acortar la brecha entre la ignorancia y el conocimiento- separa al maestro del alumno, determinando el lugar del alumno como el lugar del desposeído que no es otra cosa que el lugar del que no tiene lugar²⁷. Rancière reconoce una

26 Rancière 2003

27 Es la lógica misma de la relación pedagógica: en ésta, el papel atribuido al maestro consiste en suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Las lecciones y los ejercicios que el maestro da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la separación más que creándola de nuevo una y otra vez. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello es simple. En la lógica pedagógica,

doble acción de separación, en primer lugar de los cuerpos –maestro y alumno- y en segundo lugar de las metodologías de interpretación que legitiman los saberes. El ignorante, entonces, queda doblemente escindido en un proceso donde tiene que someterse a la condición de: a) no saber y, b) no saber cómo saber.

A esto, dice Rancière, Jacotot le llamó proceso de embrutecimiento, ya que al educando no le queda otra opción para ser educado que aceptar su condición subalterna, que sólo podrá ser superada transformándose él mismo en profesor, perpetuando así un orden de brutalidad pedagógica. De la misma manera, quien pretenda comunicar algo mediante su arte, deberá situar al espectador en el lugar del subalterno, sometiéndole a un código de interpretación. Si lo que quiere el artista contemporáneo es liberar al espectador del yugo pedagógico haciéndole partícipe de la gestación de la obra para que experimente junto a él la vivencia creativa, inevitablemente habrá perdido la eficacia comunicacional para reducir la obra únicamente a su valor de clase y diferencia, a saber: la experiencia creativa pura como valor ejemplar. La obra de arte, entonces, deviene dispositivo de reparto estético, deviene política estética y visualidad, situándose (el artista en el museo como “la obra”) sobre el espectador y la pieza como misterio a adivinar. El espectador jamás adivinará pues el mensaje estará en el medio, en el lugar de distribución, y no en la obra, por lo que el artista pondrá al espectador en su lugar –poniendo al espectador en su lugar. Esta acción clasista sólo se puede realizar desde un medio que legitime al autor como creativo. Por eso el artista contemporáneo no sueña con hacer una obra sino

el ignorante no es solamente aquél que todavía ignora lo que el maestro sabe. Es aquél que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo. El maestro, por su parte, no es solamente aquél que detenta el saber ignorado por el ignorante. Es también el que sabe cómo hacer de ello un objeto de saber, en qué momento y de acuerdo con qué protocolo.

con instalar su obra en un museo, en un medio que le reconozca. Por eso es que la instalación es la forma total del arte contemporáneo. Por eso es que no hay una forma de arte contemporáneo mejor o más avanzada que otra, porque todas las formas de arte contemporáneo son creativas y son una imagen: la imagen de la visualidad triunfante.

El arte contemporáneo como abstracción creativa, es un dispositivo visual que funciona dentro de un tipo específico de régimen escópico moderno. En diferentes épocas históricas y espacios geográficos, los regímenes escópicos que Martin Jay²⁸ describe han tenido la función de generar un reparto visual del mundo, determinando el orden de la vida política sujeta a la administración de tecnologías específicas de vigilancia y control de la mirada. Mirzoeff ha complementado esta observación identificando complejos visuales mediante la investigación historiográfica para diagramar una hipótesis de intensificación cronológica de la visualidad como paradigma y sistema de sometimiento de la mirada, agrupándolos en conglomerados de representación política. Hoy que presenciamos la intensificación de la vigilancia como contrainsurgencia preventiva²⁹, es necesario que podamos concebir el arte creativo como dispositivo de prevención del discurso insurgente para una escopía de red. Si consideramos que, por una parte, la cualidad creativa del arte contemporáneo homogeniza la totalidad de la producción y, por otra, defendemos consensualmente que el arte contemporáneo resiste la homogenización mediante la creación individual auto-presentándonos la creatividad como una identidad infracturable, estamos definitivamente frente a una aporía. Si consideramos en cambio el arte creativo como representación de un sistema y símbolo del poder, de pronto se configurará la imagen nítida de la creatividad como un dispositivo

visual de control policial en red. Una máquina de prevención de la movilidad que utiliza toda la energía revolucionaria para alimentar un mercado de novedades.

La aporía como misterio y dogma de la creación

La cualidad distintiva de una aporía es la imposibilidad de solución de una paradoja que mantiene la superación de un problema en suspensión. El conocimiento se obstruye quedando paralizado el proceso cognitivo. En el estado apórico el objeto mismo de investigación se torna invisible, indistinguible, ni siquiera borroso. Al menos lo borroso se puede conocer en tanto algo distintivamente indefinido, pero lo apórico no permite su distinción; etimológicamente *bloquea el paisaje*, necesitando de un avance cognitivo o cambio de paradigma para poder resolverse. Hemos visto cómo la estética ha experimentado un avance cualitativo y cuantitativo en su teoría epistemológica. Sin embargo, este conocimiento no ha producido cambios relevantes en el mercado del arte contemporáneo así como tampoco grandes cambios en las condiciones productivas de los artistas. Realmente no hemos podido avanzar más allá del *readymade* y del *pop art*³⁰. Como en la aviación tripulada, no se ha podido producir un avión más rápido que el North American X-15, que hace 50 años voló a 7.274 km/h, Mach 6,72 (fig.1).

