

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades

DOSSIER

MIRAR EL ARTE DESDE LA ANTROPOLOGÍA





El otro y el extrañamiento de sí. Enunciaciones problemáticas del arte y la antropología

The other and the defamiliarization of the self. Problematic statements of art and anthropology

Jorge Linares Ortiz

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (México)

<https://orcid.org/0000-0002-3348-8992>

linaresortiz@hotmail.com

Recibido: 3 de agosto de 2020
Aprobado: 8 de diciembre de 2020

Resumen

Este artículo discute diferentes perspectivas de análisis del arte y toma en cuenta problemáticas en torno al concepto de otredad. El argumento abre una discusión sobre tres supuestos y cuestiones: 1) si el arte es definido como inminente y como espacio de sentido sin concreción, ¿Es posible que sea afectado y casi determinado por ciertas dinámicas extrínsecas a su circuito, precisamente relacionadas con procesos económicos y políticos de producción de valor, en las que la crisis del estado y el capital global son decisivos? En este sentido, corresponden un supuesto y una pregunta que se desdoblaron de lo anterior: 2) si ciertas dinámicas afectan o determinan el funcionamiento de los circuitos artísticos, ¿cómo funcionan estas dinámicas en términos de agenciamiento para pensar relaciones de desigualdad y diferenciación nosotros-otros desde las prácticas artísticas y los movimientos sociales? Las preguntas anteriores nos pueden ayudar a discutir un tercer cuestionamiento: 3) ¿Cómo ha sido problematizadas estas relaciones en el análisis del concepto de otredad en las prácticas artísticas antimonumentales y el activismo?

Palabras clave: otredad, antimonumental, arte, estado, crisis

Abstract

This article discusses different perspectives on the analysis of art and takes into account issues under the concept of the otherness. The argument opens a discussion centered in at least three assumptions and questions: 1) if art is defined as imminent and as a place without concrete meaning, is it possible that it is affected and determined by extrinsic dynamics related to certain economical and political processes linked to crisis of the State and global capitalism? In this sense, there are other assumptions and questions that are unfolded from the above one: 2) if certain political and economical dynamics affect or determine the performance in artistic circuits, how do these dynamics work in terms of agency to think and transform inequalities from artistic practices and social movements? Aforementioned questions can help us to achieve a third question: 3) how have these relations been problematized in the social analysis of the concept of the otherness in antimonumental artistic practices and activism?

Key words: otherness, antimonumental art, State, crisis

Las marcas disciplinares de la antropología suelen vincularse a la cuestión del otro en términos del acercamiento, la comprensión, la acogida, la relación, la construcción del otro, la otredad: “la pregunta por la igualdad en la diferencia y la diferencia en la igualdad” (Krotz, 2002: 53). En términos prácticos y actuales, la pregunta por el otro supone un conjunto de relaciones que, en su caracterización más plausible, se caracteriza como evento dialógico de la diversidad. Así, un autor reciente como Alejandro Grimson (2005) analiza una versión progresista de la diversidad en la relación “nosotros-los otros” que es opuesta a la versión conservadora a la manera de Samuel Huntington: “el choque de civilizaciones”; versión encarnada en la política reciente mediante el discurso de polarización del presidente Trump. En los análisis de Grimson, en la línea de análisis legada por Norbet Elías (2012) y Adam Kuper (2001), se encuentra una argumentación que retoma los pasajes históricos del concepto de raza/racismo para contrastarlo con el fundamentalismo cultural, Grimson (2015) define el fundamentalismo cultural como “una estructura conceptual y en acciones que distinguen y jerarquizan a los seres y grupos humanos según condiciones supuestamente inherentes a ellos”. Para el autor de *Los Límites de la Cultura*: “no es la raza ni la línea biológica como elementos que jerarquizan a los grupos sociales, es el menosprecio y odio desde la consideración de la cultura diferente”. El fundamentalismo “divide la humanidad en culturas, hay continuidad entre territorio, cultura y moral. Las culturas se afirman homogéneas y mutuamente inconmesurables; existe una jerarquía de valores y es necesaria una política basada en la propia cultura” (p. 64). El cuestionamiento de Grimson se dirige hacia una concepción de Huntington que representa líneas unificadoras en términos de civilizaciones: occidental, latinoamericana africana, islámica sínica, hindú, ortodoxa, budista, japonesa. “En la época que está surgiendo, los choques de civilizaciones son la mayor amenaza para la paz mundial, y un orden internacional basado en las civilizaciones es la protección más segura contra la guerra mundial” (Huntington, 2004: 67 citado por Grimson 2015: 67).

Para establecer una crítica a la postura de Huntington, Grimson se vale de la referencia al trabajo a Edward Said (*Orientalismo*, 2002) para ejemplificar cómo el occidente simplificó la definición del oriente para reforzar la oposición a través de las identidades: occidente-oriente que implicaban relaciones de poder y establecimiento de jerarquías. Dice Grimson que, a través de estos contrastes y jerarquías, las identidades sustancializadas imaginan fronteras fijas y delimitadas que separan mundos homogéneos en su interior. Esto hace que se conciba una homogeneidad en los *otros* y se pasen por alto las heterogeneidades entre el *nosotros*. Para el autor, la diferencia cultural ha sido utilizada en los últimos años para subordinar y dominar a los grupos subalternos, pero para ir más allá de esta definición sería justo señalar que la diferencia cultural, en niveles subalternos, ha servido para reivindicar también los derechos colectivos o el rescate de la memoria



de los pueblos que precisamente se ven afectados por problemas económicos y de poder. No obstante, las luchas por las diferencias culturales disfrazan las luchas por la justicia y la igualdad. El análisis de Grimson se desenvuelve bajo el argumento que formula una serie de relaciones interculturales que problematizan “la imaginación social y política”. El fondo del argumento es la vuelta al análisis del poder y las desigualdades económicas (materialismo) con efectos en las diferencias (lo simbólico). A partir de las definiciones de Grimson (2015), se pueden establecer una caracterización de problemas contemporáneos de diversa escala en términos de la relación nosotros-otros:

- racismo en contextos migratorios o de refugiados;
- escaladas de violencia: militarización y guerra entre naciones o al interior de ellas;
- despojos territoriales y de recursos naturales a grupos de población;
- configuración y represión a minorías que se expresan en la vida cotidiana en la dimensión local, nacional y global;

Mientras este entramado de problemas de versiones progresistas y conservadoras de la cultura bulle globalmente (relación nosotros-otros), en ciertas discusiones del arte —en su sentido ontológico y estético— no deja de ser recurrente de forma un tanto reducida el tema nosotros-otros en términos de la singularidad/arte posicionada ante el contexto social que le envuelve: singularidad vs colectividad. De ahí que se pueda observar que dicha relación configura un conjunto de relaciones problemáticas en la discusión sobre la otredad y que requiere un análisis complejo. Para iniciar la exploración es posible retomar algunas las definiciones de Nathalie Heinich (2001), que discute una supuesta contraposición de la creación artística con disciplinas como la sociología. La contraposición supone una “singularidad del arte” que se halla en formas de hacer y que se opone a “lo colectivo”, el arte como “terreno de los valores contra los cuales se constituyó la sociología”. La salida de Heinich (2001) de la contraposición se plantea como una serie de claves de análisis de los valores que están detrás de los saberes: entender el régimen de singularidad (arte) y el régimen de comunidad (lo social) en tanto valores diferenciados que llegan a converger. Heinich llama a salirse de una confrontación de los valores para instalarse en la observación de la construcción de los valores de dos sistemas: “entender cómo los actores construyen, las justifican, emplean en sus discursos y en sus actos”, “se trata ahora de destacar la pluralidad de los regímenes de acción y de los regímenes axiológicos que permitan a los autores pronunciarse sobre la verdad científica o los valores morales” (p. 2001).



En una línea semejante a la de Heinich, el antropólogo García-Canclini (2010) ha caracterizado el estudio de las prácticas artísticas para “comprender las razones que formaron en la modernidad maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico. Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido” (p.15). Este autor expone el arte como “lugar de la inminencia”, en términos de que “anuncia”, “promete” e “insinúa” alguna especie de sentido que no tiene una respuesta concreta y que al mismo tiempo experimenta una suerte de postautonomía, entendida esta como

[...] proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en objetos a prácticas basadas en contextos hasta llegar a insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética. Muchas obras siguen exhibiéndose en museos y bienales, son firmadas por artistas y algunas reciben premios de arte, pero los premios, museos y bienales comparten la difusión y consagración con las revistas de actualidad y la televisión. La firma, la noción de autor, queda subsumida en las emisiones de la publicidad, los medios y los colectivos no artísticos. Más que los esfuerzos de los artistas o de los críticos por perforar el caparazón, son las nuevas ubicaciones dadas a lo que llamamos arte lo que está arrancándolo de su experiencia paradójica de encapsulamiento-transgresión (García Canclini, 2010:10).

En los apuntes de la *Sociedad sin Relato* de García Canclini, no dejan de presentarse los hilos que conectan el arte con procesos extrínsecos del circuito de las prácticas artísticas: “desarrollo urbano”, las “industrias del diseño” y el “turismo”. En esta línea el arte tiene, según este autor, una caracterización postautónoma e inminente:

El arte se volvió postautónomo en un mundo que no sabe qué hacer con la insignificancia o con la discordancia de relatos. Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse no podemos pensar ya en una historia con una orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que “el sistema” ocultaba. Apenas consiguen actuar, como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable (p.15).

En García Canclini (2010) se presenta una veta postbourdieuana que supone el agotamiento de la categoría *el arte como distinción simbólica* como herramienta de análisis de la desigualdad social:

Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas. ¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y campo del arte (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? (p. 8).



Tanto en Heinich (2001) como en García Canclini, es claro que se busca evitar lo que llaman cada uno en sus obras: “el reduccionismo sociológico”, que resultó incómodo para los “artistas y los investigadores cuidadosos con la especificidad estética” (2010:15). El análisis, que busca superar la teoría de la distinción en el arte, estaría ahora llamado a

[...] explorar vínculos diversificados entre creación y mercado, entre insatisfacciones estéticas y malestares políticos, se iluminan correspondencias entre un arte al que le cuesta redefinirse, sociedades donde disminuyó el sentido de optar entre izquierda o derecha y las ciencias sociales que buscan estudiar este paisaje con herramientas diferentes (p.15).

