

## La libertad de acción, nuevos valores y producción creativa en el espacio social

*Las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) generan un espacio complejo de relaciones intersubjetivas y afectivas que modifican nuestro hábitos; transformando las capacidades de interacción en el espacio social, y, por lo tanto, las habilidades y capacidades físicas y cognitivas de los individuos que lo habitan. Estos procesos de transformación trascienden a todos los ámbitos, expandiendo las posibilidades de interacción y participación social en el arte y la educación.*

**Palabras clave:** libertad de acción, producción de conocimiento, arte, educación, TIC, participación social, bien común.

### 0. Introducción

La conformación de la identidad personal y colectiva está ligada al desarrollo socio-técnico del entorno, en palabras de Fernando Broncano, “La sociedad y el medio técnico son la fuente más importante de las regularidades que conforman física y arquitectónicamente nuestro cerebro: el lenguaje que sería imposible adquirir sin un medio social, y el medio técnico, que recrea la naturaleza del cuerpo y del cerebro en un sentido mucho más estricto de lo que se cree.” (Broncano, F. 2008, p.62), para Broncano la diferencia entre lo natural y lo artificial no existe en el marco de las dicotomías entre lo biológico y lo lógico, entre lo interno y lo externo, están introyectadas en los individuos y podemos intuir que difieren en cada contexto por las diferencias socio-culturales, ideológicas, políticas y económicas; para él una de las condiciones que nos permite establecer relaciones híbridas entre lo natural y artificial es la naturaleza plástica de nuestro cerebro y es a partir de ellas que nos autodefinimos individual y colectivamente de manera constante, “somos animales autopoieticos... Somos organismos híbridos de lo técnico y no meramente animales hábiles. Y esta naturaleza híbrida, que hizo de nuestras trayectorias históricas sendas dependientes del contexto técnico más que de cualquier otro aspecto, tiene y debe tener una reflexión que hasta ahora solo se ha realizado marginalmente en la filosofía.” (Broncano, F. 2008, p. 63). Desde esta visión la dualidad natural/artificial se integra como una forma indiferenciada en la conciencia, a través de la cual se genera una percepción física y conceptual de lo que nos rodea, y a su vez, hace posible nuestra percepción del mundo, desde esta perspectiva la relación inseparable del dentro/fuera establece una conciencia sensorial del estar en algún lugar de manera continua.

Los constructos socio-culturales influyen en nuestra manera de percibir el mundo y en nuestra forma de habitarlo, de ahí que nuestra capacidad de acción para generar nuevas formas de conocimiento esté ligada a las condicionantes que facilitan el acceso a la información y por lo tanto a la producción de nuevas relaciones intersubjetivas.

La tesis de Broncano enfatiza la importancia que tienen los aspectos técnicos y sociales para la conformación de las identidades individuales y colectivas, en el uso que los individuos hacen del espacio, y por lo tanto, en la capacidad de acción que se puede ejercer dentro de él, ya sea en un espacio construido o biológico, “las identidades personales y colectivas tienen que ver también con las capacidades de control de la acción y por consiguiente están tan constreñidas técnica como metafísicamente” (Broncano, F. 2008, p. 66). Los avances tecno-científicos están ligados al desarrollo económico, político y sociocultural de los contextos, generan un espacio-tiempo con características particulares que impacta en los procesos cognitivos y representacionales del mundo.

A partir de estas ideas se puede empezar a trazar un primer dibujo sobre el uso del espacio social y su dimensión política, ya que los aspectos biológicos y técnicos que lo conforman influyen directamente en las capacidades de interacción y acción de los individuos que lo habitan.

Podríamos decir que las características físicas, socio-culturales y tecnológicas del espacio influyen directamente en las interacciones de los individuos y sus entornos. Para Javier Echeverría (2000-2002) las TIC definen el espacio telemático y conforman lo que él llama “el tercer entorno”, ya que estas tecnologías permiten la creación de un nuevo espacio social diferenciado de los entornos generados por la *naturaleza-physis* (primer entorno) y la *ciudad-polis* (segundo entorno). “La vida social en el espacio telemático se produce a través de flujos electrónicos a distancia y en red, y son el teléfono, la televisión, el dinero electrónico, las redes telemáticas, las tecnologías multimedia, los videojuegos, la realidad virtual y los satélites de telecomunicaciones las ocho grandes tecnologías que actualmente posibilitan el funcionamiento del nuevo espacio social. La convergencia de estas tecnologías, junto a las muchas otras que se integran en ellas, ha generado un sistema tecnológico, el sistema TIC. En terminología de teoría de sistemas, el tercer entorno es una propiedad emergente del sistema TIC, cuyo desarrollo y consolidación está siendo potenciada por diversos agentes del segundo entorno, principalmente empresas transnacionales, gobiernos, comunidades científico-tecnológicas y usuarios” (Echeverría, J. 2000-2002 p.70).