El arte contemporáneo oscila entre el éxito comercial y el acto heroico altruista, pero el centro significativo es y sigue siendo, tal como escribieron Horkheimer y Adorno, el artista: un desposeído que

28 Jay, Martin 2003

29 Mirzoeff 2011:18

30 *Readymade* y *pop art* como mercancía pura, creatividad pura, novedad. Otras formas de arte contemporáneo son más bien simbolistas o metafóricas en el sentido literal del canon bello-sublime.

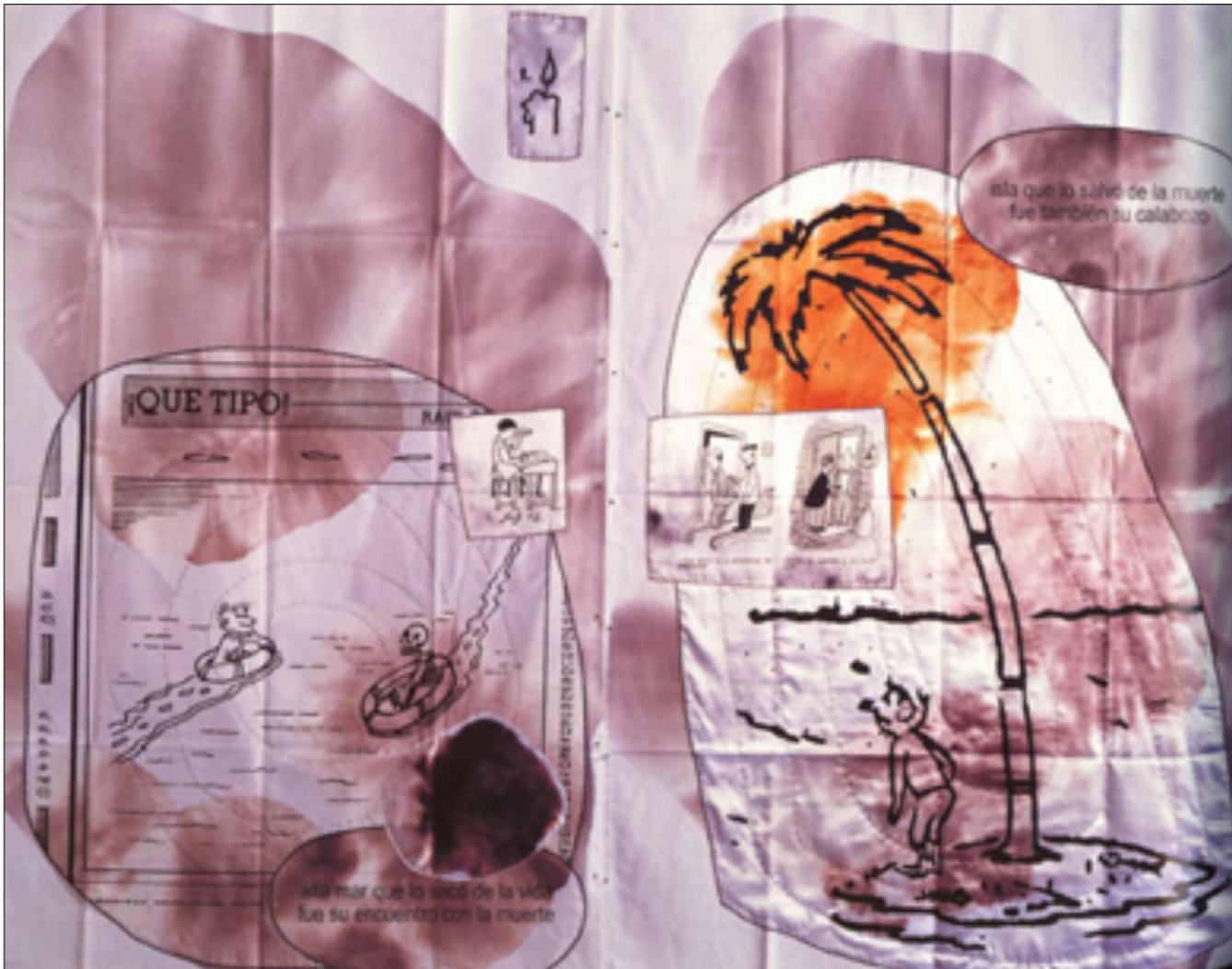


I.X-15 accidentado, 1962.

