

LA CREACIÓN HOY:  
PERSPECTIVAS POSHUMANISTAS

*Alberto López Cuenca*  
*Luisa Fernanda Grijalva Maza*  
*María Torres Martínez*  
(coordinadores)

UNIVERSIDAD DE LAS AMÉRICAS PUEBLA

EDITORIAL ITACA

*La creación hoy: perspectivas poshumanistas*, de Alberto López Cuenca,  
Luisa Fernanda Grijalva Maza y María Torres Martínez (coordinadores).

Primera edición: 2018

Diseño de la cubierta: Rubén de la Torre

D.R. © 2018 Fundación Universidad de las Américas, Puebla  
Ex hacienda Santa Catarina Mártir, 72810  
San Andrés Cholula, Puebla, México  
Tel.: 52 (222) 229 2109  
[www.udlap.mx](http://www.udlap.mx)  
[editorial.udlap@udlap.mx](mailto:editorial.udlap@udlap.mx)  
ISBN: 978-607-7690-95-5

D.R. © 2018 David Moreno Soto  
Editorial Itaca  
Piraña 16, Colonia del Mar  
C.P. 13270, Ciudad de México  
tel. 55 5840 5452  
[ed.itaca.mex@gmail.com](mailto:ed.itaca.mex@gmail.com)  
[itaca00@hotmail.com](mailto:itaca00@hotmail.com)  
[editorialitaca.com.mx](http://editorialitaca.com.mx)  
ISBN: 978-607-98255-4-6

Impreso y hecho en México

Ofrecemos un agradecimiento especial al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por el apoyo brindado para el proyecto La Epistemología Más Allá del Texto: Prácticas Culturales en la Era de la Información, con número 169215 CB2011-01, a partir del cual se realizaron las Jornadas “El lugar de la creación hoy: conocimiento, ética, política y tecnología”, que se llevaron a cabo el 9 de abril de 2015 en la Universidad de las Américas Puebla, evento que se concreta en el presente libro.

Agradecemos a Sylvia Elena Rodríguez Valenzuela y María José González Camarena por su apoyo en la primera edición del libro. Asimismo, extendemos nuestra gratitud a Brian Massumi y Erin Manning por su disposición para participar en la entrevista realizada por Juan Pablo Anaya, a quien también agradecemos tanto por la entrevista como por la traducción del texto.

## ÍNDICE

<i>Introducción. La creación o el arte de la fuga</i> Alberto López Cuenca Luisa Fernanda Grijalva Maza María Torres Martínez	13
<b>PARTE I. CREACIÓN: MODOS DE HACER, 17</b>	
<b>SECCIÓN I. LA DIMENSIÓN POLÍTICA DEL SENTIDO: ARTE, PEDAGOGÍA Y CURADURÍA</b>	19
<i>Hacia una agonística del arte contemporáneo. Trabajo artístico e indeterminación del sentido</i> Alberto López Cuenca	21
<i>La dimensión pedagógica de las vanguardias presituacionistas</i> Mónica Amieva	41
<i>Cambiando roles en la curaduría</i> Carmen Cebreros	61

SECCIÓN II. ONTOLOGÍAS DE LA TRANSFORMACIÓN 79

*Las prácticas artísticas  
en la era del antropoceno*  
May Zindel 81

*De la indeterminación entrópica al proceso creador  
en el caso de la constitución de un lugar sagrado biocultural*  
José Luis Arriaga Ornelas  
Rodrigo Marcial Jiménez 107

*Caminar como línea de fuga:  
Práctica de resistencia en el marco  
del conflicto armado colombiano*  
Gina Marcella Jiménez Saavedra 127

*Transubstanciación*  
Elizabeth Castro Regla 149

PARTE II. CREACIÓN: DESESTRUCTURAS, 161

SECCIÓN I. CRÍTICA A LOS LÍMITES INSTITUCIONALES:  
¿HACIA UNAS NUEVAS HUMANIDADES? 163

*La creatividad como afirmación del “acontecimiento”.*  
*Entrevista a Erin Manning y Brian Massumi*  
Juan Pablo Anaya 165

*El lugar de la creación en lo político.*  
*Entre lo indecible y la indeterminación*  
Luisa Fernanda Grijalva Maza 181

*Maíz sin condición.*  
*“Nuevas” humanidades y biotecnología*  
Gabriela Méndez Cota 203

<i>Las propias palabras. Notas sobre los límites institucionales de la “creación”</i> Gabriel Wolfson	225
<i>Acto creativo y condición política. Modos de legitimación</i> Álvaro Villalobos Herrera	235
SECCIÓN II. NUEVAS MEDIACIONES DIGITALES	257
<i>Creación y autoría cinematográfica ante el paradigma digital</i> Juan Carlos Reyes	259
<i>Necropatriotismo. Arte digital frente a la política, medios y narcotráfico en México</i> Alfredo González Reynoso	283
<i>Design art, políticas de la cultura material y resignificación de un objeto</i> Anne Kristiina Kurjenoja	319
<i>Semblanzas</i>	345
<i>Anexo</i>	349

## ACTO CREATIVO Y CONDICIÓN POLÍTICA MODOS DE LEGITIMACIÓN

*Álvaro Villalobos Herrera*

El artista crea en la turbación generada por el caos de cualidades de sentimiento. Crea, no sólo lo bello como categoría estética, sino lo admirable y lo perturbador. La razón encarna las posibilidades que operan de manera creativa.

Nicole Everaert-Desmedt

### *Criticar el sistema*

Para responder a la pregunta que nos hacemos continuamente los involucrados con el arte, la imagen, la visualidad contemporánea y los diseños: ¿cuál es el lugar de la creación frente a los entramados sociopolíticos? enfocaré algunas obras que parten de preceptos políticos para su creación y producción, refiriéndome al arte contemporáneo permeado por ideologías híbridas como les dice García Canclini y sincréticas propias del contexto local latinoamericano, según Theo Real Rodríguez, Marcos Bécquer y José Gatti. Para este propósito son importantes las obras que cuestionan el mal funcionamiento de los partidos políticos en temas como la violencia, las diferencias sociales y el manejo de la economía, y las obras que delatan a los gobiernos con tendencias neoliberales que permiten y provocan violaciones a los derechos fundamentales de los ciudadanos, de la misma manera que alardean la democracia como fundamento; esta última es entendida como el poder que otorga el pueblo a sus gobernantes para determinar normas de convivencia social y política. Los derechos ciudadanos según la propuesta de Robert Alexy en su *Teoría de los derechos fundamentales* de 1993, corresponden a todas las facultades con deberes de comunidad, que de manera subjetiva son respaldadas por leyes jurídicas inherentes a las personas, en sus relaciones mutuas con el Estado (en Zárate, 2007).

En este sentido en México hay contradicciones como la que podemos ver en el ejemplo de las obras de la artista plástica Teresa Margolles (1963) que en términos generales vinculan a sus procesos de creación, críticas a los errores cometidos por los sistemas políticos actuales en relación con proble-

mas sociales como el narcotráfico y las muertes generadas por este flagelo, pero aun así no inciden de manera práctica en la solución del conflicto señalado. Por el contrario, son piezas que aunque poseen postulados críticos frente a las instituciones gubernamentales, aprovechan para posicionarse en circuitos comerciales como las ferias: ARCOMADRID en España y ZONAMACO en México, o para elevar su estatus y popularidad en el ambiente artístico nacional e internacional. Esta característica se distingue en el arte de Margolles que representó a México en la versión 53 de la Bienal de Venecia, Italia en 2009, con el apoyo de los sistemas gubernamentales que ella misma crítica.

