

COMPLICIDADES E INCONSISTENCIAS ENTRE EL ARTE Y LA POLÍTICA: HACIA UNA ESTÉTICA DE LO INVISIBLE

Sofía Elena Sienna Chaves

Sofía Elena Sienna Chaves (Montevideo, 1986) es Magíster en Estudios Visuales por la Universidad Autónoma del Estado de México (UNAM), donde se desempeña como profesora de Investigación en la Facultad de Artes. Ha obtenido una mención honorífica por su trabajo de titulación "Acciones mínimas. Hacia una estética de lo invisible" y ha participado en la organización del "1er Foro Internacional de Estudios Visuales: la imagen como pensamiento" llevado a cabo en octubre de 2014.

Correo electrónico: sosisienra@gmail.com

Recibido: 15/2/2014 - Aceptado: 10/6/2014

Resumen: Al hacer referencia al cruce entre arte y política hay dos posturas que emergen rápidamente: la negación absoluta de una posible convergencia entre estos dos ámbitos y la consideración evidente, casi obvia, de que todo arte es político. Así, nos enfrentamos a una oscilación entre lo imposible y lo ineludible. Más que analizar qué tan eficaces, contradictorias o contestatarias son las prácticas de estos nuevos artistas-activistas se trata de cuestionar los parámetros que se encuentran en el eje de la discusión y explorar los puntos de cruce entre el arte y la política desde la postura “indisciplinadamente transdisciplinar” que proponen los Estudios visuales. Así, retomaré parte del pensamiento de Jacques Rancière para argumentar que la estética entendida como ámbito de suspensiones y reconfiguraciones de la experiencia sensible es el elemento clave que permitirá las articulaciones, desembocando en el esbozo de una “estética de lo invisible”.

Palabras clave: estética - política - invisibilidad

Abstract: Regarding the junction between art and politics there are two rapidly emerging postures: the absolute negation of a possible convergence between the two, and the evident consideration, almost obvious, that all art is political art. Thereby, we face an oscillation between the impossible and the inescapable. More than analyzing how efficient, contradictory or polemic the practices of this new activist-artists are, we need to question the parameters themselves of the categories we find in the focus of the discussion and explore the intersections between art and politics from the “undisciplined transdisciplination” position proposed by Visual Studies. In this direction, I return to Jacques Rancière’s thinking to argue that the aesthetic interpreted as realm of suspensions and reconfigurations of the sensible experience is the key that allows articulations to occur, leading to the outline of an “aesthetics of the invisible.”

Key words: aesthetics - politics - invisibility

Desde el momento en que no puede aplicarse el parámetro de la autenticidad para juzgar la producción artística, se revoluciona toda la función social del arte. En lugar de fundarse en el ritual, de ahora en más se fundamenta en otra forma de praxis: la política.

Walter Benjamin

Regímenes del arte

Abordar las complicidades y las inconsistencias entre el arte y la política es una tarea tan sugestiva como improbable, ya que como menciona Valeria Graziano, teórica de los estudios visuales, “analizar la conexión entre el ‘arte’ y la ‘política’ parece hoy particularmente urgente e increíblemente problemático al mismo tiempo” (Brea 2005, 173). La urgencia se debe quizás, a que lo político y lo social constituyen un eje importante de la producción artística contemporánea, ya que paulatinamente se ha vuelto a depositar en el arte una promesa de transformación cultural. La multiplicidad de factores y vectores insertos en lo que podríamos llamar ‘el problema del arte político’ requiere ir precisando cada término implicado en el debate. Un punto de partida que permita aproximarnos al arte desde un posicionamiento marginal puede ser observarlo como un sistema particular de creencias. En palabras de José Luis Brea (2007, 151):

... lo que llamamos *arte* no es más que una actividad simbólica que se produce en el contexto específico de una historicidad y culturalidad determinada bajo las condiciones propias que define un “régimen escópico” determinado.

El arte podría entenderse entonces como un conjunto más o menos flexible de postulados, convenciones, ritos y mitos, los cuales están codificados y regulados, conformando de este modo una institución. En la introducción de *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (2005) José Luis Brea establece un cuadro comparativo entre la religión y el arte, para intentar situar las diferentes formas de aproximación al conocimiento (ver Tabla. 1).

Creencia-práctica sociocultural	Disciplina dogmática que formaliza su contenido cognitivo	Escenario de aproximación transdisciplinar que potencia la comprensión crítica de su eficacia performativa
Religión	Teología - Historia de la religión	Estudios culturales sobre religión
Arte	Estética - Historia del arte	Estudios cultural-visuales

Tabla 1. Comparativa de creencias-prácticas socioculturales y sus estudios (Brea 2005, 6)

La primera consideración que conecta el arte con la religión –en tanto “creencia o práctica sociocultural”– es relevante, ya que nos permite desnaturalizar su existencia, y observar estas prácticas no como algo dado, sino como construcciones simbólicas e imaginarias de carácter colectivo. Cuando se propone este desplazamiento, no es en el sentido de que el arte pueda ser una creencia religiosa, y evidentemente, poco tiene que ver con las corrientes espiritualistas, místicas o trascendentales del arte. Proponer al arte como creencia no supone una denigración ni una ‘falsedad’ del mismo, si accedemos a considerar que todo pensamiento e incluso la percepción, tienen un componente de creencia. Los estudios visuales propondrán el carácter social de la visión –ya no solo de la mirada– y por tanto su estrecha relación con el poder y el conocimiento. Así, lo que consideramos como realidad es una creencia consensuada que se naturaliza, o una “ficción dominante” en términos de Jacques Rancière (2011, 77):

Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias, de las opiniones y las utopías. Tanto la ficción artística como la acción política socaban ese real, lo fracturan y lo multiplican de un modo polémico.

En la segunda columna de la tabla propuesta por Brea se ubica la disciplina dogmática que es posible entender a modo de ‘suburbios disciplinares’ que, en ocasiones, llegan a convertirse en guetos o barrios privados. Lugares amurallados en donde se ubican teóricos y profesionales que comparten determinados presupuestos teóricos y metodológicos. Los estudios visuales cuestionan esta posición al sustentar una cierta ‘epistemología del margen’ en cuanto intentan situarse a una distancia crítica de los

conjuntos organizados de creencias compartidos por las comunidades académicas, de tal manera que resulta necesario "...extremar la exigencia de incomplicidad iniciática, la renuncia a la participación implícita en el dogma cuya fenomenología social se trata en última instancia de elucidar críticamente." (Brea 2005, 9). No es que se rechace la disciplina, sino que desde este posicionamiento hay un intento consciente por conectar los saberes y desplazar las herramientas propias de cada uno, para complejizar el abordaje sobre el fenómeno. Por este motivo los estudios visuales se ubican en la tercera columna, pautada por el posicionamiento transdisciplinar. Cabe mencionar que el enfoque del presente escrito intenta situarse precisamente en este ámbito marginal, para lo cual intentaré argumentar una noción de estética ya no restringida al estudio del arte, ni mucho menos de 'lo bello'.