Para Echeverría, las posibilidades de interacción del “tercer entorno” están en función de las relaciones que se establecen entre una serie de condicionantes económicas, políticas y socioculturales que, aunque no determinan la aparición del nuevo espacio social, sí lo condicionan. Se genera un sistema recursivo de relaciones complejas dentro del sistema, entre un entorno y otro. Aunque están íntimamente relacionados, es en el “tercer entorno” donde se configura una nueva modalidad de sociedad, la sociedad de la información y de manera hipotética la Sociedad del Conocimiento. “Así como la sociedad agraria (ganadera, minera, etcétera) es el canon de organización social en el primer entorno y la sociedad mercantil e industrial en el segundo, el espacio electrónico es el ámbito en el que se puede desarrollar la sociedad de la información” (Echeverría, J. 2008 p 70). En esta perspectiva el espacio telemático o tercer entorno configura un nuevo espacio social, con características fenomenológicas propias que alteran los hábitos tradicionales de percepción, comunicación y acción. La “*telepercepción*” y “*teleacción*” han generado nuevas formas de intersubjetividad, “La emergencia del nuevo espacio social produce grandes cambios en las relaciones entre las personas, tanto en ámbitos públicos como en los privados e íntimos. Por tanto, también modifica en profundidad las relaciones sociales” (Echeverría J. 2008 p. 73).

Sin embargo, aunque las características particulares del tercer entorno modifican gradualmente los hábitos de las sociedades modernas, estas están íntimamente ligadas a las formas en que operan los otros entornos.

Las restricciones y pugnas por controlar el espacio electrónico, así como las prácticas de interacción y comunicación que se derivan de estos dispositivos complejizan las formas de producción y organización social. El acceso a la información y el conocimiento que se genera a través de ellas plantea un problema biopolítico que se modifica constantemente por el continuo desarrollo tecnocientífico. “La estructura del tercer entorno impone un nuevo modo de estar en el mundo a los sujetos, y no todos saben hacerlo. Aprender a estar en el espacio electrónico es el desafío principal por lo que respecta a los cuerpos. Por aprender a estar se entiende: aprender a percibir, a actuar, a protegerse, a vivir en el nuevo medio artificial, sin perder de vista que el tercer entorno no es un ámbito para la vida físico biológica, sino para esa nueva modalidad de vida a la que, forzando la metáfora hemos denominado vida electrónica... Saber estar en el tercer entorno requiere aprendizaje, experiencia, y, si se quiere, también teoría. Lo decisivo es saber dónde estamos y dónde queremos estar. Estar en red (on-line) es un nuevo modo de estar para el ser humano, pero no el único, y en la mayoría de los casos ni siquiera el principal. Además de estar, hay que aprender a expresarse en el tercer entorno. En el momento en el que concebimos al nuevo espacio social como un ámbito para la acción (teleacción), y no solo para la recepción o búsqueda de información (telepercepción), nuestro modo de estar en el mundo digital cambia por completo”. (Echeverría, J. 2008 p. 77).

Si estamos de acuerdo en la importancia que adquiere la libertad de acción en todos los ámbitos de la vida, ya sea en el ámbito cotidiano, académico, científico, comercial, artístico, educativo, etcétera, podremos establecer también, una valoración social del término, que nos permita abordar la idea de libertad dentro de las redes telemáticas y sociales a partir de un enfoque panorámico entre los tres entornos. Las problemáticas que se derivan de la incidencia de los dispositivos tecnológicos en el campo social trascienden y repercuten en la vida misma; retomando la metáfora de Echeverría la vida electrónica permite la emergencia de un espacio social diferente al de los intereses privativos de la industria. La producción de conocimiento no es ajena a los sistemas de producción y regulación de la industria. La posibilidad de que la “teleacción”, genere nuevas formas y modelos de participación y creación en las prácticas ciudadanas, dependerá de las habilidades y libertades sociales que los individuos tengan para implementarla como tal en su vida cotidiana. Las prácticas artísticas y educativas no son ajenas a estos procesos de cambio, ya que pertenecen a las actividades de los entornos socioculturales.