Mi idea se contrapone a una de las características generales del manifiesto poshumanista de Robert Pepperel, que describe al arte como una mercancía que debe negociarse en el “mercado” con la cual no estoy de acuerdo. Reconozco que el modo de producción imperante en occidente es el capitalismo y que las leyes mercantiles son uno de sus principales soportes, pero a través de ellas estamos viviendo una de las fases más agresivas de explotación de recursos útiles para la convivencia social, no intercambiables en términos de mercado. A mi juicio es horroroso considerar que las relaciones interpersonales y entre ellas las de creación artística, estén regidas por condiciones mercantilistas en toda su magnitud. El hecho de que las sociedades contemporáneas vivan en competencias de oferta y demanda y que sus relaciones estén basadas en intercambios bursátiles, la mayoría de las veces alentados por ansiedades materiales, provoca competencias ventajosas para los sectores sociales privilegiados económicamente; enriquecimientos ilícitos generadores de violencias y diferencias económicas irreconciliables, así como iniquidad y descomposición social.

Lo anterior es importante porque las críticas a los sistemas de gobierno a través de las obras no siempre llegan a ser entendidas de manera efectiva por aquellos a quienes van dirigidas. Los representantes gubernamentales como los secretarios y ministros de cultura que apoyan a los artistas que representan al país en ámbitos internacionales no se dan por aludidos con las críticas, sólo cumplen con funciones eminentemente burocráticas y no operativas. Las obras artísticas generalmente no proponen soluciones, presentan más bien detracciones a los sistemas y a los comportamientos de quienes están comprometidos con las directrices políticas.

Puedo citar en este caso la obra *The Tijuana Projection*, realizada en InSite 2000 en la ciudad de Tijuana, México, por el artista polaco Krzysztof Wodiczko (1943). Por medio de una *performance* compleja ventiló problemas civiles graves para las empleadas de las maquiladoras de la frontera entre México y Estados Unidos. Proyectó en un edificio público las caras con la voz de las trabajadoras, dando testimonios sobre violaciones a sus derechos por



parte de los jefes y empleadores. Por ejemplo, las asalariadas denunciaron, arriesgándose a perder su empleo pero no su dignidad, que sufren acosos sexuales de sus patrones. Entender esto y reaccionar implica pensar en lo político en el sentido amplio del término y las implicaciones sociales de la propuesta conceptual de la obra. A la fecha los acosos y las pésimas condiciones laborales de las asalariadas son iguales o peores.

Las obras de arte no sirven para nada en la vía de posibles soluciones a los flagelos que ellas mismas señalan, en general se desenvuelven en sectores distantes a los círculos políticos, por ello los gobernantes hacen caso omiso de las críticas y cuando las perciben demuestran que les importan poco y continúan realizando actividades visiblemente negativas para la población. Para facilitar el entendimiento del fenómeno revisaremos las condiciones que enfrentan los procesos de creación de cara a las estructuras sociales, que además de ser la base de sostenimiento de los sistemas de legitimación de las obras de arte aportan de muchas maneras elementos para la producción de las mismas.

Para comprender situaciones básicas del acto creativo en el arte en relación con lo político hay que analizar las maneras en que entendemos ese espacio denominado por el intelectual cubano Félix Suazo como las tendencias de explícita orientación de relaciones mutuas entre las personas. El espacio político en el arte lo constituye un campo en el que se presentan y representan “personajes, escenas o temas que hacen alusión a los conflictos entre las clases sociales” (Suazo, 2005: 21), campesinos, obreros y burgueses, así como grupos sociales pertenecientes a estratos altos, medios y bajos. Los conflictos políticos tienen que ver con la pobreza, las guerras, y las degradaciones humanas que claramente pueden ser atendidas por los gobiernos. Un espacio influyente, importante y condicionante de la mayoría de las relaciones humanas y el comportamiento social en general. El espacio político corresponde al lugar donde el sujeto desarrolla aptitudes con muchas variables de creación y destrucción que determinan las relaciones humanas, proyectándose en situaciones prácticas guiadas por lo que Jacques Rancière llama “la presuposición de la igualdad de cualquiera con cualquiera y de la preocupación por verificarla” (2006: 17). Ahí surge el poder para gobernarse a sí mismo, el deseo de emanciparse y también el deseo de dominar el comportamiento social colectivo denominado espacio político. Por ello en determinados casos, como el de las guerras, el poder de destrucción como estrategia militar ha podido concebirse como un acto creativo.

También en términos generales, lo político versa sobre el manejo de los asuntos que le conciernen al beneficio público colectivo y al modo de orientar una administración no sólo a nivel personal sino a nivel público, es decir, a un modo de dirección del comportamiento y los procederes deseados por

sí mismos, como una forma de relacionarse con los demás. En este sentido Chantal Mouffe, postula que la política puede entenderse como ese “conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político” (2007: 16), por lo tanto, lo político puede reconocerse como el modo en el que se instituye, establece o se funda la sociedad.

Estas prácticas denominadas políticas implican diversos factores comunitarios que afectan sectores de la población en diferentes niveles. En las sociedades actuales sólo unos pocos miembros de los estratos favorecidos participan en las decisiones políticas y en el ejercicio del poder. Para comprender situaciones básicas del acto creativo en relación con lo político hay que analizar básicamente las maneras en que aprehendemos el espacio contenido en el universo simbólico personal y por demás subjetivo en el que nos relacionamos socialmente, es decir en el que lo personal opera en función de lo colectivo y viceversa. De tal manera, el acto creativo puede entenderse como la capacidad con la que nacemos las personas y desarrollamos al desplazarnos por el mundo, la capacidad para proponer soluciones adecuadas, necesarias e inteligentes a cualquier situación de la vida; las soluciones creativas van del ámbito personal y familiar a los ámbitos profesionales de las disciplinas. Efectivamente, es posible entender el acto creativo aplicable tanto a las situaciones más sencillas de la vida cotidiana que sólo afectan el desarrollo individual hasta las situaciones más complejas que involucran decisiones que afectan comunidades o grandes poblaciones. Es una condición ideal en el sentido de que el acto creativo no es verificable antes de dar las soluciones sino una vez que se hayan ejecutado. El acto creativo puede verse como una capacidad para aprovechar o una potencia para explotar, por ello puede denominarse como una condición ideológica o ideal.

### *De lo personal a lo colectivo*

La creación desarrollada en el ámbito profesional implica la utilización de herramientas, técnicas y materiales específicas de los campos disciplinares en los que se producen conocimientos también específicos. Aunque todas o al menos la mayoría de las disciplinas tienen que implementar actos creativos para su desarrollo, en el arte y los diseños es donde más se enfatiza su utilidad. El ideal de cualquier campo disciplinar es crear conocimientos reconocidos universalmente, este último ámbito utilitario del lugar de la creación es por supuesto el más relativo y difícil de verificar, una vez que el término universal que lo define se concibe como un ente abstracto, inmenso y de posibilidades infinitas.

