

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
CENTRO MULTIMEDIA
MUESTRA DEL
PROGRAMA DE APOYO
A LA PRODUCCIÓN
E INVESTIGACIÓN
EN ARTE Y MEDIOS 2008



LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO PÚBLICO EN EL BINOMIO ARTE-TECNOLOGÍA*

Arizbet Lira Navarro



*Proyecto realizado a través del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.



Vivir Mejor

Vive la Cultura
Con todos los sentidos



www.gobiernofederal.gov.mx
www.bicentenario.gov.mx

GOBIERNO
FEDERAL

www.conaculta.gov.mx
www.cenart.gov.mx

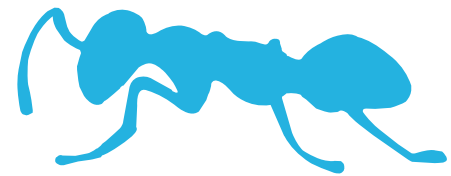
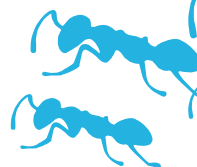
CONACULTA





[La tecnología] se inscribiría en los cuerpos y colonizaría el imaginario (Foucault), transformaría los modos de producción y circulación del conocimiento y la naturaleza misma del saber (Lyotard), seduciría y alimentaría el deseo (Barthes, Baudrillard y Deleuze), redefiniría la estructura misma de las manifestaciones del ser (Guattari) e impondría tiránicamente sobre unos y otros una dinámica espacio-temporal derivada de su lógica de máquinas (Virilio)

Jesús Carrillo



I. PRESENTACIÓN

La actual configuración del orden social se presenta como resultado de un largo proceso de civilización que, según Norbert Elias, tiene como una de sus consecuencias más importantes la instauración de un tipo muy específico de racionalidad que atraviesa todos los órdenes de la vida cotidiana. Las sociedades actuales se encuentran determinadas por las creaciones de la ciencia y la tecnología, dominio que en la mayoría de los casos no se percibe como tal, sino por el contrario, como una suerte de progreso que permite ampliar y elevar la existencia con respecto a etapas pasadas. Esta manera de entender el desarrollo cultural es propia de algunas visiones que se nutren de las tesis de las filosofías de la historia que se gestaron en la Ilustración.

El devenir histórico se presenta como la lucha para alcanzar un estadio de felicidad y existencia plena, así lo pensaron, desde distintos puntos de vista, Immanuel Kant, Georg Hegel y Karl Marx. Sin embargo, esta lectura optimista con respecto al desarrollo de la civilización gracias a la ciencia y la tecnología se cuestionó de manera temprana. Ya Friedrich Nietzsche, Oswald Spengler, Sigmund Freud, y la llamada Escuela de Frankfurt, realizaron una crítica a esta visión de la historia, la sociedad, la ciencia, la tecnología y le otorgaron al arte un lugar *sui generis* en la medida en que situaron en éste las esperanzas para realizar una transformación radical de la sociedad.¹



Las diversas interpretaciones que se han dado sobre el papel y lugar que debe o deberían ocupar las prácticas artísticas en la conformación de una sociedad reflexiva y autocrítica - tomando la expresión de Jürgen Habermas - parecen no acordar cuál es la estrategia teórica adecuada para expresar la necesidad de que el arte y la tecnología permitan explicar la manera en que las personas se comprenden a sí mismas en las actuales sociedades. Sin duda estas instancias conforman parte de las prácticas que permiten edificar ciertos horizontes desde los cuales se define aquello que creen ser los miembros de una sociedad.

Por eso partimos aquí de una convicción hermenéutica respecto al vínculo entre arte–tecnología y lo que denominamos la constitución de espacios públicos.² Nuestro interés por el tema se presenta a partir de la vinculación del discurso estético–político en la construcción de relatos en referencia al arte–tecnología y la influencia que ejercen en la reorganización del espacio público. Cabe mencionar que nuestra inquietud general por el tema, corresponde a cuestionar sobre el sentido en que ciertas prácticas artísticas formulan una línea crítica en un mundo que se puede observar homogeneizable, instrumentalizable y dominable. Nos preguntamos si éstas son generadoras de sentidos, si desde sus acciones pueden mostrar radiografías del entramado social, y si son éstas esquemas reveladores que renuevan espacios de visibilidad y discursividad.

¹ Véase Adorno (2004); Marcuse (1967, 1983); Jay (1988).

²El espacio público es un ámbito simbólico y político que se define por medio de estrategias narrativas que configuran ciertos horizontes de significación e identidad. Véase Sahuí (2009: 29-72); Rabortnikof. (2005).

Desde otro lugar, revisamos el arte desde el terreno de lo sensible, es decir, donde se activa una fuerza vital que transforma la pasividad contempladora del espectador en creación crítica. Con ello se observa la construcción de espacios narrativos intersubjetivos, a partir de la práctica artística contemporánea y la interactividad de los individuos, que posibilitan significatividad política y su incidencia en el espacio público.³ El objetivo general del ensayo es analizar la función social del arte contemporáneo, para edificar una teoría sobre la relación entre arte, tecnología y política, y así poder comprender la reconfiguración del espacio público.

La relación entre arte y política no es un planteamiento novedoso en sí mismo, pues ya había sido abordado desde la década de 1960 por teóricos vinculados a las tradiciones marxistas de la teoría estética como Herbert Marcuse o Galvano Della Volpe. En nuestra propuesta se retoman las tradiciones más cercanas al posestructuralismo (Gilles Deleuze, Felix Guattari y Jacques Rancière); desde este trasfondo teórico, consideramos que se puede comprender mucho mejor la relación entre arte y tecnología como dos dimensiones centrales de la vida contemporánea; ambas expresan dos formas de narratividad que articulan una identidad cultural específica.

La construcción del relato público surge en un escenario de narratividad colectiva, de relación de singularidades, de acciones comunicativas, de interacciones discursivas, de socialización y visibilidad; son los modos de ser y de relacionarse que surgen en el espacio público. El primer momento, en los procesos de constitución del espacio público, se da como un modo de organización y de relación comunicativa de los individuos entre sí a partir de un horizonte de sentido (relato).



En la primera parte de este ensayo llamada la construcción del relato, se expondrán algunos de los elementos teóricos -a partir de Paul Ricoeur y Hannah Arendt -que conforman el relato en los procesos de constitución del espacio público. Con ello se ofrecerá un marco de referencia constituido principalmente por el concepto de identidad narrativa y los postulados que formulan su carácter e importancia en la construcción de la subjetivación política.

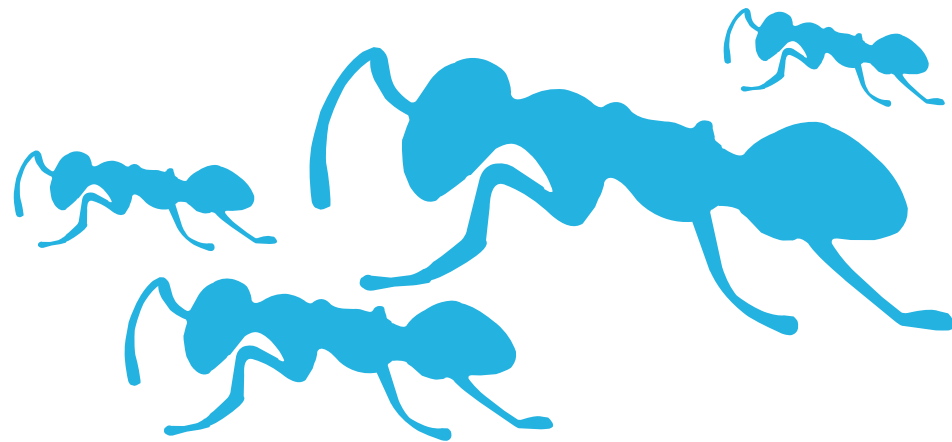
Con Arendt se abordarán los elementos normativos indispensables para entender el concepto de espacio público -acción, discurso, pluralidad. Asimismo, en el transcurso del ensayo se mostrará cómo el espacio público -un concepto en sí mismo político- es un espacio social que posibilita la existencia de un lugar donde distintos órdenes (estéticos, políticos, sociales) convergen. En un esfuerzo por comprender lo anterior, se plantea que la reconfiguración del espacio público aborda la problemática lenguaje-lugar, pues es esta relación la que se ha venido modificando; al hablar de sujetos concretos, hablamos de la reinención del lugar que a cada quién se le asigna, esto, a partir de prácticas políticas que sean críticas.

Esto nos lleva a reflexionar sobre las formas autoritarias en que se despliega el poder, a partir de la anulación de las posiciones de los actores políticos como espectadores desinteresados en el espacio público donde se relacionan subjetividades que se encuentran no sólo desde lo común, sino también desde la diferencia; esta postura es analizada a partir del desacuerdo, y desde la perspectiva de Jacques Rancière. El estudio del espacio público contempla el carácter dialógico para construir y comprender consensos o diferencias, atendiendo a las prácticas sociales y culturales que lo constituyen desde una racionalidad dialógica, constitutiva de cualquier forma de comprensión de lo público.

³La significatividad política se nutre de aquellas prácticas de narratividad en las que se entrecruzan relatos de ficción y relatos históricos que producen excedente de significado. No me refiero aquí a una consciencia poética moderna propia de un sujeto solipsista, sino precisamente a esa dimensión intersubjetiva que es garantizada por el lenguaje. Al respecto puede verse H. R. Jauss (2002).

En la segunda parte, se indica cómo los resultados del estudio sobre el relato y el espacio público como lugar político-sensible, se vinculan con el problema del arte en relación a la tecnología. Se busca plantear que el arte abre espacios sensibles y que éstos, en el caso de las nuevas tecnologías, se consolidan en lo público. Con ello se muestra la imbricación entre relato, arte y tecnología, enfatizando el tipo de narrativas que se posibilitan desde estas relaciones.

En esta línea de reflexión es importante considerar aquellas formas discursivas de la comunicación basadas en un compromiso con la ética, y que buscan crear las condiciones de posibilidad de una mejor comprensión de las diferencias. Por ello, se insiste en la importancia que tiene el lugar del conflicto o desacuerdo, que se da en este contexto, como una fuerza vital en la reestructuración del espacio público, pues para mostrarlo como un espacio efectivo, se necesita señalar las distintas formas en que logra aglutinar tanto identidades como diferencias.



II. LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO: LA IDENTIDAD NARRATIVA

Comprenderse es apropiarse de la historia de la propia vida de uno. Ahora bien, comprender esta historia es hacer el relato de ella, conducida por los relatos tanto históricos como ficticios, que hemos comprendido y amado. Es así como nos hacemos lectores de nuestra vida.

Paul Ricoeur

El relato es la categoría a la que se recurre para hablar de las presencias narrativas que generan y reconfiguran el espacio público, a partir de la reivindicación de individualidades, singularidades e identidades que se hacen presentes en el campo de visibilidad.⁴ En el terreno político el individuo se ve encapsulado en un sistema de poder que regula y sistematiza sus comportamientos vitales al intentar homogeneizar o contener su redistribución en nuevos espacios, bajo sutiles formas de represión.⁵ El concepto de espacio público, por naturaleza político, nos sugiere participación, y por lo tanto insta a sujetos activos en los que la búsqueda de entendimiento y el relato histórico van en favor de enriquecer la práctica de la comunicación, sea este a partir del encuentro con lo común o lo diferente.