busca ocupación³¹. El principio del arte ampliado de Beuys y la frase célebre “todo hombre un artista” como antítesis del principio fascista de la providencia del líder que debe modelar a las masas ignorantes como un artista modela el barro, se aplica al total de la población y ésta, declarada artista como ensueño libertario, pasa a engrosar las filas de los desocupados porque el artista es un trabajador cuyo trabajo nadie requiere. La única esperanza de la humanidad que habita el “mundo libre” es la creatividad, recurso desesperado que le permite ser reconocido como héroe o vida ejemplar, o al menos sobrevivir gracias a su ingenio. El artista profesional

31 Horkheimer y Adorno 1988:3 “Es el triunfo del capital invertido. Imprimir con letras de fuego su omnipotencia —la de sus manos— en el corazón de todos los desposeídos en busca de empleo es el significado de todos los films, independientemente de la acción dramática que la dirección de producciones escoge de vez en cuando.”

resistiendo esta lógica cree ganar tiempo haciendo autogestión, curaduría independiente o publicando su obra en un sitio web. Una vez digitalizada su obra, se desclasifica y entra en la red como un producto gratuito, accesible a todo el mundo. Con esta ventaja, el crítico de arte no explota al artista sino la obra escenificada o reproducida, como quien siembra la tierra desbrozada y fertilizada. De ahí emergen conceptos que tensan, pliegan, rasgan y finalmente deconstruyen las políticas estéticas del arte. Pero esto no es una práctica que se realiza con el artista y su obra o junto al espectador en medio de una exposición. Es labor exclusiva de la escritura crítica, donde encontramos la dialéctica y la complejidad emancipadora que el arte promete y no cumple. Los artistas aún sujetos a la producción de un fetiche pero, sobre todo, a la esperanza de ser reconocidos como signo autoral, están inhabilitados para la autocrítica,



2. Eugenio Dittborn, Too & To, pintura aerpostal No. 152, 2003.

para aceptar el malentendido, para disentir de su propia estrategia que, tras la cortina de humo de la intención antagonista, busca generar sobre todo un valor de cambio favorable. La crítica “artista”³² con su contenido autocomplaciente, errático, paradójico, esquizoide o hiper-cínico, aparece como un balbuceo incomprensible, que sólo tras la traducción de un especialista literario (según Brea el crítico de la visualidad) adquiere sentido. El arte visual contemporáneo, crítico para el crítico literario y para los lectores especializados, la mayoría de las veces es más simple de lo que parece, representando aquel último lugar, la cueva inmundada, la isla desierta, el espacio abyecto donde se ha relegado al *homo visualis*, expulsado de la polis por bárbaro, por analfabeto, capital humano de la industria de la imaginación, aferrándose al mismo salvavidas al que se aferra toda la humanidad trabajadora: la capacidad creativa.

Las instituciones culturales y los artistas autodidactas difunden un sentido común que nos invita a pensar que la creatividad redimirá nuestro espíritu político porque ésta equivale a los talentos que el buen Dios o la naturaleza mitificada nos han dado. No necesitamos más que eso. Por eso no es necesario leer, informarse y aprender la lengua de los arcontes del patrimonio cultural. Estos últimos desde la crítica literaria, su lugar designado en la geografía reticular urbana, se encargan de poner

32 Brea 2014:112 En relación a una supuesta función “autocrítica” del arte contemporáneo: “[...] que en su “espacio lógico” la criticidad es un mero espejismo, una fantasía, que además sirve precisamente al sostenimiento y la perpetuación del mismo sistema al que pretende dismantelar. Hasta tal punto que, de hecho y realmente, la pretensión de darse bajo la forma de la “autocrítica inmanente” –y pese a que esa tradición se ha convertido a estas alturas en la más descafeinada y risible de sus caricaturas- opera en la práctica ya únicamente como un salvoconducto y un blindaje frente a cualquier pretensión de crítica “exógena”, digamos no comprometida y no partícipe del constructo epistémico –de la constelación de supuestos fiduciarios- que constituyen al del arte como un sistema dogmático, refractario a crítica y cuestión.”

nuevos nombres en los catálogos, y mediante análisis brillantes perpetúan el ritual chamánico del plusvalor consiguiendo al artista un pase al museo. Pero la redención no llega. La crítica literaria se redime a sí misma volviéndose crítica política de la visualidad y declarando a la crítica de arte obsoleta afirma el estado apórico de las AV y confirma su estado de suspensión. Indiferente ante esta situación en el mundo-mercado, la creatividad sigue gozando de una aprobación universal proporcional a la reacción melancólica y metafísica que “sentimos” los “artistas” frente al dolor de lo real. Avergonzados de “aún creer en el arte” e incluso de declararnos “artistas”³³, rendimos culto a una fe pagana que se defiende desde el lugar abyecto de donde mana, como voz de los desposeídos y balbuceo del analfabeta. El poder mantiene la ilusión de los creadores premiando a unos pocos periódicamente, para que la multitud no pierda la ilusión de ser descubierta algún día.