Si comenzamos a ver la aplicación de la creatividad en la satisfacción de necesidades del ámbito personal e individual, podemos ver que se trata de la búsqueda de soluciones adecuadas al autogobierno del individuo en una fase próxima a él mismo, en la que se desenvuelve socialmente. Aun así, el solo deseo de autogobierno no satisface las necesidades de perfeccionamiento de las relaciones sociales del sujeto como ente comunitario. A esa fase Maurice Merleau-Ponty desde la fenomenología de la percepción la denominó espacio próximo fenoménico. En esta fase entran en juego las posibilidades de acción individuales y colectivas que sirven para solucionar problemas y situaciones cercanas al individuo, como la satisfacción de las necesidades de supervivencia y desenvolvimiento en la vida cotidiana, explorando situaciones que parten del reconocimiento del propio cuerpo hacia la colonización de extensiones cada vez mayores. En la vida cotidiana el sujeto experimenta la idea del universo en una concepción que opera para cada quién de manera diferente, al menos como figura mental, ya que depende de las experiencias vividas dentro del mismo universo.

En el ámbito profesional el individuo se prepara para una disciplina específica, sea por la vía académica o por transmisión de conocimientos de manera empírica, practicando habilidades e instrucciones adquiridas en vía directa, por convivencia con otros operadores de soluciones aplicadas a situaciones específicas de cada doctrina. Al respecto, Javier Toscano, en su “ensayo rompedor” contra el arte contemporáneo, plantea que el conocimiento artístico es “un territorio privilegiado de la cultura [que históricamente] ha permitido la emergencia de fuerzas y movimientos, pero también [...] la formación de inercias, el enquistamiento de tercios costumbristas y la operación de estructuras institucionales abigarradas y conservadoras” (2014: 9). En cambio, en la educación artística actual impartida en las universidades que anhelan lo que comúnmente se denomina “producción de conocimiento” se proporcionan beneficios constantes a la duda, a la incertidumbre y a la necesidad de establecer desplazamientos y fluctuaciones a partir de los conocimientos adquiridos de la tradición artística, aunque por supuesto estos pueden ser también móviles e inestables.

En el arte algunas de esas prácticas relacionadas con la aprehensión de conocimientos transmitidos de manera directa en talleres de artistas son frecuentes, como el caso de los aprendices que permanecen en contacto con maestros que tienen la experiencia del oficio en el taller o la práctica; esa situación se ha tipificado tradicionalmente como autodidactismo. En Occidente son cada vez menos frecuentes las evoluciones y adquisiciones de conocimientos artísticos tendientes a la profesionalización fuera de las academias y cada vez se acentúa más el desprecio por los conocimientos adquiridos en ambientes desescolarizados. En los últimos años aumentó la

oferta académica de disciplinas relacionadas con la creación, dividiendo los conocimientos que ofrecen las universidades en licenciaturas, maestrías, doctorados y posdoctorados.

Por su parte, la formación artística académica en México en las universidades públicas ha tardado en insertarse a los criterios neoliberales y de corte capitalista, de los que se deriva el debate creación *versus* producción, con ejemplificaciones prácticas en la implantación de las ideologías heredadas del Proceso de Bolonia o Declaración de Bolonia, puesto en marcha en Europa desde 1999, y las secuelas que no tardaron en expandirse al resto del mundo (incluyendo a Latinoamérica) por medio de los convenios de cooperación académica interinstitucional. Los alcances y problematizaciones pueden consultarse en infinidad de documentos oficiales y canales de información sobre la educación en la comunidad europea.

### *Entramado político*

Al desplazarnos por el mundo percibimos los fenómenos de la naturaleza, de la misma manera que tendemos a dominarla y a ejercer poder de mando sobre lo que nos rodea. De todas esas acciones y reacciones propias de lo humano, que son concebidas principalmente para facilitar la vida, se generan las relaciones con el entramado social, brotando movimientos de autoridad, poderío e influencia, donde los sujetos desarrollamos aptitudes con variables de creación y destrucción que así como determinan las relaciones humanas, determinan las funciones de cada individuo dentro de un grupo social específico. Derivado de ello se ejercen las profesiones cuya transmisión de conocimientos para ser ejercidas se articula de manera práctica en la sociedad: zapatero, artesano, plomero, carpintero, jardinero, pintor, escultor, grabador, escritor, etcétera. O las profesiones cuyo nivel de conocimientos está regido por los mecanismos ofertados por las facultades de arte en los que se promueve el desarrollo integral del individuo en el sentido disciplinar, cuyos títulos a los egresados indican de manera genérica: licenciado en artes plásticas, licenciado en arte digital, maestro en artes visuales, en diseño, historia del arte, teoría del arte y la cultura, por ejemplo, o la extensa gama de posibilidades que ofrece el mercado académico público y privado.

Es posible que éste no sea un asunto relacionado con la forma en la que se desarrolla la creatividad en un individuo que idealiza posicionarse profesionalmente en la sociedad, sino con la manera en la que se estratifica el negocio de la educación académica en el sistema capitalista, que impera en el modo neoliberal en que vivimos. Lo cierto es que en los últimos tiempos, décadas quizás, el desarrollo de muchas personas en las dinámicas labora-

les profesionales de campos disciplinares relacionados con el arte y los diseños, donde se da mayor importancia a los procesos creativos y al lugar de la creación, se deriva de la formación escolarizada de estas disciplinas. De la misma manera, la mayoría de las teorizaciones sobre estas disciplinas provienen de expertos en los temas que se destacan en los circuitos de legitimación, es decir, teóricos del arte como historiadores, filósofos, sociólogos, comunicólogos y antropólogos, entre otros recientemente reconocidos como curadores. En los circuitos de legitimación de las obras es muy usual que se les dé mayor importancia a criterios de los llamados profesionales para que marquen las rutas de comportamiento de las obras.

En 2006 promoví una serie de discusiones académicas en un foro abierto de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México con la participación de especialistas en la producción, el mercado del arte y la docencia. Entre los participantes estuvieron Carlos Uribe, Rafael Matos Moctezuma, Mónica Mayer, Ery Camara y Humberto Chávez Mayol, entre otros, con el ánimo de visualizar los problemas más sentidos de la profesionalización del arte y los sistemas artísticos en el contexto mexicano. Estas problematizaciones fueron extendidas a la situación de los promotores, curadores y difusores del arte y la cultura. Uno de los debates se centró en la inserción de las obras y los productores en los diferentes circuitos de legitimación, señalando que los agentes intermediarios dan prioridad a las políticas de los mercados nacionales e internacionales, dependientes asimismo de políticas marcadas por las economías globales. Es decir, por políticas con características mercantilistas engendradas por el dominio del neoliberalismo y no por la explotación de las capacidades para pensar la creación artística en términos de las “expresividades e intensidades intelectuales del creador” (Uribe, 2006: 35), que además implican la comprensión de los avances y retrocesos conceptuales de las disciplinas.