Una de las vías teóricas para entender la manera en que el relato se coloca en la emergencia de la subjetividad y la sociabilidad, la propone el filósofo francés Paul Ricoeur, quien a lo largo de diversas obras ha construido una teoría sobre la identidad narrativa. Pero además, el relato tal y como es entendido por este autor, ofrece interesantes planteamientos para explicar la relación entre la dimensión narrativa de la vida humana y el arte, la política y la tecnología.

La tesis de Ricoeur sobre la construcción de la subjetividad, señala que el ámbito en que se formula no puede dejar de apuntar a la idea de narratividad: la narración es una dimensión humana que abre la posibilidad de comprender la existencia que en cada caso somos nosotros mismos, pero también en referencia a los otros. “Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (Ricoeur, 1999: 146). La narratividad implica cronologías en la medida en que continuamente resignificamos nuestra identidad, a partir de la conjugación de elementos que se dan como ese tiempo que somos; es decir, apela más a la temporalidad biográfica–finita que a la temporalidad histórica, en la que el acto de narrar es un evento que inicia, tiene una media y finaliza.



⁴En el relato público se hacen presentes singularidades, y ahí reside su poder vital: pensar un espacio sobre lo heterogéneo es apartarse de la forma del sí mismo. En las siguientes líneas se analizará la concepción sobre el espacio de aparición, como espacio de visibilidad y su pertenencia en lo político.

⁵ Existe un sistema ordenador de la economía, la política, lo social, la tecnología, y la ciencia que mantiene un control sobre los distintos órdenes de lo humano.



El relato configura el carácter temporal de un individuo que se narra a los demás constituyendo así su subjetividad, diciendo quién es; ésta presenta un carácter narrativo de diversos elementos que implican continuidades y discontinuidades, un poder generador de historia, que no sólo ocurre en el tiempo, sino que genera un tiempo. “El relato es la dimensión lingüística que proporcionamos a la dimensión temporal de la vida [...] la historia de la vida se convierte, de ese modo, en una historia contada” (Ricoeur, 1999: 216). El acontecimiento que surge en la interacción social muestra una densidad narrativa, en la que existe una “memoria común” que es una especie de texto que resulta de muchos relatos que se cruzan y que se complementan: el relato público. Este acontecimiento se presenta como ruptura, y posteriormente como una trama. La trama es la forma específica de la identidad narrativa, es el arte de contar una historia llevándola desde el comienzo a través del medio y hasta su conclusión (Ricoeur, 1999: 157). En la narratividad y específicamente en la elaboración de la trama se integran la permanencia y la diferencia, la variabilidad: convergen la concordancia que es el principio que da orden, y la discordancia que implica los trastrocamientos de la narración, ya que para Ricoeur, la trama es una configuración, “arte de la composición que media entre la concordancia y discordancia” (Ricoeur, 1996: 140).⁶ Esta composición se da mediante un proceso de síntesis que configura el relato.

Así intento explicar las diversas mediaciones que la trama realiza -entre la diversidad de acontecimientos y la unidad temporal de la historia narrada; entre los componentes inconexos de la acción, intenciones, causas y casualidades, y el encadenamiento de la historia. (Ricoeur, 1996: 140)

⁶Para Ricoeur existe la hipótesis de que construir una trama implica elaborar una configuración secuencial, la trama se organiza en una configuración y una cronología. “La función de la trama consiste en imbricar la lógica de las posibilidades de la praxis con la lógica de las posibilidades narrativas” (Ricoeur, 1999: 165).

El acontecimiento narrativo se define por su relación con la operación de configuración a partir de la trama en que se sintetizan concordancia y discordancia, expresadas en la ficción y la historia, pues en el relato encontramos una mezcla de ficción con hechos históricos, allí se unifican el tiempo histórico y el de ficción. De hecho, para Ricoeur, el conocimiento de uno mismo consiste en interpretarse a sí mismo a partir del régimen del relato histórico y el relato de ficción. El relato de ficción permite jugar con el tiempo, el relato histórico se basa en la indagación que plantea la exigencia: es el movimiento mediante el cual se somete al acontecimiento a través del archivo. El relato histórico pretende contar la verdad; por mucho que sea fruto de la ficción, de la ideología o de una institución, la historia se crea en forma de registro, el cual se asienta en la tradición o el lenguaje desde el que nos comprendemos.

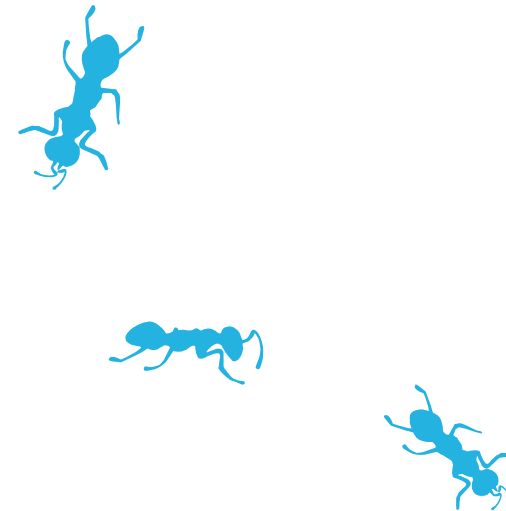
La indagación trata de romper continuamente con la ficción y la ideología del relato, mientras éste, en la medida en que sigue siendo un relato regido por la elaboración de la trama, no deja, sin embargo, de incorporar nuevos elementos ficticios e ideológicos. (Ricoeur, 1999: 180)

⁷Cabe decir que según Ricoeur, dicha trama, cuando se da en el relato de ficción, no necesariamente está formada en un orden cronológico sino lógico. La concatenación tiene que ver con el sentido y no con el orden temporal en el que se suceden los acontecimientos. Una de las vías que podemos considerar en la construcción del relato depende del proceso de significación de la subjetividad en el marco del concepto de imaginario -referente del relato de ficción- y su conformación de la identidad narrativa a partir de él. Cuando se habla sobre lo imaginario se parte de dos dimensiones: la primera hace referencia a la creación que surge del colectivo, producto de una sociedad que se constituye a partir de significaciones imaginarias; la segunda, alude al imaginario en el que construye la subjetividad, pues no existe un sujeto que no sea un fragmento de significaciones imaginarias.

El relato o narración constituye para cierta tradición filosófica -la hermenéutica- la manera de articular en un horizonte de sentido las prácticas y creencias tanto de una comunidad como de los individuos que definen una identidad. “El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa” (Ricoeur, 1999: 997).

En la constante significación del relato -de una vida contada o de una historia- la narratividad puede darse como el proceso de subjetivación que nos permite alcanzar nuestra identidad, individual o colectivamente. Lo que nos interesa acentuar a partir de la aportación teórica de Ricoeur es que la identidad se crea en el hecho mismo de relatar, pues su creador sólo tiene una historia en la medida en que se narra y se construye en la temporalidad. A partir de la idea sobre la narratividad es posible entender estas nuevas formas de construcción del relato como poder narrativo que reconfiguran el espacio público: comprender los modos de narrarnos y la modificación de nuestros relatos para descubrir cómo nos construimos y en qué medida afectan tanto a nuestra individualidad como a nuestra cultura. Desde el momento en que Ricoeur ubica los procesos individuales y colectivos de subjetivación humana en la narratividad, determina también la dimensión narrativa que se da en el espacio público, en el sentido de que la narratividad implica la aparición o presencia en un espacio de reconocimiento y visibilidad en términos de Hannah Arendt.

Es el interés por la tensión entre los relatos de ficción y los relatos históricos lo que permite destacar ciertos discursos artísticos como relatos que crean un sentido político que es crítico y que toman distancia respecto de la hegemonía cultural. Los discursos artísticos, con elementos de ficción e históricos, son en cierto sentido, radiografías que permiten entender en una sociedad sus continuidades y discontinuidades en el tiempo, mostrando la forma en que ellas se observan a sí mismas y crean su identidad. Además, con ello se muestra cómo la narratividad -la que se asocia al espacio público donde irrumpen las manifestaciones artísticas- se va modificando a partir de la aparición de las nuevas tecnologías.⁸



⁸ Las nuevas tecnologías son un sistema complejo que generan interacciones, a partir de las cuales se modifica una realidad sociocultural, su expansión modifica la construcción y la forma de integrar relatos. Las nuevas tecnologías son aquellas que surgen en la posmodernidad, y que tienen incidencia en la estructuración del espacio social y en la construcción de la subjetividad.

III. ESPACIO PÚBLICO: ESPACIO DE VISIBILIDAD

Responder a la pregunta ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? implica nombrar a alguien, designándolo por su nombre propio.

Pero ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa.

Paul Ricoeur

El espacio público tiene la función de definir, promover, transformar y re-significar las identidades que se ganan a través de prácticas sustantivas como la participación política, las preferencias éticas y, por supuesto, las determinaciones culturales que se expresan en los distintos compromisos estéticos sostenidos mediante el relato. En la conformación de una identidad no sólo intervienen elementos de carácter político, epistemológico, valorativo, sino también estéticos.

La dinámica en que se logra comprender el lugar que ocupa el arte en la vida social es señalando la forma en que éste se convierte en una determinación fundamental de la manera en que no sólo se crea y define un determinado tipo de identidad, sino también cómo logra expresar aquellas identidades que

no poseen voz o lugar en el espacio público.⁹ Pero la eclosión de este tipo de expresiones artísticas se debe al surgimiento y apropiación de discursos identitarios y de tecnologías que permiten, desde sus respectivos referentes culturales, manifestar lo que se cree como “lo propio”, “sus problemas”, “preocupaciones”, “visiones de mundo”, etcétera. La imbricación entre arte y tecnología responde a una necesidad de dar cuenta de la manera en que una cultura o comunidad busca expresar un modo de ser, una situación, y una serie de conflictos y exigencias políticas.

El relato público revela una lectura del mundo -siempre incompleta, inacabada- que es devenir, en donde la experiencia siempre está en proceso. Las discusiones sobre el concepto de relato inserto en el espacio público, tienen sentido porque permiten reflexionar sobre nuestra circunstancia histórica, sobre la manera de comprendernos como sujetos y sobre las posibilidades de creación de sentido y nuevos espacios. “La dignidad humana presupone nuestra implicación en una empresa pública y compartida que produce narraciones con significado, narrativas históricas que recogen las preocupaciones y compromisos de los actores en el escenario de los problemas humanos” (Dworkin, 1993: 72).

