



actualidades

2

ESCUELA SUPERIOR DE ARTES DE YUCATÁN

Beatriz Rodríguez Guillermo
DIRECTORA GENERAL

Gladys Cervantes Alpízar
SECRETARIA ACADÉMICA

Saúl Villa Walls
DIRECTOR DE ARTES VISUALES

Ludivine Cicoella
COORDINADORA ACADÉMICA
DE ARTES VISUALES

AV INVESTIGACIÓN

2 • 2013 • Revista Anual del CINAV-ESAY

Marco Díaz Güemez
EDITOR

Rafael Gamboa
DISEÑO DE LOGOTIPO Y PORTADA

Rafael Penroz
PORTADA Y CONTRAPORTADA
De la serie “Uno Por Uno”
Mixta sobre tela, a partir de un ejercicio colectivo.
FrontGround / La Periferia, 2009

AV INVESTIGACION Año 2 No. 2, 2013
Publicación electrónica anual de la Escuela Superior de Artes de
Yucatán, calle 55 No. 435 x 46 y 48, Centro, CP 97000, Tel. (999)
9301490, Mérida, Yucatán. 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 Ext.
29329.

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://avinvestigacion.com/>

Contenido

Presentación	6
Actualidades	
Sensorialidad y creación artística Gema Hoyas Frontera	7
La creatividad como policía visual Rafael Penroz Vicencio	15
Arte para comenzar el siglo [reseña] Nahomi Ximénez	37
Relaciones. Del libro al aula Pilar Cámara	41
Un modelo peirceano para la música y las artes con base en el sonido: una aproximación pragmatista a las experiencias en el uso artístico del sonido León Enríquez Macías	49
Emoción y transformación educativa en las artes visuales Daniela Evia Duarte	61
Las nuevas (y viejas) formas del relato audiovisual en nuestros días Alejandro Fitzmaurice Cahluni	73
Pensar la imagen: reflexiones en torno a su definición Lorena García Caballero	81
Colaboradores	89

La creatividad como policía visual

Rafael Penroz Vicencio

El texto a continuación examina la relación entre la economía política neoliberal y el arte contemporáneo, en tanto industria del capitalismo cultural o capitalismo tardío. Se desarrolla una hipótesis de agenciamiento de las subjetividades mediante el cierre del paradigma creativo como dispositivo de capitalización o producción de plusvalía desde la protección del derecho de autor y las libertades individuales estipuladas en la carta de declaración de los derechos humanos y la figura del artista-creativo como capital humano. La creatividad como paradigma se opone a la noción de *tecne* o de *poiesis*, transformando la obra de arte en producto o servicio, en un marco de producción de riqueza que determina un orden biopolítico en relación a los modos de producción social.

Aunque la producción de significantes artísticos se adhiera a una ética democrática y liberal, el ajuste a un marco epistémico de lo creativo determina la producción simbólica como policía de administración y reparto de lo sensible desde una estructura de dominación y explotación, que tiene su reificación en la figura del emprendedor creativo.

En la investigación a desarrollar se examinará el concepto moderno de creatividad y se intentará

proponerlo como paradigma de cierre estético desde los estudios visuales.

Se analizarán aspectos teóricos en el arte contemporáneo que eluciden el término y su cualidad paradigmática.

Se trazará una distinción entre productos de las artes visuales que se posicionan dentro de este paradigma y otros que emergen como antagonismos o formas dialógicas. Se establecerá un marco referencial relacionando biopolítica, poder y estudios visuales en el análisis teórico del paradigma creativo. Se propodrán formas de resistencia, subversión o negociación contra-paradigmáticas y no-paradigmáticas como interrupción del paradigma de creatividad en las artes visuales, mediante el análisis de los conceptos de réplica e intérprete como alternativa a la obra apórica (no mercancía/ mercancía) y al artista (autor/productor).

Palabras clave: *Creatividad, Capitalismo Cultural, Estudios Visuales, Arte Contemporáneo, Artes Visuales, Arte Político, Democracia y violencia, Semiótica política, Arte y biopolítica.*

*To Whom It May Concern:
The white paintings came first;
my silent piece came later.*

JOHN CAGE

Introducción

El memorando de Cage referido a los cuadros blancos de Rauschenberg no es una aclaración de autoría sino un comentario que irónicamente conjura la proliferación de una estética de la ausencia, que deconstruye precisamente el discurso creacionista o gnoseológico. Para cambiar todo propone no cambiar nada, hacer nada, decretar un *paro creativo*. No se trata de reciclar el arte gastado para que vuelva a ser arte, no se trata de recuperar el aura perdida que sanciona Benjamin en la era de la reproducción mecánica. Se trata de la emergencia de una forma de hacer un arte de lo Otro. De explorar otros universos posibles, fuera de la relación entre el dentro y el fuera de marco. Ni en el texto ni en el contexto, un arte de lo *parergonal*. Fuera del campo de discusión democrático euro-americano globalizado, que pareciera estar congelado, o en evidente bucle interminable. Tampoco es una alternativa de mediación como aquella bullada “tercera vía” del clintonismo que globalizó un giro ético de control policial del ejercicio de los derechos humanos.

El orden policial de la democracia en el pasado siglo y el presente, sigue ejerciendo su violencia en el reparto de lugares y títulos. Si existen formas de lucha eficaces y persistentes que escapan del marco paternalista, y que aun siendo discriminadas e invisibilizadas subvierten subjetividades y dispositivos de control desde dentro, desde la cultura, estas luchas son aquellas que las mujeres, las etnias colonizadas, las minorías sexuales y transgénero han librado para exigir un lugar desde donde ejercer su politicidad y ser escuchadas. Estas estrategias y tácticas de guerra y guerrilla, que hoy reconocemos

como disjunción o exceso al cierre ético de la democracia euro-americana globalizada, han dejado un trazo historiográfico en el arte contemporáneo que, como Nelly Richard devela en “Márgenes e instituciones”¹ se tomaron por asalto desde el margen las instituciones, que por no *pensar* el arte, desconocieron la politicidad de los discursos que se instalaron desde los sujetos-privados y oprimidos. Discursos y operaciones políticas que, camufladas de arte, alteraron, contagiaron e hicieron mutar la escena total del arte. Esta observación justifica un examen minucioso de las propuestas más radicales del arte contemporáneo latinoamericano, en su giro anestésico y su politización desde individuo privado, volviéndose fundamental en la gestación de nuevos territorios y tiempos de un arte de la emancipación. Latinoamérica, entendida como campo/marco de pruebas de las políticas económicas más radicales del neoliberalismo, emerge como un no-lugar donde pensar las transformaciones sociales desde el estado catastrófico. No-lugar tanto en su sentido utópico como espacio mítico, comercial-hiperreal.

Dejando fuera -por lo pronto- la discusión acerca del mundo del arte como mercado de arte, quisiera, a modo de introducción, dejar establecido que el referente de creación y creatividad que ocuparé en este texto corresponde a una reflexión que a continuación presento:

Lo creativo en la época del capitalismo cultural, corresponde a aquellas prácticas transformadoras que a partir de la reproducción de una variación en un producto, son capaces de generar plusvalía del mismo producto desde la industria cultural mediante una mutación paradigmática. El resultado de esta actividad sería lo que reconocemos como innovación o creación, en un sentido reproductivo-recreativo y que se presenta de manera violenta para producir la obsolescencia de la forma precedente. Para que haya creatividad es necesario un cierre estético que salvaguarde una gramática epistémica (sintaxis). Es

un proceso sincrónico que media la igualdad entre significantes y significados, entre medios y fines, y que salvaguarda no sólo los intereses de los capitales de la propia industria cultural, sino que ejerce una labor policial de perpetuación del paradigma creacionista de hegemonía, principal razonamiento de una lógica de la dominación.

Desde esta lógica, creación equivale a producto y producto a capital. La forma de obtener plusvalía desde la industria cultural, consistiría en ejercer la violencia creativa entre la comunidad de artistas promoviendo la competencia descarnada y la dinámica de exclusión/inclusión desde las instituciones en relación a un exceso creativo asociado a la innovación.

Este dispositivo se ha propagado globalmente y se ejerce desde la administración de los estados-nación mediante becas, escuelas y premios que incentivan la creatividad, y podría considerarse como otro dispositivo biopolítico de repartición de los cuerpos en la administración de lo sensible. Se ha extendido sin dificultad a prácticas de poéticas prosaicas para la reabsorción de lo cotidiano y despolitización del sujeto disidente. Lejos de lo sublime y el arte aurático, también el arte de lo cotidiano, de lo ordinario y de la igualdad está expuesto a devenir creativo. La aparición de la tecnología electrónica de reproducción virtual y la “e” image, expanden esta dinámica al mercado del acceso de redes virtuales que parece ser ilimitado, inconmensurable.

Al aplicar a cualquier producto (creación) una mecánica de transformación heurística o de teoría de sistemas (relación de lo probable, lo posible, lo imposible y lo improbable en todas sus combinatorias) sin alterar el sintagma, se produce una vez más, novedad creativa, pues vuelve a ser reconocible. (Un buen ejemplo es el DJ y el looping, el sampling, el remix y el pirateo, técnicas aplicables a la visualidad).

Antagónicamente, existe otra línea de pensamiento relacionada con el constructivismo social y el posestructuralismo, que defiende una noción de novedad fundamentada en la transformación sintáctica, que se acerca a la noción de gramática generativa de Chomsky y a las ideas posmarxistas y posestructuralistas. Esta noción es difícil de percibir por cuanto no aparece como anomalía relevante, aunque como fósil o ruina deja indicios que mutan rápidamente en su difusión multitudinaria o medial de manera evolutiva y a la vez diacrónica.