Si tomamos en cuenta la importancia del uso creativo de las TIC en un entorno no lucrativo y de acceso abierto, será necesario pensar en los fundamentos de una “cultura libre”, que faciliten el desarrollo de un entorno capaz de generar las condiciones necesarias para la producción de un conocimiento independiente entre los distintos contextos que integran el complejo tejido sociocultural. Esta posibilidad dependerá en cierto sentido de la capacidad de acción social, de la conciencia social de los individuos y del tipo de políticas públicas, económicas y socioculturales que estemos dispuestos a construir de manera conjunta. Pensar en una cultura libre es pensar en un entorno social que permita la producción de significados desde múltiples relaciones y enfoques, entendiendo que los límites del mundo digital y electrónico se expanden en múltiples direcciones tanto físicas como virtuales, y por ello, su trascendencia es mayor. “...las batallas que se luchan hoy en relación a la vida en Internet afectan a ‘la gente que no está conectada’ de un modo crucial”. (Lessig, L. 2004, p 8.).

El tipo de acciones que se puedan implementar para establecer una “cultura libre”, depende del tipo de condiciones y prácticas socioculturales que lo permitan. Fomentar en esta línea la reflexión sobre

la producción de conocimiento en la era digital es un principio fundamental, para propiciar el desarrollo de nuevas propuestas metodológicas que de manera crítica y propositiva se acerquen a la multiplicidad de afecciones que conlleva el uso, distribución y consumo tecnológico en los diferentes contextos sociales.

Sí empezamos por involucrar directamente las formas y estrategias críticas de las prácticas artísticas, educativas y el uso alternativo de las TIC, quizá podamos ampliar la concepción tradicional del conocimiento centrado en las instituciones científico-educativas y la empresa como sujetos y espacios de producción, circulación y acumulación del capital cognitivo y por lo tanto en la enseñanza tradicional que de ahí se deriva.

La “cultura libre” fomenta la libertad de acción, se puede entender como una forma creativa dentro del espacio electrónico, es una herramienta crítica y participativa que fomenta la libertad de acceso a la información y la producción de un conocimiento libre. “La tecnología del ‘capturar y compartir’ digital promete un mundo de creatividad extraordinariamente diversa que puede compartirse amplia y fácilmente. Y conforme esa creatividad sea aplicada a la democracia, permitirá que una amplia gama de ciudadanos usen la tecnología para expresarse y criticar y contribuir a la cultura que los rodee”. (Lessig L. 2004, p 278).

Para producir un conocimiento libre es necesario generar las condiciones de un espacio social reflexivo y crítico que fomente el desarrollo de individuos capaces de ejercer acciones reflexivas y críticas, tal vez así nos podamos aproximar de mejor manera a la construcción de un espacio social que nos acerque verdaderamente a una Sociedad del Conocimiento.

## 1. El valor del conocimiento como un bien común

El valor del conocimiento, así como los procesos bajo los que se genera, se han modificado por el impacto que ejercen los nuevos dispositivos tecnológicos en el campo social. Este proceso de cambio está aquejado por intereses de diversa índole, es un tema que se ha agudizado en la contemporaneidad por múltiples factores, entre ellos, la evolución de las sociedades industriales y del entretenimiento a nuevos modelos de producción y socialización impulsados en gran medida por la aparición de las tecnologías de la información y la comunicación, “En el marco de la transición de la sociedad industrial hacia la sociedad del conocimiento, las ideas y los conceptos se convierten, cada vez en mayor medida, en el punto de partida de las actividades innovadoras, creativas y productivas” (Helfrich S. y Haas J. p 320). La idea de que el conocimiento era patrimonio de la humanidad, y de que existía libertad de uso y acceso al mismo se ha difuminado en gran medida por intereses privativos y comerciales que se anteponen a posturas activistas y espacios de resistencia que lo consideran un bien común. “En la visión neoliberal, los derechos de propiedad privada representan la manera más eficiente para producir riqueza, lo cual constituye el ‘progreso’. La importancia de hablar de los bienes comunes reside en entablar un diálogo más amplio sobre los tipos de riqueza y de valor”. (Bollier D. p 31).