Regresando al terreno específico del arte entendido como un conjunto de creencias compartidas, quisiera retomar brevemente parte del análisis de Jacques Rancière, que distingue tres regímenes de identificación: un *régimen ético de las imágenes*, un *régimen representativo de las artes* y un *régimen estético del arte*. En el primero y en el segundo se destacan los valores de verdad (ética) y verosimilitud (representación) mientras que en el tercero la identificación del arte ya no se da por la distinción de las maneras de hacer sino por un "...modo de ser sensible que es propio de los productos del arte." (Rancière 2009, 24). Aquí lo estético se configura como un dislocamiento de sentido, o como enuncia Rancière (2009, 25) :

Este sensible desligado de sus conexiones originarias, es habitado por una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha vuelto extranjero de sí mismo: producto idéntico al no-producto, saber transformado en no-saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo inintencional.

De este modo se trasciende la barrera mimética, afirmando la singularidad del arte y eliminando a la vez los criterios para establecer dicha singularidad. Si bien sería posible asociar cada régimen a una época en la historia del arte, éstos regímenes (al igual que los escópicos) no constituyen formas puras ni dan cuenta de una evolución cronológica, en tanto son modalidades relacionales y coexistentes. Sin embargo, es el *régimen estético del arte* en el que Rancière centrará su atención para estudiar los cruces entre arte y política y afirmará que "la política y el arte, como los saberes, construyen 'ficciones', es decir, reagenciamientos materiales de los signos y de las imágenes, de las relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer." (Rancière 2009, 49). La repartición de lo sensible refiere precisamente, al

reordenamiento de lo visible, lo enunciable y lo factible, a la construcción de ficciones disensuales que habilitan nuevas posibilidades del acontecer. El disenso, la diferencia, el descuerdo, son los espacios que tanto la estética como la política motorizan con su accionar.

La subversión domesticada

¿Es posible un arte cuyas críticas al sistema no terminen siendo absorbidas como irrupciones que contribuyan a fortalecerlo? ¿Resulta sensato pensar al arte como camino para la transformación social? ¿Existen puntos de cruce entre lo artístico y lo político? Estas preguntas han servido como detonador para iniciar una serie de reflexiones en torno a los modos en que el arte ha asumido un rol preponderante en la construcción de utopías, *heterotopías* y subjetividades colectivas a lo largo de la historia.

Resulta insoslayable el hecho de que existe y ha existido desde que el arte es Arte –con mayúsculas¹– e incluso antes, una vocación crítica, transgresora y transformadora que se ha manifestado con distintos niveles de intensidad y consciencia. Los artistas de las diferentes épocas se han encargado de quebrantar de modo permanente los límites del arte a través de rupturas formales y conceptuales, lo que subraya el hecho de que la práctica artística además de ser discursiva es ante todo metadiscursiva. Al cristalizar críticas, referencias y comentarios acerca de diversos aspectos que conforman la institución artística, las obras entablan un diálogo lúdico entre ellas, de tal manera que, como diría Duchamp (en Bourriaud 2008, 18) “El arte es un juego entre los hombres de todas las épocas”. Ahora bien, ¿es posible concebir las transgresiones que ocurren en el terreno de las artes como manifestaciones políticas? La actitud política, entendida como lo sugiere su raíz etimológica griega *politikós*, estaba asociada a quienes manifestaban preocupaciones por el cuerpo social, en contraposición a los *idiotikós* que solo atendían sus asuntos personales. Si consideramos que durante siglos la preocupación fundamental de las artes fue la representación, podríamos pensar que el arte mantenía una autonomía con respecto a los asuntos de la realidad y que por ende no establecía ningún vínculo con lo social. Sin embargo, esta consideración resulta bastante acotada por dos motivos: primero, porque la cuestión de la representación definitivamente no

1 En el trabajo de investigación se ha propuesto la distinción entre el arte con minúsculas y mayúsculas, como tendencias divergentes pero no desligadas entre lo marginal y lo institucional, respectivamente.

comienza ni termina en el ámbito del arte, sino que por el contrario está íntimamente ligada a lo que Martin Jay teorizó a propósito de los regímenes escópicos (Jay 2003) que pautan lo verosímil en lo visible, y por tanto, son ámbitos ideológicos que conforman la cultura y dan soporte a los modos de mirar y pensar de una colectividad. Y en segundo lugar, las manifestaciones artísticas –aún antes de que existiera el arte como institución– se nutrían, retrataban y establecían diálogos con su contexto social. Tal vez recién con el realismo de Courbet se hiciera evidente y explícita esta preocupación por ‘lo común’ –que comenzará a abonar la idea del arte como agente de transformación– pero es posible rastrear su presencia desde mucho antes.

La transgresión se extremó y adquirió un carácter subversivo en los movimientos de vanguardia del siglo veinte, a través de una multiplicidad de artistas arraigados a ideas comunistas y de emancipación, generalmente asociados con partidos de izquierda (Bishop 2012). Los manifiestos brotaron enérgicamente con una alta y explícita carga ideológica, en donde cada movimiento postulaba formas de entender al ser humano, al arte y su función en la sociedad. Era una época de importantes cambios y utopías, que adquirió la intensidad propia de la fugacidad. Pronto, las guerras y conflictos nacionales e internacionales propiciaron la caída de los grandes relatos y con ella se debilitó la creencia de la transformación social a través del arte, provocando un desencanto general así como un fuerte rechazo a la política organizada.

En los años sesenta y setenta hubo un resurgimiento de esta intención transformadora, esta vez, desligada casi por completo de los partidos y de un proyecto político específico, más focalizada en situaciones concretas y en un tiempo presente. Cobraron fuerza el arte conceptual y de acción, el minimalismo así como las prácticas relacionales y colaborativas. Es cuando muchos artistas decidieron salir de los museos, cuando el situacionismo debordiano, los happenings de fluxus y el arte participativo toman las calles.

En nuestra época –una “modernidad líquida” en términos de Bauman (2010)– quedaron sumergidos los escombros de los grandes relatos, pero a pesar de esta liquidez y de la desintegración de las utopías, los campos de la política y el arte se continúan atravesando de muy diversas maneras, lo cual es posible evidenciar a través de las últimas ediciones de bienales, festivales y eventos artísticos en todo el mundo, que cada vez más parecen orientarse hacia la producción de los nuevos artistas-activistas com-

prometidos con causas diversas². No obstante, debemos admitir que esta voluntad crítica y transformadora en el ámbito de las artes visuales se enfrenta hoy al intrincado desafío de tener una voz propia y proponer una práctica que no quede restringida al campo del entretenimiento o de la industria cultural y que no se vea confinada a la mera estetización³.