Su lugar es el de la repetición y su mecánica es la replicación. Habría que agregar, de manera poco ortodoxa, que para ser consecuente con la definición que pretendo aplicar en este texto, la replicación tendría un significado que se aproxima a su definición total en el diccionario de la RAE, es decir, tanto como expresión, argumento o discurso con que se replica, como copia de una obra artística que se reproduce con igualdad a la original, o repetición de un terremoto normalmente más atenuado. Vocablo que desde los estudios visuales podría tener su origen estabilizado en el replicante de *Bladerunner*.

Para distinguir esta forma de transformación, propongo no usar el término relativo a la creación sino el término moderno de “novedad”. Lo nuevo, en este caso, resulta de una variación que parece habitual u ordinaria y de ninguna manera se manifiesta como corte, pliegue, perpendicularidad o relevancia discursiva, aunque cambia radicalmente la estructura sintáctica de lo existente, degenerando su genealogía. Una buena metáfora para esto sería el juego del teléfono o el cadáver exquisito o *quebrantahuesos*. En este caso la novedad se asume como disjunción o diacronía, resultado de la indiferencia, la ignorancia, el azar, el error o la mixtura de probabilidades, propias del exceso multitudinario de la ruptura del margen estético.

La cuestión de lo creativo ha llamado mi atención persistentemente ya que aparece, tanto en el arte

moderno como en el arte contemporáneo, como un elemento constante. Aun cuando se cumplen ya 48 años de las “Brillo boxes” de Warhol -que Danto identifica como piezas emblemáticas de la ruptura con el modernismo- el panorama no parece haber cambiado mucho. Al examinar “Anestésica del ready-made” de Pablo Oyarzún, me quedé con la impresión que fue Duchamp quien puso un alto en la sucesión progresiva de la vanguardia.

Lo anestésico apareció como una ruptura mayor. Sin embargo, todo continuó más o menos igual tras las operaciones duchampeanas y hasta Warhol. Incluso me atrevo a decir que el arte conceptual de nuestros días no propone algo que no esté contemplado, de alguna manera, desde el programa duchampeano ni warholiano. Me da la impresión que en 48 años sólo ha habido tres verdaderas innovaciones en el arte que podrían ser consideradas extra-artísticas, aunque constituyen novedades reconocidas desde la cultura visual. La aparición del video-arte, del teórico de arte y del curador. Es difícil reconocer novedad en la praxis artística, aunque hablemos de performance o arte relacional. Lo novedoso de la performance no es su ejecución efímera o el giro real que reclaman los performanceros en esa discusión absurda entre la presentación y la representación que jamás abandona la dimensión de lo simbólico, sino en la dislocación del artista teatral en crítico cultural o activista político. De la misma forma los artistas relacionales invaden campos sociales transdisciplinarios que los ubican en espacios y tiempos de alteridad, donde el artista toma una posición de litigio y traslocación como *curador* socializado. Ambas figuras dependen de un medio de registro (foto y video) que, a mi parecer, tiene una importancia vital en la politización del arte que no se relaciona tanto con el video-arte o la fotografía-arte, como con la posibilidad de documentar de manera económica, y su fácil digitalización y difusión en medios electrónicos de red. Quizás como dice Groys, citando a Kirkegaard,

lo nuevo aparece en una dimensión irreconocible de lo mismo, refiriéndose a lo ordinario, pero es una aporía que el conjunto del arte contemporáneo en su archivo museal sea extraordinario. El video y ciber-artista, el teórico de arte y el curador -a mi parecer- irrumpen en la escena del arte como funcionarios de un sistema agenciado por la industria cultural, y rasgan el tamiz del deseo en el arte-mercancía generando una lectura de interpretación bastante novedosa en su indiferencia con el paradigma creativo. Si hubiese de reconocer un elemento de disención en la *performance*, al paradigma creativo, éste se ubicaría dentro de su archivo como video o ciber-arte.

Este trabajo tiene como objetivo generar una doble hipótesis de investigación. Por un lado, plantea una crítica a la creatividad como dispositivo de mediación violenta y, por otro, propone al intérprete/replicante como posibilidad emancipada del sujeto artista. Poca gente muere a causa del arte, por lo que me parece un marco viable como campo de pruebas, a pesar de que hay constancias contundentes de que un experimento estético puede generar un holocausto.

Para no pecar de universalista, voy a centrarme en un análisis desde los estudios visuales como transdisciplina, tomando en cuenta mi posición dentro de lo que aún llamamos Latinoamérica. Aun así y para dejar establecido desde el comienzo el carácter aparentemente apórico del arte contemporáneo, no puedo evitar referirme al archivo histórico.

1. La creación (con c minúscula)

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 el 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 autores que ha investigado la creación como concepto, 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. A saber, la compleja relación de lo creativo con la novedad, con el cambio, el progreso y la transformación, y la sensación de que esto es incierto (un mito). Aunque para efectos de este texto examinaremos el contexto de interpretación actual, resulta interesante revisar el trazado epistemológico en su desarrollo histórico.

Por su potencial herético, la palabra creación no se ocupó más que para lo teológico hasta el siglo XVII. En esa época, el poeta polaco Kazimierz Maciej Sarbiewski escribió que “*el poeta no sólo inventa y de cierta manera construye, sino que también crea de nuevo*”.² 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 de genio.

De esta forma, el sujeto artista pasa a ser genio-creador como predicado compuesto, desplazando a su referente (cualidad pragmática o interpretante en la semiótica peirceana)³

hacia un universal de sentido mítico/mágico, dotando al sujeto (como al término) artista de un sentido epistemológico que lo aleja de la *techne* y lo acerca a la *poiesis*. La *poiética* le brinda al artista una autonomía de cualidades semi-divinas o al menos misteriosas, estableciendo desde la ópera una distancia frente a la idea (hereje-subversiva) de suplantación del creador divino (no crea *El* mundo sino *un* mundo).

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

Esta forma de sublimación nos recuerda la noción de sustrato suprasensible kanteano, al que sólo tiene acceso el (verdadero) artista. Como operación lingüística, también puede ser descrita como “típica” del pensamiento romántico pero, además, característica de la emergencia de un dispositivo de mitificación para la generación de plusvalía, en la suplantación fantasmagórica del deseo (abstracto-siempre ausente) por el fetiche simbólico (concreto-siempre presente).

Sintomatía o semiótica de la muerte de Dios y su relevo humano en la época del capitalismo industrial, con un notable matiz esquizoide al estilo Dr. Jeckill y Mr. Hyde. Sin duda, desde la

cultura visual un elemento fundamental en la producción de arte aurático (mercancía) ha sido el genio creativo, una denominación que se expande desde las artes hacia las disciplinas científicas y técnicas llegando -en el siglo XX- a su apoteosis con el genio-creativo de las finanzas, un semi-dios que en el mundo del capital goza de una cierta omnisciencia, aunque a la vez se nos revela humano en una dinámica bipolar como maníaco-depresivo (el emprendedor como apostador).

Lo que surge discretamente como un “re-crear”, obtiene su autonomía en el mundo del capital acortando la distancia existente entre el pragmatismo del dios-dinero y el dios teológico, a través del mito del arte en el ritual de la creación artística.

La novedad, como escribió Benjamin, separada de la vida en un olimpo-cielo simbólico, hace su aparición en la mercancía y se propaga mediante la reproducción mecánica, generando un cúmulo (de

obsolescencia) al que llamamos progreso.

En el capitalismo cultural el genio-creador finalmente suplanta la función divina, por lo que la afirmación nietzscheana “*Dios ha muerto*” se consume desde el autor, mediante la mercancía-creación que produce y cuya acumulación reproduce, supuestamente trazando una sucesión de progresos que nos permitirían superar el destino teoteleológico del fin de los tiempos. Sin embargo, todo parece indicar lo contrario y las ideas apocalípticas persisten. La situación ha sido descrita como apórica.⁴ Un estado de eterno retorno, bucle infinito o congelamiento, donde todo cambia para permanecer igual. Mediante esta sintética introducción, que da para un sinnúmero de investigaciones posteriores, he querido situarnos en el contexto actual, a saber: la época contemporánea.

2. Campo de investigación

Me gustaría proponer en este texto, la posibilidad de investigar la creatividad como paradigma desde la cultura visual.⁵ Uno de los factores más relevantes de esta investigación es cómo la creatividad emerge como una forma de violencia que trasciende lo simbólico en el ejercicio de la democracia y que, sin embargo, permanece naturalizada como una ética de la mirada que nos sigue prometiendo mundos utópicos de diferentes escalas a partir de la crítica-creativa.

De este modo y dejando la historia temporalmente afuera, me limitaré a hacer una breve crítica (inductiva) al concepto contemporáneo de creatividad a partir de una hipótesis que sitúa lo creativo en tensión con lo poético y lo autoral, al proponerlo como: un conjunto de operaciones semióticas en relación a probabilidades y combinatorias, que transforman lo paradigmático para producir la ilusión de novedad, cambio o transformación, sin alterar lo sintáctico y por lo tanto (tampoco) su marco epistémico.⁶

Este efecto, como derivado del *trompe l'oeil*, es el motor de la industria cultural, está presente en todos los medios masivos y nos sitúa en un momento catastrófico muy bien sintetizado en el título de un disco de la banda norteamericana Pixies: “*Trompe le monde*”. La persistencia del paradigma creativo en su indiferenciación entre un sentido teológico y uno científico genera un espacio de semiosis infinita en relación a un discurso del progreso, de lo nuevo y especialmente de lo utópico, que sin duda sitúa la discusión en un terreno pantanoso donde es muy difícil avanzar.