En la última década hemos visto el renacimiento de la estética como estética política. Contrariamente, aún no vemos emerger una práctica artística que proponga una dialéctica o una deconstrucción de lo creativo. La creatividad ha permanecido como un canon estable, en parte gracias a que los ideales de evolución y progreso han forzado un sentido único entre creación y novedad para poder darle una cara espiritual a la industria de guerra contra la imaginación de un mundo igualitario. La imaginación infinita desarrolla un mundo virtual que deviene negación de la condición de “siempre igual” determinada por el poder, pero finalmente se ve sometida a un retorno eterno desde su desconexión con lo real. Este forzamiento del sentido fue impulsado por las ideas liberales de la revolución industrial asociando perversamente el progreso al creacionismo de la tradición judeo-cristiana, basado en el mito de la alianza y sobre todo la nueva alianza que sitúa al cristiano en un grado de igualdad con Dios -no

33 Ferraris 2012:5

sólo en imagen y semejanza- sino también iguales en el amor con Cristo. El hombre crea porque Dios encarnado en Cristo también es creador.

En la actualidad, una vez desarticulada la idea de progreso desde el concepto de antropoceno³⁴, toda vez conscientes de la destrucción sistemática de la vida y el medioambiente que produce el capitalismo global, lo que sobra es la asociación entre espiritualidad y progreso, disociación comparable a la que Marx planteó entre riqueza y trabajo. Así como el trabajo para la riqueza produce explotación, la creatividad para el progreso produce lo mismo.

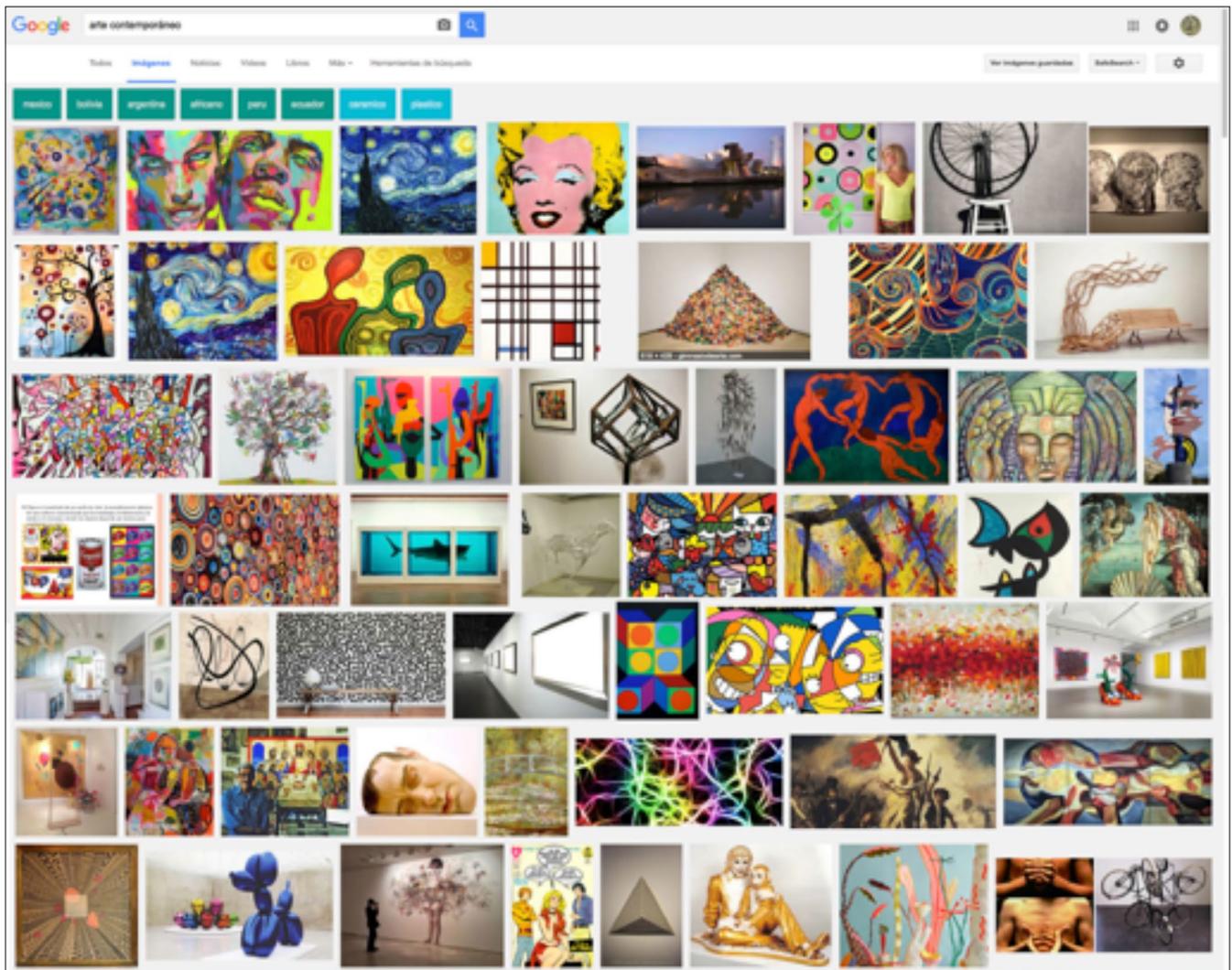
El sentimiento de enajenación aparece como sintomatía de un esquema de explotación ejercido supuestamente desde una “planta alta” donde se ubicaría la maquinaria estética de visualidad simbólica que Foucault relacionó con en el panóptico: estrategia visual que permite al poder observar a todo individuo desde una posición privilegiada sin ser visto. Esta lógica basada en la perspectiva cónica del paisaje se complementa con el control de la mirada ejercido por la policía, que invierte el cono para generar una vigilancia por cuadrantes desde el interior. El terrorismo en la cuadra somete la mirada del vigilado