En resumen, si uno lee detalladamente los términos de estas visiones sobre el deber del análisis del arte, pero al mismo tiempo se tienen presentes las condiciones sociales generales que experimenta el discurso de otredad de la cultura a nivel global (Grimson, 2001), es posible abrir una discusión centrada en al menos tres supuestos y preguntas para ser problematizadas:

1) si el arte se define como inminente y como un espacio de sentido sin concreción, ¿No es acaso posible que sea afectado y casi determinado por ciertas dinámicas extrínsecas de su circuito, precisamente las relacionadas no con un campo determinado sino con ciertas dinámicas económicas y políticas de producción de valor, en las que el estado y el capital global son decisivos? En este sentido, corresponde un supuesto y otra pregunta que se desdobra de la anterior: 2) si ciertas dinámicas establecen una afectación o determinación en los circuitos artísticos, ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos?, ¿en términos precisamente bourdieuanos, no serían estas formas una actualización de los procesos de distinción social en su estapa de postcampo intelectual? Por último, las preguntas anteriores permiten discutir un tercer cuestionamiento: 3) ¿Cómo ha sido problematizada esta relación en el análisis de las prácticas artísticas en términos de la especificidad de sus relaciones, materiales y lectura de contexto?

Materia de análisis

La afectación que tienen diferentes procesos sociales en el circuito artístico es innumerable y su revisión implica una tarea de largo plazo. Para acotar la labor, quiero centrarme en ciertos casos afectados por situaciones extrínsecas en términos políticos y sociales que condicionan la práctica artística y estas reaccionan en la creación de conexiones sociales relacionadas con demandas sociales. Dichos casos han sido significativos en la última década porque ha marcado la pauta para los procesos estéticos antimonumentales de la Ciudad de México que se posicionan ante la estética oficial precisamente monumental. Para dar apertura a la discusión de las preguntas antes planteadas menciono lo siguiente: el seguimiento



lo realizaré sobre aquellas relaciones que exponen la caracterización postautónoma, pero condicionada radicalmente por las condiciones sociales existentes, sea por crisis concretas de la dimensión pública del estado o sea por la dinámica de producción de valor del capital global que afecta escenarios específicos de práctica artística. Además, dicho seguimiento se basa en un trabajo de observación participante realizado por más de cuatro años como miembro integrante del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad.

En los últimos tres sexenios en México varios actores del campo artístico han destacado en su quehacer al establecer conexiones con una producción crítica situada en la incapacidad del estado por resolver las desapariciones forzadas causadas por la llamada “guerra contra el narco” y sus efectos posteriores. Son prácticas que se han configurado en el contexto de una violencia cotidiana. En este plano se encuentran varios procesos que surgieron hace casi una década (2011) con el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad que consistieron en varias intervenciones desde el arte y el activismo social. Diferentes investigaciones como la de Katia Olalde (2019) y otros han caracterizado estas prácticas como “memorialización que disiente del discurso hegemónico y contribuye a visibilizar los efectos de la política de seguridad implementada por el Estado mexicano (s. p). La relación entre política y crisis es parte de la caracterización del arte en las coordenadas de la supervivencia como participante activo en los modos de hacer y representar en alianzas políticas colectivas ante el riesgo. (Deutsche, 2007; Holmes, 2008; Longoni, 2009). Como prácticas artísticas, configuran una producción semiótica en una trama compleja al interior de movilizaciones sociales, articulan la producción artística con la demanda colectiva: lo singular transfigurado en demanda social, la agenda colectiva incidiendo objetivamente la producción artística, de ahí que surjan nuevas tácticas frente a poderes hegemónicos, generando apariciones complejas entre la singularidad y la demanda colectiva. La experiencia de la práctica artística se desdobra de su trayectoria profesional para posicionarse ante la violencia y la descomposición social. A diferencia de las prácticas artísticas originadas y producidas en los circuitos artísticos convencionales, las prácticas desdobladas en el corazón de los movimientos sociales funcionan como espacios políticos intensos y ampliados de experiencias críticas con diálogos directos entre diferentes actores sociales externos a la producción artística regular. La participación se concibe desde una negociación incesante en cuanto a configurar la práctica mediante una multiplicidad de agenciamientos. A continuación, expondré algunas experiencias específicas como materia de análisis.

1. Cuenda

El caso de Cuenda surge por iniciativa de Valencia Lozada (2012) y se define como: “Madeja de hilo de algodón de color negro cuya longitud representa el volumen (calculado con la altura y peso) del cuerpo de una persona desaparecida



a partir del 2006 en México”. La primera acción de Valencia se conectó críticamente con la referencialidad monumental del estado mexicano:

Con este hilo negro se cubrieron de manera colectiva 13 esculturas de 180 X 60 cm en la zona peatonal del Paseo de la Reforma, Ciudad de México en el 2011. Una escultura de 4.50 x 1.50 en Caracas, Venezuela en el 2014. Y una escultura de 400 x 100 cm en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Morelos en el 2016 (2016).

En su propuesta conceptual:

[...] la acción proponía conformar escultóricamente un memorial efímero “en negativo”, es decir, un antimonumento que desde el vaciamiento de la forma que es cubierta en negro, busca hacer físico el vacío de los desaparecidos. Además de cuestionar la idea del monumento público que exalta valores como la soberanía, la defensa de la República, el patriotismo o la libertad (Valencia, 2016).

La propuesta de Valencia comenzó a articularse con la dinámica del movimiento social y en agosto del 2012, activistas y familiares de desaparecidos se apropiaron de la acción de Cuenda en un mitin en el City Hall de Los Ángeles, durante una caravana realizada por el Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad en Estados Unidos. Los familiares propusieron intervenir sus propios cuerpos con las madejas en una acción que se conectó con estrategias de resistencia civil no violenta. Para noviembre del mismo año madres de desaparecidos y activistas propusieron repetir la acción del City Hall pero ahora frente a la Secretaría de Gobernación para exigir justicia al gobierno de Felipe Calderón a dos meses de terminar su sexenio.