Lo anterior puede ser entendido como un retardo o un efecto de reacción que mantiene atrapada la cultura contemporánea en un bucle que ya va a cumplir 50 años. Considerando este retardo, no resulta para nada extravagante proponer que el paradigma creativo se impone como una forma de violencia que no sólo mantiene el *status quo* sino que además ocupa al arte visual como dispositivo de renovación (o reforma) infinita de las estéticas cerradas para el reparto de lo sensible⁷ desde un control de la mirada.

3. Violencia creativa

El antagonismo que Benjamin examina entre derecho natural y derecho positivo, nos permite en su litigio comprender de manera clara la ubicación de los medios como lugar en el que se desenvuelve la violencia desde una perspectiva racionalista. La violencia en el desarrollo del capitalismo cultural⁸ se extiende a los medios de representación simbólica (ya no los medios entendidos como recursos de represión, vigilancia y castigo físico, sino medios de control cultural) en el sentido de constituir estos, en su calidad de industria cultural, la plataforma productiva y de circulación de una biopolítica de control y dominio desde los derechos humanos.

Este dispositivo permite ejercer una policía⁹

panóptica¹⁰ cuyo derecho estaría basado en una ética de la demanda pública del derecho a ver (privatización de una mirada clínica que pretende saber al ver). Esta democratización del acceso a la imagen está regulada por diversos criterios privados de clasificación y desclasificación de la imagen.¹¹

En este proceso, la multitud está involucrada como agente creativo en la vigilancia y administración de la violencia y también como sujeto-objeto: *capital humano* o recurso de infinita capacidad creativa, para gestionar desde dentro la emergencia de la mercancía renovada, presta a ser legitimada por la industria cultural para la producción de plusvalía. La violencia resultante de esta colaboración reproduce -en la esfera cultural- la competencia pseudo-darwinista jusnaturalista de selección natural, que en el mundo del capital (mundo real) dominan los conglomerados neoliberales. Citando a Rancière, la violencia en el capitalismo cultural se trataría de un reparto de lo sensible y, por lo tanto, un reparto de los cuerpos basado en una estructura de dominación, en la que todos participamos democráticamente, aunque nuestra ubicuidad se encuentra delimitada por el capital. Por esto es un privilegio de clase participar del litigio en torno a lo común (lo que compete a todos) y con mayor razón, disfrutar de las ganancias que mueve la industria cultural.

Cabe aclarar que no pretendo hacer una crítica al comercio o a la capacidad individual de comercializar y difundir la propia obra o la obra de otros.

Como idea polémica, me parece que el arte comercial-creativo va a persistir y a convivir indefinidamente con el arte para-creativo, ya que éste no irrumpirá como nuevo paradigma. Se instalará como ausencia y deseo parergonal, para ofrecer un lugar de disensión y crítica del arte-espectáculo. La crítica se estructura a través de la noción de inconmensurabilidad que convierte al mercado del arte y la industria cultural en una zona de diferendo, una zona donde se perpetúa una economía política

que excluye la politización e impone una policía de determinación del orden de lo sensible.

El dispositivo policial estaría entonces legitimado por una ética de los derechos de mirada, que a su vez tienen por genealogía la mediación abstracta de la Declaración de los Derechos Humanos¹² y, particularmente en la cultura, al artículo N°27:

1. *Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.*
2. *Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.*

Como podemos leer en el apartado N°2 del artículo 27, del derecho a la cultura se desprende el derecho a la “protección de los intereses morales y materiales” producidos desde las ciencias, la literatura y las artes, apartado que legitima y salvaguarda al autor como centro de la producción cultural. Si bien hemos establecido que el derecho a la cultura es un problema de derechos de la mirada, ésta se encuentra regulada mediante dispositivos de acceso, por lo que el mecanismo de producción de plusvalía del archivo, y principal medio de administración de la violencia, estaría localizado en la fetichización del deseo de mirar aquello que está privado o ha sido privado para algunos.

En la operación que Marx describe como “revelar el misterio de la mercancía” podemos hacer un *remix* con Rancière para trazar una escisión entre autoría y creatividad, preguntándonos cómo se genera un autor hoy en relación al reparto de lo sensible.

Continuando con el debate de Benjamin en “El autor como productor”, Foucault examina con detención la muerte del autor y la ausencia de sentido único autoral en un texto.

Si a lo anterior le sumamos su reproducción

mecánica y electrónica, tendremos una noción contemporánea que, si bien mantiene la tradición moderna de “muerte de Dios” y de un sentido originario, además se adiciona el derecho de acceso desde el *copyright* y el *free access* propios de la posición liberal de archivo abierto. En esta última, asociada al *creative commons* y *copyleft*, el precio a pagar es la cita en los productos derivados del material consultado.

Como forma de paralegalidad encontramos también al *remix*, cuya única diferencia con el pirateo es el nombrar la fuente y ciertas restricciones en el lucro. Aunque el autor se diluye y se multiplica en la reproducción, derivado, remixed y pirateo, el archivo toma el lugar del autor e inevitablemente vuelve a adquirir plusvalía, ya sea como obra autoral/posproductiva o como archivo/autor. Tarde o temprano todos terminamos pagando. Aunque el acceso al museo sea gratis, la reproducción del archivo no lo es, como tampoco la cuenta de internet y la mayor parte de la oferta de descarga.

Esto es, en parte, porque la industria cultural se relaciona holográficamente con la industria en general (es parte de ella y la representa) y porque existe un dispositivo de producción de semiosis infinita en relación al autor y su fantasmagoría, que genera una vacante perpetua en el deseo de mirar/saber contemporáneo sublimado en la mercancía autoral.

Este dispositivo es la creatividad, un verdadero canon paradigmático. Lo creativo cierra un marco estético de reparto sensible bastante definido, aunque permanece camuflado en la problemática del autor. Declarando al autor muerto, el paradigma creativo toma su lugar generando un autor desde el ingenio, *genius* creativo, que renace de entre los muertos como sólo puede hacerlo la mercancía. La creatividad como genio maligno es una cualidad con tintes de derecho. Una síntesis de lo humanista, que perdura camuflada en los tiempos cyborg y post humanos. Es la forma que ha tomado el

canon estético clásico, que desde las sombras sigue determinando regímenes de representación.

Se le defiende desde la izquierda y la derecha como algo inalienable, innato a la especie humana. Aparece legitimado como derecho natural o estética del sentido común en acción. Lo creativo es un concepto tan esquivo que incluso ha servido para justificar desde el coleccionismo, la obra anestésica de Duchamp, las repeticiones vacías de Warhol y la transmutación de la expresión de Beuys “*todo hombre un artista*” en relación a la escultura social, a “todos los hombres son artistas”, consigna que jipis y “señoras bien” defienden a brazo partido desde el desarrollo de las capacidades creativas y el arte-vida. No es de extrañar que los pocos revolucionarios que quedan, aún vean en la creatividad un relámpago transformador.

Inmersos en esto, los autores más populares (en un sentido de circulación masiva de su obra) que han examinado la problemática de la creatividad, nos revelan una sospechosa cercanía entre lo que entienden como creativo y el mercado. Contrariamente, nadie devela o elucida el mecanismo ni lo nombra como paradigma.

Carl E. Gregory, 1967: “Creatividad es la producción de una idea, un concepto, una creación o un descubrimiento que es nuevo, original, útil y que satisface tanto a su creador como a otros durante algún periodo.”

(Sternberg & Lubart, 1991, 1995) “Our investment theory of creativity is a confluence theory according to which creative people are those who are willing and able to “buy low and sell high” in the realm of ideas.”

Howard Gardner (1993): “El individuo creativo es una persona que soluciona regularmente los problemas, productos

de moda, o define nuevas preguntas en un dominio que inicialmente se considera nuevo pero que en última instancia se acepta en una configuración cultural particular.”

Robert J. Sternberg (1992): “La capacidad de producir trabajo que es a la vez nueva (original o inesperado) y apropiada. El individuo creativo es persistente haciendo frente a la resistencia.”

En la última cita, es interesante destacar el carácter de representatividad que reclama el enunciado, tomando el lugar del pueblo y su lucha por la supervivencia. En esta cita se encuentra el germen de una noción de mercado autogenerado cercana al fascismo, en que cada trabajador produce para ser su propio consumidor. No importa cuán difícil sea la vida, el trabajo (creativo) te hará libre. Hay que luchar para ser reconocido, pues el reconocimiento sólo viene cuando se es un autor, y sólo se es un autor si en la obra se reconoce la creatividad mediante un mecanismo de innovación y aceptación social perdurable. El reparto de lo sensible se trasloca, entonces, a una biopolítica de reparto de lo sensible entre los cuerpos que “merecen” sentir. El que es creativo produce y, a la vez, impulsa el consumo creativo, y es reconocido como agente de cambio por una clase (contemporánea) cosmopolita y globalizada. Aunque cambie todo para que nada cambie. Genera una indiferencia semiológica, en la equivalencia entre significado y significante, realiza un cierre estético donde el discurso es forzado a ser equivalente al signo presentado, donde una representación debe ser leída como equivalente a la intención de representar o voluntad de forma. El autor y la obra entonces se vuelven representación y representantes de sí mismos, a partir de la función operativa del proceso creativo. Si es creativo, es innovador, original y útil, es decir: produce

utilidades. Incluso no es necesario esforzarse en ser original, pues cualquier elemento que incluya la intervención del azar o la colectividad en su devenir errático, le aporta a lo creativo la dosis de originalidad necesaria. En el mundo globalizado del capitalismo cultural, esta situación se repite en toda zona urbana. Su apoteosis, como profetizara Benjamin, es el artista o el teórico que explica al espectador aquello que está viendo, el subtítulo de la imagen, la traducción caritativa, producto de la indiferencia semiótica.