34 Mirzoeff 2016:193 “[...] los geólogos han bautizado el periodo iniciado en la Revolución industrial como Antropoceno, la Nueva Era Humana. Esto significa que hemos transformado la geología más básica del planeta, desde las profundidades rocosas de la llamada litosfera hasta las capas más altas de la atmosfera. Y eso implica también un cambio en nuestra manera de medir el «tiempo profundo», nuestra forma de comprender la historia inmensamente larga del planeta. Los humanos nos hemos desarrollado en una diminuta ventana del tiempo geológico conocido como Holoceno (la era «totalmente reciente»), que sólo tiene 12.000 años. El Holoceno es la parte más reciente del Cuaternario, joven era geológica de 2,5 millones de años aproximadamente. Para contextualizar esto, valga decir que la era precedente del Neógeno comenzó hace unos 23 millones de años. Lo que solía tardar millones de años en cambiar hoy tarda unas décadas. Transformaciones que habrían resultado completamente invisibles para los humanos suceden ahora en el breve espacio de la vida de una persona. Por eso hemos de aprender a ver el Antropoceno.”

únicamente hacia donde se debe mirar, produciendo una dinámica estética de agencia micropolítica³⁵. La presencia de la policía como institución garante del orden y la paz, dispuesta a ayudar a la comunidad, condimentada con cualidades humanas e incluso pseudo-sindicales como falsos trabajadores y gente del pueblo, atenúa la imagen del control militar que, en realidad, ejerce sobre la población. Una dinámica análoga ocurre en el campo de las AV con la creatividad: lo creativo tiene la función policial de control de la mirada para determinar el retorno al orden mercantil, reprimiendo desde el interior la imaginación de escenas prohibidas, reiterándonos como lo hace la policía: “circule, circule, no hay nada que ver aquí”³⁶. El inmutable retorno al creacionismo, como acto fallido, aparece de manera inesperada y repetitiva generando la sensación de aporía insoluble. La vigilancia y el control son ejercidos desde un entramado urbano mediante agentes inconscientes de forma micropolítica, manteniendo en suspenso un estado de permanente excepción donde una escena de demanda de derechos y remuneración igualitaria resulta inconcebible o “fuera de lugar”. En el sistema del arte contemporáneo, el efecto de retorno no invalida el valor crítico de una obra de arte y, contrariamente, le distingue como astucia *win-win* (gana-gana) creativa trazando un margen divisorio con el arte comercial y la artesanía, legitimándose como estética clásica. ¿Cómo es posible si se ha hecho astillas la estética

35 Deleuze y Guattari 2004: 215 “La tecnocracia procede por división del trabajo segmentario (incluso en la división internacional del trabajo). La burocracia sólo existe gracias a la compartimentación de los despachos, y sólo funciona gracias a las “desviaciones de objetivo” y a los “disfuncionamientos” correspondientes. La jerarquía no sólo es piramidal, el despacho del jefe está tanto al final del pasillo como en lo alto del edificio. En resumen, diríase que la vida moderna no ha suprimido la segmentaridad, sino que, por el contrario, la ha especialmente endurecido.

36 Mirzoeff 2016:20



3. Búsqueda de “arte contemporáneo” en Google.

clásica? No queda más que pensar que la destrucción antiestética y anestésica de la estética en el arte fue sólo la ilusión pictórica renovada. Duchamp nunca dejó de pensar como un pintor y, como Manet, quería ser rico pero sin trabajar. El único recurso del artista moderno para escapar de la enajenación generalizada es hacerse rico generando una anomalía en el sistema que, interpretada como creación (que

más clásico que la creación), invierte el sistema a su favor. La policía creativa se ha naturalizado mediante el orden represivo del mercado, bajo la amenaza del rechazo, la indiferencia y la pobreza. Esta estética de la supervivencia y del deber ser se imparte en todas las escuelas de arte con rigor académico y severidad disciplinaria. En la obra de arte contemporáneo las ideologías libertarias aparecerán siempre como