El valor simbólico y capital que adquieren las TIC está ligado a la capacidad de acción y producción que generan, este valor se define constantemente por una lucha de intereses comerciales y públicos, que ponen en juego los contenidos y formas de organización social. Los valores bajo los cuales se definen y operan no son nuevos, sino que corresponden a procesos consecuentes a lo largo de la Historia. “Producir la realidad es un gesto enérgico de la modernidad, y sostenerla una

empresa titánica que nos obligó a vincular las tecnologías a los valores.” (Lafuente A. y Valverde N. p. 124). Retomando las ideas de Lafuente y Valverde, los valores añadidos a la tecnología son algo con lo que se comercia y en su consolidación producen principios y patrimonios que como tal pueden ser abordados y debatidos desde nuevos enfoques y paradigmas, los cuales a su vez van definiendo nuevos patrimonios y nuevos valores.

El valor del conocimiento como un bien común y público, y de acceso libre mantiene una lucha constante, la cual establece una forma de pensar diferente a la privatización y control de la información. “Ahora se ha borrado esta división general entre lo libre y lo controlado. Internet ha preparado dicha desaparición de límites y, presionadas por los grandes medios, las leyes ahora la han llevado a cabo. Por primera vez en nuestra tradición, las formas habituales en las cuales los individuos crean y comparten la cultura caen dentro del ámbito de acción de las regulaciones impuestas por las leyes, las cuales se han expandido para poner bajo su control una enorme cantidad de cultura y creatividad a la que nunca antes había llegado. La tecnología que preservaba el equilibrio de nuestra historia –entre los usos de nuestra cultura que eran libres y aquellos que tenían lugar solamente tras recibir permiso– ha sido destruida. La consecuencia es que cada vez más somos menos una cultura libre y más una cultura del permiso”. (Lessig, 2004, pp 20-21).

Hablar de un conocimiento libre es pensarlo en la libertad de acceso y uso que le confiere su carácter universal como un bien común y público. La idea de que es una capacidad humana, individual y colectiva que permite la organización y sistematización de la información aún prevalece como un valor social inamovible.

La producción de conocimiento está estrechamente conectada a la libertad de acceso a la información, ya que los individuos aprenden, enseñan y hacen uso de él, por los medios y condiciones sociales y culturales que lo permiten. El sentido de “libertad” repercute directamente en los “modelos” de enseñanza que facilitan y fomentan su producción, tal como lo entendemos, es una capacidad estrictamente humana, que requiere determinadas condiciones sociales para su producción, aprendizaje, interiorización, sistematización, transmisión y aplicación. Si pensamos en la naturaleza nómada e impredecible de las formas que lo posibilitan podremos entender la importancia de mantener un contexto permisible, que fomente el desarrollo de las capacidades y habilidades que permitan transmitirlo y compartirlo de forma libre y abierta.

Esta reflexión involucra inevitablemente un vínculo entre las normas de regulación y control de la industria y las tácticas subversivas de los espacios de resistencia. Ya que estos agentes participan directamente en la producción y regulación del conocimiento, su emergencia está ligada a las condicionantes que permite su desarrollo; si los espacios sociales permiten mayores capacidades de acción, mayores serán las posibilidades prácticas y técnicas para generarlo. Las lógicas que promueven su diversidad y el acceso informativo en distintos contextos pueden enriquecer las experiencias creativas en múltiples direcciones. Es ilógico el interés comercial de hacerlo una mercancía privativa orientada al lucro y la exclusión, en vez de considerarlo un bien público.

Sin embargo, los intereses privativos son una realidad que opera en las lógicas del mercado, “La economía del conocimiento –o economía basada en el conocimiento– se centra en la producción, distribución y uso del saber, es decir, tanto del conocimiento como de la información, lo que supone un conjunto de características sociales que le imprimen un carácter particular. De hecho, en una economía basada en el

conocimiento, la construcción misma de la sociedad se fundamenta en la producción, circulación y consumo del saber.” (Gascón P. 2002).