### *Inteligencia y creatividad*

Las relaciones entre la inteligencia y la creatividad dependen de la subordinación que tengan entre sí. Si tomamos en cuenta a la creatividad como una capacidad inherente a las personas, gracias a la cual pueden proponer soluciones adecuadas, idóneas y necesarias para resolver una situación determinada, debemos considerar que esto jamás podría presentarse sin el ejercicio de la inteligencia. Autores como el psicólogo Howard Gardner, generador de la propuesta de las inteligencias múltiples (que implica la inteligencia emocional, lingüística, matemática, kinestésica, intrapersonal, interpersonal y naturalista, con toda la gama de habilidades para desarro-

llarlas), argumentan que aunque los distintos tipos de inteligencia en el individuo no tengan equivalencias proporcionales una con la otra sí pueden verse interrelacionadas. Por lo que la inteligencia sigue siendo contemplada en la actualidad como una “capacidad desarrollable”, una potencia para explotar no sólo en el sentido de crear objetos útiles para un grupo social, sino para agenciar procesos que faciliten la vida en términos generales.

Robert Sternberg y Todd Lubart, en sus análisis sobre la metamorfosis de la mente, en *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío a las masas*, aportaron teorías sobre la creatividad aplicables a la enseñanza de las producciones artísticas y los diseños en las universidades, argumentando que la inteligencia que más vínculo tiene con la creatividad presenta tres partes, “una sintética o abstracta, una analítica y otra práctica” (1997). En la medida en que las tres partes interactúen en proporciones correspondientes la reacción será más eficaz y suficiente. La mayoría de las veces en que se mencionan las palabras inteligencia y creatividad se tiende a definir la segunda como la capacidad para solucionar problemas, sin tomar en cuenta que el término problema, tiene una connotación negativa, por ello, conviene utilizar la palabra, situación, que tiene sentidos más generales tanto negativos como positivos, acoplándose con versatilidad a diferentes actividades, ya sean éstas cotidianas o artísticas.

Algo importante de la inteligencia en relación con la creatividad en el arte y lo político consiste en proponer soluciones formales, conceptuales y contextuales adecuadas para que la obra pueda entenderse. El creativo debe agudizar su nivel de percepción para captar los hechos públicos, profundizando en los conocimientos sobre el asunto particular que va a abordar, para mostrarlos con agudeza conceptual de manera crítica. Aunque las teorías contemporáneas dan gran valor al azar y la indeterminación, se debe considerar que la experiencia al enfrentar cualquier situación proporciona al individuo más conocimientos sobre la misma, en ese caso la inteligencia consiste en el poder de adaptación del creativo a las circunstancias más reales que aporten beneficios comunes a muchas personas, para proponer soluciones adecuadas, al menos en el sentido conceptual. En el caso del arte cuyo móvil de conceptualización, creación y presentación de la obra son los problemas políticos y sociales, está claro que la mejor opción es optar por una posición crítica frente a los modos impositivos y dominantes de poder.

El papel analítico de la inteligencia que el creativo debe tener sobre su entorno político consiste en reconocer cuáles son las soluciones sobre la situación, y de éstas a cuáles se les pueden asignar recursos efectivos que optimicen los resultados en el tratamiento de las etapas de concreción de la obra. Sobre este punto se puede argumentar que la inteligencia del artis-

ta cumple un papel analítico que ayuda fundamentalmente a profundizar en el conocimiento del asunto político que le concierne a la obra, máxime cuando no todas las propuestas artísticas con respecto a lo político son idóneas. En el universo de las ideas, el creativo necesita distinguir de manera inteligente aquellas relaciones que tienen un potencial detonador de circunstancias adecuadas para que el usuario o receptor tome partido. Por medio de acciones y reacciones o por medio del pensamiento u otras ideas aplicables a la situación creativa, para ser valoradas y para que resulten efectivas. Algunas prácticas artísticas contemporáneas invitan a la sociedad a hacerse partícipe de las soluciones creativas y a permanecer activos de manera crítica frente a los hechos. Un ejemplo práctico lo presentan bastantes obras enmarcadas dentro del apartado denominado “teatro posdramático”, en el que el público y los actores no tienen una discriminación jerárquica sino que se comparten habilidades y conocimientos en torno a lo que las obras pueden llegar a ser, en el sentido procesual del desarrollo de las mismas.

### *Etapas*

En cualquier proceso creativo o acto de creación se pueden diferenciar una serie de etapas que no necesariamente aparecen secuenciadas pero deben ser comprendidas y adaptadas por el creativo a nuevas situaciones y soluciones, proporcionando la apertura necesaria para la interacción entre la obra y los receptores. Estas etapas se relacionan con el autogobierno y el poder para gobernar a los demás, y están relacionadamente comprometidas entre sí. Ellas son la indagación y documentación o preparación de la información, la incubación de los conocimientos o puesta en marcha de un laboratorio de procesos en el que se identifiquen las prioridades de la investigación, la gestación de la propuesta y la puesta en acción o producción de la obra. Además existen dentro de estas etapas niveles de expresión, que incluyen la utilización de diversos lenguajes y una efectiva evaluación que conlleve la correspondiente retroalimentación. Esta última es importante que suponga en una necesaria corrección de las fallas cometidas y un plan de mejoras a las inconsistencias descubiertas a partir de lo evaluado. Asimismo, al reafirmar y reconocer los aciertos logrados en cada una de las fases citadas debe generarse un plan de difusión de los logros y una socialización de los conocimientos obtenidos. Algunos autores como Harry Alder, en *Inteligencia creativa*, amplían las etapas del proceso a los denominados niveles de manifestación y al manejo de las técnicas adecuadas para lograr con efectividad resultados creativos (2003).

Para entender la creatividad como sistema debemos ampliar estas etapas al descubrimiento y la adecuación de lo ya existente, incluyendo la resignificación, el redimensionamiento o recontextualización de los objetos y los conceptos; esta última característica ha surtido efectos positivos en el arte contemporáneo. De la misma manera, deben comprometerse características y habilidades del propio creativo, como la capacidad de análisis y de síntesis, que en todo caso deben perfilarlo al adiestramiento de una mente capaz de condensar lo más importante y necesario para encontrar la solución adecuada. Los aspectos básicos de relación entre inteligencia y creatividad en el arte definen el carácter sintético, analítico y práctico que opera en la mente de manera simultánea, ayudando a perfeccionar la habilidad para ver las cosas de modo objetivo, claro y diferente, con matices, enfoques y modos no fijos, que ayuden a redefinir las situaciones generales de la obra, estructurando la entrada a otros procesos y asignando recursos tanto materiales como conceptuales y técnicos.

Así se presentan diferentes maneras de articular las funciones del pensamiento en torno a la creación de conceptos y a la necesidad de producir las obras con elementos identificables por las demás disciplinas. Si el conocimiento es el punto medular en el que los conceptos y la creación se relacionan, y si la creación ya no es sólo privilegio de las artes y lo sensorial, el énfasis intelectual se sitúa no sólo sobre las condiciones en las que una obra es creada, sino también sobre la aplicación de la creatividad derivada de otras inteligencias con valor eminentemente social y político. Hoy por hoy, las lógicas conceptuales que trabajan en relación al poder conciliador del pensamiento con los problemas políticos y sociales se desvirtúan por la influencia de los organismos legitimadores del arte que, entre otras cosas, están profundamente emparentados con las estrategias mercantiles y no de solución a problemas políticos. Quizás porque en los últimos años ha habido un despliegue de la globalización que generó que el arte se convirtiera en un negocio planetario con el que se puede lucrar, reducir el pago de impuestos y elevar el estatus social, cuando se presume la posesión de colecciones particulares.