La realización de los individuos y la conformación del espacio público se presenta de acuerdo a las necesidades expresivas de una sociedad; se piensa

⁹Como algunos ejemplos, pensemos en el arte “cholo” en Perú, o el “chicano” en la frontera de México con Estados Unidos, el arte callejero de la pinta mural, el performance crítico o contracultural, etc.

como el lugar de expresión resultado de las acciones políticas de los distintos grupos civiles. Como Jürgen Habermas puso de relieve en su estudio sobre el surgimiento de la opinión pública, son precisamente los individuos privados constituidos en un público racional desvinculado del poder, quienes con sus opiniones y enjuiciamientos críticos oponen la idea de publicidad a cualquier tentación de ejercer el poder político en sentido autoritario por parte de los gobernantes. Si el poder político no puede resistir la prueba de la publicidad, es decir, someterse a un número amplio de revisiones e interpretaciones críticas desde diversos ámbitos de la esfera pública, entonces su legitimidad se pone en duda.¹⁰

Lo público se organiza con y en lo político como espacio de aparición y encuentro entre los sujetos, es el ámbito de visibilidad, de aparición, que se origina cuando los individuos se reúnen para actuar y hablar, y es anterior a toda constitución formal del espacio público. Lo público consiste en la revelación de un discurso en el mundo visible, cuya realidad es ese aparecer ante los demás. “Para los hombres, la realidad del mundo está garantizada por la presencia de los demás, por su aparición ante todos” (Arendt, 1998: 114).

Los sujetos se reconocen en la capacidad lingüística que está ligada con la posibilidad de aparecer públicamente y escenifica la oportunidad de lograr acuerdos entre personas distintas, pero con propósitos comunes. El discurso revela el carácter distintivo y único del individuo, es decir la pluralidad (Arendt, 1998: 178). La acción y el discurso se sitúan en un primer plano cuando las personas se encuentran en contigüidad humana, pues su relación se expresa en la posibilidad que tenemos los individuos de contar, es decir, gracias a nuestra posibilidad de narrar historias. “Mediante la acción y el discurso, los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano” (Arendt, 1998: 203).

¹⁰ Véase Habermas (2002).

La trama de las relaciones humanas surge cuando dos o más personas entran en contacto por medio del discurso; es en esta relación donde se insertan los nuevos sentidos y las nuevas cadenas de acontecimientos que aportamos al actuar, pues las acciones no producen sólo objetos materiales, sino sentidos. Las acciones hacen presente en el espacio público a la persona que las emprende a partir del discurso, quien(es) aparece(n) para mostrar la particular historia de vida y enriquecer el mundo político con su presencia. El agente de la acción siente la necesidad de emplear el discurso para revelar quién es a las otras personas y completar el sentido de novedad de su irrupción en el mundo.¹¹

El concepto de acción tiene una connotación política, es la expresión de la racionalidad humana en la construcción consciente y libre del orden social. La forma fundamental en que las acciones humanas dejan constancia en el mundo es a partir de la narración de un acontecimiento específico, singular: cada persona se revela a sí misma desde su singularidad y no porque contribuya, voluntaria o involuntariamente, a la realización de una racionalidad histórica trascendente o porque ocupe, sin protestar, el lugar en la jerarquía social que su nacimiento le asigna. Resulta evidente que sólo “podemos saber *quién* es o era alguien conociendo la historia de la que es su héroe, su biografía, en otras palabras; todo lo demás que sabemos de él, incluyendo el trabajo que pudo haber realizado y dejado tras de sí, sólo nos dice *cómo* es o era” (Arendt, 1993: 210).

¹¹ Arendt afirma que si la acción “como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad” (Arendt, 1993: 202). Convertirse en seres específicamente humanos, significa iniciar algo, es decir, dar un nuevo sentido al conjunto de objetos e instituciones presentes en el mundo al momento de nacer.





La acción se preserva en el mundo por medio de una narración, de una historia que se puede resguardar a través de las generaciones en la memoria colectiva; tales narraciones hablan de la individualidad del autor de las acciones, sin embargo, nadie tiene control sobre una historia, la historia es devenir, en la que se conjugan una multiplicidad de sucesos, en tanto que tampoco se pueden prever los resultados futuros de un acontecimiento desencadenado en el presente; por eso una historia sólo puede incorporarse como entidad una vez que la acción ha concluido, es decir, sólo puede integrarse de manera retrospectiva, observando el pasado desde un presente que es más o menos estable.

En cualquier caso, el protagonista del relato no es siempre su autor, puesto que su punto de vista es falible y temporal, además él nunca tiene a su disposición una perspectiva completa de los eventos. “Las historias, resultados de la acción y el discurso, revelan un agente, pero este agente no es autor o productor. Alguien la comenzó y es su protagonista en el doble sentido de la palabra, o sea, su actor y paciente, pero nadie es su autor” (Arendt, 1993: 208).

El significado de espacio público se encuentra ligado al concepto de pluralidad: el vivir como un ser distinto y único entre iguales. En su obra *La condición humana*, Arendt apunta que es la pluralidad la que posibilita tanto la acción *-praxis-* como el discurso *-lexis-*, y desde ahí se revela la cualidad de los hombres como iguales y distintos, ya que “si los hombres no fueran iguales, no podrían entenderse ni planear y prever para el futuro las necesidades de los hombres que llegarán después. Si los hombres no fueran distintos, es decir, cada ser humano diferenciado de cualquier otro que exista, haya existido o existirá, no necesitarían de la acción o el discurso para entenderse. Signos y sonidos bastarían para comunicar las necesidades inmediatas e idénticas” (Arendt, 1998: 200).

⁹Como algunos ejemplos, pensemos en el arte “cholo” en Perú, o el “chicano” en la frontera de México con Estados Unidos, el arte callejero de la pinta mural, el performance crítico o contracultural, etc.

El espacio público se concibe como pluralidad, ya que es el encuentro con la diferencia lo que da su razón de ser -el espacio público hace referencia a la multiplicidad que lleva como rasgo distintivo la diferencia. La diferencia es el rasgo distintivo de lo político-público. Este punto tiene sentido en tanto que nos encontramos frente a un mundo con diferentes modos de vida y de organización, que remiten a una pluralidad de identidades, las cuales son irreductibles a un orden universal, visto como totalidad. Arendt se refirió al espacio público como un ámbito que no surge automáticamente de la reunión de quienes son diferentes, sino como un lugar de mediación deliberadamente creado para la preservación de las diferencias, al tiempo que se inician diálogos para lograr la coincidencia.

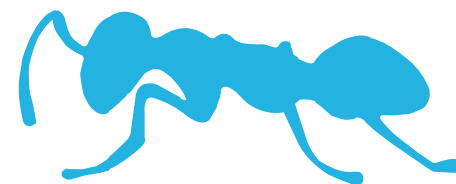
Sin embargo, la propuesta política que Arendt ofrece se conforma en un orden político-teleológico bajo la idea de consenso: alcanzar éste es el objetivo de la práctica discursiva en el espacio de aparición que supone la existencia de ciertas claves para la deliberación; de manera negativa, Arendt excluye de este espacio a la violencia, la racionalidad instrumental y la homologación de las opiniones. Estos ámbitos son expresión diferenciada de la subjetividad en un mundo plural y secular y, por tanto, plantean una demanda de diálogo razonado y de condiciones para un debate, aunque no necesariamente se tenga por estima el consenso, sino la posibilidad y necesidad incuestionable del disenso, ya que este permite mostrar la singularidad, la individualidad y la inapresabilidad de la diferencia.

Sobre la posibilidad y necesidad del disenso, analizaremos la organización que surge a partir de las aportaciones del desacuerdo, tomando como referencia a Rancière, como base para entender la lucha para mantener las individualida-



des periféricas que se colocan fuera del orden establecido. Según Alejandro Sahuí (2009) la esfera pública debe ser pensada desde un punto de vista ético-práctico, desde la idea de razón como ejercicio reflexivo de entendimiento y de encuentro racional; esta perspectiva intenta discutir una racionalidad que tiende a ser reflexiva y discursiva, y que lleva nuestro interés hacia el espacio de intersubjetividad que genera. Con racionalidad reflexiva nos referimos a las distintas formas en las que cada grupo social se ha pensado y se ha hecho a sí mismo; esto es, las diferentes formas de identificación o diferenciación de identidades, junto con toda la problemática que esto genera.

Estudiar el espacio público y su relación con la narratividad nos ayuda a entender críticamente si en verdad existen procesos de construcción de discursos intersubjetivos y hasta qué punto se logran. De lo que se trata no es solamente de construir y preservar un ámbito común para el encuentro de las subjetividades, sino también de evaluar hasta qué punto se trata de un espacio de calidad que no sólo reproduzca las narrativas ya socialmente legitimadas. Así, nuestro interés por el tema se vincula de manera directa con el trabajo de ciertos creadores cuya obra, desde nuestro punto de vista, se integra a partir de líneas narrativas que actualizan el espacio público al oponer y/o profundizar nuevas visiones sobre la incidencia del arte en los dominios de los procesos de subjetivación y lo político.



IV. EL DESACUERDO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL RELATO PÚBLICO



En la formulación sobre la idea de consenso político, autores como Hannah Arendt o Jürgen Habermas han señalado que una parte sustancial del proceso de crítica, asociado a la dinámica del espacio público, tiene que ver con su actualización a partir de la inclusión de nuevos relatos o de formas renovadas de observar las narrativas allí presentes, con el propósito de actualizar dicho espacio y permitir que sea la arena en que los ciudadanos construyan nuevas formas de sentido. La aportación conceptual de Arendt en la idea sobre la constitución del espacio público, pone de manifiesto que lo fundamental en un orden político no autoritario es garantizar el consenso, pero sin anular el disenso.

Siguiendo de fondo la posibilidad del desacuerdo, desde posiciones político-estéticas que se sitúan en la conformación de lo social, la relación que proponemos renovar en la construcción del relato público, es vincular a la política y estética en su incidencia en la transformación del espacio público, y con ello la relación entre relato y política, cuya pretensión es fundarse desde un *locus* distinto, es decir, desde una formulación del sujeto político capaz de intervenir de forma crítica en la propia construcción del espacio público.¹² Para ello retomamos a Jacques Rancière, quien coloca como eje principal la idea del disenso —antes que la idea de un consenso, como lo muestra Arendt y otros autores—y plantea una política del desacuerdo, y con ello recupera una crítica

a la sociabilidad que no comprende el conflicto como exclusión. Asimismo, el lugar que ocupan ciertas manifestaciones artísticas y su vinculación con lo político, obedecen más a un sentido de crítica y de ruptura.¹³ Por lo tanto, recuperamos el desacuerdo, como principio de la interlocución política, desde la propuesta de Rancière. Sobre la participación política afirma lo siguiente:

La verdadera participación es la invención de ese sujeto imprevisible que hoy día ocupa la calle, ese movimiento que no nace de otra cosa que de la democracia misma. La garantía de la permanencia democrática no pasa por ocupar todos los tiempos muertos y los espacios vacíos por medio de formas de participación o contrapoder; pasa por la renovación de los actores y de la forma de su actuar, por la posibilidad, siempre abierta de una emergencia de ese sujeto que eclipsa. (Rancière, 2007: 88)

La conformación del relato tiene como punto de partida la reflexión en torno a la experiencia cotidiana: allí en el singular acto de narrarse, de mostrarse, se cumple el carácter que conlleva una acción política: la acción —como acontecimiento en Ricoeur— permite generar una ruptura dentro de un mundo compartido y común que permite la construcción de la subjetividad en clave

¹²En este apartado habremos de apoyarnos en Jacques Rancière. El sujeto político de Rancière se define por el lugar que ocupa respecto al orden que se le asigna en una comunidad dada; su constante redefinición se constituye en un orden social a través del disenso, y así reivindica su diferencia reclamando igualdad de derechos. Es el disenso y no el consenso, la posibilidad de la democracia. En nuestro proyecto se hará énfasis a la postura del desacuerdo, ya que consideramos es de vital importancia en la reactualización del espacio público.