En la actualidad parecen surgir un número creciente de artistas que se empeñan en proponer discursos ‘subversivos’ en una amplia gama de modalidades, desde lo contestatario a lo concientizador, utilizando diversos recursos que van de la ironía hasta el vandalismo. Quizás, el aspecto paradójico y más criticado de algunos discursos artísticos de este tipo es que terminan siendo absorbidos como parte del discurso oficial, y nos dejan con la sospecha (cuando no con la seguridad) de que no hay arte insurrecto posible, teniendo en cuenta que –como menciona un periodista con respecto a la obra de Minerva Cuevas⁴– “... al ingresar en la lógica del espectáculo todo el potencial subversivo de la obra se descarga.” (Cóccola 2004).

Subvertir supone trastocar cierto orden establecido invirtiendo sus valores y principios, por ende es un gesto radical, ya que no es posible hacer una ‘subversión a medias’. No obstante, resulta fundamental observar cómo en las últimas décadas el arte contestatario se ha consolidado dentro de los circuitos artísticos tradicionales, lo cual permite evidenciar cierto proceso de ‘domesticación’ de las prácticas artísticas presuntamente subversivas:

La regularidad de los sistemas de fondos y la planificación de las mecánicas de producción de acuerdo al verosímil burocrático-institucional del formato “proyecto” han producido un efecto normalizador y domesticador sobre las obras que parecerían haber eliminado de su horizonte tensional la cuestión del deseo (de la insatisfacción), del riesgo (del gusto por lo no-garantizado) y del conflicto

2 Las últimas ediciones del Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia, han abordado la cuestión de lo político, así como innumerables muestras y encuentros artísticos en todo el mundo.

3 El término estetización lo empleo desde la perspectiva benjaminiana como una práctica que sostiene el *status quo* y que ejemplifica con “el procedimiento utilizado por una cierta fotografía de moda para hacer de la miseria un objeto de consumo” (Benjamin 2004, 14).

4 Particularmente en referencia al proyecto *Mejor Vida Corp.* (1998-2003) en el que la artista mexicana busca desestabilizar el sistema capitalista, aunque para ello recibe financiación de empresas multinacionales como Telefónica.

(la capacidad de generar turbulencias de sentido llevando las fuerzas a su tensionalidad máxima). La estandarización de toda una gramática de producción artística basada en una cultura de catálogos internacionales ha convertido lo crítico-experimental en una retórica academizante que reemplazó la aventura del arte por el formulismo de la cita previsible. (Richard 2009).

La aguda observación que realiza Nelly Richard alude a la actividad de un gran número de artistas, curadores y coleccionistas contemporáneos que asumen discursos políticamente correctos, efectivizando proyectos de ‘impacto social’ luego de evaluarlos en términos de productividad y beneficios (materiales o simbólicos). Precisamente allí es donde emerge cierto malestar con el arte político –entendido comúnmente como aquel que aborda temas partidarios, económicos, ecológicos, raciales o sexuales– al notar que la pieza artística, no solo no genera ningún tipo de amenaza ni trastocamiento del orden establecido, sino que es absolutamente funcional a él. Más aún, como espectadores notamos un componente de hipocresía y perversión en la dinámica del arte, que opera como un escenario de permisibilidad y representación ajeno a la realidad, en tanto parecen “...momentos legalizados de locura [...]” (Graziano en Brea 2005, 181-182).

Se podría ejemplificar esta problemática a través de algunas propuestas que se amparan en la interactividad tecnológica y en el arte participativo, las cuales, partiendo de la aspiración de transformar al espectador (pasivo) en participante (activo), idean piezas en donde las personas deben ejecutar lo que el artista previó, arriesgándose de este modo a generar prácticas autocomplacientes, que pretendan demostrar la condición edificante del arte –más aún cuando el artista llega a trabajar con presos, prostitutas, drogadictos, discapacitados o cualquier otro sector marginal o vulnerable de la sociedad– para que finalmente el registro del proceso sea elegantemente *artistizado*, exhibido y comercializado.

El problema de la estetización y del arte político, ya lo identificaba Benjamin a comienzos del siglo pasado, en relación con los intelectuales y artistas autodeclarados de izquierda, que en realidad consideraba fascistas debido a que fomentaban la generación de consumidores y no de productores (Benjamin 2004). Desde esta perspectiva no es extraño que lo artístico termine siendo tachado de simulacro y espectáculo, contenedor de una cualidad enajenante más que liberadora. Sin embargo, propongo sobrepasar estas consideraciones peyorativas provenientes en gran medida de las interpretaciones platónicas y marxistas, ya que a pesar y gracias a las múltiples contradicciones que producen indignación dentro y fuera del mundo del arte, es que se hace necesario observar detenidamente estos procesos y analizar los cruces entre el arte y la política desde otro

lugar, que evada moralismos. Como lo expresa José Luis Brea en el último número de la revista de *Estudios Visuales*:

No se trata aquí de abrir fuego indiscriminado contra el “arte político” [...] o de simplemente negar el *compromiso del arte* con el ejercicio de la crítica de los imaginarios dominantes [...]. De lo que se trata es de, un punto más allá, atender a cómo los *estudios críticos* [o el arte en este caso] pueden *enfrentar* sin complacencias, complejos ni complicidades el análisis de las prácticas simbólicas *también* allí donde éstas han hecho del “antagonismo”, la “resistencia” y “lo radical” su principal *coartada discursiva* y propagandística: la resistencia como el *lugar común ideológico* más recurrido por los más diversos discursos y prácticas contemporáneas. (Brea 2010, 11).

El carácter inconsistente de la crítica y del arte contestatario se encuentra avivando las discusiones tanto en el terreno académico y filosófico como en el ámbito profesionalizado del arte, y ha agudizado lo que Jacques Rancière identifica como *el malestar en la estética*, quien alcanza a reconocer dos grandes actitudes en el actual “... presente ‘post-utópico’ del arte.” (Rancière 2011, 28): por un lado la defensa de un arte autónomo que responde a la idea kantiana de ‘lo sublime’, que se desconecta de la realidad cotidiana y propone una experiencia extraordinaria y casi desligada de cualquier referencialidad, y por otro, la convicción de un ‘arte modesto’ no solo en cuanto a sus objetos sino también en cuanto a sus alcances, que pondera las prácticas participativas. Sin embargo, estas posturas antitéticas comparten para el autor “...una misma función ‘comunitaria’ del arte: la de construir un espacio específico, una forma inédita de división del mundo común.” (Rancière 2011, 31), que irremediamente cuestiona el orden acostumbrado y de este modo nos ubica en el umbral de lo contingente.