alegorías a veces literales, a veces abstractas, y otras despojadas de toda objetualidad, pero siempre en un plano simbólico, como espectáculo y como signo reconocible. Los cambios concretos (no abstractos, y para los que esperamos la aparición de nuevos signos) finalmente no ocurren, y debemos contentarnos con el pobre argumento que afirma que en la posmodernidad toda ideología ha agotado su narrativa minando su estructura. Todas menos una: la metaideología del capital. En ella surge inevitablemente y como por arte de magia un interpretante simbólico, consensuado y convencional, que de manera extraordinaria, considerando el relativismo posmoderno y el escepticismo filosófico, no genera resistencia semántica en la comunidad y termina por organizar una escena que restituye el orden clásico de la lucha de clases en el sistema del arte, aunque la propuesta sea activista. El orden sigue siendo el mismo de siempre: quien se ha atrevido a cruzar la barrera de lo permitido será ampliamente rechazado primero y aceptado a destiempo, una vez sometida la insurgencia como fetiche nostálgico de una lucha infructuosa pero heroica.

El malestar de los artistas visuales contemporáneos parece aumentar en la medida que los modelos vanguardistas reaparecen sistemáticamente como simulacro del arte crítico de resistencia o disidencia, revelándose finalmente como agencia ideológica de la industria cultural. Para ilustrar esta observación basta con tipiar “arte contemporáneo” en un buscador de la red (fig.3). Siempre encontraremos lo mismo, si no son los cómplices de siempre, los ídolos del *establishment* y sus imitadores, lo que aparezca será descaradamente “arte clásico recién hecho”, subido bajo el título de contemporáneo en un sentido de existencia presente. Haciendo una analogía con la neurosis tenemos que reconocer que así como hay quienes pueden aceptar esta realidad repetitiva y la disfrutan, también hay quienes no la aceptan y la sufren. Para efectos de esta tesis nos enfocaremos en la crítica del retorno creacionista como fuerza conservadora. **Como antítesis e hipótesis general de esta investigación podemos plantear que el estado apórico del arte podría resolverse mediante un avance cognitivo: dejar de hacer arte creativo.**

Bibliografía

Augé, Marc (2000). Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad. Gedisa, Barcelona.

Barthes, Roland (1968) La muerte del autor. Traducción: C. Fernández Medrano

Fuente: <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

Baudrillard, Jean (1978) Cultura y simulacro. Traducción: Pedro Rovira, Editorial Kairós, Barcelona.

Beasley-Murray, Jon (2010) Poshegemonía. Teoría política y América Latina. Paidós, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (1989) Discursos interrumpidos I, Tesis de filosofía de la historia, Traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Argentina

Benjamin, Walter (2001). Para una crítica a la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV, Taurus, Madrid.

Benjamin, Walter (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. (Urtex), Editorial Itaca, México.

Benjamin, Walter (2004). El autor como productor. Editorial Itaca, México.

Benjamin, Walter (2005). Libro de los pasajes. Akal, Madrid.

Beverly, John (2011). Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía. Selección y prólogo Sergio Villalobos-Ruminott. Traducción: Marlene Beiza Latorre y Sergio Villalobos-Ruminott. CELARG, Caracas.

Brea, José Luis (2003). El tercer umbral - primera coordinada: la era del capitalismo cultural. http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf

Brea, José Luis (2014). El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea. Fundación Jumex Arte Contemporáneo, México.

Brea, José Luis (2007). Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image, Revista Estudios

visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, ISSN 1698-7470, N° 4.

Buck-Morss, Susan (2005), Walter Benjamin, escritor revolucionario, Interzona Editora S.A., Buenos Aires.

Buck-Morss, Susan (2009). Estudios visuales e imaginación global, en Revista Antípoda N° 9, 2009, U. de los Andes, Bogotá.

Buck-Morss, Susan. (2003) En: Cuestionario October sobre cultura visual, Revista Estudios Visuales N 1 p. 87- 89 <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

Buck-Morss, Susan (1995), La Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. La balsa de la Medusa, Madrid.

Buck-Morss, Susan (2003) Revista Estudios Visuales N 1 <http://estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

Butler, Judith (2002) Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”, Paidós, Buenos Aires.

Crary, Johnathan (2008), Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX. Cenedac, Murcia.

Debord, Guy (1995). La Sociedad del espectáculo. Traducción del francés

por Rodrigo Vicuña Navarro. Naufragio, Santiago.

Deleuze, Gilles (1996) Crítica y clínica. Traducido por Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2004) Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. PRE-TEXTOS, Valencia.

Derrida, Jacques (1998). Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Ed. Trotta, Madrid.

Duchamp, Marcel. (1957). El proceso creativo. Le processus créatif, París, Envois L'échoppe, 1987. Escritos. Duchamp du Signe. Barcelona: Editorial

Gustavo Gili, S.A., 1978 (Texto inglés original en Arts News, vol 56, n. 4, Nueva York, verano de 1957. Traducción al francés de M. D., y del francés al castellano por Mauricio Cruz). <http://>

testaferro.blogspot.mx/2011/06/el-proceso-creativo-1957.html

Ferraris, Mauricio (2012). Manifiesto del nuevo realismo. Ariadna, Santiago.