Esta indiferencia ha permitido absorber las cualidades subversivas y desestabilizadoras del ingenio (ingeniería) *engine* de la máquina de guerra de innovación objetiva (revolucionaria), y operar esta capacidad en todo su potencial comercial como negocio redondo o *win-win business*, en torno a la creatividad subjetiva o la creación de subjetividad, que crea más subjetividad como mercancía. Este dispositivo evita la negociación de la igualdad entre los individuos y favorece una homogenización desde una ética de “igualdad de oportunidades” para competir y generar divisas. En la traducción está la clave para una semántica monádica (de cierre estético y ubicuidad de la sensación: lo canónico).

En el capitalismo cultural la autoría ha desarrollado una relación imbricada con el paradigma creativo. El paradigma creativo tiene la forma de una máquina, funciona maquinamente.¹³

La emancipación de esta maquinaria colectiva estaría sujeta a la capacidad crítica de sus componentes; sólo eso permitiría elucidar el funcionamiento de esta máquina mediática para poder desarrollar herramientas de interrupción de la producción infinita de desigualdad (en el sentido de asimetrías de clase o subalternidad). En los medios se encuentra la violencia, y de la crítica a los medios 14 puede derivarse la interrupción del estado permanente de excepción-exclusión, en una redefinición ranceriana de la igualdad.



Montaje 1.

4. Más creatividad y menos violencia

Chile y el mundo siguen atentos el desarrollo del movimiento estudiantil. La “policía” (*policy*) de no-alineación política pareciera llenar una vacante del deseo colectivo, un espacio de desaparición, la extinción de lo revolucionario que, como Dios y el autor, está disponible a ser representado por la mercancía en su infinitud y omnisciencia abstracta.

Como la paradoja de aproximación infinita, la violencia creativa suplanta desde los medios al activismo ideológico a partir del acceso a su televisación. Los medios le otorgan su visa-activista para que los telespectadores sublimemos nuestro malestar y espíritu revolucionario. No digo esto como pesimista o aguafiestas, sino por la omnipresencia del paradigma creativo en el discurso.

No me cabe duda que –eventualmente– el movimiento (estudiantil) podría encender la chispa de la insurrección popular, pero sin duda alguna ésta no será creativa sino esencialmente destructiva. Por lo pronto, me limitaré a realizar un montaje de imágenes (Ver Montaje 1).

Luego de una marcha estudiantil no autorizada por la Intendencia de Santiago (Chile), los medios publicaron una serie de declaraciones muy similares a éstas:

Confech llama a la no violencia

“Los estudiantes señalaron que el movimiento buscará maneras más creativas y llamativas

para exigir cambios en la educación.”
[<http://www.24horas.cl/nacional/confech-adelanta-nuevas-movilizaciones-pero-sin-violencia-262645>]

La intendenta señaló “las imágenes son elocuentes, del movimiento político estudiantil desde las marchas del año pasado, autorizadas o no autorizadas ¿cuándo no han existido hechos de violencia? Claramente en ninguno de los casos, uno esperaría autorreflexión, autocritica y que utilizaran métodos más creativos que no generen escenarios de violencia”. [http://www.latercera.com/noticia/nacional/2012/08/680-477119-9-madre-de-menor-acusado-de-quemar-bus-si-fue-mi-hijo-pido-disculpas-al-chofer-y.shtml]

También afirmó (Boric) que los estudiantes consideran injusto tener que endeudarse para luego pagar sus estudios y por ello programaron “movilizaciones más creativas para evitar que se den actos de violencia”, pues aseguraron que ante la falta de diálogo, los Carabineros responden con mucha violencia. [http://m.telesurtv.net/articulos/2012/08/17/universitarios-chilenos-se-unen-a-los-estudiantes-de-secundaria-en-protestas-7689.html]



Figura 1.

Ambos bandos coinciden en que la creatividad es la vía al diálogo. En la última cita se sugiere la creatividad como forma dialógica, como un lenguaje que todos interpretan como pacífico. Se manifiesta como un significante universal que no presenta una epistemología relacionada con la violencia sino todo lo contrario. Representa algo (y aquí retomo el suspenso desde la introducción) religioso, es decir *creatio ex nihilo*, producto de un misterio, de un mito (la reconciliación y fin de la transición). Esta forma de concebir la novedad, sólo se puede reificar desde lo abstracto ya que contradice como mínimo el primer principio de la termodinámica. Nadie es tan ingenuo como para pensar que el autobús (en la foto) fue creado en llamas. Tampoco es producto del apego fiel a la ley golpear y apresar niños.

Lo que vemos en las fotos es una secuencia de un jugueteo carnavalesco que se transforma en violencia. Así como la sanción a la pedofilia entró en la agenda espectacular de la guerra entre protestantes y católicos, la sanción a la pedofobia es un arma de lucha contra el fascismo, mayoritariamente protestante.

Nietzsche, en su defensa del arte y el juego, argumenta la seriedad vital de los niños en contraste

con la seriedad escatológica de los reaccionarios y militares. Es un lugar común repetido por muchos artistas modernos, que la creatividad es algo natural en los niños y, por lo demás, algo digno de imitarse. Ya en los años '80 veíamos el surgimiento del fetiche juvenil en conceptos como "arte joven" o "mundo juvenil". La problemática se da en que lejos de reconocerse el conflicto fundamental de dejar la política a los niños porque los mayores no tienen tiempo para eso, la violencia se está dando esencialmente en un campo de juegos, y las víctimas van a ser inevitablemente niños. Este *jardín de niños* es el medio/campo-creativo de la nueva política, de una renovación política que niños y jóvenes han tomado en sus manos, por un lado como reacción lógica frente a la paralización o "zombificación" de los adultos, y por otro como recurso *adulto* de renovación de la plusvalía de la política como fantasmagoría en el mercado mass media.

Los medios indudablemente son violentos, aunque se camuflen de creatividad. En la lucha medial, las fuerzas policiales no se quedan atrás enviando sus tropas a aprender en EEUU e Israel técnicas de disuasión creativa y de bajo impacto. Igualmente, los empresarios cuestionados en su avaricia insaciable, echan mano a la creatividad en busca de formas cada vez más asimétricas de capitalizar.

Si lo creativo está naturalizado, es muy difícil realizar una operación dialéctica que nos permita dar visibilidad a esta violencia y discutir su gramática como medio de ejercicio de la misma. Lo único que queda claro es que a pesar de compartir la fe en el mito creativo, éste no parece ser un medio de reconciliación. La creatividad no ofrece ninguna garantía de igualdad, en un sentido rancieriano de derecho al discurso y la politicidad. En cambio, ofrece un lenguaje mudo de borrosidad intuitiva. En esta borrosidad lo único reconocible es la imagen, último recurso de enunciación o idioma bastardo de la multitud. Es el idioma afectivo de la imagen-

mercancía, performance que con la lengua paralizada dice todo en el simulacro, en la teatralización del mundo, en la escena política como *escenario* de un espectáculo (televisado), como máquina teatral y no como situacionismo catártico. El paradigma creativo nos sugiere que todos somos artistas, cualquier cosa es arte y el mundo es un museo.

El crear algo de la nada es una alucinación producto de la fantasía mercantil. Los productos se fabrican y aparecen en los anaqueles como por arte de magia. El arte aparece en los museos sin darnos una explicación. Elucidar esto es labor del intérprete/crítico, ya que el espectador se encuentra subyugado por el montaje teatral y el artista obsesionado con su inscripción y valorización.

Groys quizás se aleja un poco del problema cuando dice que a diferencia del artista, el dinosaurio no sabía que podría ser exhibido en un museo. Eso es como afirmar que el urinario de Duchamp tampoco lo sabía. Lo que importa saber aquí es que el paleontólogo que puso al dinosaurio en exhibición, sabía que ubicando la osamenta indicial del dinosaurio en el museo desmontaba de manera violenta el discurso creacionista, pulverizando la narrativa bíblica con el argumento científico de la ausencia de evidencia de la existencia de Dios. De esta manera, no podemos considerar a Dios como el autor del dinosaurio pues la biblia fue escrita mucho después de su aparición, y tampoco al dinosaurio como autor de sus propios huesos, sino al paleontólogo y al museo como autores de un archivo. Los dinosaurios son una representación de una innovación mayor que la religión: la teoría de la evolución, y a su vez son parte de la historia de la imagen del archivo museal. Su plusvalía aumenta con el debate creacionista, como aumenta el valor del museo en la medida que el mundo deviene espectáculo infinito.

El montaje del dinosaurio es una negociación política, desde las ciencias.

En el museo, afirma Groys, están las verdaderas innovaciones, las que sólo se pueden diferenciar del mundo real estando en el museo. El museo, entonces, es una forma de mediación violenta que como dispositivo nos permite conservar esa violencia y, de manera romántica, sublimar el momento de las transformaciones históricas desde la mercancía. El museo como imagen dialéctica nos permite afirmar que no todas las formas de creatividad son innovadoras y no toda la innovación es creativa.

5. Lo contemporáneo y la novedad

La máquina creativa es una fábrica de mercancía cuya función es producir más mercancía. A la vez que produce una violenta diferenciación entre lo nuevo y lo viejo, lo útil y lo inútil, lo actual y lo obsoleto, lo visible y lo invisible, generando una distribución de lo sensible estructurada desde el modelo de mercado globalizado, prolifera en su seno una ruptura epistemológica parergonal. Sólo mediante la radicalización de cierre estético mercantil, es como podemos distinguir lo que escapa a esta hegemonía.