¹³Para ello es necesario el análisis del conflicto o desacuerdo, que defiende la diferencia y singularidad en clave ética.



narrativa, pues a partir de lo dicho por mí mismo, de lo que se construye con palabras, con una cadena de acciones, se va formulando una trama que involucra distintos órdenes.

Una acción puede desestabilizar el orden, sólo a partir de una ruptura que genera un quiebre en los lugares asignados, es decir, dentro de la organización de lo social existen distintos órdenes que se encuentran bajo roles asignados a cada grupo o actor social, pues en palabras de Rancière existe un orden que “separa y excluye”, y de acuerdo a esta exclusión, sólo a algunos se les concede el derecho de la palabra, del discurso: hay quienes callan y quienes pueden hablar. Nos referimos aquí al fenómeno de ruptura para resignificar la idea de conflicto. Representa el rompimiento con un orden que está determinado por el Estado, de manera que el espacio crítico se genera con la participación activa que ocurre cuando quienes consignados a un cierto orden social, declaran su poder de emancipación. Afirmando la diferencia, y al mismo tiempo, reivindicarla.

En esta conformación social de desigualdad, el arte puede ser generador, no sólo de nuevas estéticas, sino de distintas manifestaciones artísticas que des hacen y recomponen las relaciones entre los modos de hacer, los modos de ser y los modos del decir, que definen la organización sensible de la comunidad, las capacidades vinculadas a ese hacer y las que son exigidas por otro. En la construcción del relato público emergen subjetividades, a partir de otras formas de actuar, que unen y desunen las identidades en la configuración de la experiencia dada. En esos casos la visión de la política que Rancière ofrece, consiste en:

¹⁴ “Emancipar a los trabajadores [...] consiste en sacar a los trabajadores del estado de minoría, probar que efectivamente pertenecen a la sociedad, que efectivamente se comunican con todos en un espacio común; que no son solamente seres de necesidad, de queja o de grito, sino seres de razón y discurso, que pueden oponer razón a las razones y esgrimir su acción como una demostración” (Rancière, 2007: 72). La negación de un sujeto político, consideraba a los trabajadores como partes que pertenecían al espacio privado, “donde solo podían emerger gemidos o gritos que expresan sufrimiento, hambre o cólera, pero no discursos”. Para Rancière el reclamo de los “sin parte”, conlleva la necesidad de un nuevo orden que surge a partir de la llamada de un cierto tipo de justicia, o de igualdad o de libertad que es experimentado como una carencia (Rancière, 1996: 124).

Hacer ver el lugar de una comunidad, aunque ésta fuera del simple litigio, en hacerse ver y entender como seres hablantes, participando de una *aisthesis* común. Ella consistió en hacer ver lo que no se veía, en entender como palabra lo que sólo era audible como ruido, en manifestar como sentimiento de un bien y de un mal comunes lo que solo presentaba como expresión de dolor o placer particulares. (Rancière, 1996: 42)



El fundamento de la aparición de ciertas manifestaciones artísticas será entonces la presencia del desacuerdo, pues la experiencia de éste tiene lugar cuando se pone en cuestión el orden institucional establecido, cuando se desafían las reglas, no en el sentido anarquista, sino asumiendo la posibilidad de que “aquellos que no son tenidos en cuenta” reclaman serlo. La resignificación del espacio público como modo de subjetivación política, implica la ampliación del campo de la experiencia, en la que cada actor social es partícipe en el modo de construir su identidad y su lugar dentro del todo social, por lo tanto, no partimos de sujetos preconstituidos, sino que la subjetividad se va a determinar a través de una serie de operaciones que la constituyen en un campo sensible determinado.

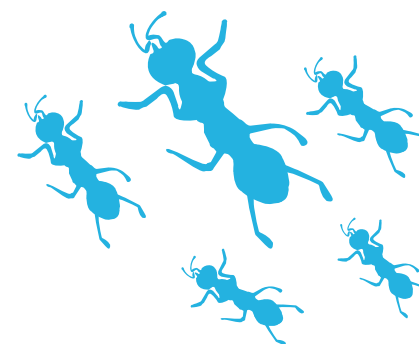
La construcción de la identidad remite a una cierta “vivencia”, a una forma de la experiencia sensible. La filosofía y la política coincidirían en su afán por dar unidad a lo que se percibe como desfasado en el transcurso de una Modernidad que dio carta de legitimidad a la pluralidad y la conflictividad, pero luego las subsumió y desechó del panorama ideológico bajo la figura del consenso. A contracorriente de esta heredada identidad entre filosofía y política, Rancière señala que en el dominio que ésta última inaugura, el conflicto tiene una primacía irreductible. El desacuerdo no es lo que fractura la sociedad sino, al contrario, lo que da vitalidad a la disputa por el poder y permite a todos afirmar su individualidad desde la posición que ellos deciden ocupar en el espacio público, sin que exista un orden que los obligue a confinarse a un lugar determinado.

Rancière otorga una dimensión positiva a la situación paradójica de una sociedad que coincide sólo en su aspiración de preservar sus diferencias. La política es una relación conflictiva que surge a partir de la defensa por la identidad, esta relación se fortalece cuando las personas intercambian o superan los lugares que la jerarquía social les había asignado de antemano. Por tanto, lo político se define como conflictividad entre dos procesos heterogéneos. Lo político surge a partir de la existencia de lo que no puede ser codificado bajo un orden establecido, o de lo que sólo puede simbolizarse a través de un lenguaje que tiene éxito al nombrar, visibilizar y liberar a la anomalía.

Tratamos de responder a la pregunta si es posible una recuperación crítica de las iluminaciones estéticas que, en referencia al fenómeno de la política, realizó Rancière para recordarnos que, si bien el consenso es fundamental en los regímenes democráticos, también lo es preservar un espacio de crítica y cier-

tas posiciones marginales —por oposición al conformismo social— que permitan el planteamiento de desacuerdos. Así, consideramos que la identificación de la política con el conflicto y el disenso, es relevante para las reflexiones contemporáneas sobre las posiciones marginales y la forma de dar solución a sus demandas de inclusión y reconocimiento.

La intersección entre política y relato planteada con la participación e intervención del sujeto político puede formularse bajo la irrupción de la siguiente lógica: la construcción del relato exige la reformulación de un campo de visibilidad, a partir del litigio por un mundo que no se quiere ver. El sentido de la política en la construcción del relato es la narrativa litigante —desacuerdo— como la marcha que pone a andar un discurso crítico. El lugar del conflicto en el entramado social cuestiona a algunas formas de consenso político que tienen cómo finalidad la disolución de identidades sociales. Este litigio muestra la resignificación del espacio público y la aparición de relatos que devienen en la construcción de subjetividades al iniciar una narración, a partir de universos simbólicos.



V. CONFIGURACIONES POLÍTICO–ESTÉTICAS

El arte nunca es un fin, sólo es un instrumento para trazar líneas de vida.

Gilles Deleuze y Felix Guattari

Una parte sustancial del proceso de crítica asociado a la dinámica del espacio público tiene que ver con su actualización, a partir de la inclusión de nuevos relatos o de formas renovadas de narrativas. Con el propósito de que los individuos construyan nuevas maneras de interacción y de sentido, creemos que la inserción de prácticas artísticas que reflexionan sobre las posibilidades de estas nuevas formas de diálogo y conflicto político, permiten comprender las intervenciones artísticas como reconfiguradoras de lo sensible, como lo llama Rancière, es decir, entendiendo lo político como lo comunitario o público y transformando su percepción de sí.

La relación entre prácticas artísticas y configuraciones políticas constituye actualmente uno de los aspectos fundamentales de la teoría estética contemporánea, pues evidentemente el arte no se encuentra desvinculado de concepciones en las que se interviene en las determinaciones práctico–políticas

de la vida cotidiana. Son las distintas manifestaciones artísticas las que se presentan cómo un fenómeno de ruptura al establecer un discurso crítico, pues tienen como finalidad cuestionar un orden dado con la renovación de una nueva concepción entre arte y política.

La obra de postvanguardia por ejemplo, es aquella que, consciente de sí misma, deconstruye la tradición y permite la resignificación de ésta y del arte en la geografía global.¹⁵ Además, la ruptura de la vanguardia con el Modernismo consistió, entre otras cosas, en hacer de la función del arte una actividad de autocrítica, una reflexión sobre el estatuto mismo del arte, pero sobre todo como ha señalado Janet Wolff, las estrategias particulares de las prácticas artísticas posmodernas son consideradas como intervenciones potencialmente críticas y radicales.¹⁶ De ahí la importancia del *arte de postvanguardia* o *arte posthistórico*, como lo ha llamado el teórico estadounidense Arthur C. Danto, para caracterizar la crítica a los discursos sobre el arte, y entender su función social en la articulación o construcción del espacio público.



¹⁵ Por ejemplo, en su vínculo del arte con las nuevas tecnologías, también considerados como soportes narrativos.

¹⁶ Véase Wolff (1990)

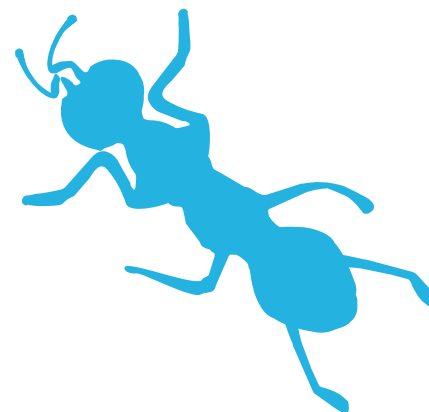
Históricamente, las vanguardias artísticas han sido el vehículo de construcción de posturas críticas a concepciones hegemónicas del poder y las relaciones sociales que en éstas se generan. También se han constituido como vías de comunicación para situar dichas narrativas como tema de discusión de la opinión pública. Por decirlo de algún modo, son las vanguardias y luego las postvanguardias artísticas las que han establecido canales de comunicación entre las narrativas periféricas, la concepción tradicional de lo social, lo político y la opinión pública, planteándose incluso categorías como: “desterritorialización” o “pensamiento fronterizo” más allá de identidades locales.

Es posible repensar la fuerza política del arte como una fuerza organizadora en el espacio público, en tanto que conlleva una modificación de las narrativas ahí presentes, ya que pone en circulación puntos de vista que pueden erosionar la concepción tradicional que se tiene sobre la relación entre arte y política, además de que permite observar la función social de la creación artística.