Foster, Hal (2001). El Retorno de lo Real, Akal, Madrid.

Foucault, Michel (2002). Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión, Siglo XXI, Madrid.

Foucault, Michel (1998). ¿Qué es un autor? Litoral, Argentina.

Freud, Sigmund (1920). Más allá del principio del placer. Edición electrónica de

www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Fumagalli, Armando (1996). El índice en la filosofía de Peirce. <http://www.unav.es/gep/AF/Fumagalli.html>

García Canclini, Néstor (2001) Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires, Paidós.

Gómez Moya, Cristián (2012). Derechos de Mirada. Arte y visualidad en los archivos desclasificados. Palinodia, Santiago.

Groys, Boris (2013). Antología. Traducción de Saúl Villa. Cocom Press, México.

Hall, Stuart (2010). Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envión editores, Colombia.

Harman, Graham (2013) Además opino que el materialismo ha de ser

Destruído. Traducción de Paloma Checa-Gismero. Cocom Press, México.

Hernández Sampieri, Roberto (1991) Metodología de la investigación, McGraw Hill, México.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor 1988. La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. Publicado en: Dialéctica del iluminismo, Sudamericana,

Buenos Aires, 1988. http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/lorena_pena/wp-content/uploads/2016/01/Horkheimer-Adorno-la-industria-cultural2.pdf

Jay, Martín (2003). Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural. Paidós, Buenos Aires.

Kant, Immanuel (1876) Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime. Traducida del francés por Alejo García Moreno. Madrid.

http://arquitectura.unam.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/kant_-_critica_del_juicio.pdf

Koestler, Arthur (2002). El acto de la creación. (Libro primero: el bufón) Traducción de Eva Aladro, CIC (Cuadernos de Información y Comunicación), ISSN 11357991.

Lacan, Jacques (1992). Seminario XVII, El reverso del psicoanálisis (1969-70). Paidós, Buenos Aires.

Lacan, Jacques (1995) El Seminario 20: Aún, (1972-73), Buenos Aires, Paidós.

Lacan, Jacques. (1986) El seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del

psicoanálisis, Buenos Aires, Paidós.

Marinetti, Filippo Tomasso (1978). Manifiestos y textos futuristas. Ediciones del Cotal, Barcelona.

Marx, Karl y Engels, Friedrich (1848). Manifiesto del Partido Comunista. Digitalizado para el Marx-Engels Internet Archive por José F. Polanco en 1998. Retranscrito para el Marxists Internet Archive por Juan R. Fajardo en 1999. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>

Marx, Karl (2006). Manuscritos económico-filosóficos de 1844. Colihue, Buenos Aires.

Marx, Karl (2003). El dieciocho brumario de Luis Bonaparte. Alianza Editorial, Madrid.

Marx, Karl (2007). Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858. Vol. II, Siglo XXI Editores, México.

Marx, Karl (2015). El Capital. Crítica de la economía política (1867). Tomo I, Libro I, El proceso de producción del capital. Fondo de Cultura Económica, México.

Maturana R. Humberto y Varela G. Francisco (2003). El Árbol

- del Conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano. Lumen-Editorial Universitaria, Buenos Aires.
- McLuhan, Marshal (1967). El medio es el masaje. Un inventario de efectos. Bantam Books, Estados Unidos.
- Mirzoeff, Nicholas (1988). The visual culture reader, London: Routledge,
- Mirzoeff, Nicholas (2011), The right to look. Duke University Press, E.U.A.
- Mirzoeff, Nicholas (2014), “Free Research Practice” (lecture at Black Mountain – Models of Creativity, Freie Universität Berlin.
- Mirzoeff, Nicholas. (2003) Introducción a la cultura visual. Paidós, Barcelona.
- Mirzoeff, Nicholas. (2016) Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual. Paidós, México.
- Morin, Edgar (1999). Los siete saberes necesarios para la educación del futuro. Traducción de Mercedes Vallejo-Gómez, Unesco-Santillana, París.
- Morin, Edgar (2004). Introducción al pensamiento complejo, Gedisa, México.
- Olson, Marisa (2014). Arte post internet. Cocom Press, México.
- Oyazún, Pablo (2000). Anestésica del ready-made. LOM eds. : Universidad ARCIS.
- Peirce, Charles (1999). ¿Qué es un signo?”. Traducción castellana de Uxía Rivas.
- <http://www.unav.es/gcp/Signo.html>
- Popper, Karl R. (1980). La lógica de la investigación científica. Tecnos, Madrid.
- Rancière, Jacques (2003). El Maestro Ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual. Editorial Laertes. Barcelona.178 p. ISBN 9788475845043
- Rancière, Jacques (2006). Política, policía, democracia. LOM, Santiago.
- Rancière, Jacques (2005). El viraje ético de la estética y la política, Palinodia, Santiago.
- Rancière, Jacques (2009). El reparto de lo sensible, estética y política. LOM, Santiago.
- Rancière, Jacques (2010). El espectador emancipado. Manantial, Argentina.
- Rancière, Jacques (2011). El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética. Herder, Editions Amsterdam, Barcelona.
- Rancière, Jacques (2011). La noche de los proletarios. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Raunig, Gerald (2008). Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social. Traficantes de Sueños, Madrid.
- Richard, Nelly (1987). Márgenes e Instituciones; arte en Chile desde 1973, Melbourne- Art and Text, Fco. Zegers Editor.
- Richard, Nelly (2001). Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición). Ed. Cuarto Propio, Santiago.
- Richard, Nelly (2010). En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas. Editorial Arcis, Santiago
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2011). ¿Puede hablar el subalterno?, Cuadernos de plata, Buenos Aires.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1993). Revista Criterios, n° 30, julio-diciembre 1993, Traducción del polaco: Desiderio Navarro, La Habana.
- <http://www.criterios.es/pdf/tatarkiewiczcreacion.pdf>
- Trotsky, Leon (1970) “ABC of materialist dialectics”, en The Age of Permanent Revolution: A Trotsky Anthology Ed. I. Deutscher (Dell, New York). T. del A.
- Valderrama, Miguel (2009). La aparición paulatina de la desaparición del arte. Palinodia, Santiago.
- Valderrama, Miguel (2008). Modernismos historiográficos, artes visuales, postdictadura, vanguardias. Palinodia, Santiago.