La lógica privativa que impera en la producción de conocimiento está orientada a generar ganancias sobre una base pública, un bien público de carácter social, que se mantiene en lucha. “La producción de conocimiento tiene un alto beneficio social ya que no sólo constituye un elemento central para el desarrollo económico, sino que es un factor fundamental para la conformación de las sociedades y para el crecimiento de los individuos; por ello es indispensable impulsar su difusión a fin de que pueda ser utilizado por todos.

Como hemos visto, el conocimiento fue convertido en un producto especialmente valioso para el desarrollo económico, por lo que en una economía de mercado, su producción tiende a privatizarse y a monopolizarse”. (Gascón 2002 p13).

El entorno de las TIC, ha generado un nuevo espacio de socialización que por sus características técnicas permite la producción de conocimiento desde un nuevo campo de interacción. Sin embargo, la posibilidad de que este tipo de dinámicas puedan ejercerse de manera libre y abierta, dependerá del tipo de valoración y uso social que se le dé.

## **2. Participación y afectividad una dimensión política del arte**

Las formas en que se producen, conservan y distribuyen “los saberes” están inmersas en procesos de normalización y organización social complejos, que disponen procedimientos y mecanismos de regulación en el campo social. La idea de institucionalización presupone la inserción de los individuos a un régimen de vida. La educación y el arte como tal son una institución. “El término institucionalización lo asociamos a la acción de la institución, entendida ésta como un sistema que resguarda el orden social y cultural y que tiene funciones normativas, una característica relevante es que trasciende a las voluntades individuales ya que existe un bien social que debe ser preservado; en este sentido, la escuela, el profesor y el conocimiento son institución”. (Molfino 2010). Las formas institucionalizadas se basan en procedimientos particulares, que definen las maneras de actuar y accionar de los individuos. Los campos de especialización en que se desenvuelven generan áreas de conocimiento legitimadas por formas particulares de desempeño y especialización. Estas formas tienen implicaciones y consecuencias directas sobre otras formas de pensamiento y acción.

La innovación tecnológica, científica y artística está implicada en mecanismos de representación y aparatos de instrumentalización, que aluden a formas de pensamiento particulares y distintas en periodos de tiempo diferentes. En lógicas de producción y sistematización que repercuten en la transformación social; y por tanto en los tipos de circulación y procedimientos bajo los cuales se producen, distribuyen y conservan ciertas formas de conocimiento.

La Historia del Arte abarca una compleja red de lecturas y relaciones socioculturales e históricas, que definen puntos de vista y formas de pensamiento enmarcadas por intereses particulares (instituciones, teorías, técnicas, prácticas y conocimientos). “El carácter variado de lo que denominamos arte es un hecho. El arte no sólo adopta formas diferentes según las épocas, países y culturas; desempeña también funciones diferentes. Surge de motivos diferentes y satisface necesidades

diferentes” (Tatarkiewics, 2007 p 63). Como manifestación cultural es una forma compleja que se encuentra en constante transformación, ligado a las características del espacio social. Por tanto, también ligado al desarrollo tecnológico y científico, a los sistemas de producción y a las distintas formas de pensamiento que se han desarrollado a lo largo de la historia.

Con esta perspectiva podríamos decir que las prácticas artísticas, han generado espacios de legitimación y circulación de los conocimientos teóricos y técnicos, inherentes a sus actividades, pero en mutua relación con los contextos espaciales y temporales de los momentos históricos en que se han desarrollado “...el artista no actúa como individuo aislado, sino implicado y condicionado por la compleja realidad sociocultural de su ambiente natural”. (Araño 1993 p. 12). La figura del artista ha tenido un papel fundamental en los procesos de distribución, transmisión y conservación del conocimiento artístico y por tanto en los parámetros de su enseñanza, en su institucionalización, en sus fundamentos y en su práctica.