-“Araceli, tu cuenda está en esta estatua”- Araceli se acerca donde se encuentran unas señoras que miran un listón que cuelga de una estatua de Av. Reforma -envuelta por completo con una cuerda negra-. Araceli escucha a las señoras: “esto no es verdad, no puede ser”. Araceli espeta: sí, es verdad, yo soy la mamá- en alusión al nombre de su hijo que se lee en el listón. Las señoras se sorprenden y abrazan a Araceli. Es la historia de una pérdida, de una ausencia (Valencia, entrevista personal, 4 de junio de 2012).

Cada uno de los procesos de intervención pública, implicó un trabajo de acompañamiento personal con cada familiar:

Cuenda requirió trabajar de manera directa con las víctimas en un taller. Primero trabajando un cuestionario que invocara la memoria personal. Se realiza un texto, una memoria, silenciosa, siempre respetuosa y con permiso. Cada quién escribe en silencio. Se proponen algunos ejercicios de la danza, de la escena; dinámicas para que participaran las víctimas.

Después de la actividad, se trabaja con la medición del cuerpo, con las madejas. Se realiza un círculo, tomando un extremo del hilo en el que todos se integran y lo toman: “nos agarramos de las manos, y yo cortaba el hilo, midiendo la superficie de todos nosotros”. Con las víctimas ha sido todo muy sutil, con cada caso es diferente, con algunas he trabajado en el taller, en las caravanas, apoyando en los proyectos de intervención y colaboración de algunas piezas. Algunas no toman el taller, pero hacen el cuestionario (Valencia, entrevista personal, 4 de junio de 2012).



La colaboración de los integrantes del Movimiento con Valencia generó ciertas acciones y expresiones simbólicas de la relación ausencia y presencia con los materiales de las madejas, desarrollando un lenguaje compartido iniciado en el taller, encontrando salidas al espacio público para la visibilización de la tragedia. Algunas de las claves que han acompañado a este movimiento se produjeron no solo en el sentido de frenar la anulación material que genera la violencia, sino también evitar la anulación en la dimensión simbólica: nombrar a los desaparecidos y asesinados y darles rostro. Es parte del proceso de recuperar la presencia simbólica y material en la vida activa. Las víctimas se constituyen en planos de lucha ante la ausencia que se acompañan y gradualmente se politizan, actuando en colaboración con las prácticas del activismo artístico y no contemplan una definición disciplinaria única.

2. Memoria y poesía en placas de acero

En el inicio del surgimiento del MPJD (Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad), Javier Sicilia colocó siete placas con los nombres de los asesinados en Temixco, Morelos, convocando a una Marcha Nacional el 8 de mayo del 2011 y exigiendo la renuncia del entonces gobernador de Morelos, Marco Antonio Adame.

Las acciones de las placas fueron principalmente dirigidas a las demandas de justicia hacia el estado. Han sido una interpelación que exige el asumir responsabilidades concretas y sólidas en el seguimiento de justicia y la reparación del daño. Dos semanas antes del 28 de noviembre de 2012, surgió durante la reunión plenaria del MPJD la idea de incluir una placa por la memoria de Don Nepomuceno Moreno, compañero asesinado. La idea desde el inicio resultó aceptable para los miembros de la reunión, y se llevó esta iniciativa a la coordinación general. La idea de la placa promovía una intervención “a la brava”, sin los permisos de las autoridades. “A ver quién la quita” decían algunos compañeros. También se buscaba un esfuerzo de resignificación monumental.

El 28 de noviembre de 2012 en la Ciudad de México se instaló la placa con el siguiente encabezado:

A mí se me quita el miedo cuando caminamos todos juntos

Esta placa se dedicó a la memoria de Nepomuceno Moreno. De acero inoxidable de noventa por sesenta centímetros, posicionada frente a la Estela de Luz y denunciando la falta de justicia ante los ataques frontales por desaparición forzada o asesinatos. Junto a la acción de Valencia y el MPJD, fue el inicio de un proceso antimonumental diverso por parte del movimiento de víctimas de Ciudad de México y Cuernavaca entre otras. Las placas y los procesos antimonumen-



tales están en su inicio ligados a la memoria de Don Nepo, activo en la búsqueda de su hijo (desaparecido por policías estatales en 2010). Don Nepo fue asesinado un lunes 28 de noviembre de 2011, alrededor de las 12 pm en las calles de Hermosillo por más de cinco balazos de una pistola calibre 40. Su muerte ocurrió en plena producción del *spot* que entonces elaboraban los artistas aliados del Grito más Fuerte. El mensaje retomaba las palabras de Don Nepo en los canales del YouTube con el rostro y la voz de un actor de televisión:

Soy Nepomuceno Moreno, de Sonora. Mi hijo Jorge Mario Moreno León desapareció el 1 de julio del 2010. Parece que aquí todo el mundo sabe qué pasó, menos los policías. Yo busco lo que no me da mi estado: justicia, consuelo, respeto” (El Grito más Fuerte (2012, febrero). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=WRvWx0fNvxE>)