Valderrama, Miguel (editor) (2011). ¿Qué es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, Editorial Finis Terrae, Santiago.

Villalba, Ernesto (2008). On creativity. Towards an Understanding of Creativity and its Measurements. European Commission Joint Research Centre, Italia.

Warhol, Andy (1998). Mi filosofía de la A a B y de B a A. Tusquets Editores, Barcelona.

□□ek, Slavoj (2011). En defensa de causas perdidas. Trad. de F. López, Madrid, Akal.

Colaboradores

Ramón Cabrera Sarlot

(La Habana, 1949). Es Doctor en Ciencias Pedagógicas en Arte por el Instituto de Investigaciones Científicas de la Educación Artística (1985) y autor de innumerables textos sobre educación artística. Se ha desempeñado como Coordinador General de la Maestría en Educación por el Arte del Instituto Superior de Arte (ISA), desde su creación en 1995 y como profesor invitado de la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Autónoma de Nuevo León, desde 1992. En la actualidad es Primer Secretario Adjunto del Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte (CLEA).

Vanessa Rivero Molina

(Yucatán 1976). Vive en Mérida. Su trabajo se sitúa en el campo del dibujo y el trabajo in situ, la gestoría y la docencia. Explora el dibujo como pensamiento, análisis y experiencia física. Estudió la Maestría de Producción y Enseñanza de Artes Visuales, y la Licenciatura de Educación Artística en la ESAY. Escultura en la Fundación GruberJez A.C. Dibujo y grabado en The Art Students League of New York. Docente en la ESAY desde 2004, es Titular del Taller de Grabado y Medios Múltiples. Ha presentado su obra en México, Costa Rica, Estados Unidos, Taipei, República Dominicana, Cuba, El Salvador, Venezuela, España e Italia. Fundadora y Directora de FrontGround AC / Galería Manolo Rivero desde 2007.

Luciano Sánchez Tual

Artista visual. Es Maestro en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Ha sido docente en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la Universidad Autónoma del Estado de México y en el Centro de las Artes de Guanajuato. Actualmente es profesor de la Licenciatura en Artes Visuales de la ESAY, y Monitor del Seminario de artistas visitantes de la Maestría en Producción y Enseñanza de las Artes Visuales de la Escuela Superior de Artes de Yucatán. Ha promovido en Mérida e el espacio-laboratorio de instalación ReLé.

Rafael Penroz Vicencio

Artista visual, nacido en Chile y naturalizado mexicano, es Maestro en Estudios Culturales por la Universidad ARCIS de Santiago. Ha participado en 38 exposiciones colectivas en Chile, México, Brasil, Argentina, E.E.U.U., Canadá y Francia; 5 exposiciones individuales en Chile y 4 en México. Desde 2005 trabaja en la ESAY como profesor. Gestor cultural, ha desarrollado los espacios de arte contemporáneo “Antítesis” y la “Galería DEmergencia” con apoyo del CONACULTA y la SEDECULTA. Ganador del Fondo Municipal para las Artes Visuales 2015 del Ayuntamiento de Mérida con el proyecto “MayaOP” apoyado también por el INAH como proyecto de investigación visual para el acercamiento de las comunidades mayas a su patrimonio de archivo histórico en ruinas, fragmentado y reconstruido. Más: www.penroz.com



ESAY

Escuela Superior de Artes de Yucatán
comprometidos con tu bienestar
2012 • 2018



escuela
superior
de artes
de yucatán



editorial