Las distintas manifestaciones en el arte se muestran como un dispositivo de exposición, que intenta la desarticulación de la totalidad,¹⁷ a partir de incursiones novedosas en el espacio común, según José Luis Brea, “desocultar las articulaciones de la forma dominante [...] de la totalidad de las relaciones de cada parte al todo (el “código” de la época, el ordenamiento de su universo simbólico), [...] permite atisbar en un tiempo inmediato y no determinado, de cuya anticipación ella se hace no sólo profecía, sino también poesía, auténtico

principio de producción, anticipación. Es esto lo que un pensamiento —no técnico— de lo técnico, como poiesis, como principio genuinamente productivo, significa” (Brea, 2004: 130).

A través de la relación entre la política y el arte, se construye una noción de lo político que se caracteriza en términos de la participación con un cuestionamiento crítico derivado del conflicto. Reflexionamos sobre distintas manifestaciones artísticas que se muestran como un dispositivo de exposición que hacen visibles determinadas experiencias, en este supuesto, nos interesan aquellas manifestaciones que no pueden ser declaradas bajo un régimen únicamente estético, sino vistas y pensadas a partir del orden sociopolítico.



¹⁷La tradición occidental de la filosofía identifica totalidad con la idea de mismidad. La filosofía moderna instauró así, como piedra medular de la construcción no sólo del mundo sino del conocimiento, a la razón y con ella a una especie de sujeto cerrado que funge como centro de legitimación última. Podemos hablar con ello de un logocentrismo que convierte a lo mismo en totalidad, aniquilando cualquier otredad. La concepción del discurso como totalidad sistemática engloba en su entorno a un sujeto solitario, nomológico, como fundamento y sus discursos como formas de universalización. Los grandes sistemas herméticos han hecho de la alteridad un antagonismo y de cualquier relación con ella una tensión de fuerzas. En la ruptura con la totalidad es donde surge una relación real que se hace posible entre extremos reales pero no antagonicos —Yo y el Otro—, que difieren entre sí porque cada uno es ante el otro un infinito inaprensible o asimilable. Véase E. Levinas (1975).

V.1. MICROPOLÍTICAS

U Reflexionar en torno al discurso estético significa no suponerlo exclusivamente desde la dimensión de las formas sensibles, sino también en su pertenencia al orden social y político, esto nos permite pensar críticamente la relación estética entre arte y política que se vincula a partir de que ambos producen material y simbólicamente un determinado espacio-tiempo con relación a las formas ordinarias de la experiencia. Dicha relación se encuentra determinada por la manera en que las prácticas y las formas de visibilidad intervienen en la reconfiguración de los lugares de percepción. Lo político del arte reside en interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial: el arte consiste en construir espacios y tiempos comunes, en tanto que es una forma heterogénea que se contrapone a formas ordinarias de experiencia que inaugura espacios, tiempos y relaciones.¹⁸

El análisis toma como punto de partida la relación entre arte y política correspondiente a una fuerza de flujos que participan de una misma configuración sensible. Estas prácticas artísticas son las manifestaciones que llamaremos micropolíticas del arte. Dicho concepto se plantea a partir de las aportaciones

¹⁸ A partir de la interrelación entre arte y política, Rancière planteara la intervención del sujeto a partir de sus acciones en una superficie sensible; en un sensorium organizado al interior de una reconfiguración de tiempos y espacios, de funciones y roles, de posibilidades de reconocimiento visual. Al respecto, Rancière propone el concepto de Partición de lo sensible, entendida como: “la distribución y redistribución de lugares y de identidades, la repartición de espacios y tiempos, de lo invisible y lo visible, de la palabra y el silencio, de la introducción de objetos y sujetos haciéndolos visibles en aquello que no lo eran” (Rancière, 2005: 19).





teóricas de Rancière y Deleuze.¹⁹ Cuando hablamos sobre la fuerza política del arte, nos referimos a su capacidad de reconfigurar el terreno de lo sensible, y este es el punto de encuentro entre la visión de Rancière y Deleuze, pues la comprensión del arte que hace Deleuze involucra los modos que tiene éste de favorecer una conciencia de la realidad creando conceptos: las formas bajo las que se presenta, incorpora lo que no tiene sentido en la experiencia del sujeto —afectos, sensaciones y preceptos. “La creación del arte no se hace con el modo de ver del sujeto sino con una experiencia que lo altera”.²⁰


Aunque para Deleuze no es importante la constitución de la subjetividad, a diferencia de Rancière, quien sí planteará la intervención de un sujeto político; la intersección entre ambas concepciones teóricas sobre el arte, sería que ambos pensadores reflexionan sobre el lugar de lo político en relación a la teoría estética. El enfoque que ofrece Deleuze atiende al poder de ciertas manifestaciones artísticas para poner en circulación fuerzas que conllevan acontecimientos y que impactan en el terreno subjetivo, que se traduce cómo, Fuerza de novedad, que es la capacidad de producir variaciones en el orden sensible, en tanto se crean nuevas formas de experiencia. Cuando hablamos de micropolíticas como manifestaciones artísticas me remito a un acontecimiento; a aquellos sucesos que crean sentido, que reconfiguran un orden simbólico, pues son algunas manifestaciones artísticas las que hacen posible procesos perceptibles de transformación: devenires o flujos constantes que resignifican el espacio. Así, podemos apuntar que:


¹⁹Véase Deleuze (2004); Rancière (2002, 2005).


²⁰ Véase Deleuze (1996).


 Las micropolíticas surgen a partir del disenso — rupturas de discursos homogenizadores— que generan discontinuidad; algunas veces parten de lo antinstitucional. Son eventos que son considerados como políticas a pequeña escala (netart y hacktivismo).


 Las micropolíticas constituyen una estrategia de resistencia al poder, se dan desde lo cotidiano, se fundan en lo local, se desenvuelven y actúan con la emancipación social de los individuos y de los grupos (arte crítico).


 Las micropolíticas acontecen como un proyecto real que atañe la vida de los sujetos, con ello se amplían los modos en que se constituyen los límites de la experiencia sensible (experiencia estética).

 Consisten en construir espacios y relaciones para reconfigurar el espacio público (arte relacional).

 Se organizan a partir de una redistribución de los objetos de experiencia. (se crean nuevos entornos).

 Representan microsituaciones lúdicas que producen modos de participación y confrontación (creación colectiva).²¹

 Son microrelatos que crean un espacio singular, un acontecimiento. (narrativas que surgen en la red/intervención en el espacio público).

 Introducen el conflicto como forma de reconfigurar espacios-tiempos y de reorganizar el sentido de los objetos a través de estrategias de visibilidad (postvanguardia artística).

 Son líneas de fuga que inventan nuevos territorios sociales.



²¹ El juego propone una división de lo sensible que abre espacios y tiempos. El arte contemporáneo en su relación con lo político puede ser visto a través de los conceptos del juego.

V.2. MICROPOLÍTICAS NARRATIVAS

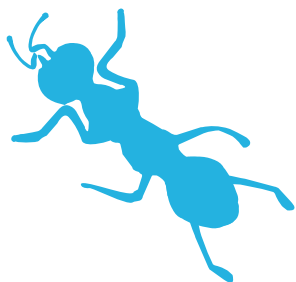
El relato público se construye en la multiplicidad de discursos, en contra de la idea de un discurso o historia en clave universal; en su lugar, se atiende a una pluralidad de narraciones que muestran la complejidad de la existencia humana — microrelatos/micropolíticas narrativas. Este es el punto de partida para construir nuevos significantes de sentidos: los microrelatos son una crítica a los órdenes de los saberes y modos de ser dominantes que subsisten en la sociedad, su fuerza desterritorializadora se recompone en nuevos saberes y otros modos de ser. La irrupción de microrelatos exige la reformulación de los campos de visibilidad, en los que los individuos son vistos y participan, muchas veces desde el desacuerdo; es decir, que se muestran críticos en la defensa de su autonomía discursiva en el enramado global.

Los microrelatos se construyen bajo una acción política, esto es, mostrarse a los otros a partir de la acción y el discurso que se genera desde lo local, desde el propio descubrimiento de la identidad: la construcción de la subjetividad deviene narrativa. Un ejemplo de ello son las micropolíticas que inciden en la resignificación de la identidad, del género, de lo local, de tal manera que cuestionan las formas tradicionales en que los sujetos se observan a sí mismos, y logran con ello la posibilidad de que el sujeto social o colectivo se haga visible a través del lenguaje. Una de las narrativas más importantes, en tanto micropolíticas son las que hace el feminismo,

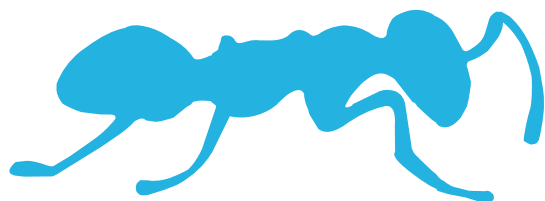
Estas narrativas no son sólo una construcción del dominio de la esfera estética, sino que también han abierto un espectro más amplio de canales de participación democrática en relación con los cuales la opinión pública desempeña un papel fundamental y configura conexiones más profundas entre la justicia y el bien, una diferenciación entre lo público y lo privado que es dinámica y no definida a priori, y una concepción ampliada de los agentes morales y las capacidades humanas vinculados a la autonomía y la autenticidad como sus texturas morales. (Lara, 1998: 70)

La crítica feminista, por citar un caso, ha revelado todo tipo de exclusión que, en nombre de lo universal, fue imponiendo el orden dominante que se identifica con lo masculino, lo blanco, lo etnocéntrico, etcétera. Las micropolíticas narrativas que se muestran desde la crítica feminista han exhibido que lo universal impone una jerarquía a partir de la anulación de singularidades que disuelven narrativas de la otredad.

Las micropolíticas se generan a partir de líneas narrativas —tramas— que se trazan, que emergen como construcción o reflexión sobre la identidad tanto individual como colectiva, y que exploran el fenómeno de exclusión a partir



de la reafirmación de singularidades.²² Son microrelatos que reestructuran el espacio simbólico y que muestran los modos que tenemos de relacionarnos en un acontecer público.



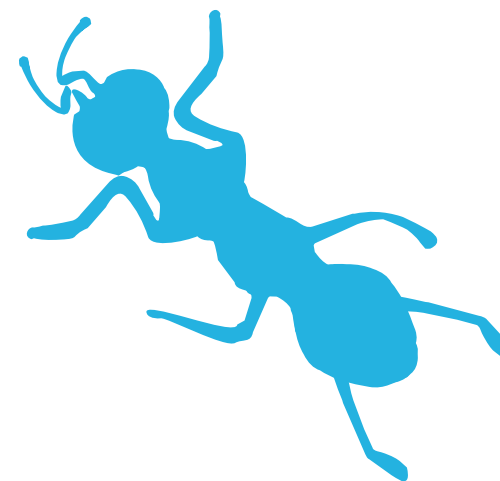
²²La reafirmación de la propia identidad se muestra como defensa de numerosas localidades, ya que se encuentra vulnerada ante el discurso sobre lo global.