### *Dinámicas de mercado*

Hay por otro lado asuntos no necesariamente ligados a los fenómenos de creación pero sí relacionados con las dinámicas de mercado que aparecen posteriormente a la producción misma de las obras. Estos ya los hemos criticado en ocasiones anteriores, por ejemplo en el libro sobre referentes teóricos de las bienales de arte, dentro del capítulo “Buenos propósitos, hábitos



irregulares” (Villalobos, 2013: 51). La creación debe establecer relaciones equilibradas con todos los sectores sociales a los que les compete, no sólo con el mercantil. Pensar en soluciones creativas aplicables en diversos sectores sociales, no únicamente relacionados con el mercado, debe ser una prioridad para la consolidación de las obras. Entendido esto podemos entrar en el terreno de la creación y su desarrollo en ámbitos profesionales, que comparten informaciones con la posibilidad de ser entendidas y utilizadas en sectores públicos cada vez más amplios es decir, en los espacios políticos que beneficien a los diferentes estratos sociales.

En las obras relacionadas con los problemas políticos y sociales el sentido práctico quizás está enmarcado en la capacidad para denunciar desde una posición en la que el receptor pueda hacer realidad lo imaginado, pero además logre concretarlo y volverlo físico y aceptable. En el sentido político, el artista señala la realidad, la critica y la juzga, en la práctica existe una fase importante que consiste en realizar las obras con habilidad crítica, resaltando la interacción con la vida. Se define esta característica como el interés que puede causar la obra a partir de la retroalimentación que ofrece la propuesta tanto al artista como al público receptor. Hay que tener en cuenta que en la creación de la obra siempre surgen cambios en la aplicación de cada uno de los procesos creativos, y estos cambios deben estar en función del público receptor y las necesidades colectivas.

Del surgimiento del poder para gobernarse a sí mismo, en torno a lo que desea hacer y puede hacer el sujeto para autocontrolarse y autorregular su comportamiento, y el deseo de imponerse con lo que hace ante la sociedad nace el poder para satisfacer necesidades colectivas. En ese alto contraste, en el que el individuo tiende a dominar el comportamiento propio pero también el comportamiento social, aflora un deseo de poder, relacionado con el espacio político. Lo político en este caso puede entenderse como el ímpetu complejo derivado del instinto de superioridad natural de la especie humana, que autoriza de manera automática a los sujetos a pensar que el comportamiento social se mantiene del espíritu de supervivencia, competitividad y lucha constante en la que se comparten situaciones de la vida que son comunes a diferentes personas. Lo político se alimenta de la lucha persistente, de acciones y reacciones en torno al comportamiento del poder, en función de la conservación del sujeto y la colectividad y en sólo algunos casos de destrucción de la especie humana. El ejemplo de esto último lo proporcionan las guerras ocasionadas con fines políticos y conducidas por poderes económicos, muchas veces relacionados con la creatividad para gobernar, satisfaciendo necesidades particulares de sectores exclusivos de la sociedad.

*Carácter panfletario*

Lo político también surge de un frenesí natural de pervivencia de los sujetos que, al ser conjugado con deseos colectivos, genera leyes, reglamentaciones, competencias, normatividades y estatutos de instrucción del comportamiento individual, en función de las relaciones colectivas. El ideal de regulación del comportamiento humano en función de la colectividad se basa eminentemente en que al menos la mayoría de los involucrados sean beneficiados, pero como se trata de algo ideal también es natural que exista desavenencia al respecto. Todos estos condicionamientos podemos verlos aplicados de manera práctica tanto en la conducta a nivel del sujeto como en las costumbres políticas a nivel de lo social.

A nivel individual se gestionan ideas y críticas sobre los modos de gobierno y a nivel colectivo se conforman organismos para estructurar e implementar las diversas formas de poder. El ejercicio de poder, en aras de una democracia que otorgue a los ciudadanos la mayor capacidad para participar en la toma de decisiones, debe operar por consenso cuando al menos la mayoría de involucrados esté de acuerdo. Lo individual en función de lo político opera recurrentemente en sentido crítico a favor o en desacuerdo con los modos de gobernar. Ahí es donde el arte se localiza apoyando los modos de gobierno o señalando sus errores. Cuando el artista enfoca en la obra las debilidades políticas de un modo de gobierno da sólo un punto de vista, por su parte el sujeto receptor de esa obra se adhiere o la rechaza individualmente por medio del gusto. En ese caso, el arte como catalizador de las ideas del momento histórico que representa la obra es capaz de hacer ver lo que la gente desprevenida comúnmente no ve. El arte que señala directamente un suceso político a favor o en contra de un modo particular de gobierno se tilda de panfletario, por ello los artistas eligen modos indirectos y subjetivos para manifestarse a partir de la obra, para que el receptor componga posibles interpretaciones desde sus posibilidades argumentales.

Cuando la obra señala abiertamente una situación política, a pesar de tomar partido y posicionarse en pro o en contra, proporciona la fortuna de que el receptor abra un extenso abanico de posibilidades de lectura con base en lo que ella propone. En el público receptor del arte también existen diversas rutas para abordar la interpretación, caminos que van de lo individual a lo colectivo, todo depende de los conocimientos que se tengan sobre el entorno conceptual aludido por la obra. La crítica del arte opera en el mismo sentido, aprovechando la individualidad en el modo de percibir la obra pero localizando su opinión en canales de consulta masiva para que esa opinión se lleve a más público y los criterios se propaguen por diferentes medios,

páginas, artículos, libros, revistas, blogs y otros canales de difusión cultural que muchos toman como versiones posibles.

Mientras más acertada sea la difusión más público estará enterado del suceso artístico y por supuesto más individuos estarán a favor o en contra de los postulados de la obra. Pero, ¿qué decir de las reacciones del público frente a los postulados de la obra con contenidos políticos? En la mayoría de los casos se genera un ambiente especulativo, se crean muchas más opiniones al respecto, aparecen más reacciones del público receptor, más interesados en los temas de las obras y finalmente los artistas y sus propuestas están en boca de muchos. El hecho de que un artista cuyo trabajo posea contenidos políticos sea reconocido por muchas personas y su obra aparentemente sea entendida no quiere decir que vayan a cambiar los modos de gobierno ni el comportamiento de los gobernantes. Para lo que sirve esto es para aumentar la fama del artista y en el mejor de los casos para ayudarlo a posicionarse en los circuitos de desenvolvimiento de las obras, sean estos comerciales, académicos, institucionales o de cualquier otro tipo.

### *Reducción tributaria*

En el arte contemporáneo el llamado *mainstream* utiliza la popularidad de los artistas y las conveniencias políticas del medio cultural a favor de los postulados de las obras para localizarlas en los mercados internacionales. Un ejemplo lo proporcionan bienales de arte como la Bienal de Venecia citada en párrafos anteriores y las de Johannesburgo, São Paulo y Whitney, entre muchas que fueron creadas con el ánimo de promover la mundialización de la cultura, objetivo moderno que en la actualidad sigue teniendo eco en el espíritu desarrollista universal, basado en la utilización de capitales transnacionales que promueve cada vez con más fuerza la globalización. El arte no esquiva este principio, coincide con esta sentencia pronunciada por los curadores de arte Ivo Mesquita y Kurt Hollander en el artículo editorial de la revista mexicana *Poliéster* dedicada al tema: “Las exposiciones bienales se basan en la idea del turismo cultural, que atrae inversión extranjera y crea una imagen positiva y moderna en la comunidad internacional” (1996: 12).