En lo *post* podemos concebir otras formas de utopías diferenciables de los no-lugares. Los lugares de la ausencia y los conjuntos borrosos son ejemplos que se investigan no sólo en el arte y las ciencias sociales, sino también en las ciencias naturales, teóricas y empíricas. De aquí podemos concebir que otros mundos no necesariamente interpretados desde la economía política superestructural son posibles. Pero tal como en la discusión de Groys en “Sobre lo nuevo”, es en el tiempo muerto del archivo museal donde cobra vida lo verdaderamente nuevo que no es la novedad mercantil de obsolescencia programada, que la creatividad (re)produce, sino un ejercicio de interpretación posible desde la diferencia de paralaje entre la vida de afuera o “vida real” y la vida de archivo, o fantasmagoría reificada.

Alteridad que se materializa, por ejemplo, en

la mujer cyborg como existencia original, tanto humana como máquina, tanto *tecné* como *poiesis*, ni femenina ni masculina, reclamando un espacio para ser mujer de una forma otra. La situación o lugar que nos permite concebir esto no es lo contemporáneo como tiempo sino el lugar de archivo, el museo.

Aun cuando pienso que falta muchísimo por investigar en esto, que la definición de “situación apórica” (escatológica) se vuelve insuficiente por cuanto cualquier idea contemporánea deviene mercancía creativa y a la vez puede encarnar un archivo de novedad no obsolescente -separándose de la vida como lugar de la violencia- me resulta clarificador pensar (al menos) que es posible, mediante la separación entre lo creativo y lo artístico, generar una estética fuera-de-lugar -en la alteridad del tiempo muerto y su telemediación como porvenir- que permita la disolución del nudo apórico y una negociación igualitaria.

Lo importante de la mediación a distancia es que el archivo “en vivo” o la vida del archivo, se encuentra salvaguardado en un lugar que no es “la vida”, entendida como espacio de violencia biopolítica. Está en todas partes y en ninguna parte a la vez. Es mediación pura, a la vez que impura, es violencia pura y también no lo es, ya que siempre los medios (virtuales) electrónicos pueden apagarse y los museos evitarse. Es cuestión democrática elegir el acceso, aunque para acceder es necesario estar dentro del orden de la división del trabajo internacional. Pirateos, *hackeos* y otras formas de insurrección sirven de algún modo como cortocircuito o privatización del archivo público, pero no representan en sí formas de lucha que interrumpen las prácticas hegemónicas. Contrariamente, se alinean con el paradigma creativo para generar más mercancía desechable. La resistencia entonces, desde su ineficacia, ha mutado en sobrevivencia, en la subversión poshegemónica.

En esta escena me parece interesante la aparición del intérprete-visual activista que se

autosabotea en la inmanencia de lo creativo, para fabricar concientemente y bajo una estadística más cercana a la teoría de sistemas y la heurística que a la fantasmagoría creativa, formas de interpretación del arte más que del mundo o de la vida como realidad. Proponer entonces formas de interpretación del archivo, por cuanto la vida “real” se encuentra dominada por el paradigma creativo en la contemporaneidad repetitiva, es un trabajo de estudios visuales. El artista visual, como lo conocemos, es un productor que atiborra los archivos de mercancía y que habiendo perdido autoría, funciona maquinalmente como obrero extrañado de la industria creativa, esperando entrar al mercado del archivo de manera inconciente, sin saber lo que hace ni para quién lo hace, pero con el claro deseo de trascendencia aurática. Por el contrario, el intérprete-visual toma posición, y desde el archivo trabaja para su emancipación y la emancipación del espectador -de la expectativa creativa-trascendentalista y a la vez simulada, espectacular.

6. La máquina y la repetición.

El carácter apórico de una situación maquinal en la contemporaneidad es catastrófico, es traumático. La sola idea de una programación genética que desde su “egoísmo natural” nos impulsa a conducirnos de una manera mecánica en todas las áreas de nuestra existencia es horrorosa. El esquema tricotómico sostenido por los biólogos neo-darwinistas como Richard Dawkins¹⁴ que explica sociológicamente la función del gen haciendo un paralelo con el “meme”, además de poseer una lógica pragmaticista irrefutable, nos sume en una realidad de pre-programación brutal. Variación, selección y replicación, parece ser todo lo necesario para que haya adaptación, evolución y subsistencia, no de nosotros sino de los genes. Con un origen común, el esquema tricotómico peirceano, indudablemente

darwinista, nos ofrece una fórmula variable que no se entrapa en la mecanicidad donde estaríamos trabajando para una programación imposible de alterar. La teoría semiótica pragmaticista le agrega al significante y al significado de la semiología, una tercera posición que se genera entre signo y objeto que es el interpretante. Estos tres elementos pueden poner a prueba cualquier signo y hacerlo mutar desde la posición variable del propio signo al ubicarlo en el lugar de lo indeterminado, en su cualidad polisémica. Esta forma de pensar es indudablemente más duradera y persistente que el paradigma teológico anterior, que supone una relación ontológica, legítima o genuina entre el objeto y *un* interpretante. Lo que Peirce astutamente descubre es que esta relación sólo puede volverse genuina mediante una intuición, cuya lógica es la abducción. Por eso sitúa al signo en una primeridad, un estado indeterminado, que sólo puede ser verificado mediante la relación (tercero) que un interpretante percibe entre el objeto (segundo) y el signo (primero). De este modo el signo permanece como un *lo que puede ser*, el objeto como un *lo que está siendo* y el interpretante como un *lo que es según lo que está siendo*.

Para criticar el concepto de lo creativo del arte en su estado paradigmático de creación *ex nihilo* y exponer su violencia, la semiótica peirceana resulta una buena herramienta. Peirce hace estallar la lógica kantiana al proponer que si tiempo, espacio y causalidad constituyen el marco contenedor de nuestra interpretación ontológica de la realidad, el universo debió crecer dentro de este marco, permaneciendo el marco inmóvil. Peirce plantea entonces, considerando las ideas de Darwin, que tiempo, espacio y causalidad son parte del universo y que han evolucionado simultáneamente. Las lógicas evolutivas son -sin duda- difíciles de aceptar, justamente debido al entrapamiento dual en el que nos encontramos. Lo apórico, si lo examinamos peirceanamente, tiene su vía de escape

en aquello que Valderrama nombra en *Modernismos historiográficos* como lo parergonal.¹⁵

La mecanicidad repetitiva entonces, estaría en la interpretación dicotómica de una problemática tricotómica que resulta bastante simple. Que la posición tercera es innecesaria ya que todo lo arbitrario y estructuralmente predeterminado a la mutación se encuentra únicamente en el signo, y que este signo se encuentra determinado por el lugar donde se ejerce el poder. Casi toda la teoría sociológica descansa en esa premisa, argumentando que el que no puede interpretar el signo es un subalterno.

De esta manera, podemos establecer que el interpretante sería un ser dotado de habla, un ser literario y político, ya que si no lo fuera no sabríamos nada de su interpretación. Este esquema es policial, y está basado en una estructura dicotómica de dominación.

Bajo esta escopía, el fenómeno de la creatividad como mecanismo de generación de mercancía en estado apórico, donde no es posible hacer una innovación sin que ésta no sea producto o no genere más mercancía (que sería el elemento que vuelve la innovación en un medio de ejercer la violencia para que precisamente no haya novedad -mutación-replica) es posible. De hecho, no es apórico. Sencillamente es catastrófico.

No hay innovación pues no hay mutación, no hay mutación porque el interpretante es el signo-significado, el significante se cierra en una correspondencia con el significado. Sólo reforma y reproducción de lo mismo. Lingüísticamente, en esta situación cambia el paradigma pero no el sintagma. Cambia la gramática pero no la semántica. La lógica -entonces- de encontrar lo nuevo en lo mismo, porque lo nuevo no es posible de reconocerse justamente porque es nuevo, es una lógica de salto al abismo, de suicidio. Estructuralmente, lo que esta lógica plantea es la necesidad de generar lo nuevo

a partir de un forzamiento al interpretante o una desaparición del interpretante. Esta es la dinámica violenta de lo creativo, que en la actualidad como paradigma, indica que lo nuevo es aquello que es reconocido como nuevo, es decir, como lo mismo autorizado como nuevo. No es resemantización, es sencillamente la anulación del intérprete usando como mediación la mercancía-poder.

En una operación que podemos asociar con la ética infinita de seguridad nacional, se opta desde el poder, bajo la amenaza de relativización total, por eliminar al interpretante y dejar que las máquinas/mercancías hagan el proceso. De ahí la vida del archivo. La peligrosidad anárquica de la semiosis infinita ha movido al poder a eliminar al intérprete (sujeto) y a dibujar una línea clara desde las instituciones de que lo único posible, es la mercancía. El canon contemporáneo autoriza el uso de la copia, la reproducción, el robo, el pirateo, el *remix*, el azar, el accidente, la colaboración anárquica y cualquier método de creación concebible, incluyendo los clásicos, mientras estos sean mercancía. No es indispensable relacionar creatividad y originalidad, pero aparece indisociable creatividad de mercancía. El arte como mercado del arte no está relacionado necesariamente ni con la innovación, ni con la originalidad, ni con la autoría, pero sí con la creatividad. Por ejemplo, Alfredo Jaar o Francis Alÿs puede que sean críticos del arte comercial, que no fabriquen objetos auráticos, pero su obra es creativa (y por eso mainstream). Se puede decir lo mismo de Banksy, Hirst o de las acciones de Ana Mendieta o las piezas de González-Torres, como un adentro y un afuera, como un centro y una periferia de una escena total, que se reafirma en lo textual y contextual. Es decir que los artistas de la escena mainstream (de centro y periferia) proponen formas novedosas pero incapaces de salirse del marco duchampeano que traza una división entre lo estético y lo anestético como totalidad del arte. En el caso de los artistas

latinoamericanos, sus mercancías se diferencian porque circulan en otras plazas, digamos que tienen visa para la periferia y se agencian a una estética de la ausencia o desaparición. No veremos lo que no hay que ver. La visación que requiere lo que va a ser visto (o lo invisible como aquello a mirar), lo que entra en un régimen de visibilidad, está en la ley del deseo. No es político sino maquinal. Será nuevo todo aquello que sea deseable. Es de sentido común psicoanalítico afirmar que siempre deseamos lo mismo, la mismidad, y que la otredad aparece como interrupción traumática. Luego la repetición de lo traumático es la máquina, y el deseo mercantil de lo traumático un fantasma de lo mismo. La creatividad es la capacidad de crear más mercancía de la mercancía, y esto es posible sólo si el interpretante, entendido como el individuo, es sujeto del poder. Lo subjetivo entonces pasa a ser una “expresión” (a-presión) del intrincado proceso de cumplir con las normas ISO¹⁶ de fabricación de mercancía, aunque la mercancía sea una crítica a la mercancía.