Suspensiones y disensos

Probablemente resulte necesario detenerse para realizar algunas precisiones sobre el concepto de política. La teorización que desarrolla Jacques Rancière (2011, 33) se centra en que:

La política, en efecto, no es el ejercicio de poder y la lucha por el poder. Es la configuración de un espacio específico [...] La política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio [...]” (2011, 33)

Y retoma la idea aristotélica de que el hombre es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer o sufrimiento. Así, plantea que toda la cuestión reside en saber quién posee el lenguaje y quien solamente el grito. En esta lógica, los excluidos son los que no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo:

La política ocurre cuando aquellos que “no tienen” tiempo se toman este tiempo necesario para plantarse como habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite también una palabra que enuncia lo común y no solamente una voz que denota dolor (Rancière 2011, 34).

Es posible entender entonces, que la política se enmarca en esta distribución de lugares, espacios y tiempos, en la diferenciación entre el ruido y el lenguaje, que es en definitiva, una reconfiguración del “reparto de lo sensible” (Rancière 2009). Y tal vez sea desde aquí por donde resulte conveniente pensar las conexiones entre lo artístico y lo político.

De alguna manera, tanto en la estética de lo sublime, pautada por un posicionamiento autónomo, en cuanto su total alejamiento de las preocupaciones de colectividad y de una intencionalidad concreta con respecto a su propia práctica, como en la *estética relacional* (Bourriaud 2008) que intenta construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común, es posible identificar modos particulares de suspensión y disenso.

Más allá de las dos posturas que identifica Rancière, considero que la estética entendida como esta división o repartición del mundo común es lo que nos permitiría articular lo artístico con lo político: tanto el arte en su proceso de suspensión del orden establecido, como la política en su generación de disensos pueden tener un componente estético en la medida que plantean una reconfiguración en la organización de sentidos, discursos e ideas. Citando una vez más al autor:

El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la forma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades

de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. (Rancière 2011, 33).

Ya no podemos contentarnos con la consideración reduccionista y cuasi-despectiva del arte político como aquel que se centra en cuestiones político-partidarias, sino que debemos complejizar su concepción, en tanto modos éticos y estéticos de comprender y actuar en el mundo.

La distinción entre 'arte y política' y 'lo político en el arte' planteada por Nelly Richard explica parte de esta confusión. En el primer caso se entiende una relación de exterioridad, como una especie de yuxtaposición entre forma artística y contenido social, mientras que en el segundo caso "'Lo político en el arte' nombraría una fuerza crítica de interpelación y desacomodo de la imagen, de conflictuación ideológico-cultural de la forma-mercancía de la globalización mediática [...]" (Richard 2009, s/p).

La noción de 'arte y política' se refiere al arte como medio, como instrumento para lograr un objetivo político, entendiendo la posibilidad de un 'arte para la revolución', que Nelly Richard ejemplifica con las propuestas que viabilizaban los movimientos contestatarios en Sudamérica durante la ola dictatorial.

La inconsistencia de la adición *contenido político* más *forma artística*, es que al encomendarle una función específica al arte, éste ingresa en una dimensión que podríamos considerar utilitaria, sujeta a evaluaciones medibles y cuantificables con respecto a sus impactos, logros o resultados. Pero, como plantea Rancière (2010, 69):

Este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. No se pasa de la visión de un espectáculo a una comprensión del mundo, y de una comprensión intelectual a una decisión de acción. [...] Lo que opera son disociaciones: la ruptura de una relación entre el sentido y el sentido [...]

Pienso que éste es un aspecto nodal de la problemática que surge de considerar el arte y la política de manera binaria y yuxtapuesta, debido a que de este modo se pretende una relación lineal y causal, promotora de efectos particulares, lo cual contradice la idea de 'inutilidad' del arte. Esta idea es una suerte de axioma, ya que el arte se podría caracterizar por el hecho de que 'no sirve para nada', distanciándose de las aspiraciones de lograr una comunicación efectiva o de provocar un comportamiento específico, y quizás ello sea el principal aspecto distintivo entre el arte y el diseño o la publicidad.

Por otro lado, 'lo político en el arte' refiere quizá, más próximamente al concepto de política según Rancière, en tanto propicia desacomodos que provocan disensos y discontinuidades en nuestra experiencia con el mundo. Esta segunda concepción colabora a entender el cruce entre el arte y la política, ya no como un arte que pone en práctica cierto discurso desde una perspectiva que dicotomiza la relación entre forma y contenido, sino que 'lo político en el arte' evidencia esta inseparabilidad que se manifiesta en los modos de producción de la práctica artística. En una entrevista con Daniel Villegas la crítica institucional Andrea Fraser afirma al respecto:

Definiría el arte político como el arte que conscientemente propone intervenir en (y no solo reflexionar sobre) las relaciones de poder, y esto necesariamente significa en las relaciones de poder en las que el arte existe. Y hay otra condición más: esa intervención tiene que ser el principio organizativo del trabajo en todos sus aspectos, no solo en la "forma" y en sus "contenidos", sino también en su modo de producción y circulación. (Villegas 2013, en línea).

Como analizó Benjamin, los aspectos técnicos y los modos de producción tienen implicaciones profundas en el estatus de la producción artística. Si bien las herramientas pueden ser utilizadas con diferentes propósitos, de manera táctica o estratégica, también debemos admitir que ellas favorecen y pautan cierto repertorio de lo posible. En este sentido, no es casual que desde el comienzo de la era digital, con la expansión de Internet en tanto plataforma de acceso y circulación de contenidos diversos se ha tendido a difuminar "...la frontera entre el arte y la actividad política, que es el precedente sobre lo que se basa el activismo de muchos proyectos de nuevos medios." (Reena y Tribe 2006, 8). Hoy, ya no solo hablamos de la 'pérdida de aura', sino de la emergencia de *prosumidores*⁵ que conjugan las instancias del consumo y la producción cultural y constituyen una clave ineludible para reflexionar sobre la trascendencia social y política que acompañan los cambios tecnológicos.

5 Término acuñado por Alvin Toffler en 1980 para referir a la conjunción entre 'productor' y 'consumidor', favorecida por la masificación de la tecnología electrónica.

Autopistas y veredas

Rancière distingue la política de la policía, y si bien expone la dificultad para diferenciarlos en términos absolutos, es posible sintetizar que la policía sería el agente institucional del orden, aquel que pauta la ley, las normas y ocupa el lugar del gobierno, mientras que la política refiere al gesto de alzar la voz y proclamarse como interlocutor válido, es la búsqueda de constituir un espacio en donde emergen otras formas de repartición de lo sensible.