La efectividad del mercado del arte consiste en la movilización de grandes capitales para ser cobijados por un sistema de reducción de impuestos, en lo que las legislaciones llaman inversión en bienes culturales. Las obras que son compradas por coleccionistas e inversionistas posibilitan una importante reducción de impuestos que los usuarios deben pagar en la mayoría de sus países, dependiendo en todo caso de la legislación hacendaria de cada nación. Lo preocupante al respecto es que se trata de cantidades con-

siderables de dinero que deberían ser abonadas al erario público, y debido a esas llamadas inversiones culturales no llegan a su destino.

En la actualidad es exitoso el negocio del arte conectado con la reducción de impuestos, sobre todo para los representantes de los monopolios financieros, que directa o indirectamente patrocinan la existencia de las grandes ferias comerciales de arte en las que abundan las obras con contenidos políticos. En estas ferias pueden verse obras con fuertes críticas a los sistemas de gobierno vendidas a precios exorbitantes, sumado a ello existen también niveles elevados de especulación con los precios de las obras, precisamente para facilitar el flujo de dinero sobre las mercancías culturales y la reducción de impuestos y lo que los críticos especialistas en los mercados internacionales de moneda denominan lavado de dinero. Aun así, para algunos sectores de la sociedad el arte en el sentido comercial se entiende como un componente más de la industria del entretenimiento (Lehmann, 2010).

Es diferente concebirlo como un modelo expositivo de problemas sociales o como modelo de reflexión sobre situaciones políticas específicas e instrumento de denuncia de los estados de ánimo de la sociedad, especialmente cuando se trata de grupos sociales excluidos y segregados por las depresiones económicas, provocadas por el neoliberalismo y su fase atroz capitalista en la que estamos inmersos. En este sentido, el arte conlleva una crítica a la realidad, porque sin ella no podría concebirse como tal. Está claro que en muchas ocasiones el arte no puede explicarse plenamente con mecanismos y combinaciones lógicas proposicionales de las mismas artes, la mayoría de las veces las obras se explican desde la filosofía a través de la estética, con términos y conceptos de análisis de las sensaciones y percepciones o desde parámetros de la historia. En la actualidad abundan teorizaciones sobre las obras desde las demás disciplinas, gracias a la emergencia de los estudios visuales, también llamados estudios de la cultura visual o estudios culturales.

Es importante señalar que la producción de conocimiento en las demás disciplinas se hace con estrategias similares a las del arte en el sentido creativo, ya que si el conocimiento es el punto medular en el que los conceptos y la creación se relacionan, y como la creación ya no es sólo privilegio de las artes y lo sensorial, sino del pensamiento en un modo simbólico, el énfasis intelectual se sitúa no sólo sobre las condiciones en las que una obra es creada, sino sobre otras realidades de la creación derivadas de la inteligencia y sus desplazamientos socioculturales, como lo argumentamos en párrafos anteriores. Actualmente se ha extendido el abanico de posibilidades interpretativas de la creación artística hacia fundamentos doctrinales de las demás disciplinas como la sociología, la antropología y la psicología, por ejemplo, pero sobre todo en función de las relaciones sociales que pueden

establecerse desde la creación. La creación artística entonces se entiende como el lugar donde se juntan formas y reflexiones que se legitiman de diversas maneras por medio de relaciones sociales.

### *Alterar la historia*

Siguiendo esta lógica, podemos extender las maneras de articular las funciones interpretativas de la creación para explicar otros horizontes con los que se relacionan las obras, abocándonos a los problemas políticos y sociales, en casos en los que la creación artística pretende funcionar como opción crítica, pero sólo funciona como modelo de señalamiento. Cuando el arte románticamente pretende sanear de manera ideal, situaciones sociales planteadas desde lo político, no constituye para el receptor una actividad neutra y no puede ser caprichosamente interpretable ya que tiene un punto de partida en función de los modos de gobernar que le competen al conocimiento público. Lo político en este caso debe entenderse como la estructura conceptual y formal en la que se basa un modo público de gobierno, conveniente a la colectividad pero que además persigue un bien común en el mismo ejercicio del poder.

Cuando el artista crea a partir de lo político pone en acción sus conocimientos sobre el estado de la situación a la que quiere aludir y pone en evidencia un juicio personal intencionado para afectar la historia. A esto, pensadores inspirados por Anne Gabriel Henri Bernard (el marqués de Boulainvilliers), lo han denominado el deseo de alterar el *continuum* histórico, político, cultural o cognitivo, refiriéndose a las formas de comportamiento social que plantean una interrelación entre el pasado y el presente, a los logros obtenidos a partir de los antecedentes históricos, políticos y culturales que los posibilitan. Al enfrentar la historia, el creativo idealmente quiere cambiarla o hacer hincapié en algún aspecto por medio de la denuncia social a través de su propuesta artística, en ella sale a relucir su condición política, criticando inclusive el campo histórico en el que se inserta la tradición de la práctica artística. Lamentablemente, la mera socialización de la idea por medio de la obra no afecta de manera sustancial el curso de la historia, ni los esquemas políticos trazados por los gobiernos con fines lejanos a los deseos de los artistas.

Este concepto tiene que ver con la conexión entre la dialéctica de las artes y la dialéctica histórica, es decir con la filosofía de la experiencia histórica en términos de la creación de objetos y conceptos que en los circuitos de legitimación se denominan obras de arte. La creación artística en el sentido político plantea una interrelación entre el pasado y el presente, en la

que se desarrollan dimensiones contextuales que funcionan socialmente en sentidos tácticos con construcciones que parten de un entorno ideológico y doctrinal, pero no práctico. Es decir que el arte en el sentido práctico no soluciona nada político. Aporta críticas a la visualización de un fenómeno pero no conlleva a procedimientos efectivos que cambien el devenir de la historia.

### *Creación y legitimación*

La creación conlleva entonces acciones inteligentes y útiles de la obra hacia la sociedad pero sólo en sentido conceptual y filosófico. Si salimos de la creatividad y nos desplazamos a la vida práctica encontramos, por ejemplo, el evento nocivo del mercado o la mercantilización y el desenvolvimiento de la creación artística en el entorno público e institucional, donde los organismos legitimadores del arte abusan de su poder, sometiendo a los creadores a sus intereses. Aquí es precisamente cuando la creación cede terreno para su mismo funcionamiento ante las formas de legalización social en el entramado político. Podemos entonces ver cómo, en la actualidad, las lógicas conceptuales que trabajan sobre el poder conciliador del pensamiento con los problemas políticos y sociales se desvirtúan por la influencia de los organismos legitimadores del arte que, en muchos casos, están profundamente emparentados con las estrategias de mercado u otras condiciones dependientes de los modos de producción dominantes.