7. El intérprete y el replicante

La palabra intérprete viene del latín *interpres*, *interpretis*, palabra cuyo sentido más antiguo es el de negociador intermediario. Se compone de *inter*, prefijo que marca la mediación o posición “entre dos puntos”, y de un elemento *-pret-* que parece estar vinculado a una raíz indoeuropea que significa comprar y vender, y que encontramos en palabras latinas como *pretium*, *pretiosus*, *appretiatio*, etc., (precio, precioso, apreciar, despreciar, etc.)

El hecho de que el comercio se estableciera frecuentemente entre personas de distintos pueblos y lenguas, llevó a identificar al *interpres* con alguien que podía traducir de un código a otro o de un sistema a otro, cualquier información.¹⁷

La inscripción es una herida, una rasgadura, una cicatriz. Un signo de violencia. En medio de la

repetición traumática de lo siempre igual, se rasga el tamiz del deseo insaciable cuando el deseo deja de ser una ausencia y comienza a ser un fantasma.

La necesidad, inevitable, mecánica, inconciente, pulsional, que nos conecta con el salvaje. El zombi, que sólo quiere comer cerebros pero no sabe por qué lo necesita pues está muerto y descerebrado. Es un fantasma que le pena, pero no puede saber qué es un fantasma ni porqué le pena. Necesita saciar su hambre, pero al comer sólo siente más hambre porque no necesita comer, porque está muerto. A diferencia del vampiro que no puede morir y sufre eternamente de sed, sufre el deseo infinito de la sangre del otro y su vitalidad, el zombi ya estuvo muerto y resucitó como muerto vivo, apenas como segunda oportunidad, pero su muerte es inmanente.

El zombi necesita cerebro para saber por qué lo necesita, pero no sabe por qué intuye eso, pues está muerto y descerebrado. Quizás un mínimo destello de memoria, una memoria RAM de acceso aleatorio en su eterno presente sin pasado ni futuro, le impulsa a comer no piernas, sino cerebros.

El zombi es el sujeto contemporáneo. Quizás pueda revertirse nuestro conjuro (del vudú) cubriendo nuestras necesidades e iniciándonos en asuntos del deseo. El vampiro clásico es un aristócrata. Un privilegiado, como el autor. Hay pocos autores y muchos intérpretes, que deben traducir y negociar en el universo medial que hemos construido en torno a la mercancía. El intérprete es multitud, como el signo, es cualquiera, podría ser cualquiera, si no fuese porque se encuentra en una posición estratégica en relación al objeto.

Se encuentra, como diría Lacan, en el tamiz de la mirada entre objeto y sujeto. Ambos se miran, ambos se afectan, se desean. Nace el signo en esta relación de deseo.

El intérprete es un tipo común, igual a otro. Un tipo que puede escoger eventualmente entre las posibilidades de la división del trabajo, la de ser un

intérprete en arte.

Puede que sea autodidacta o estudie. Pretende encontrar un trabajo y recibir un sueldo u honorarios. Paralelamente, genera una producción. Esta producción es el trabajo de interpretación de archivo. Su imagen es la de un ciudadano ordinario, pero es capaz de transformarse como el hombre araña. No es un súper hombre, ni la mujer maravilla, es un zombi-mutante. La mutación consiste en haberse adaptado a la post humanidad. A ser parte de una maquinaria, y a saber reconocer cualquier anomalía en el mecanismo. Tiene ojo clínico, semiótico. Está sujeto al sistema, es un agente, pero como los protagonistas de *“La noche de los proletarios”* de Rancière, escapa al tiempo muerto del sueño para urdir sus planes de emancipación. Conoce el mecanismo y reconoce la violencia creativa, y se transforma en un replicante. Exige el derecho a réplica.

El intérprete en arte sabe que crear es recrear, y no pierde tiempo en la discusión sobre lo artístico. Sencillamente mira e interpreta, negocia su politicidad. Lucha contra la inminencia de lo creativo, del gen egoísta, pero sabe que no puede matarlo porque si lo mata muere. Intenta un retardo de la muerte, infla el tiempo muerto generando espacio, nuevas geografías para su nomadismo semiótico, para su uso, para su activismo. Mucho que mostrar, mucho que decir. No es anticreativo, sólo sabe que es un paradigma de enajenación, de producción de plusvalía, responde con politicidad, con *tecné*. Sabe que mientras más te presionen, mientras más te exploten, más creativo vas a ser, ya que la creatividad forma parte de nuestro equipo de fábrica, el hardware. No ofrece nada especial. Y esa era la mirada de Warhol, nada especial, sólo repetición. Como anestesia y como *punctum* traumático. Porque lo creativo es un dispositivo integrado, pero su uso productivo en un sentido capitalista, no tiene más de 200 años, es algo

moderno. El intérprete visual indaga escopías, sabotea su propia mirada, en su distracción frustra el deseo del otro, no niega la necesidad, se adapta fácil, tiene mala memoria, sólo confía en los medios de archivo. Está a medio camino entre el zombi y el vampiro. No está vivo realmente. Vive en el archivo, en el mundo-archivo. Como intérprete, no va más el artista visual que hemos naturalizado. Se acerca más el teórico de arte, el curador, el investigador estetológico y el artesano. Quizás también algunos artistas que están en un lugar transdisciplinar, indisciplinado, híbrido... *mobile video, ciber, bio, street art*, en medio de la hojarasca medial. Casi en un reality show en vivo. Aquellos que se meten en lo que no les incumbe, donde pueden replicar. Las video acciones que ha desarrollado Tania Bruguera se acercan a esto, como los textos y excesos de Rocío Boliver, o los productos de sabotaje utópico de Minerva Cuevas. En el centro hegemónico se desarrollan movimientos replicantes como los videos de Ryan Trecartin o artista de ficción Thierry Guetta "Mr. Brainwash" de Banksy, incluso las pinturas por encargo de Brendan Lott, basadas en imágenes de las redes sociales pintadas por intérpretes chinos anónimos. Los fabricantes de antimonumentos, como Cecilia Vicuña dibujando un *Spiral Jetty* con el dedo en la costa contaminada de Valparaíso (Con Con) antes que venga una ola y la desaparezca. O Gabriel Orozco haciendo un skyline de Nueva York con desechos encontrados. Es interesante el ejemplo de Orozco y he decidido incluirlo, ya que como pocos, entra y sale de los márgenes e instituciones, de la periferia al centro como deseando no instalarse en una posición definitiva. Concuero en que su obra está superinflada, pero su posición ambigua o borrosa se acerca a una noción parergonal. Quienes fabrican réplicas también comparten la posición de intérpretes, de traductores, fuera de texto y contexto. La traducción como imposibilidad del

sentido, la réplica como copia y variación, como respuesta y voluntad de disensión. No me refiero a quienes se esfuerzan en producir piezas polisémicas que luego "explican" a una audiencia que suponen dormida, sino a quienes realizan una interpretación de algo ya hecho, "ready made" no tanto en el sentido duchampeano, como en el sentido de intérprete musical. Las piezas impresas en offset de la historia del arte en comic de Vicente Razo, o los Yes-men replicando al mundo empresarial, generando dinámicas idénticas pero saboteando su sentido, como réplica cruel, como contra réplica, degenerando la historia, proponiendo microhistorias. Artistas que desmarcándose del paradigma creativo, generan situaciones complejas desde sus prácticas. Situaciones que no sólo consisten en la utilización del dispositivo de semiosis infinita, sino también de sabotaje a una posible voluntad de forma teleológica-histórica, tensando lo superficial hasta la rotura, o plegando esa superficie hasta que presente cuestiones donde la politicidad, el discurso y el litigio explotan con violencia simbólica. Aunque todos aún defienden la creatividad como esencia del arte, es posible ver la aparición paulatina de una voluntad de autosabotaje creativo, que exaspera a quienes defienden la estructura oligárquica viéndose impulsados a denunciar violentamente cierta pestilencia en ese sudor. La idea que he ido desarrollando, no sólo contempla mi propia intuición (para-creativa) en relación a la solución de nudos apóricos, sino además la implementación de un programa, una sistematización del trabajo que considera algunas preguntas importantes e hipótesis a verificar (o más bien falsear). Preguntas como, ¿es verdad que está ya todo hecho? ¿porqué tengo esa sensación? ¿porqué no me interesa el arte creativo? ¿porqué se sigue acumulando cuanta variación aparece (de más) de lo mismo? ¿qué hay de malo en la destrucción de arte? ¿porqué seguir produciendo

arte? ¿es el arte lo mismo que lo creativo? ¿porqué seguir llamándole arte? *¿hay arte bueno y malo, de calidad superior e inferior igual que cualquier producto?* ¿porqué cualquier proyecto contra-creativo o anti creativo resulta un fracaso absoluto al plantearlo dentro de la industria cultural?