VI. EN TORNO A LA RELACIÓN RELATO—ARTE—TECNOLOGÍA

Una de las vertientes para abordar la actualidad del arte es partir del uso de las nuevas tecnologías como una línea indiscutible para el análisis de sujetos políticos y el rol social que ellos representan; con ello analizaremos la mediación de las tecnologías en el arte y las diversas transformaciones que incluyen: la diversificación y ampliación del espacio de visibilidad de la obra de arte, la aparición de un sujeto que interactúa e interviene en el proceso creativo y la mediación tecnológica en el espacio público como aparato de relatos. En esta línea nos interesa destacar el papel narrativo que se genera con las tecnologías de la información y cómo la apropiación de éstas modifica nuestra forma de significar nuestro entorno social e identidad. ¿De qué manera el arte incide en la reconfiguración de un espacio sensible a partir del relato y de lenguajes atravesados por la tecnología? Creemos que esta dinámica depende del uso de las nuevas tecnologías modifica el espacio público y la forma de integrar relatos; es decir, se trata entonces, de entender los elementos que reconfiguran el relato en un espacio sensible mediado por lo tecnológico.

Existen prácticas artísticas que han sido afectadas por el paradigma tecnológico pero que no dependen directamente del uso de nuevas tecnologías; tal es el caso de instalaciones que apoyándose en elementos típicos de la primera vanguardia, elaboran críticas precisamente al impacto de la tecnología en la vida, en lo privado, en lo público o lo político; se plantean como reflexiones

acerca de cómo éstas han modificado nuestra forma de percibir el mundo y los modos en que nos relacionamos.



VI.1 EL RELATO A TRAVÉS DE NUEVOS ENTORNOS/LA AMPLIACIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO



En este apartado ofrecemos distintos panoramas que posibilitan su reconfiguración a partir de la expansión de las nuevas tecnologías, pues, cabe incluso preguntar, cómo en su momento se ha hecho en relación con el espacio público moderno, si estas nuevas modalidades de comunicación por ejemplo, en el ciberespacio, suponen un replanteamiento de las dimensiones materiales del propio espacio público y sus posibilidades narrativas. Nuestro análisis sobre el espacio público es planteado a partir de las posibilidades de profundización y diversificación de narrativas presentes en la dimensión que las nuevas tecnologías otorgan a la construcción del relato, como una dimensión no natural, sino artificial.

En la línea de discusión que hemos desarrollado a lo largo del trabajo podemos apuntar dos analogías entre ciberespacio y la concepción arendtiana del espacio público: ambos son una construcción artificial y además, existe siendo la manifestación del carácter simbólico y metafórico que permite entender la resignificación de las identidades que se muestran en este espacio significativo. La ampliación y revitalización del espacio público es observable y/o verificable a partir de las posibilidades que muestra el ciberespacio en el sentido de un ámbito público narrativo. Se puede afirmar que efectivamente

surgen aquí, flujos de narraciones que se originan y se construyen desde un espacio de distribución, de interacción, de creación colectiva. La tecnología es determinante para el modo de darse de las espacialidades que de ahí surgen, siendo precisamente los cambios tecnológicos los que modifican nuestro entorno físico, nuestros modos de producción en todos los sentidos y la forma de relacionarnos.

En el caso de la construcción de relatos y su mediación con lo tecnológico, para algunas manifestaciones artísticas, esto significa la extensión de la esfera social en la que se construye la narratividad y la acción política; por ejemplo, la pretensión de algunas manifestaciones artísticas que buscan desfragmentar el entramado global de medios de comunicación utilizándolo como un dispositivo de conocimiento, y provocando una variación en lo que se ve y se dice, es decir, una experiencia que trasgrede lo cotidiano y que tiene como resultado una transformación en el discurso, con lo que, la aparición de nuevos escenarios de sociabilidad como el ciberespacio, nos lleva a repensar el significado de lo público.²⁴

²⁴Discurrir sobre la incidencia de la tecnología en los procesos sociales y políticos puede verse en el pensamiento marxista sobre la técnica; la tecnología se organiza en actividades que conforman un mundo de acciones socialmente estructuradas en el trabajo. La máquina objetiviza al individuo porque lo convierte en una parte mecánica; éste forma parte de la máquina. Marx describe la relación entre lo humano y la máquina como una forma de sujeción social; la acción humana sobre la máquina está determinada por el instrumento. Véase Raunig (2008).

VI.2 CONSTRUCCIÓN DE LA SUBJETIVIDAD NARRATIVA EN LA RED



¿Qué sucede con los espacios físicos y virtuales en las dinámicas de la red? ¿De qué modo está cambiando la comprensión del espacio y de la comunicación con la rápida apropiación de la tecnología de la información? Las nuevas tecnologías son un sistema complejo que generan interacciones, a partir de las cuales se modifica una realidad sociocultural, su expansión interviene en la construcción y la forma de integrar relatos, pero sobre todo se intensifica su estatus de interfaces públicas, porque intervienen en los procesos de comunicación. Manuel Castells ve la *Sociedad Red* como una nueva forma de organización social y no como un simple fenómeno tecnológico, en el que la identidad personal se define a partir de la conexión a una red.

La red, nombre con el que denominaremos por economía lingüística el conjunto de tramas de información y comunicación que utilizan a los ordenadores como operadores y terminales, como un medio, pero un medio que por sus características particulares —estructura rizomática y abierta, lógica de diseminación exponencial, construcción colectiva, dimensión media-mediática y multifuncionalidad— redefine

cualitativamente el concepto de medio y lo sitúa en el centro mismo de la cultura contemporánea. (Carrillo, 2008: 82)

La organización de la red tomó forma con el impulso de millones de personas y de su capacidad de crear nuevos entornos colectivos, por ello aparece ante los demás dispositivos comunicacionales como un artefacto cultural de estructura rizomática.²⁵ La red conlleva la promesa de mantener una vida en sociedad mediante el ciberespacio, más allá del espacio geográfico y social del mundo real, situación que generó la revolución electrónica de la comunicación de la última década del siglo XX.

Sin embargo, es debido a la expansión actual de la tecnología de la información, que el mundo está siendo estructurado de acuerdo a una elite global, en la que las identidades comunitarias se van atrincherando en lo local. El significado que adquiere lo local ²⁶ respecto al carácter universal plantea la reafirmación de relatos concretos como defensa y afirmación de identidades particulares o minoritarias que se encuentran vulneradas ante el discurso de

²⁵El concepto de rizoma se entiende en Deleuze como un sistema abierto, de una manera no arborescente, en un plano horizontal que no propone centro, “a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus rasgos no nos envía necesariamente a rasgos de su misma naturaleza, se ponen en juego regímenes de signos diferentes e incluso estados de no-signos [...] el rizoma no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones móviles. No tiene ni comienzo ni fin, pero siempre un medio, a través del cuál crece y se desborda. El rizoma consiste en multiplicidades” (Deleuze y Guattari, 1994: 23-27).

²⁶A partir de esos apuntes Castells visualiza la siguiente problemática: identidades excluidas, absorbidas en la red. Esas serán, dice, las batallas culturales del siglo XXI.

lo global. Para Castells, en un mundo globalizado las personas se aferran a su identidad como fuente de sentido de sus vidas; en un mundo de flujos globales de poder e imágenes, la búsqueda de la identidad colectiva o individual, asignada o construida, se vuelve la fuente fundamental del sentido social (Castells, 2004). Por ello, la construcción de identidades tendrá que superar la asignación de roles, y mostrarse siempre abierto al reconocimiento ético. En este sentido la construcción del espacio público, se formula a partir de la inserción de relatos que son expuestos en el momento en que se muestra la aparición de subjetividades, o en otras palabras —es aquí más que nunca plausible la tesis de Ricoeur— según la cual, la clave para entender la subjetividad es la narratividad.²⁷

La topología red se ha convertido en un tópico paradigmático de las formas de organización social en general, y en particular con las artes, al ser la red un concepto dinámico en el sentido en que no engloba únicamente un imaginario estático dentro de un sistema organizativo, sino que se observa como aquel donde se involucran procesos de transmisión y flujos. La dirección que estos puedan tomar depende del uso táctico de la tecnología: “aquel que se mueve según las coordenadas ajustadas a la acción específica, más que a partir de la demonización o estetización absolutas de la misma, está demostrando ser una herramienta principal de los nuevos modelos de resistencia y contestación política” (Sunstein, 2003: 145).²⁸



²⁷ La subjetividad como aquella que el individuo alcanza mediante la función narrativa.

²⁸ Existen ejemplos claros que muestran cierta intencionalidad respecto a los usos que provee la red en la expansión del espacio público, uno de ellos surgió con el proyecto Digital City, proyecto que intenta recupera las relaciones sociales a partir de la interacción de grupos sociales en Ámsterdam que favorecían las interrelaciones de activismo cultural y de difusión, su desarrollo se mantuvo de 1993 hasta 2001.

VI.3 MÁQUINAS DE RELATOS/LAS RELACIONES ENTRE TECNOLOGÍA Y RELATO CONFIGURAN EL MUNDO.

El filósofo Gerald Raunig sostiene que el teatro griego de la antigüedad ya usaba una serie de mecanismos que servían para la escenificación de relatos míticos (Raunig, 2008). La maquinaria era usada para que los actores pudieran realizar ciertas acciones que de no ser por el uso de ésta, no serían posibles. Raunig habla de máquinas teatrales refiriéndose a este tipo de mecanismos usados por la tragedia griega. Pero estos eran entendidos como productos de la técnica o *téchne*. La *téchne* era un saber que implicaba *producción*.²⁹ Consistía así en un modo del lenguaje por el que el ser humano se realizaba en la práctica: permitía al individuo construir su historia y su memoria.

Pero en tanto que es producción y lenguaje puede decirse que la *téchne* genera relatos, hace que se forje un mundo de símbolos que son parte de la vida cotidiana y que permiten al hablante narrarse y contar su historia. Esto se ejemplifica claramente en el caso de las máquinas teatrales por las que el actor podía volar, descender del cielo en forma de deidad o escenificar otro tipo de narraciones.

Las máquinas teatrales nos ejemplifican las relaciones entre micropolítica y relato, pero también entre arte, relato y mecanismo; éste último estaba en la

²⁹ Véase Tatarkiewicz (2002).

base de la interpretación teatral y posibilitaba la realización del relato en el espacio público que se realiza entre los asistentes. Pero además posibilita una micropolítica porque abre escenarios de sensibilidad. Podemos llevar las máquinas teatrales más allá, llamándolas máquinas de relatos que permiten al arte realizarse.

Desde otro ángulo, Jacques Derrida ha reflexionado sobre la relación máquina-cuerpo-relato cuando habla del uso de la máquina de escribir y luego de la computadora; con ella se escribe fácilmente y deprisa, se crea otro cuerpo, otro escenario, otra continuidad, otro impulso (Derrida, 1999: 11). No existe como podría pensarse, una relación abstracta entre máquina y cuerpo, sino que ésta origina otro cuerpo. “Con la máquina de escribir o el ordenador no se prescinde de la mano sino que entra en función otra mano, otro mando —si se me permite decirlo así— otra inducción, otro orden del cuerpo a la mano y de la mano a la escritura” (Derrida, 1999: 21).