Quizás porque los últimos años del siglo pasado se orientaron hacia el despliegue de la globalización como agente conciliador, la creación artística se convirtió en algo planetario con teorías sobre el bien común, que sólo sirven de paliativo conceptual, ya que no logran desintoxicar los sistemas de gobierno, sino únicamente le producen atenuantes. Como ejemplo tenemos los fenómenos comerciales que proliferan en el ambiente cultural, en los que las obras se presentan con evidente tinte político, consolidando a los creativos que se mantienen favorecidos por sistemas hegemónicos que ostentan el poder.

Para abundar en el ideal del arte y sus fuerzas propositivas y modeladoras de realidades existentes, vinculando conceptos con definiciones generales como la de la creación y la estética, podemos revisar la concepción del principio de simetría en los estudios sociales, propuesta por Bruno Latour en su libro *Ciencia en acción*, en el que planteó una visión de lo relacional en la que las personas y las máquinas, en los análisis desde las ciencias sociales, deben ser tratadas como iguales y en las mismas jerarquías. “Ello desvirtúa el poder del arte en el agenciamiento de soluciones políticas indispensables para la solución de los problemas de la sociedad” (Villalobos, 2011: 86). Al respecto, Latour consideró un error de la investigación plantear explica-

ciones que hagan referencia al creativo como único, exclusivo poderoso y superior a todas las cosas. Según Latour, el sujeto creador y generador de dualismos como naturaleza y sociedad, humano e inhumano, arte y no arte, teoría y práctica, lo hace a partir de cierta egolatría, por creerse superior a los elementos que conforman la naturaleza incluidos los demás seres humanos. Quizás éste es un grave error de la investigación porque naturalmente, todos los elementos que conforman la naturaleza son indisociables y deben ser descritos y tratados en términos igualitarios. Es decir, vistos como agentes que pueden criticarse y utilizarse para agenciar soluciones que atañen a las prácticas de la vida de la manera más útil y natural posible.

### *Movilidad del pensamiento*

El sujeto no está jamás separado de la naturaleza y viceversa, se encuentra inmerso en los fenómenos naturales en los que transcurre la vida y los análisis derivados de sus relaciones con el pensamiento que salen de la existencia misma. En ese sentido, apareció recientemente en los ámbitos académicos descrita la dinámica de la altermodernidad, planteada por Nicolás Bourriaud en su libro *Radicante*, en la que está implícita la reconvencción de los estudios sobre arte y la creación. A partir de ella, los estudios sobre el arte y la creación deben tener en cuenta preponderantemente el desenvolvimiento de las obras en los entramados sociopolíticos actuales (2009).

La altermodernidad plantea la movilidad del pensamiento y las ideas en torno al arte, reconociendo la relatividad como un factor importante de la creación, sobre todo cuando se crea en torno a propuestas de posibles soluciones a problemas políticos y sociales. Hay dinámicas relacionales que antiguamente estaban excluidas como factores de creación, como las que citamos en torno al mercado del arte, que si bien no son exactamente desfavorables para algunos artistas y promotores de las obras, al menos en el sentido conceptual de las mismas, si deben ser tratadas con delicadeza, porque no es propicio que sean los factores del mercado los que condicionen las generalidades de la creación, como tampoco los que condicionen la producción de cualquier tipo de conocimiento. Hay que tener cuidado cuando los vicios del mercado del arte y la legitimación de las obras se imponen sobre las dinámicas de producción del conocimiento.

Hasta hace poco en el arte tradicional se regulaban las obras y éstas se sistematizaban en función de normativas historicistas en las que predominaban las poéticas con métodos de corte oficialista, que generaba estatismos tendientes a convertirse en estilos de pensar y de obrar. Los derroteros de la creación artística en la manera oficialista están consignados en enci-

clopedias, anales, diccionarios y libros de texto, tendientes a consolidarse como las bases del conocimiento en las academias y la transmisión de la información avalada por la vía gubernamental en los programas de estudios formales, cuyos métodos de conformación obedecen a bases canónicas sobre la disciplina, difundidas principalmente por investigadores de institutos, estetas, filósofos e historiadores formados en la misma academia. Desde que se entiende el concepto del pensamiento radicante y móvil planteado por la altermodernidad, ya no debe haber más poética normativa y no más reglas fijas para el arte y el conocimiento en general. Las formas fijas son el producto del comportamiento histórico y social en un nivel de realidad antiguo que a pesar de muchos se sigue promoviendo en algunos sectores académicos.

Como los cánones de producción, las directrices de las obras y las formas de presentación ya no son fijas ni estáticas, en la actualidad impera el pensamiento móvil y los conocimientos se reconocen relativos, ahora todo puede ser cuestionado y revalorado con fines eminentemente ideológicos. Por lo tanto, las ideologías políticas pueden modelar el contenido de las obras pero esto no sucede en el sentido contrario, las obras de arte no tienen incidencia en los comportamientos políticos, sólo sirven para denunciar aunque en la mayoría de los casos no pasa nada a pesar de la fuerte crítica que ejercen los artistas a través de las obras. El pensamiento cambia con el tiempo, por lo que resulta riesgoso legitimar las formas de pensamiento fijas, por ello vale la pena insistir en alterar el *continuum* histórico. Por otro lado, hay que reconocer que también es incierto justificar la movilidad del concepto basados en las esperanzas del futuro, porque la realidad del tiempo presente está aquí y ahora. Los movimientos políticos cambian y sus corrientes ideológicas también, por lo tanto la creación debe adecuarse a los cambios e implementar acciones no sólo críticas sino de interacción social en las que el público se integre de una manera más afortunada a los procesos productivos que faciliten las formas de convivencia, al menos en el desarrollo de formas ágiles y necesarias de comunicación.

La comunicación comienza a ser efectiva cuando se desarrollan formas interpersonales de actuación y desempeño. Al respecto, el arte contemporáneo ha generado formas participativas en las que diferentes tipos de público interactúan con las obras, entre ellas algunas que implican la ejecución de acciones recíprocas en las que el público toma decisiones sobre el devenir y los resultados de la obra. Derivado de ello se pueden reconocer y diferenciar los conceptos que consisten en lo que la pieza quiere decir y corresponden básicamente a la mezcla que resulta de la intención del autor con las opiniones y actitudes de los receptores. Unidas a los conceptos están las formas relativas a los estilos, las técnicas, los materiales y las relacio-



nes espaciotemporales determinadas por los contextos específicos donde se desarrollan las obras. Los contextos se refieren a las relaciones espaciotemporales en el sentido geográfico, pero también a las condiciones de los conceptos en correlación con el pensamiento utilizado para interactuar con las demás disciplinas, desde las que se puede analizar o producir arte.