Nepomuceno era un hombre que realizaba protestas públicas en la ciudad de Hermosillo, buscaba una audiencia con el gobernador de Sonora Guillermo Padrés. Había participado en las caravanas de junio y septiembre del movimiento y había tenido una participación emblemática frente al presidente Calderón en el evento que se llamó Los Diálogos de Chapultepec. En plena reunión, y con la presencia de medios públicos, se acercó directamente al presidente y entregó el expediente de datos sobre la desaparición de su hijo. Calderón encomendó al entonces Secretario de Gobernación, la atención del caso. Hoy don Nepo y el exsecretario de gobernación de entonces están muertos. Con la instalación de la Placa de Don Nepo en la Estela, vino una inmediata respuesta institucional, quitar la placa:

Integrantes del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD) acudieron ayer a la explanada de la Estela de Luz para realizar un acto de desagravio por una placa que fue retirada por un funcionario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA) –sin autorización de la titular del organismo, Consuelo Sáizar–, la cual habían instalado los activistas y que está dedicada al asesinado activista Nepomuceno Moreno (La Jornada, 2012).

Un día después el movimiento se pronunció contra el retiro de la placa y grupos de familiares de víctimas anunciaron en conferencia de prensa una convocatoria a la ciudadanía para declarar La Estela de Luz “Memorial para las Víctimas de la Violencia y Estela de la Paz”. La idea de activar una placa de acero sin el permiso de las autoridades en el espacio público, con el nombre y las palabras de un compañero asesinado, quién había padecido en su momento la desaparición de su hijo por el crimen organizado. El antimonumento iniciaba así la función de marcar el gesto de resistencia del compañero asesinado y el acompañamiento del movimiento social en su demanda de justicia.

La inminencia antimonumental

La caracterización del arte y el activismo en su posicionamiento crítico antimonumental ante el estado mexicano expone algunos elementos antes discutidos.



Las prácticas artísticas como la de Valencia expresan una condición postautónoma en términos de salir de su campo habitual: museo, galería, obra, coleccionismo. Esta condición postautónoma va de la mano con su inminencia; es decir, con su presencia en contextos emergentes que pasa por la crisis del estado. Sin embargo, su condición postautónoma y de inminencia no puede definirse como espacio de sentido sin concreción, ya que la dinámica extrínseca a su circuito deviene componente de la misma producción simbólica, forma parte de un proceso de concreción mediado por actores, instituciones y coyuntura políticas concretas —movimientos sociales, colectivos, burocracias—. Situada en un contexto específico, el trabajo de estos artistas activistas y la movilización de víctimas en su reclamo al estado ha sido precisamente objetiva y concreta. Dicho proceso no produce acciones unívocas, sino múltiples, y esto incluye efectos en el circuito artístico y en el activismo social. En este sentido, es cuestionable la afirmación de García Canclini (2010) sobre el sentido del arte: “Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (p.6). Precisamente las conexiones entre práctica artística y el movimiento social muestran lo contrario a la afirmación de García Canclini: el proceso de la relación práctica artística-Movimiento social expresa que la práctica artística participa en nuevas construcciones concretas de sentido: cuestionamiento al estado, con materiales, discursos y técnicas para el acompañamiento de individuos y grupos violentados con exigencias específicas: la aparición con vida de los familiares. Un amplio repertorio múltiple se produce: denuncias con lenguajes alternativos, cruces entre acciones no violentas con técnicas del arte. Las prácticas artísticas en su inminencia crítica a la nación participan directamente en interacción con las biografías trastocadas por la violencia. El proceso se configura como una acción de colaboración para la recuperación de la presencia política frente a los aparatos omisos de la impartición de justicia. La inminencia es concreta: el reclamo al Estado.

Se puede hacer un recuento en términos semejantes sobre procesos de colectivos de prácticas artísticas que trabajan con población de migrantes, con empleos precarios (entre los que se encuentra la propia comunidad de trabajadores culturales) o aquellos que se involucran en prácticas de economía alternativa. En cada uno de ellos podemos observar un proceso de concreción del sentido: “demanda de empleos dignos y seguridad social [...]ningún ser humano es ilegal”. Lo anterior nos coloca en la respuesta a la primera hipótesis, que observa que las dinámicas contextuales establecen cierta afectación o determinación en los circuitos artísticos y por lo tanto es preciso atender la interrogante de ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos? Es sabido que la práctica artística experimenta un desplazamiento de sus fronteras hacia contextos pujantes. Ahí pode-



mos incluir las prácticas hasta ahora expuestas en el activismo social y podemos coincidir con García Canclini (2010) en el sentido postautónomo del arte.

Ahora bien, que el arte se manifieste concreto en sus conexiones con movimientos sociales y otros actores no significa que sea unívoco. El arte mantiene su heteronomía, o más bien su multiplicidad, en el sentido en el que puede ser objetivo y concreto de distinto modo según la situación y el contexto. Está claro que aquellas prácticas artísticas, a la manera de Damien Hirst o de Banksy, juegan con ironía en las bolsas de los mercados financieros o en las casas de subasta y participan de un contexto específico y se plantean un juego objetivo y concreto en los términos de la situación: movimientos especulativos, arreglos con galeristas, lecturas de mercado, posicionamiento de firma de artista, negociación con marchantes, etcétera. Cada uno juega con su propia inminencia en términos de conexiones concretas y objetivas ante el contexto. Lo mismo ocurre con la moda y la tecnología y su afectación en las prácticas artísticas que participan en conexiones múltiples con estas industrias, atienden el sentido concreto del juego de la producción, la distribución y el consumo con diferentes cantidades de información, con mayor o menor éxito. Ahora bien, aquí es preciso ligar lo anterior con la discusión del segundo supuesto y su interrogante. Recordemos: si ciertas dinámicas establecen una afectación o determinación en los circuitos artísticos, ¿Cómo funcionan estas dinámicas en términos de instituir relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos?, ¿en términos precisamente bourdieuanos, no serían estas formas una actualización de los procesos de distinción social en su etapa de postcampo intelectual? Partamos de la siguiente afirmación: los actores y sus quehaceres en el arte postautónomo e inminente participan de sentidos concretos de acción precisamente porque las condiciones múltiples de relación y los diferentes procesos sociales extrínsecos al circuito del arte producen procesos de instrumentalización y concreción con mayor potencia. La afirmación se sustenta con el ejemplo del arte activista: si hablamos de prácticas artísticas como activismo social que busca cuestionar la función del estado mexicano en el caso los desaparecidos, son varios los elementos que intervienen:

- Artistas que empatizan con una causa determinada y se articulan en los flujos de la demanda social: la lucha por la justicia y la aparición con vida.
- Los procesos de relación múltiple que convergen en un movimiento social: defensorías de derechos humanos, resistencias no violentas, relatos desde la marginalidad del espectro político, búsquedas y resistencias en la inminencia del riesgo.
- La construcción visual, táctil, sonora, de una situación atravesada por el gran flujo de la violencia y sus estragos.



- La conjugación de materiales de los circuitos artistas y activistas. La politización artista interviene los elementos de la manifestación que le antecede, en una relación clave entre memoria social y arte.
- Una resistencia postautónoma, concreta e inminente se produce: las conexiones de relación generan nuevas formas de praxis.
- Los procesos de relación arte-sociedad en su multiplicidad, y por los ejemplos antes expuestos, definen en cada momento la relación de otredad, y lo hacen precisamente mediante el elemento de la distinción social.
- Ante cada experiencia artista/activista, la multiplicidad de conexiones produce configuraciones subjetivas, una intensa definición de nosotros-los otros, pero esta relación no debe asumirse como dada; es decir, como un sujeto garantizado por la historia, sino que se construye por la experiencia cada vez y por su relación con las coyunturas, y en este sentido es inminente, pero también inmanente, y su sentido es concreto y abierto al mismo tiempo. No se niega lo subjetivo.
- La construcción de la experiencia artista/activista crea empatías de causa que busca concreciones a corto y a largo plazo, crean a su vez resistencias contra aquellas relaciones que disminuyen sus potencias provenientes de las funciones del estado-en-crisis.
- La otredad se ve definida constantemente a partir de la condición de multiplicidad de la experiencia y, por tanto, se produce una constante identificación y desidentificación según los flujos de información y condicionamiento de la experiencia, según se produzcan en colectividad.

Discusión y posicionamiento

La veta de análisis Heinrich/García Canclini llama al análisis social del arte a la tarea de “comprender las razones que formaron en la modernidad maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico”. Según García Canclini (2010): “Al multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto puede abrirse una nueva comprensión del lugar del arte en la recomposición del sentido”. Se llama a “alejamos del reduccionismo sociológico que irrita con razón a los artistas y los investigadores cuidadosos con la especificidad estética” para:

[...] explorar vínculos diversificados entre creación y mercado, entre insatisfacciones estéticas y malestares políticos, se iluminan correspondencias entre un arte al que le cuesta redefinirse, sociedades donde disminuyó el sentido de optar entre izquierda o derecha y las ciencias sociales que buscan estudiar este paisaje con herramientas diferentes (p.15).



Coincido en “buscar comprender las razones por las que se formaron maneras peculiares de singularización y regímenes de creación de valor simbólico”, también en “multiplicar los puntos de vista y descifrar las alianzas entre experiencias”, sin embargo, encuentro reservas en caracterizar estas relaciones como “alianzas entre experiencias subjetivas y globalización del gusto”, dado que precisamente la composición del sentido pasa por observar los procesos no solo de subjetivación, sino de objetivación que producen un sentido o diferentes sentidos. También, es posible decir que estos procesos de objetivación tienen “vínculos diversificados entre creación y mercado”, pero también hay una conexión entre creación y crisis del estado y, sobre todo, procesos de composición de sentido a partir de las diferentes realidades y luchas locales en la que también se encuentra presente el arte. Si la práctica artística —y básicamente toda actividad social— es afectada por ciertas dinámicas extrínsecas a su circuito, precisamente estas dinámicas están relacionadas con instancias que constituyen procesos de objetivación concretos y que tienen la suficiente potencia para afectar ciertas relaciones, entre ellas las del arte, y por esta razón es útil referirnos aquí al estado-en-crisis en múltiples términos como potencia decisiva en la constitución de sentido y sus diferentes procesos de objetivación.¹

Ciertas dinámicas extrínsecas al circuito artístico pueden establecer cierta afectación o determinación, pero su grado de afectación depende de su funcionamiento y de forma general que instituye relaciones de diferenciación nosotros-otros en los circuitos artísticos. En este sentido, considero que cierto planteamiento de Bourdieu (1967) sigue vigente en tanto que dichas relaciones

¹ Sentido concreto desde el arte de la resistencia ante la crisis del estado:

Bordar un pañuelo para recordar a alguien que desapareció o murió a causa de la guerra contra el narco.