Así como podemos hablar de una historia de la escritura dominada por la mano, podríamos hablar de una historia de la escritura en la que impera la



máquina y la digitalidad: “con la máquina, se usan más dedos y las dos manos, en vez de una. Todo esto formará parte, durante cierto tiempo todavía, de una historia de la digitalidad” (Derrida, 1999: 22). La máquina es entonces, un factor narrativo que objetiviza la palabra, la hace pública, la vuelve intercambiable. Por ello la máquina lleva el relato como forma de conflicto y ruptura textual al espacio público, ya que permite que el relato adquiriera una reproductibilidad técnica en el libro y luego en la web. Por ello, la tecnología hace del relato una entidad autónoma que persiste por sí en el texto mediado tecnológicamente. La Máquina de relatos objetiviza la palabra y la emancipa, la vuelve visible en el espacio público, juega con el relato histórico y el relato de ficción: es una construcción artificial donde emergen subjetividades que representan un punto de fuga; su realización muestra una forma distinta de organización social, una línea que desterritorializa.



VI.4 TOPOS NARRATIVOS EN LA TECNÓSFERA



La mediación de las nuevas tecnologías en la construcción del relato, tiene como consecuencia diversas transformaciones en la manera en que éste se construye: los relatos son productos colectivos, las identidades se reinventan, los espacios de generación de relato son nómadas, es decir, mutables. En el ciberespacio las personas son agentes que actúan, emiten discursos, se relatan historias, se narran; estos relatos se realizan a través de experimentos narrativos, de apropiaciones lúdicas, bajo tiempo y espacio de nuevas dimensiones, no físicas sino intensivas, los encuentros en esta esfera se dan en otras intensidades. En el ciberespacio se conjuga la historia y la ficción como procesos de significado, en la medida que los propios creadores construyen el relato que se realiza como experimento narrativo y con apropiaciones lúdicas.

Con la necesidad de nuevas formas de comunicación y con la aparición de foros públicos, la red ha favorecido el desarrollo de redes sociales, al hacer posible que individuos se comuniquen a partir del uso de dispositivos que organizan y distribuyen la información, surgiendo así, posibilidades que permiten la construcción de escenarios de comunicación y de acciones colectivas.³⁰ El relato se pone en circulación en la construcción de comunidades virtuales, en las que se generan vínculos y se crea todo un universo afectivo. La construcción del relato en nuevos entornos como la web 2.0 tiene como base generar una cierta adhesión afectiva y simbólica —los significados son compartidos o

son posibles de serlo— que intentan generar un sentido de pertenencia.

Los relatos se pueden entender bajo estas nuevas máquinas como el resultado de interacciones y retroalimentaciones entre los ámbitos público y privado, dentro de la conformación de una *Sociedad Red* que adquiere carácter narrativo a través de la intención de insertarse en el ámbito común; éste se construye y se narra a partir de la conjugación de historias, en tanto, se abre una faceta creativa que genera relatos como una forma de enunciación colectiva.³¹ Las nuevas máquinas narrativas están construidas mediante códigos, mediante formas binarias a partir de software y hardware. Tomemos algunos casos para ejemplificar estas nuevas máquinas narrativas:

a) Ampliación del foro público en la web y su creación como máquina de relato colectivo.³² Se entiende como foro público, aquel generador de heteronimias que apuesta por la construcción de espacios narrativos intersubjetivos. Buena parte de nuestras observaciones se encuentran aquí, a partir del análisis de las categorías de espacio público y narratividad, se puede explicar las formas artísticas que utilizan la web y que promueven la aparición del foro público, que conforma sujetos de acción, en los que la posibilidad permanente del disenso es condición para mantener la promesa de pluralidad y libertad.

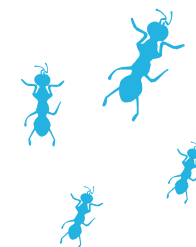
³⁰ A partir de la inserción de las nuevas herramientas de la tecnología como la web, la extensión del espacio público se puede pensar a partir de la ampliación del foro público y de su creación como relato colectivo.

³¹ Wittgenstein establece una metáfora entre la ciudad y el lenguaje, como un espacio que expresa necesidades de grupos humanos, y que se crea a partir de relaciones humanas, de símbolos, y de relatos, un espacio social donde emergen experiencias colectivas llenas de significado. Véase Wittgenstein (2003).

³² Para ello podríamos intentar comprender las ideas que subyacen en el concepto sobre libertad de expresión, según el cual las sociedades “libres” crean una serie de foros públicos

b) El *blog* es una máquina de relatos que consiste en una entidad capaz de englobar y/o diversificar temáticas, ahí se muestran relatos de quienes aparecen como creadores, y que en algunos casos, revela acontecimientos de intimidad. El relato que se construye en los *blogs* genera adhesión o compromiso a un cuerpo común de símbolos, en el que no sólo es fundamental lo que es compartido, sino aquello que es distintivo; pues si bien enfatiza la capacidad para unir lo común, también es un espacio de exposición para articular todo tipo de diferencias.

c) El *facebook* es fundamentalmente una máquina de exposición, un mecanismo que nos muestra y también nos permite mostrarnos a través de filtros; es una forma de pertenecer a un espacio público trastocado. La propuesta de *facebook* es recrear una gráfica social, una “red de relaciones de la gente en el mundo real” (Yehya, 2008: 164). Una cualidad del facebook es que uno elige a sus conocidos, el individuo va construyendo su red personal, generador de nuevos territorios. “La única forma del ver el perfil de otro miembro y comunicarse con él o ella, es cuando ambas partes se reconocen como amigos” (Yehya, 2008: 165).



que permiten que los interlocutores tengan acceso y exposición abierta a un número amplio de temas, convirtiéndolo en un espacio potencialmente abierto a cualquier persona. En este sentido, es necesario ubicar la discusión sobre las posibilidades que ofrece la web en la creación de los llamados foros públicos bajo la libertad expresión, de difusión, de encuentro, de apropiación, etc., pero tomando en cuenta la manipulación de grupos de control que almacenan información y comercian con ella, y en los que la fluidez o veracidad intersubjetiva se ve problematizada precisamente por estas fuerzas.

VII. CONCLUSIÓN: NUEVOS CÓDIGOS: FLUJOS Y FUERZAS VITALES.

Las diversas manifestaciones artísticas en su conjugación arte–tecnología, se muestran cómo posibilidades de generar o redefinir nuevos códigos. Dada la novedad y el carácter inédito de muchos experimentos creativos, son los propios artistas los que aparecen como parte de ese público, frente a cuyos ojos se despliegan nuevas formas de comunicación, pues el resultado de muchas de estas propuestas depende de la disposición de los usuarios que se involucran con la obra. Las formas artísticas adquieren una dimensión política que no se agota en la subjetividad del artista, además se inscribe en ámbitos que generan una incidencia más allá de formas institucionalizadas en el circuito del arte en la medida en que rebasan con mucho el ámbito de lo institucional y del circuito de las artes para impactar en otros órdenes sociales. Al respecto, es la producción de arte la que se constituye de flujos y fuerzas vitales que actúan sobre los modos de ver y de hacer, es decir, que parte de otros modos de relacionarse con la existencia en general.

percibir la belleza. En el contexto del arte moderno y fundamentalmente el Romanticismo, se planteaba el vínculo entre el artista y el héroe; vínculo que las vanguardias del XX rechazaron. Con el arte vinculado a las tecnologías digitales no sólo el artista deja de ser el héroe, sino que su rol tradicional de creador absoluto es sustituida por la participación de un público cada vez más activo, entre otras cosas por la capacidad que se le otorga a éste de intervenir y reconfigurar la pieza artística.

En la intermediación de arte y tecnología, la noción de espectador se disuelve y se sustituye por un narrador que interactúa.

Desde la perspectiva de las estéticas de la Modernidad del siglo XVIII la experiencia del receptor es entendida como contemplación y la obra como una entidad a ser contemplada. La categoría de contemplación nos remite a un interlocutor pasivo, cuya competencia estética está determinada por un sentido del gusto que en la mayoría de los casos se refiere a una capacidad para

Con el surgimiento de las nuevas tecnologías en el siglo XX, esta capacidad receptiva es transformada hasta ser suprimida por un tipo de interactividad que incluye la interpretación y la participación en la realización de la obra a nivel del espacio público.³³ La socialización de la creación hace del viejo receptor pasivo de la obra un sujeto dinámico y participativo en los procesos de creación y de construcción artística. Aquí cabe señalar siguiendo a Michael Hardt y Antonio Negri (2004), el concepto de multitud: “la multitud está trabajando en el imperio para crear una sociedad global alternativa”. ¿De qué manera el arte y la tecnología configuran un modo de ver y decir de la experiencia de lo común?

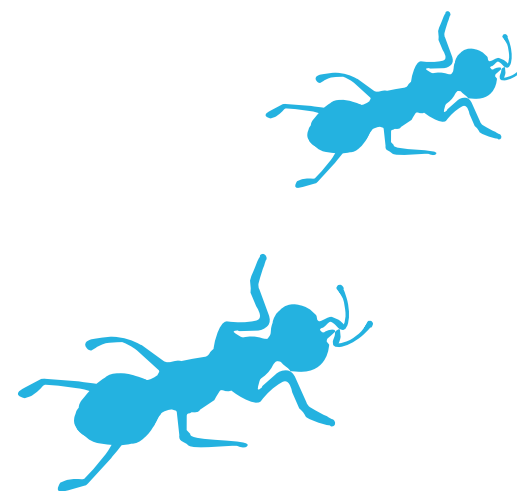
Una de las promesas del uso de nuevas tecnologías es precisamente que hacen partícipes a las personas en la producción de narrativas colectivas que inciden en el nivel de lo político y lo estético, a partir de generar relatos que describen su lugar en el espacio público y su peso histórico, pero también porque promueven nuevas formas de experiencia. Desde esta perspectiva, la obra artística y el proceso que le da lugar poseen una dimensión narrativa que se materializa en la circulación e incorporación de símbolos en el espacio público y en la creación de cultura donde los viejos espectadores se convierten en productores de discursos colectivos. En esta línea, se expresa el carácter narrativo de una obra que está en constante modificación, pues la participación de la interactividad dentro de una superficie sensible convierte las manifestaciones artísticas en acontecimientos de incidencia política.

³³ Véase A. Sánchez Vázquez (2006).

³⁴ Sánchez Vázquez ha llamado la socialización de la creación para señalar una sociedad creadora e interactiva con el arte compuesta de interlocutores autopoiéticos y en movimiento, con lo que el viejo paradigma del receptor contemplador es puesto en tela de juicio.

Uno de los supuestos del binomio arte–tecnología, es que genera líneas que se trazan y territorializan a partir del concepto de flujos que llamamos creación colectiva, como la conjugación de juegos de composición de la realidad, pues son manifestaciones artísticas que hacen posibles procesos perceptibles de transformación: devenires o flujos constantes que reterritorializan el espacio.

La inserción de las nuevas tecnologías rompen con la idea de recepción de objetos de arte.