Propongo efectuar un breve desplazamiento entre los conceptos de política-policía (Rancière 2007) y los de táctica-estrategia planteados por Michel de Certeau (2010), tomando como elemento articulador la metáfora del camino. El poder estratégico-policial genera rutas, espacios predeterminados para transitar, para moverse y al hacerlo establece márgenes de acción definidos. Construir calles y autopistas implica un gran despliegue de arquitectos, urbanistas, ingenieros, trabajadores y burócratas. Pero, si observamos con un mínimo detenimiento el espacio urbano, advertiremos la presencia de otras rutas, caminos hechos por la acción misma del caminar, senderos forjados por el paso de los transeúntes, veredas que se desvían del pavimento y establecen trazos imprevistos en el mapa de la ciudad. La táctica podría ser pensada entonces, como este accionar que se sale de los parámetros previstos por un orden estratégico: es la apropiación del territorio, la resignificación de lo dado, la asociación inédita, los modos de hacer. Podríamos imaginar entonces, que cada vez que se levanta una autopista de concreto aparecen otros tantos caminos hechos por los caminantes, por la marca de su propio paso (ver Fig. 1).

Un aspecto clave de esta concepción es tener en cuenta que no hay sujetos pasivos. Cotidianamente desarrollamos tácticas, formas de resistencia y oposición ante el orden establecido, a través de lo que De Certeau (2010, XLV) entiende como "...operaciones multiformes y fragmentarias, relativas a ocasiones y detalles, insinuadas y ocultas en los sistemas [...]". Cabe destacar que la ejecución táctica, así como la toma de palabra política son estados momentáneos, no características intrínsecas ni permanentes, lo que paralelamente se puede identificar desde el psicoanálisis con las instancias de enunciación subjetiva, que son situaciones fugaces en las que el sujeto vuelve consciente determinado aspecto de sí mismo, que lo habilita a generar una interpretación, y por ende, conocimiento.

En esta metáfora del camino es posible identificar cómo el sistema reacciona ante la emergencia de veredas y sendas, para lo cual resulta importante tener en cuenta que los sistemas no son todos iguales: hay algunos que rechazan la divergencia



Figura 1
Ilustración de la metáfora del camino

mientras otros la utilizan a su favor. Para utilizar términos de Bauman (2010), se trata de la diferencia entre lo *sólido* y lo *líquido*. Mientras que las sociedades totalitarias utilizan la censura y la represión de manera explícita para intentar neutralizar la fuerza disruptiva, el capitalismo opera transformando la disrupción en su propio alimento. De modo que el sistema sólido entenderá como una amenaza las sendas que nacen al margen de la ruta oficial y no vacilará en castigar a quienes osen transitarlos, haciendo desaparecer dichos trazos, procediendo a borrarlos del mapa, mientras que en el sistema líquido el camino no será destruido sino reforzado: se pasará por encima la maquinaria institucional para pavimentarlo, se le dará un nombre y se lo ubicará en el mapa. Y esto se hará cada vez que surja un nuevo sendero, sin penalizar a nadie, sino por el contrario, apreciando la posibilidad de expansión del sistema, ya que de este modo todas las veredas alternativas pasarán a formar parte del entramado vial legítimo.

Esta última estrategia desemboca, sin dudas, en una estructura más estable y contundente precisamente por la flexibilidad que admite en relación a lo que en principio aparece como una oposición. Como sucede a propósito de los sistemas complejos (Morin 2003), la anomalía o el desorden es aquello que posibilita que el sistema no caiga en entropía y desaparezca.

La metáfora del camino llevada al ámbito artístico, sugiere que existen 'vías oficiales' que constituyen el mecanismo tradicional de circulación y legitimación del arte. La existencia de una multiplicidad de becas, premios y concursos de fondos estatales o privados, escuelas de arte, galerías, museos, festivales y bienales, colecciones y subastas, todas ellas con mayor o menor prestigio, constituyen el mundo del arte como un sistema complejo de redes, agentes y relaciones.

A efectos de generar una aproximación a los modos de concepción del arte en tanto 'autopistas' o 'veredas' propongo dos esquematizaciones que sugieren un análisis comparativo entre ambas tendencias.

Este modo de operación del Arte es el que podemos catalogar como *mainstream* y se erige sobre la base de un sistema de valoración altamente codificado, de modo que existen instituciones específicas como la academia, el museo y el mercado, encargadas de 'administrar' cada uno de los valores: epistemológico, simbólico y económico, que evaluarán la dimensión de saber, de cultura y de mercancía, respectivamente.

Si bien no intento establecer un análisis cronológico, las tres instancias mencionadas coinciden con su aparición histórica, ya que el primer espacio determinante para la legitimación del arte fue la academia (siglo XVIII) seguido de la aparición del museo (siglo XIX), y luego por el mercado. Cabe mencionar que desde sus inicios el Arte ha sido

	Producción (Artista)	Relación (Obra)	Valoración (Sistema)
Valor epistemológico	Talento, técnica	Sublime	Academia
Valor simbólico	Genio, inspiración patrimonio	Trascendencia prestigio	Museo
Valor económico	Protagonismo, originalidad	Firma marca	Mercado

Tabla 2. Tabla sobre el funcionamiento del camino estratégico del Arte.

objeto de comercialización, sin embargo no es hasta mediados del siglo XX que el mercado se vuelve una instancia relevante para legitimación de las obras de arte.

En la dinámica expuesta existe una tensión constante entre los artistas y el sistema, ya que los primeros se encargan de cuestionar y ampliar los códigos de legitimación admitidos por la institución a través de la transgresión permanente, mientras que, por otra parte, el sistema se encarga de ‘fabricar’ artistas, al detectar, succionar y reconocer ciertas prácticas como ‘Arte’, independientemente de la voluntad del productor, tal como sucede con el *Art brut*.

Este primer esquema remite a una consideración romántica del artista, el cual es socialmente relacionado a la ejecución o al virtuosismo de una técnica, a un talento innato: “Se atribuye generalmente al romanticismo un reconocimiento del genio artístico, ligado a la idea de la autonomía de la obra y de la intransitividad del arte.” (Rancièrè 2005, 78). En el contexto popular este saber-hacer es visto como una demostración de un ‘genio’ fuera de nuestro alcance, algo que nos trasciende, que no podemos comprender, y que remite inevitablemente a un terreno místico o espiritual, que tiene como modo de operar la ‘inspiración’ en tanto instancia de conexión del artista con un sentido supremo, fuera de la lógica racional. En el aspecto económico, el valor del artista es concebido como un personaje singular, reconocido y prestigioso, que tiene un nombre, y que firma los objetos que produce, dejando una marca, que paulatinamente será su marca.