Utilizar una cuerda negra para anular monumentos de estado y reclamar justicia frente a la Secretaría de Gobernación en el sexenio de Felipe Calderón es un acto objetivo y concreto del arte (y no solo del arte).

Producir una intervención por parte de artistas activistas con una cámara oculta y una compra-venta un tianguis de armas en Arizona para denunciar las facilidades de acceso al mercado de armas que afecta directamente a las familias mexicanas es un acto objetivo y concreto.

Intervenir el espacio urbano con antimonumentos para el reclamo de justicia a las autoridades mexicanas en un acto concreto de familiares activistas y artistas.

Los trabajadores culturales y del arte que se manifiestan en contra de los recortes de las instituciones culturales del estado es un acto concreto.

Objetivación y concreción en la dinámica del capital global y crisis de estado. El todo extrínseco:

La destrucción industrial de la biodiversidad es un proceso objetivo

El lunes 23 de marzo de 2020, la represión de la Guardia Nacional de México a una manifestación de migrantes en Tapachula fue una acción objetiva.

La recepción de un presupuesto 3.9 por ciento menor de la Secretaría de Cultura de México respecto al 2018 es un proceso objetivo.

El mercado de armas global con efectos en México es un proceso objetivo y concreto y cuesta la vida de cientos de miles de personas.



actualizan procesos de distinción social en su etapa de postcampo intelectual, en el sentido de que otras dinámicas de poder se imponen sobre los campos previos, los atraviesan o los hacen estallar desde el interior. El planteamiento de Pierre Bourdieu está caracterizado por marcar la relación de otredad en términos de una distinción social estructurada por el campo intelectual. El campo intelectual lo define como sistema de relaciones entre posiciones: agentes, obras, instituciones, estas relaciones se encuentran a su vez determinadas por las condiciones autónomas del campo: “propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas” (Bourdieu, 2002, s. p.). Bajo estos términos, la estructura del campo intelectual del caso *arte* estaría mediando la producción, la distribución y el consumo de los bienes simbólicos en términos de una lucha entre dominantes y aspirantes por un patrimonio de recursos que incluye los intangibles —capital cultural. La marca por la legitimidad cultural se basa en ello y tiene instancias como la academia, el mercado, los premios, las subastas, las colecciones, las exhibiciones; en la actualidad agregaríamos: ocupar el plano en términos de la diferentes producciones culturales y artísticas ante un estado de crisis. Cuando se habla de arte postautónomo, pareciera que las condiciones del campo y afectaciones que produce hubiesen desaparecido en términos de lograr una emancipación con respecto a las dinámicas dominantes, a la manera de una hibridación de culturas que pululan en el fragmentario mundo globalizado. Sin embargo, algunas tesis no son tan crédulas de esta versión y al mismo tiempo pueden aceptar en parte el agotamiento del modelo de campo de Bourdieu, pero se resisten a dejar de lado el efecto de la dominación simbólica como distinción social. Por las condiciones actuales de cómo se instituye el proceso de dominación múltiple, más que el concepto de campo autónomo de Bourdieu, el concepto de *espectáculo* de Guy Debord (1967) da cuenta del todo extrínseco de la dominación capitalista que pone en crisis el modelo de la nación. Un pensamiento actual en esta línea se encuentra en la obra de Eduardo Subirats (2014), que afirma que el *espectáculo* supone:

[...] una organización total de masas en el *global village* que comprende la producción electrónica corporativamente administrada, empaquetada y difundida como realidad a escala planetaria. En segundo lugar, el espectáculo configura semióticamente la experiencia humana de lo real, establece normas de conducta y reduce su existencia a la condición de consumidor y fantasma. El espectáculo comprende, en tercer lugar, una función fundamental de trivialización, estupidización y vaciamiento de la existencia humana (p. 262).

El *espectáculo* en estos términos tiene un tipo de cualidades extrínsecas que a su vez rompe todo campo en su interioridad y lo transfigura como un elemento incorporado, funcional a los procesos de la circulación del valor, por igual en el arte que en las academias. El condicionamiento extrínseco que deshace lo intrínseco para incorporarlo a su flujo hiperpotenciado de circulación de capital, inhibe las capacidades regulativas de estado en términos mercantiles, pero aumenta la



intensidad de sus funciones represivas. Es una política “estetizada” como elemento de consideración en la definición de otredad en nuestros días. Esta caracterización nos posiciona directamente ante la última pregunta planteada y añade otras: ¿Cómo ha sido problematizada la relación de otredad en el análisis de las prácticas artísticas en términos de la especificidad de sus relaciones, sus materiales y su lectura de contexto?, ¿quién es el otro en términos de una desigualdad y diferencia mediada por los flujos del capital que transversalizan la experiencia estética? ¿Quién es el otro durante el *espectáculo* que instrumentaliza y se apropia de los procesos de subjetivación en su conexión con la maquinaria-estado en crisis? Estas preguntas implican al arte en más de un sentido, puesto que se trata de un arte situado y desdibujado precisamente por las cualidades extrínsecas que provienen de la maquinaria capitalista y su relación con el estado-en-crisis. Y es precisamente en la búsqueda de situaciones, en las que se esclarecen las relaciones de sentido concreto, inminente y postautónomo donde se presenta una tarea para el análisis del arte: dar seguimiento al desenvolvimiento de la potencia de los agentes desde el arte y otros circuitos para producir procesos de subjetivaciones y objetivaciones alternas a la instrumentalización extrínseca que deviene intrínseca en ellos. Autores como Franco Berardi, “Bifo” apuntan a la activación del cuerpo social y afectivo en términos de una red erótica que produzca sus condiciones de posibilidad en la calle, en los movimientos sociales nunca desligados de una estética singular mediante un uso sublevado ante la máquina capitalista: “para reactivar la sensibilidad es necesario congregarse arte, terapia y acción política” (Berardi, 2014: 177).