Conclusiones

Como conclusión, y respondiendo a la primera pregunta, me agrada decir que como nueva economía es un alivio considerar que *está* todo hecho, pues eso nos ahorra el tener que crear algo nuevo. Considerando esto, podemos dirigir la mirada al enorme archivo de mercancía acumulada que es el arte y dedicarnos a la investigación, a la interpretación y a la replicación de lo nuevo como pasado-futuro. Como una vez escribió Benjamin, aquellos indicios, vestigios y ruinas que son las imágenes, venidas del pasado, vistas en el presente, pueden constituir una mirada del futuro. En su politicidad está la clave de interrupción del presente catastrófico, que sigue acumulando deshechos que se elevan hacia el cielo bajo el concepto abstracto de progreso y de capital. Como ha dicho Bourriaud, la geografía está toda ocupada y los espacios virtuales y temporales aparecen como nuevos continentes. Pero Bourriaud peca de optimista. Tampoco tenemos tiempo, éste ha sido igualmente tomado, y las redes de información y socialización son controladas desde el derecho al acceso. La interpretación y la réplica son dimensiones posibles. La interpretación no requiere nada nuevo y la réplica es un derecho. Ambos generan novedad, en el sentido de toma de posición particular que se sirve de algo ya legitimado para presentar una variación que es tanto respuesta como propuesta, aunque parecen no generar una línea de tiempo histórica, un avance. Poseen un carácter universal, en un sentido cultural que nos permite vincularnos y ocuparnos de la discusión de asuntos comunes articulados en el hecho de utilizar signos

naturalizados, habituales, a los que se les ha añadido o restado un elemento como respuesta a una pregunta, a un deseo relacionado con el sentido. Como afirman los teóricos de la representación social, hay un “aire de familia” en esto. Algo cotidiano, de un sentido común de lo Otro lacaniano, de la psico-ciencia vuelta hábito, que nos impulsa a emanciparnos de una genealogía, occidental, blanca y masculina. Es importante reconocer la tensión entre la naturaleza polisémica del signo y la naturalidad con que el ser político da sentido y genera discurso en torno al signo. Quien no pueda establecer un litigio en el sentido no será parte de la política y quedará excluido de la polis. Ser marginado por la policía creativa es un hecho de secuestro del sentido, de desaparición de lo sensible y de cierre estético del mundo real como el lugar de la anestesia, el lugar de la ética infinita, de la hegemonía del principio de placer. Quienes critican las manualidades en las artes y las reemplazan por ideas creativas incapaces de interrumpir el paradigma dominante sólo están accediendo a una modalidad contemporánea de la industria cultural, las prácticas especulativas capitalistas, ahorrándose trabajo e involucrando la fuerza productiva social y la división del trabajo internacional en torno al capital humano, comprando barato y vendiendo caro. No quiero decir con esto que todo lo manual sea eficaz, sino que me parece que el radicalismo conceptual o no-objetual ha dejado de serlo, y que en contraste, el trabajo manual pareciera desmarcarse de las formas industriales de operación visual. Tampoco afirmo que todo el arte contemporáneo sea hegemónico, hay abundante producción que desafía de manera tenaz el eterno retorno del paternalismo metafísico. Como diría Vattimo, la debilitación de la metafísica ha dado lugar a una religión de la muerte de Dios, una religión en el nombre de (la palabra de) Dios, ligada a las ideas altruistas y compasivas de solidaridad *más* que de dominación. De alguna manera se gesta una transformación parasintáctica *más* que paradigmática,

en el sentido de involucrar *más* bien lo inmanente que lo trascendente. La novedad emerge desde una sintaxis de lo otro, no en su sentido cristiano del prójimo sino en uno lacaniano del Otro imposible, invisible, real-traumático. La debilitación de las grandes narrativas, la Historia, el Arte, la Ciencia en singular y con mayúsculas, implica una lectura parergonal. De pronto aparece la desaparición en el seno del mundo de la apariencia, en la mitad del espectáculo. La interpretación radical-fuerte se entrapa fácilmente en la dinámica paradigmática, ya no resulta eficaz ni como subversión ni como resistencia. No cambia nada, sólo radicaliza el litigio para volverlo diferendo, espacio en el que la violencia se reproduce, para volver a empezar.

Me parece que *más* que nunca le incumbe a las artes visuales inmiscuirse en las problemáticas comunes, en la interrupción del bucle repetitivo (acto fallido) de la mercancía-creativa, y de entrar en una nueva fase de producción bajo otra economía. Como dice Žižek, es absurdo que nos parezca más lógico que se acabe el mundo en un apocalipsis, que cambiar las condiciones de la economía global. Dejo abierto el campo para que nutramos un futuro catálogo de más artistas que no contentos con la reducción del fin del arte y la aporía mercantil, trabajen con la noción de réplica e intérprete. Esos intérpretes visuales que ahí, en el archivo de lo ordinario, separen, corten, plieguen, extiendan, estiren como un elástico la superficie del tamiz del espectáculo, como diría Buck-Morss, del mundo de la superficie de la imagen que, empobrecida, débil y superficial, es todo lo que tenemos finalmente de la experiencia compartida. Comenzar a practicar una violencia simbólica, capaz de hacer emerger aquellas necesidades que lo real traumático nos niega, desde un programa razonado de exclusión de lo creativo como trampantojo, como *trompe le monde*.

Desde ese (no) lugar, nomádico, inestable, fuera de texto y contexto, a pesar de todo, podemos

interrumpir de vez en cuando la ruta prefijada de la hegemonía y sabotear el progreso con un giro semiótico, alterando la sintaxis del discurso, pulverizando el paradigma y el *episteme*, para negociar nuestra politicidad con menos creatividad y más violencia.

Notas

1. Richard (2000:12-13): “Bajo el régimen autoritario chileno, la exclusión de lo “político” como categoría de acción y discurso hizo que se desplazara de la esfera de prohibiciones de lo público, para refugiarse en la esfera de lo individual o de lo privado. Es decir, que las prácticas de lo rutinario se fueron compensatoriamente cargando de un sobrepeso de significaciones clandestinas que lo prohibido les delegó como excedente rebelde. Por eso es que lo familiar y lo doméstico, lo intercomunitario, devienen los nuevos territorios de reappropriación de lo político en veda, mediante la intervención de lo cotidiano.” (...) La otra circunstancia que deja sus marcas (de enunciación) en las prácticas de arte definidoras de la “avanzada” chilena, es su ubicación bajo los efectos de administración de la censura y de su versión internalizada: la autocensura. La asunción del lenguaje como zona de peligrosidad que lleva sus operadores a la hipervigilancia de los códigos, no puede sino agudizar la conciencia de que toda construcción de discurso es una estratagema de sentido. De ahí la autoreflexividad del lenguaje que esas obras ponen a prueba en el cálculo de sus operaciones de despiste: de ahí su sabiduría en materia de artificios y disimulos. Obras expertas en una práctica travestida del lenguaje: sobregiradas en las torsiones retóricas de imágenes disfrazadas de elipsis y metáforas”.

2. Tatarkiewicz (1993: 238-257)

3. Hall, Stuart, (2010: 462). “Olvidar este tercer polo del sentido es caer en lo que se llama idealismo semiótico (“fuera del texto nada existe”), que hoy es bastante común en los llamados estudios culturales y que está siendo fuertemente combatido por el denominado realismo crítico contemporáneo que se considera post-todo: postestructuralista, post-posmodernista,

post-positivista, etc.”

4. Rojas, Sergio (2011: 65) “El final es un acontecimiento, o un cierto estado *solucionado* de las cosas, que rompe esencialmente con el abstracto “instante” inscrito en una cronología lineal (la que por lo mismo permanecería irresoluta). Entonces el final es portador en principio de una aporía”

5. Buck-Morss (2003: 87-89) “La producción de un discurso de cultura visual conlleva la destrucción del arte tal y como lo hemos conocido. No hay forma de que ese discurso sobre el arte tenga una existencia separada, ni como una práctica, ni como un fenómeno, ni como una experiencia, ni como una disciplina.”

(La teoría de arte) “Se ha abierto camino en muchas disciplinas tradicionales y vive allí, en continuo aislamiento, encapsulada en burbujas teóricas. De todas, la burbuja psicoanalítica es la más grande, pero existen otras. Se podría elaborar una lista de lecturas, un listado de textos de Barthes, Benjamin, Foucault, Lacan, así como una bibliografía de textos escritos por una larga lista de autores contemporáneos. Algunos temas son estándar: la reproducción de la imagen, la sociedad del espectáculo, la visión de lo Otro, los regímenes de alcance, el simulacro, el fetiche, la mirada (masculina), la máquina del ojo. (...) Si la burbuja teórica estalla, permanece la infraestructura de la reproducción tecnológica. La cultura visual, en una época un extraño para lo académico, ha conseguido su pasaporte y va a permanecer.”

6. Nota del autor: Michel Foucault reintroduce el concepto de *episteme* en su libro *Las palabras y las cosas* (1966) dándole una connotación posmoderna y aún vigente a la palabra *episteme*, como un marco de saber acorde a determinada “verdad” impuesta desde un poder en una época.

7. Rancière (2009:9)

8. Brea (2003:12) “La entrada del capitalismo contemporáneo en una nueva fase tiene lugar al producirse la colisión sistémica entre los registros de la economía y la producción simbólica, entre el sistema económico-productivo, en general, y el subsistema de las prácticas culturales y de representación. En términos antropológicos puede decirse que esa convergencia de registros constituye un acontecimiento inédito: la separación funcional entre el registro de la producción de riqueza y el

trabajo simbólico era seguramente una constante en las sociedades humanas.” en Tercer umbral - primera coordenada: la era del *capitalismo cultural*. www.cenedac.net

9. Rancière (2011:74) “La noción de “policía”, entendida no solamente en el sentido de represión, de control social, sino de actividad que organiza la reunión de los seres humanos en una comunidad y que ordena la sociedad en términos de funciones, de lugares y títulos que deben ocuparse.”