Si bien no todos los artistas se ven a sí mismos dentro de estos parámetros románticos, tampoco el hecho de exponer en un museo o vender una pieza significa una actitud

condenable; las anteriores son ideas que subsisten dentro y fuera del mundo del arte. Pero es claro que más allá del camino institucional, permanentemente emergen vías alternativas a través de aquellos que generan sus propias tácticas para hacer circular su producción y llegar a conectarse con otro. En muchos casos, ellas aspiran a formar parte del discurso dominante o resultan absorbidas por el sistema a pesar de la voluntad por mantenerse fuera.

De alguna manera los sistemas se fortalecen con aquello que en un primer momento aparece como elemento disruptivo, y si lo consideramos en términos de caminos, la potencia del *mainstream* radica en identificar las veredas emergentes para convertirlas en calles pavimentadas, con una precisa ubicación en el mapa. En el caso de los trazos marginales que intentan permanecer apartados de las vías institucionales, es posible identificar algunas diferencias en la concepción del sistema (Ver Tabla 3).

	Producción (artista)	Relación (práctica)	Valoración (sistema)
Valor epistemológico	Detonador de afectividad - intérprete de la visualidad	Des-sublimante	<i>Prosumidor</i>
Valor simbólico	Incógnito, anónimo, colaboración	Experiencia acontecimiento	Público no especializado
Valor económico	Deseo, acceso, libre circulación	Propiedad compartida, copyleft	Redes, espacio público

Tabla 3. Esquema sobre el funcionamiento de las veredas tácticas del arte.

El esquema expuesto intenta retratar algunas tendencias de prácticas emergentes y marginales que operan fuera del sistema hegemónico. Así, observamos que se efectúa un distanciamiento crítico con la noción de Artista en tanto figura excepcional, y se plantea una lógica que esquiva la mercantilización del arte, reconsiderando el lugar de la obra como objeto de lujo, inserta en la lógica de consumo.

De este modo crece la apuesta a la generación de situaciones efímeras e inmatriciales, sostenidas en una presencia compartida, no-mediatizada por agentes institucionales. Más que agentes específicos, como la academia, el museo y el mercado,

tenemos lugares, formas o contextos donde se despliegan y adquieren resonancia dichas producciones.

Los artistas se vuelven incógnitos en tanto dejan de clamar por el reconocimiento de su accionar y comienzan a generar proyectos colaborativos, muchas veces anónimos, en donde su firma se desvanece y su nombre pasa a ser un seudónimo, individual o colectivo. Los artistas incógnitos no trabajan en solitario, sino que son agentes activos de la cultura, comparten ideas, piensan en red, generan interpretaciones, adaptaciones de contenidos diversos, y detonan la emergencia de afectividades no solo a través de objetos, sino de acontecimientos variados. Su producción se rige por la economía del deseo, por la voluntad de hacer cosas, dedicar tiempo y esfuerzo aunque no exista una remuneración económica, ni reconocimiento individual. En este sentido, los artistas parecen adquirir parte de la *ética del hacker* (Himanen, 2002) que se opone radicalmente a las normas protestantes del trabajo, basada en la productividad, la remuneración y en la condena social del ocio. La producción es compartida y su distribución circula por diversos canales, sin requerir la aprobación de un público especializado. Los destinatarios no son más que otros *prosumidores* y habitantes del espacio público tanto de la red como de la ciudad.

Dentro de esta búsqueda de generar sendas paralelas que logren mantenerse al margen del camino oficial es posible reconocer una aspiración utópica de invisibilidad ante el sistema. Si ya no se trata de transitar autopistas ni de pagar peajes, sino de generar las propias veredas alejadas incluso de las luces de la ciudad, entonces podríamos imaginar que esta práctica es como recorrer el desierto, yendo de un lugar a otro, siguiendo espejismos que se desvanecen en cuanto creemos haber llegado. Salirse del camino supone adoptar una actitud nómada, de movimiento permanente, inherente a la voluntad de quien no tiene un lugar a dónde llegar. Si bien es difícil concebir que alguien abandone todo en pos de una vida nómada, dicha actitud es la cristalización de la operación del deseo, que aparece bajo la forma de un sueño inmemorial, de la aventura original del ser humano:

Así, sea cual fuere el nombre que se le dé, la vida errante, el nomadismo, está inscrito en la estructura misma de la naturaleza humana, ya sea ésta individual o social. De alguna manera es la expresión más evidente del tiempo que pasa, de la inexorable fugacidad de todas las cosas, de su trágica evanescencia. (Maffesoli 2005, 37).

La actitud nómada sugiere la permanente fluctuación y puesta en movimiento, en un espacio 'liso', desregulado y desértico. En términos de Deleuze y Guattari (2002, 385), "...el espacio sedentario es estriado por muros, lindes y caminos entre las lindes, mientras que el espacio nómada es liso, solo está marcado por espacios que se borran y se desplazan con el trayecto". Lo nómada se relaciona pues, con una idea de acontecimiento, de *lo real* en términos lacanianos; aquello incognoscible e inalcanzable.

Asimismo, es posible entender el nomadismo en tanto gesto de desaparición que se encuentra en lo que Hakim Bey dio a conocer como *Zona Temporalmente Autónoma*. La TAZ, se define como "...una operación guerrillera que libera un área –de tierra, de tiempo, de imaginación– y entonces se autodisuelve para reconstruirse en cualquier otro lugar o tiempo." (Bey 1999). Nómada, transitoria y volátil, la TAZ se presenta como un espejismo en el desierto que por un momento le devuelve la orientación a la vereda y constituye un elemento indispensable para conceptualizar la *estética de lo invisible*.

Devenir invisible

La aproximación que intento realizar hacia una *estética de lo invisible* parte de una noción ampliada de estética, que ya no atañe exclusivamente a lo artístico, y que refiere irremediabilmente al ámbito de lo ético y de lo político. La cuestión fundamental que debemos atender en este punto deriva de la siguiente pregunta: ¿cómo y cuándo resultaría posible identificar cierto proceso de *invisibilización*? Sugiero analizarlo desde tres ejes conceptuales: el productor, el objeto y el contexto.

El productor

En tanto he propuesto concebir una estética de lo invisible que permita abordar fenómenos culturales –y ya no solo manifestaciones artísticas– he designado 'productor' como categoría que engloba a los artistas y a los compositores de contenidos diversos.

La desaparición del autor ha sido trabajada desde hace casi medio siglo por Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, a propósito de la escritura y aún antes por

Walter Benjamin⁶. En el ensayo de 1968 *La muerte del autor* Barthes cuestiona su carácter protagónico, que entiende asociado a la lógica capitalista sustentada en la supremacía del yo. El culto a la persona como lo más importante y valioso se encuentra en el centro de la ideología individualista, lo cual se evidencia claramente en los eslóganes publicitarios y contenidos diversos que se encargan de pregonar dichos valores:

En todas las ideas de autoestima, salud, competencia, superación, éxito, paz interior, estatus y fama, que pululan públicamente, lo que late debajo es la idea de que el único objeto interesante existente es ese cuerpo y mente que es cada quien: casi asusta imaginar la miseria de un pensamiento que solamente tenga por dedicación contemplar ese tedio. (Fernández 2011, 259).