El sentido concreto e inminente del arte

En la subjetivación producida por la práctica artística y activismo social que estuvo vinculada a Valencia y al colectivo cultural que acompañó sus acciones, la relación nosotros-los otros comprendió diferentes conexiones: el movimiento social que buscaba y sigue buscando el digno reconocimiento al dolor y su acompañamiento por parte de la sociedad mexicana y del estado mexicano. Las conexiones y las empatías entre el circuito artista y el activismo siguen vigentes con múltiples sentidos concretos y trabajan más allá de un movimiento social específico. Las prácticas artísticas se siguen mostrando como actividades cooperativas con una complejidad creciente. Los cambios en la definición de campo y objeto siguen generando batallas en términos de apropiación, de atribución, de posicionamiento bajo lógicas de diferencias de valor marcadas por la dinámica institucional, de mercado, pero también de cierta esfera común en búsqueda de autonomía. La clave está en las experiencias y los usos divergentes que se emplean ante la cadena de valor dominante, ante modelos institucionales o valores estandarizados de mercado: lenguas de minoría, gestiones otras del territorio, profanaciones tecnológicas, usos escindidos del consumo estandarizado, formas de desapropia-



ción, pero estos usos divergentes no están exentos de caer en la radicalización exaltada del otro, encaminándose a nuevas formas de fundamentalismo desde su minoría. En este sentido, detrás de un discurso de la diferencia se disputa política y económicamente el poder, mientras que desde lo simbólico no pueden soslayarse los procesos de instrumentalización: el arreglo a fines determinados por el capital y crisis de estado, y la composición del deseo de los actores: valores de uso emergentes. Nos acercamos entonces a una pregunta antes lanzada en otras obras y que sigue vigente en la trama social y artística, ¿De qué modo, los distintos mecanismos de instrumentalización —valores de uso y valores de cambio—, afectan lo simbólico y condicionan el arte como límites de una objetivación? 



Referencias

- ALTAMIRANO, CARLOS. (2002). “*Campo intelectual*”. En: *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Paidós.
- BECKER HOWARD. (2008). *Los Mundos del Arte*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes
- BENZECY, CLAUDIO. (2002). “Jerarquías culturales y jerarquías sociales”. En: Altamirano, Carlos (coordinador). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Paidós, Buenos Aires.
- BERARDI, FRANCO. (2014). *Poesía y finanzas en Sublevación*. México: Surplus ediciones.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “¿Y quién creó a los creadores?”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “Algunas propiedades de los campos”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- BOURDIEU, PIERRE. (2002). “Alta costura y alta cultura”. En: *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo, CONACULTA.
- DEUTSCHE, ROSALYN. (2001). *Agorafobia, en Blanco, Carrillo, Claramonte y Expósito, Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca.
- FURIÓ, VINCENÇ. (2000). “Objetivos, límites y problemas de la sociología del arte”. En: *Sociología del Arte*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTO. (2010). *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz
- GIUNTA, ANDREA. (2002). “La Sociología del Arte”. En: *Términos Críticos de la Sociología de la Cultura en Carlos Altamirano*.
- GRIMSON, ALEJANDRO. (2015). “Dialéctica del culturalismo”. En: *Los límites de la cultura. Crítica de Las teorías de la identidad*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- HEINICH, NATHALIE. (2001). *Lo que el arte aporta a la sociología*. México: CONACULTA
- HOLMES BRIAN. (2008). “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones en Producción cultural y prácticas instituyentes”. En: *Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Colectivo Transform.



- KROTZ, ESTEBAN. (2002). *La otredad cultural. Entre utopía y ciencia*. México: UAM, FCE.
- KUPER, ADAM. (2002). *La cultura. La visión de los antropólogos*. España: Editorial Paidós.
- LONGONI, ANA. (2009). *Segunda conferencia del Ciclo de Conferencias Operativas de Acreditación de la Maestría en Historia y Memoria*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.
- MICELI, SERGIO. (2002). “Capital cultural. Introducción al término”. En: Altamirano, C. (coordinador). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- OLALDE, KATIA. (2019). *Bordando por la paz y la memoria en México: femi- nidad sin sumisión y aspiraciones democráticas*. Recuperado de <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.01>
- SUBIRATS, EDUARDO. (2009). *Filosofía y tiempo final*. España: Fineo.
- SUBIRATS, EDUARDO. (2014). “Nueva crítica y tiempo final”. En: *Estética y emancipación, Siglo XXI*.

Entrevista

- VALENCIA, LAURA. Entrevista personal. Ciudad de México, 4 de junio de 2012.

Páginas electrónicas:

- EL GRITO MÁS FUERTE (2016). *En los zapatos del otro*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WRvWx0fNvxE>
- CAMACHO, FERNANDO. (2012). “Movimiento por la Paz se manifiesta agraviado por funcionario del CNCA”. *La Jornada, Política*. (1 de diciembre). Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/2012/12/01/politica/015n2pol>
- VALENCIA, LAURA. (2016). *Cuenda*. Recuperado de: <https://lauravalencialozada.com/LAURA-VALENCIA-LOZADA>