Ante la presencia de obras que usan tecnología, se activan fuerzas que intervienen en un campo sensible, en el que surgen otros modos de relacionarse, es decir, distintas formas de recepción y percepción ocurren en contacto con la pieza: se crean obras más interactivas desde lo sensorial que apelan no sólo a la mente, sino también al cuerpo, la fuerza de estas manifestaciones se genera a partir de sensaciones que se suscitan en la percepción de las personas. La experiencia devine sensible.

El acontecimiento amplía los modos en que se constituyen los límites de la experiencia: las posibilidades de crear el conocimiento sensible son infinitas, es decir, generar posibilidades donde el sujeto se resignifique bajo un devenir constante que haga variar su percepción de la realidad que no es estable. Aquí, las manifestaciones artísticas no son hechos estéticos acabados, sino modos de funcionamiento; su abordaje implica analizar aquello que puede generar, y que puede suscitar como reflexión y experiencia. Con ello, el sujeto se transforma en ese acontecimiento.³⁵

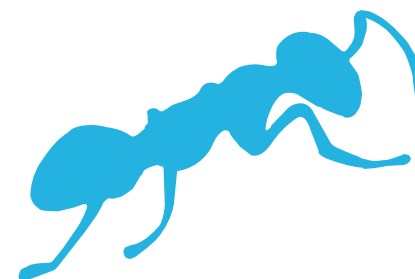
Distribución de la obra: nuevos medios.

El poder de creación de propuestas artísticas supone una fuerza que consiste en romper paradigmas epistémicos mediante la obra: no existe el sentido unidireccional, sino los posibles significados que pueden estar presentes y que detonan el poder de transformación, es decir, *líneas de fuga* que resignifican el carácter nuevo en la obra.

Puede decirse que con el arte en red se expande la redistribución de centros

de acción, esto ha provocado varias inquietudes sobre las posibilidades que permiten la construcción de escenarios de comunicación y de acciones colectivas; algunas propuestas artísticas se vuelven acciones directas que reorganizan el espacio y hacen un reclamo de visibilidad al propiciar un acontecimiento de ruptura ante un sistema opresivo y coercitivo.

Nos enfrentamos entonces, a nuevas formas de construcción del espacio público en el que el papel del artista deja de ser hegemónico —al menos teóricamente— y en el que el relato artístico se vuelve colectivo, relacional, intersubjetivo; con ello se muestra también, que la estética posee un valor mayor al de producir meros objetos bellos, se convierte en una forma de desacuerdo y participación.³⁶



³⁵ Para Deleuze el acontecimiento es aquel que ocurre y escapa a la pre-intervención del sujeto; es el suceso que acciona los modos de pensar fuera de la circunspección del sujeto. El pensamiento se produce no por una voluntad subjetiva, relación de conocimiento sujeto-objeto, sino que viene desde la exterioridad como un acontecimiento que irrumpe —el pensamiento se produce por una violencia sufrida.

³⁶ En México por ejemplo, el Festival Transitio MX_02 realizado en el 2007, dedicó un importante apartado al análisis de la relación entre arte y espacio público, en el que teóricos y artistas de diferentes países revisaron la incidencia de las nuevas tecnologías en la construcción de espacios públicos.

BIBLIOGRAFÍA

Adorno, T. W. 2004. *Teoría estética*. Akal, Madrid.

Andoni A., Arzos I. 2002. *La nueva ciudad de Dios. Un juego ciber-cultural sobre el tecno-hermetismo*. Siruela, Madrid.

Arendt, H. 1998. *La condición humana*. Paidós, Buenos Aires.

— 2003. *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Paidós, Barcelona.

Brea, J. L. 2004. “Nuevos soportes tecnológicos, nuevas formas artísticas (cuando las cosas devienen formas)”, en *Antología. Tekhné 1.0 Arte, pensamiento y tecnología*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

Carrillo, J. 2004. *Arte en la red. Cátedra*, Madrid.

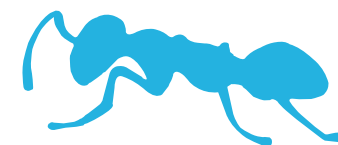
Castells, M. 2004. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura II. El poder de la Identidad*. Siglo XXI, México.

— 2006. *La era de la información. Economía, sociedad y cultura I. La sociedad en red*. Siglo XXI, México.

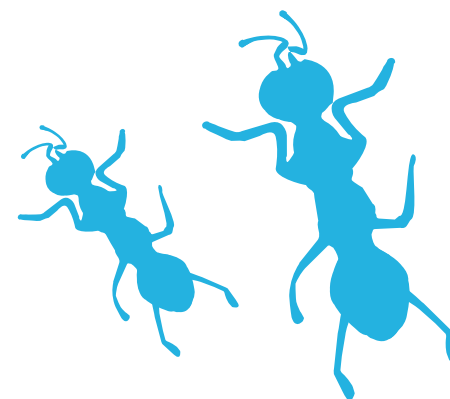
Deleuze, G. 1996. *L'abécédaire de Gilles Deleuze*. (TV).

Deleuze, G. y F. Guattari. 1994. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia.

Deleuze, G. y C. Parnet. 2004. *Diálogos*. Pre-textos, Valencia.



- Derrida, J. 1999. *No escribo sin luz artificial*. Cuatro Ediciones, Valladolid.
- Dworkin, R. 1993. *Ética privada e igualitarismo político*. Paidós/ICE-Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.
- Habermas, J. 2002. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Gustavo Gili, Barcelona.
- Hardt, M. y A. Negri. 2004. *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Debate, Barcelona.
- Jauss, H. R. 2002. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Paidós, Barcelona.
- Jay, M. *La imaginación dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt*. Taurus, Madrid, 1988.
- Kant, I. 2005. *Political Writings*, ed. de H. S. Reiss, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lara, M. P. 1998. *Moral textures: feminist narratives in the public sphere*. Polity Press, Cambridge.
- Levinas, E. 1975. *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Sígueme, Salamanca.
- Marcuse, H. 1983. *Eros y civilización*. Sarpe, Madrid.
- 1967. *Cultura y sociedad*. Sur, Buenos Aires.
- Rancière, J. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- 2002. *La división de lo sensible: estética y política*. Consorcio Salamanca, Salamanca.
- 2005. *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, Servei de Publicacions, Barcelona.
- 2007. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires, La Cebra.



Rabotnikof, N. 2005. *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. UNAM, México.

Raunig, G. 2008. *Mil máquinas. Breve historia de las máquinas como movimiento social*. Traficante de sueños. Madrid.

Ricoeur, P. 1991. *Autocomprensión e historia*, en T. Calvo Martínez y R. Ávila Crespo (editores). Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación. Barcelona, Anthropos.

— 1996. *Tiempo y narración*. El tiempo narrado. Siglo XXI, México.

— 1999. *Historia y narratividad*. Paidós, Barcelona.

Sahuí, A. 2009. *Razón y espacio público. Arendt, Habermas y Rawls*. Ediciones Coyoacán, México.

Sánchez Vázquez, A. 2006. *De la estética de la recepción a la estética de la participación*, en S. Marchán (compilador). Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Paidós, Barcelona.

Sunstein, C. R. 2003. *República.com. Internet, democracia y libertad*. Paidós. Barcelona.

Tatarkiewicz, W. 2002. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Tecnos. Madrid.

Wittgenstein, L. 2003. *Tractatus logico-philosophicus*. Tecnos. Madrid.

Wolf, J. 1990. *Feminine sentences. Essays on women and culture*. University of California Press, Berkeley y Los Angeles.

Yehya, N. 2008. *Tecnocultura. El espacio íntimo transformado en tiempos de paz y guerra*. Tusquets. México.



CRÉDITOS

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Consuelo Sáizar
Presidenta

Raúl Arenzana
Secretaría Ejecutiva

Fernando Serrano
Secretaría Cultural y Artística

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

Roberto Vázquez Díaz
Dirección General del Centro Nacional de las Artes

Humberto Chávez Mayol
Dirección General Adjunto Académico

Jorge Alberto Hernández y Puente
Dirección de Administración

Hilda Rivera Delgado
Dirección Técnica

Edson Alamilla
Dirección de Difusión

Carlos Arturo Briz
Dirección de Programación

Cristina Leticia Barragán Gutiérrez
Dirección de Desarrollo Académico

Beatriz Vidal de Alba
Dirección de Biblioteca

Rodrigo Acosta Arreguín
Dirección de Educación a Distancia

CENTRO MULTIMEDIA

Cuauhtémoc Senties
Subdirección de Talleres

Omar Sánchez
Subdirección de Información Educativa

Xóchitl Córdova
Subdirección de Proyectos de Videoarte

Mariana Vargas
Jefa del Departamento de Coordinación Educativa

Ana María Villa
Festivales y Convocatorias

Humberto Jardón
Jefe del Taller de Gráfica Digital

Ernesto Romero
Jefe del Taller de Audio

Amaranta Sánchez
Jefa del Taller de Imágenes en Movimiento

Juan Galindo
Jefe del Taller de Interfases Electrónicas-Robótica

Liliana Quintero
Jefa del Taller de Investigación

Amanda Lemus
Jefa del Taller de Sistemas Interactivos

Luis Romero
Jefe del Taller de Realidad Virtual



Eusebio Bañuelos
Gestión Artística

Eliud Romero
Jefe de Departamento de Ingeniería

Socorro López
Jefa de Departamento de Producción

Minerva Hernández
Ariadna Rivera
Taller de Gráfica Digital

Tania Pereda
Leonardo Aranda
Taller de Imágenes en Movimiento

Yurián Zerón
Taller de Interfases Electrónicas-Robótica

Fernando Monreal
Martha María Gutiérrez
Taller de Investigación

Myriam Beutelspacher
Laura Villalobos
Macario Ortega
Taller de Sistemas Interactivos

Enrique Jaimes Islas
Beatriz Reza
Taller de Realidad Virtual

Hugo Blancas
Atención a público

Martha Miranda
Museografía

José Luis Ledezma
Sergio Bautista
Soporte técnico

Georgina Castillo
Asistente de la Subdirección de
Información Educativa

Ángel Viniegra
Fabiola Alcántara
René Morales
Producción Audiovisual

María Luisa Velázquez
Josefina Rosas
Secretarías

Jacobo Sánchez
Almacén

CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN

Taller de Sistemas Interactivos

DISEÑO Y FORMACIÓN DE TEXTOS
Erika Cruz, Amanda Lemus

TEXTOS
Arizbet Lira Navarro

CORRECCIÓN DE ESTILO
Martha María Gutiérrez

EDICIÓN
Taller de Investigación





Las imágenes aquí publicadas son en su totalidad responsabilidad de los autores. Los derechos sobre las imágenes pertenecen en su totalidad a las productoras, a las casas editoriales y a las bibliotecas correspondientes. Su difusión es únicamente con fines educativos.

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES / CENTRO MULTIMEDIA
Río Churubusco No. 79, esq. Calzada de Tlalpan, Colonia Country Club
Delegación Coyoacán C.P. 04220, Tel. 4155 0000 Ext. 1200
México D.F., julio 2010
<http://cmm.cenart.gob.mx>
© 2010 Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