Mucho antes de la explosión mediática, Roland Barthes cuestionaba esta concepción al augurar la muerte del autor: "... es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad [...] ese punto en el cual solo el lenguaje actúa, 'performa', y no 'yo'" (Barthes 2002, 66-67). Es decir, hay un gesto de retraimiento, de desacomodo, de *despersonificación* del autor. En la *invisibilización* del productor no es que el autor deje de existir, sino que da paso a algo más relevante que él. Esta idea es clave para entender a lo que me refiero cuando hablo del artista incógnito, que no es un ser anónimo en tanto identidad-no-revelada, sino más bien una instancia de repliegue del sujeto, una identidad que se anula con el fin de que un acontecimiento tenga lugar.

Naturalmente, es posible desplazar la idea de la muerte del autor hacia el ámbito específico de la producción artística, para lo cual me interesa retomar algunos postulados del manifiesto "Redefinición de las prácticas artísticas del siglo XXI" publicado por el colectivo *La Société Anonyme* (LSA s/f, en línea). Si bien este texto fue escrito en el umbral de cambio de milenio (sin fecha precisa) considero que su planteo permanece aún vigente. El colectivo expresa: "Nadie es autor: todo productor es una sociedad anónima, incluso diríamos: el producto de una sociedad anónima" (LSA s/f, en línea). Entiendo que, sobre todo en la era de las redes informatizadas, resulta aventurado considerar que somos dueños del material simbólico e imaginario en el que estamos inmersos, aún y cuando seamos nosotros mismos sus artífices. Juan Villoro reflexiona

6 En la conferencia de 1934 titulada *El autor como productor* Benjamin expone algunas ideas fundamentales a propósito del autor, el arte y la política, lo cual constituye un antecedente directo de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* de 1936.

en su breve *Conferencia sobre la lluvia* “¿Quién es el autor de un chiste o de un rumor? Nadie. Los chistes y los rumores carecen de autoría; solo tienen portadores. Como los virus” (Villoro 2013, 18-19). ¿Acaso el arte no es una especie de virus que se propaga, que se contagia, que se respira? Los textos, las imágenes, e incluso el conocimiento, tienen quizás, el mismo origen disperso, abductivo y confuso que el murmullo del rumor dicho al oído.

Admitiendo el funcionamiento viral de la cultura, se debilita el sustento de una categoría privilegiada de objetos e ideas. *La Société Anonyme* alude a un creador de experiencias colectivas, no alejadas de las personas sino creadas desde y a partir de su imaginario y su cultura: “No existen ‘obras de arte’. Existen un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural.” (LSA s/f, en línea). Todos participan y todos son capaces: bajo esta premisa el artista creará una serie de pistas para que los demás armen narraciones múltiples y socialmente complejas, donde los productos y experiencias –ya no las obras de arte– resuenen en la cotidianidad.

El artista se *invisibiliza* quizá, cuando logra mimetizarse con el entorno y comienza a operar de forma incógnita, a modo de testigo, de acompañante y detonador de afectividades, más que de protagonista principal de un acto por él pergeñado: “El artista como productor ya no opera como una figura simbólico-totémica, sino como un genuino participante en los intercambios sociales, de producción intelectual y producción deseante.” (LSA s/f, en línea). En la *invisibilización* del artista observamos, por un lado, un repliegue del sujeto y por otro una revaloración del carácter colectivo de las producciones de cualquier índole.

El objeto

Los objetos también se *invisibilizan* y ello no es una novedad. Cuando el arte abandona la función de ser un generador de sentido y trascendencia, y pasa a provocar ausencia, angustia y vacío, el objeto se desmaterializa, ya sea porque se destruye, se hunde, se pudre, se evapora, se derrite, desaparece o porque simplemente deja de haber objeto y queda tan solo su huella. De modo que, si en los albores del arte, éste se encargaba de volver visible lo invisible, hoy podíamos pensar que –aunque subsiste esta idea– “*El arte no reproduce lo visible, vuelve invisible.*” (Wajcman 2011, 159).

Así, la representación deja de constituir el foco de atención en el *régimen estético del arte* y el binomio presencia-ausencia cobra relevancia: “El trabajo del arte ya no

más tiene que ver con la representación [...] Ese modo del trabajo que llamamos artístico debe a partir de ahora consagrarse a producir en la esfera del acontecimiento, de la *presencia*.” (LSA s/f, s/p). Algunas prácticas artísticas actuales ponen en tensión la idea de objeto e introducen la de acontecimiento, porque presentan piezas que aparecen como actos *performativos*, que tienen sentido en la acción y utilizan los medios necesarios para que esto suceda, sea en intervenciones cara a cara o en aquellas que el ordenador posibilita. Y el colectivo anuncia: “Más allá de la idea de *performance* –y por supuesto mucho más allá de la de *instalación*– el artista actual trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la *producción* específica de micro-situaciones de socialización.” (LSA s/f, en línea). Las micro-situaciones de socialización responden a esta idea de acontecimiento, que sin embargo, no refieren directamente al arte participativo o a la estética relacional, sino que consisten en la puesta en escena de nuevas formas de reparto de lo sensible. La circulación de la afectividad, la creación de sentido, la significación colectiva, el deseo o el sueño hacen que el objeto tienda a volverse invisible a los ojos del mercado y deslinda al artista de la cooperación involuntaria en la generación de bienes de consumo y de lujo, coleccionables.

Así, la desaparición del objeto y la apuesta hacia el acontecimiento supone un contacto más estrecho con lo inasible e inefable, pero también conlleva un posicionamiento crítico con respecto a la generación de mercancías a través del arte: “La nueva economía del arte no entenderá más al artista como productor de mercancías específicas destinadas a los circuitos del lujo en las economías de la opulencia, sino como un generador de contenidos específicos destinados a su difusión social.” (LSA s/f, s/p).

La desaparición del autor y de la obra se sustenta en parte, en una concepción acerca de la naturaleza social y compartida del conocimiento, que es eminentemente anti-capitalista: “Claramente, el ‘poner en común la información’ que aparece en la definición de la ética *hacker* no es el modo dominante de hacer dinero en nuestra época; al contrario, el dinero se hace principalmente gracias a la posesión en propiedad de la información.” (Himanen 2002, 6). Advertimos entonces, que la transformación de la lógica de distribución basada en el derecho de autor y en la propiedad intelectual, entra en conflicto con las posibilidades de libre acceso y circulación de la información.