### *Efectos simbólicos*

Entonces, la normatización del arte y la forma de verlo en el sentido creativo como lo hemos presentado ya dejaron de ser fijas, en parte porque en el público persiste la conciencia y la reticencia a aceptar las historias pasadas como las cuentan los anales académicos y las enciclopedias oficiales. Según Michel Foucault, en su libro *Las palabras y las cosas*, las historias no son más que la serie de sucesos fortuitos, que en apariencia no pretenden ningún fin o propósito directo, sino que dependen del punto de vista de quienes las componen, recomponen y sobreponen para establecer unas leyendas específicas (1968). Por ello en algunos sectores académicos el contexto histórico ya no se entiende como el desarrollo de una ficción oficial, sino como una serie de acontecimientos azarosos que pueden ser contados de maneras distintas, ya que la mayoría de sucesos que caracterizan una época específica, aunque quieran ser controlados por los actores sociales, presentan accidentes y desviaciones que no son totalmente intencionales ni registrables. Esto mismo pasa con los asuntos políticos ya que, por intereses particulares, se tienden a manipular los sucesos a favor de un grupo social específico, generalmente con poder para gobernar. Frente a estas situaciones, la creación debe emanciparse y proponer visiones y versiones imparciales sobre los temas relacionados con el bienestar social. Aunque las obras sólo afecten el sentido simbólico y no las soluciones prácticas.

En el discurso de Jacques Lacan, por ejemplo, el universo simbólico del sujeto está conformado por el cúmulo de experiencias mundanas que se fijan en el individuo, convertidas en conceptos derivados del orden del lenguaje y del orden de la cultura. En el sentido del lenguaje, lo simbólico tiene una función que impera y domina el registro de lo imaginario, basado en la palabra y directamente ligado con lo que los hechos significan para la sociedad. Cuando una obra se presenta al público el cosmos conceptual al que se refiere no se cierra a la mera intención del autor, al contrario, se abre al universo simbólico infinito de los receptores y a las complejidades que se retroalimentan continuamente con las informaciones que poseen quienes la reciben. Ellos, a su vez, no deben ser simples receptáculos de informaciones que la obra sugiere, sino mentes y cuerpos detonadores de otras circunstan-

cias basadas en lo que perciben. Así el público receptor pasa de ser un ente pasivo a un sujeto reflexivo, activo y creativo a la vez.

En conclusión, como el conocimiento no es algo fijo, lineal, continuo ni tampoco pretende una verdad absoluta, el acto creativo debe resultar del valor que tiene lo que se está generando y se va descubriendo en el proceso de integración de las informaciones respecto de los entramados políticos y que está siendo práctico en el sentido social. Al hacer exploraciones sociales hay que inmiscuirse en procesos culturales de todo tipo y valorar las opiniones de la sociedad en general, teniendo en cuenta que está conformada por distintos estratos y por distintas clases. Hay que realizar acciones creativas de corte político que, al menos idealmente y de manera simbólica, pretenden alterar el curso de la historia.

Cuando se exploran las diferentes capas sociales para la creación artística se encuentran pensamientos de calidades heterogéneas con diferentes texturas; gente formada académicamente y gente formada fuera de la academia, en la práctica de la vida misma; gente con conocimientos populares y gente con conocimientos académicos, hegemónicos y dominantes. Para los que trabajamos y analizamos los problemas sociales en el arte y la creación como fenómenos sociales, es importante saber que los resultados se dan desde adentro de las mismas culturas. Sin embargo todavía prevalece en algunos sectores de la educación artística una distancia entre los discursos y las realidades sociales. Hay todavía desfases entre lo que se puede encontrar en las academias como estudios sociológicos, antropológicos, filosóficos e históricos comparados con las vivencias de las comunidades involucradas. Los actos creativos que provienen de procesos académicos deben estrechar las relaciones con la sociedad y, aunque sea de manera utópica, estar comprometidos con los beneficios prácticos a nivel social.

El ambiente de intercambio de conocimientos entre las disciplinas en el que se trabaja actualmente permite al arte la posibilidad de que se abran caminos, que no necesariamente tienen que llegar a conclusiones específicas, pero sí deben fijarse etapas de creación consecuentes con las soluciones de las necesidades de la sociedad en general. Cuando se abordan obras que llevan consigo esta forma de concebirse, por un lado se está siendo parte del proceso de conformación de conocimiento y por otro del flujo continuo del mismo, que puede tener incluso evoluciones e involuciones, en las que puedan verificarse los niveles de creación aludidos en el presente texto. El conocimiento por lo tanto debe estar fluyendo siempre, cambiando y transformándose en el sentido creativo. El sujeto creativo debe procurar soluciones prácticas y convivir con la sociedad en ese tránsito del que venimos hablando, sin el ánimo de determinar verdades universales o absolutas porque las sociedades actuales están compuestas por sujetos creativos cambiantes cuyos

pensamientos y obras también están en tránsito y en continuo movimiento, como sus propias vidas.

### *Bibliografía*

- Albrecht, Hans Joachim (1981), *Escultura del siglo xx. Conciencia del espacio y configuración artística*, Blume, Barcelona.
- Alder, Harry (2003), *Inteligencia creativa. Consejos infalibles para aumentar su coeficiente de creatividad*, Aguilar, México.
- Bourriaud, Nicolas (2009), *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Callinicos, Alex (2003), *Un manifiesto anticapitalista*, Crítica, Barcelona.
- Castro Flórez, Fernando (2012), *Contra el bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*, Akal, Madrid.
- Foucault, Michel (1968), *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México.
- Gardner, Howard (1995), *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*, Paidós, Barcelona.
- Lacan, Jacques (2008), *El seminario. Libro 16. De un Otro al otro*, Paidós, Buenos Aires.
- Latour, Bruno (1992), *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*, Labor, Barcelona.
- Lehmann, Hans-Thies (2010), *Le théâtre postdramatique*, L'Arche Editeur, París.
- Mezquita, Ivo, y Kurt Hollander (1996), Editorial de *Poliester*. vol. 5, núm. 16, otoño, México.
- Mouffe, Chantal (2007), *En torno a lo político*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Rancière Jacques (2006), *Política, policía, democracia*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.
- Serrano, Carolina (2001), *Mente creativa*, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMEX), Toluca.
- Sternberg, Robert, y Todd I. Lubart (1997), *La creatividad en una cultura conformista. Un desafío a las masas*, Paidós, Barcelona.
- Suazo, Félix (2005), *A diestra y siniestra. Comentarios sobre arte y política*, Fundación de Arte Emergente, Caracas.
- Toscano, Javier (2014), *Contra el arte contemporáneo*, Tumbona, México.
- Villalobos, Álvaro (2011), *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia*, Trilce, Bogotá.
- Villalobos, Álvaro, y José Miranda (comps.) (2013), *Bienales de arte. Referentes teóricos*, UAEMEX, Toluca.

- Roca Jusmet, Luis (2010), “Lo simbólico como el orden necesario del lenguaje y de la ley”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 70, julio.
- Uribe, Carlos (2006), “La experiencia artística. De la tradición a los nuevos medios”, en *Memorias del Foro de Arte Contemporáneo*, UAEMEX, Toluca.
- Zárate Castillo, Arturo (2007), “Reseña de *Teoría de los derechos fundamentales* de Robert Alexy”, en *Cuestiones Constitucionales*, núm. 17, julio-diciembre, consultado el 11 de agosto de 2015, en <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88501716>>.

*La creación hoy: perspectivas poshumanistas,*  
de Alberto López Cuenca, Luisa Fernanda  
Grijalva Maza y María Torres Martínez  
(coordinadores), se terminó de imprimir en  
octubre de 2018. Se tiraron 1000 ejemplares.  
La edición estuvo al cuidado de David Moreno  
Soto. Formación de originales: Caricia  
Izaguirre Aldana.