10. Foucault (2005: 199) III. El panoptismo.

11. Gómez-Moya (2012: 57) Obra deriva.

12. Beverley (2011:141) “A pesar de su apelación al sentido común y a la decencia, y a la posibilidad de afrontar estrategias de largo plazo como alternativas a la carnicería que es el mundo hoy en día, tales posiciones corren el riesgo, en el corto plazo, de ser instrumentalizadas -generalmente en la forma de una defensa de derechos humanos universales- para legitimar la violencia de los Estados centrales del orden global, especialmente Estados Unidos.”

13. Raunig (2008:25) “En términos generales, Marx pensaba que “la máquina es, sencillamente, un medio para la producción de plusvalía”; dicho de otra manera, algo que, ciertamente, no tiene el objetivo de reducir el esfuerzo de los trabajadores y las trabajadoras, sino más bien optimizar la explotación de los mismos.”

14. Benjamin (2001:24) “Así como el derecho natural puede juzgar todo derecho existente sólo mediante la crítica de sus fines, de igual modo el derecho positivo puede juzgar todo derecho en transformación sólo mediante la crítica de sus medios”.

15. Valderrama (2008:36) “Vocablo que designa todos aquellos elementos que no sólo se ubican al lado, al borde, junto o contra la obra (*ergon*), sino que además no siendo interiores al trabajo de la obra, cooperan con ella desde cierto afuera, que no es propiamente hablando ni simplemente afuera, ni simplemente adentro. *Parergon*, en otras palabras, no es sencillamente aquel elemento excedente, accesorio o externo a la obra, sino aquel elemento que compartiendo estas propiedades excedentarias comparte además con la obra un vínculo estructural interno que lo une a la falta que hace obra en el interior de la obra.

16. La Organización Internacional de Normalización o ISO (del griego, ἴσος (*isos*), 'igual'), nacida tras la Segunda Guerra Mundial (23 de febrero de 1947), es el organismo encargado de promover el desarrollo de normas internacionales de fabricación (tanto de productos como de servicios), comercio y comunicación para todas las ramas industriales a excepción de la eléctrica y la electrónica. Su función principal es la de buscar la estandarización de normas de productos y seguridad para las empresas u organizaciones (públicas o privadas) a nivel internacional. Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Organización_Internacional_para_la_Estandarización

17. Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?inte.rprete>

Referencias

Badiou, Alan. 2008 *La filosofía como repetición creativa*. <http://www.lacan.com/badiou18spa.html>

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

Benjamin, Walter. 1989 *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos Interrumpidos I, Taurus, Buenos Aires.

Beverly, John. 2011 *Políticas de la teoría. Ensayos sobre subalternidad y hegemonía*. Fundación CELARG, Caracas.

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

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

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

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

Foucault, Michel, 2005 *Vigilar y Castigar, nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, Madrid.

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

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

Groys, Boris, 2002 *Sobre lo nuevo* <http://www.uoc.edu/artnodes/esp/art/groys1002/groys1002.html>

Hall, Stuart. 2010 *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Envión editores, Bogotá

Lacan, Jacques, 1999. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1964)*. Paidós, Buenos Aires.

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

Koestler, Arthur. 2002 *El acto de la creación*. (Libro primero: el bufón) CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)

Oyarzún, Pablo. 2000 *Anestésica del ready-made*. LOM Ediciones, Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 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. 2011 *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Herder, Editions Amsterdam, Barcelona.

Rancière, Jacques. 2010 *El espectador emancipado*. Manantial, Argentina.

Rancière, Jacques. 2010 *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón, Buenos Aires

Raunig, Gerald. 2008 *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas*

como movimiento social. Traficantes de Sueños, Madrid.

Richard, Nelly. 2007, *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Metales pesados, Santiago.

Spivak, Gayatri Chakravorty. 2011 ¿Puede hablar el subalterno?, Cuadernos de plata, Buenos Aires.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. 1993 *Creación: historia del concepto*. Revista Criterios, n° 30, julio-diciembre, Traducción del polaco: Desiderio Navarro, La Habana.

Rojas, Sergio. 2011 *Lo contemporáneo: El pasado que (aún) no pasa*. p. 65, en ¿Que es lo contemporáneo? Actualidad, tiempo histórico, utopías del presente, Finis Terrae Ediciones, Miguel Valderrama Editor, Santiago 2011.

Valderrama, Miguel. 2008 *Modernismos historiográficos, artes visuales, postdictadura, vanguardias*. Palinodia, Santiago.

Vattimo, Gianni / Caputo, John D. 2010 *Después de la muerte de Dios, Conversaciones sobre religión, política y cultura*. Paidós, Buenos Aires

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

Colaboradores

Gema Hoyas Frontera

Doctora en Bellas Artes. Artista interdisciplinar, docente e investigadora. En la actualidad es Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de la Univ. Politécnica de Valencia –España- donde imparte docencia de grado en el Departamento de Escultura y de Posgrado en el Master de Producción Artística. Cuenta con un Sexenio de Investigación reconocido por la ANECA (Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación). Pertenece desde su fundación al grupo de I+D+I *Laboratorio de Creaciones Intermedia*. Su obra artística intenta mantener una comunión entre contenido poético y compromiso político-social, a través de diferentes medios.

Rafael Penroz Vicencio

Chileno, licenciado en artes visuales por la Universidad de Chile, con especialidad en pintura. Actualmente vive en Mérida. Yuc. donde escribe su tesis para la Maestría en Estudios Culturales en la Universidad ARCIS de Santiago de Chile. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en Chile, México, Argentina y Brasil y realizado 5 exposiciones individuales. Colabora con la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY) desde su inicio, habiéndose desempeñado como Coordinador Académico de la Licenciatura en Artes Visuales, y luego como profesor de Dibujo, Pintura, Teoría del Arte y Arte Acción.

Nahomi Ximénez

Artista y catedrática de la ESAY. Cursó la Maestría en Artes en el Instituto Superior de Arte en La Habana, Cuba. En Monterrey cursó la carrera

en la Facultad de Artes Visuales de la UANL, y el bachillerato en el Cedart Alfonso Reyes, INBA. Ha expuesto en muestras individuales en Cuba y México, y colectivamente en el ámbito internacional. Ha mostrado su trabajo en espacios de algunos Estados de México, en Colombia, Cuba y Europa. Ha realizado residencias artísticas internacionales, y participó en el Festival Internacional en Eslovenia. Ha realizado trabajo en curaduría y gestión. Ha expuesto en bienales nacionales e internacionales en Cuba.

Pilar Cámara

Artista Plástica y tallerista en activo. Premios en Bienales de Yucatán y Campeche. Medalla al Mérito Artístico, Artes Plásticas 1997. Integrante del salón de la plástica contemporánea de Yucatán en la última década del Siglo XX; miembro del Consejo 2000 y de la Comisión de evaluación de becas de Artes Visuales del ICY. Participó en la Comisión de Planeación del Fondo Estatal de Cultura para niños “Alas y Raíces”. Jurado en concursos infantiles, participante en numerosos cursos, talleres de actualización y diplomados en educación artística. Colabora en la Escuela Superior de Artes de Yucatán desde 2005.

León Enríquez

Es responsable del área de Integración de la Dirección Académica del Centro de las Artes San Luis Potosí Centenario desde 2010. Sus estudios musicales los realizó en CAIArts, California Institute of the Arts; es Licenciado en Educación Artística por la Escuela Superior de Artes de

Yucatán. En el área de Música de esta escuela fue profesor de Producción. Fue ponente en las Segundas y Terceras Jornadas Internacionales Peirceanas, realizadas en 2009 (Mérida) y 2010 (Mexicali), respectivamente.

Daniela Evia Duarte

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de las Américas-Puebla y Maestra en Innovación Educativa por la Universidad Autónoma de Yucatán. Trabajó en la Escuela Superior de Artes de Yucatán como docente y coordinadora de la Licenciatura en Artes Visuales y actualmente trabaja en el área de educación del Centro Mario Molina. Entre el arte, la educación y su preocupación por el medio ambiente, ha encontrado que en el binomio arte-educación se abren diversas posibilidades para construir una sociedad más solidaria, justa y responsable con su entorno.

Alejandro Fitzmaurice Cahluni

(Mérida, 1980). Licenciado en Comunicación por la Universidad del Mayab y Maestro en Guionismo por la Universidad Intercontinental. Es profesor de guionismo y periodismo en la Universidad Interamericana para el Desarrollo (UNID), la Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY), así como en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Colabora semanalmente en el semanario “Buenos Días Mérida” a través de la columna “Arrabales de cultura”.

Lorena García Caballero

Es licenciada en filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Se tituló con Mención Honorífica con la tesis “La hermenéutica fenomenológica de Paul Ricoeur: una introducción a su pensamiento”. Tiene maestría en filosofía con especialidad en ética y filosofía de la cultura

por la misma institución. Ha publicado artículos en libros y revistas especializadas. Ha impartido cursos de hermenéutica, ética y bioética, historia del pensamiento, teoría del arte, semiótica y habilidades del pensamiento en diferentes universidades del D.F., Guadalajara y Mérida. Actualmente cursa el doctorado en filosofía en el área de ética en la U.N.A.M Su tema de investigación es: «Empatía y moralidad. El problema de la justificación ética de la cooperación».



editorial



escuela
superior
de artes
de yucatán