El contexto

Finalmente, podemos pensar en cierta invisibilidad cuando el contexto o el campo de acción ya no se restringen a los espacios codificados artísticamente, sino que se

establecen trazos imprevistos, que se desvían de los caminos establecidos para la circulación legítima del arte. No es que ya no tenga interés utilizar estos espacios, sino que desde una cierta *estética de lo invisible* observamos la apropiación de otros entornos y contextos.

La tendencia que se desvincula progresivamente de los asuntos relativos al objeto y la representación, viene acompañada de un alejamiento de los espacios expositivos como el museo. *La Société Anonyme* advierte la inadecuación de la circulación hegemónica de la producción artística y anuncia: “En el siglo 21 el arte no se exhibirá. Se difundirá.” (LSA s/f, s/p).

Sin embargo, el proceso de *invisibilización* en lo relativo al contexto no solo remite a salir del museo y a hacer arte en la web o en las calles, sino a hacerlo discretamente, e incluso sin que se note que sea arte. La raíz de este planteo es mucho más compleja que el mero rechazo a la institución. Se trata de un cuestionamiento a la idea de visibilidad en tanto valor consensuado. A propósito de ello el filósofo canadiense Stephen Wright se interesa por las “prácticas para-artísticas con bajo coeficiente de visibilidad” (2008, s/p) y propone pensar en un arte sin obra, sin artista y sin espectador, aquellas que:

...sólo tienen un coeficiente insignificante de visibilidad artística específica. Tales prácticas socavan posiciones de autoridad y disminuyen las competencias atribuidas históricamente a los expertos de expresión, que generalmente se conoce como artistas. (Wright 2008, s/p)

Las producciones realizadas con un bajo coeficiente de visibilidad son las que se *invisibilizan* y ponen en tela de juicio la aspiración generalizada de obtener un alto alcance en términos cuantitativos. Si bien puede ser deseable que ‘el arte llegue a muchas personas’ no podemos desconocer que ésta es una idea de éxito particular y relativa –no distante de las metas que persigue la mercadotecnia– que las artes pueden estar eximidas de suscribir. La postura de Stephen Wright resulta provocadora, al afirmar que la competencia política del arte se evidencia en la medida que logre evadir el régimen policial de la visión. El asunto es preguntarnos entonces: ¿habría alguna diferencia en el estatus artístico de un acontecimiento que desata una experiencia estética en una persona o en mil? ¿Acaso es ‘más artística’ o de mejor calidad la segunda? ¿Sería absurdo pensar en que una pieza pueda tener como destinatario tan solo a una persona? En definitiva, el cuestionamiento de la visibilidad como aspiración irrevocable de las prácticas artísticas desata una multiplicidad de interrogantes y posibilidades, y nos habilita a pensar en la invisibilidad, en lo minúsculo y en lo inadvertido como clave estética.

Conclusiones

Se está asomando la generación de *espectadores emancipados* que no se complacen de todo lo que ven, que no son idiotizados por la televisión ni manipulados por la publicidad, sino que traducen y hacen sus propias veredas, que se apropian de los contenidos y los reformulan. Por ello quizás, los *remix*, los *memes* y los *mash-ups* se consolidan como las prácticas más extendidas y características de la actualidad, y tal vez por esta misma razón, una importante batalla que se está librando sea la que refiere a la circulación de la cultura, al *copyleft*, al *creative commons* y a la piratería, cuyas modalidades hacen tambalear las figuras del derecho de autor y de la propiedad intelectual.

Nos enfrentamos ante la aparición de *hackers*, *prosumidores* y 'artistas incógnitos', que interpretan y dejan a disposición del resto nuevas significaciones, nuevos objetos, imágenes e ideas, para ser deglutidos y alterados por quien quiera. Y estas intervenciones culturales que proliferan en la red, en un sinfín de construcciones individuales y colectivas, pero también en la calle y hasta en las recintos más íntimos, se hacen en gran medida desde el anonimato, de forma colaborativa y sin una aspiración protagónica o de remuneración económica. Se hacen por el gusto de hacerlas, como ámbito táctico-político de reconfiguración de lo existente, como ejercicio de enunciación y subjetivación. Se hacen, quizá, como acciones mínimas, hacia una *estética de lo invisible*.

Referencias

- Barthes, R. 2002. *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. 2010. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. 2011. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, Buenos Aires: El cuenco del plata.
- . 2004. *El autor como productor*. Madrid: Itaca.
- Bey, H. 1999. TAZ: "La zona temporalmente autónoma." *Nómadas*, núm. 10: 10-23.
- Bishop, C. 2012. "El giro social." *Revista La Tempestad*. Vol. 14, núm. 86: 98-103.
- Brea, J. L. 2010. "Retórica de la resistencia: una introducción." *Revista de Estudios Visuales*, núm. 7: 8-13.
- . 2007. "Cambio de régimen escópico. Del inconsciente óptico a la *e-image*." *Revista de Estudios Visuales*, núm. 4: 146-163.
- . (Ed.) 2005. *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

- Bourriaud, N. 2008. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- . 2009. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cóccola, A. 2004. "El arte político de Minerva Cuevas." *La Siega*. Disponible en http://www.lasiega.org/index.php?title=Minerva_Cuevas_y_los_problemas_del_arte_pol%C3%ADtico
- De Certeau, M. 2010. *La invención de lo cotidiano. I Las artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Fernández Christlieb, P. 2011. *Lo que se siente pensar, o la cultura como psicología*, Ciudad de México: Taurus.
- Himanen, P. 2002. *La ética del hacker y el espíritu de la era de la información*. Editorial Destino.
- Jay, M. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- La Sociètà Anonyme. s/f. "Redefinición de las prácticas artísticas del s.21." *El Aleph*. Disponible en <http://aleph-arts.org/lsa/lsa47/manifiesto.html>
- Maffesoli, M. 2005. *El nomadismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Morin, E. 2003. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Rancière, J. 2011. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- . 2010. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . 2009. *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- . 2007. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La Cebra.
- . 2005. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei Universitat de Barcelona.
- Reena, J. y Tribe, M. 2006. *Arte y nuevas tecnologías*. Alemania: Taschen.
- Richard, N. 2009. "Lo político en el arte: arte, política e instituciones." *Emisférica*. Disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>.
- Villoro, J. 2013. *Conferencia sobre la lluvia*. México: Almadía.
- Villegas, D. 2013. "Las contradicciones del arte político en el contexto del nuevo capitalismo." *Esfera pública*. Disponible en <http://esferapublica.org/nfblog/?p=64711>
- Wright, S. 2008. "Behind police line: Art visible and invisible." Disponible en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/wright.html>
- Wajcman, G. 2011. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. 2004. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.