Las formas artísticas de primera mitad del Siglo XX están caracterizadas prácticamente dos tipos de posturas, la del arte por el arte y la del arte comprometido con su momento histórico. Las dos han evolucionado paulatinamente a la par de los entornos socioculturales, junto con los sistemas de producción y la infraestructura tecnológica. Para José Luis Brea (2003) la producción artística no ha sido ajena a la evolución de los modelos de producción. “Si al paso de la transformación de los modos de la economía y la producción que trae el capitalismo en su fase de desarrollo industrial corresponde un proceso casi generalizado de taylorización fordista del mundo, que implacablemente convierte a la fábrica en el modelo generalizado de organización de los mundos de vida, las transformaciones consiguientes en la esfera de lo simbólico reclaman del artista un nuevo posicionamiento, distanciado del pasivo papel de ilustrador de los ideales de la clase burguesa que hasta ese momento se le asignaba, viéndose prioritariamente llamado a producir los pequeños bibelots que habrían de poblar sus claudicantes interiores. Así, el artista encontrará el modo de posicionarse al lado del nuevo sujeto emergente no sólo desde la exterioridad de su propia práctica –es decir, en la toma de posición manifestada en sus actuaciones en tanto que ciudadano– sino incluso en su propia inmanencia, en el interior mismo de su praxis como productor intelectual, cultural”. (Brea 2003 p.5).

La producción artística del siglo XX se desbordo en múltiples horizontes y representaciones, fue un espacio abierto en el que dialogaron distintas perspectivas y enfoques sobre la teoría y praxis del arte. Si bien la primera mitad se caracterizó por una postura vanguardista, crítica y progresista “La correlación inestable, pero sostenida, de esa triple coordenada –entre el desarrollo del capitalismo industrial, la estética antagonista, y el reclamo de los derechos de la igualdad– define desplegadas en el ámbito de la visualidad un primer estadio, fácilmente identificable con el horizonte de las vanguardias clásicas.” Brea 2003 p. 8), que impactó en las formas de enseñanza y educación del arte; la segunda mitad es mucho más compleja. En principio por la transición del capitalismo industrial al capitalismo de consumo, por la consolidación de las industrias culturales y del entretenimiento, y por la emergencia de las revoluciones culturales, que dan origen a las nuevas vanguardias. Las posturas anteriores se reconfiguran en nuevos modelos y posicionamientos críticos que se contraponen a los nuevos aparatos de poder. “La práctica crítica se decide así como fundamentalmente crítica de la industria cultural, el ejercicio de su resistencia –no ya transgresión– se ejerce principalmente contra las determinaciones de hegemonía que ella decide –y los códigos e intereses a los que da cobertura– negociando entonces su dinámica de negación en relación al tiempo –y también todo

hay que decirlo, en proporción al éxito. Pasado aquel, o logrado este, la 'recuperación' por la industria acaba siempre por cumplirse, si bien el ejercicio efectivo de una previa recusación crítica opera como salvoconducto de admisión requerido. De este modo, la dinámica antagonista característica de la primera vanguardia desemboca en un juego un poco trampeado de tensiones de negación y absorción en el que las propias armas de recusación terminan entregadas en manos del enemigo (según una imagen de Debord) como testimonios de rendición, trofeos cautivos al disidente reabsorbido". (Brea 2003 p. 9).

El espacio sociocultural adquiere un carácter relevante para este tipo de prácticas, como hemos visto, en la actualidad la lucha por la libertad y capacidad de acción en los espacios físicos y virtuales resulta crucial para cualquier tipo de manifestación sociocultural, y por ende en la producción de conocimiento, sea artístico, cultural, científico o tecnológico.

El sentido político del arte contemporáneo, está enclavado en los referentes teóricos, formales y conceptuales que generaron los movimientos "revolucionarios" contraponiéndose a los sistemas masificados y estandarizados de los aparatos de poder. "El carácter 'revolucionario' de las prácticas artísticas, como modelo de 'no trabajo' creativo, resulta evidente e inmediato, y la alianza de los movimientos beat o neoconceptual, o las proclamas de Beuys, Fluxus o la propia internacional Situacionista con las diversas organizaciones políticas no es esta vez una alianza forzada entre ajenos que desean caminar juntos, sino una concordancia de objetivos y procedimientos, casi, entre idénticos". (Brea 2013 p. 11), cuyo objetivo es principalmente enriquecer la experiencia de los individuos a través de un cuestionamiento sobre su control y ausencia en la vida cotidiana. La "pobreza de experiencia" es el detonador que provoca la búsqueda de nuevas experiencias.

Otro aspecto importante en este estadio es el que corresponde a la producción de deseo, para Brea hay un segundo escenario para la acción, un espacio en el que se organizan los deseos y la vida de los afectos. "La revolución de las economías libidinales -la revolución sexual de los años sesenta- no es en ese sentido una anécdota o un programa suplementario: el sistema que mercantiliza el mundo asienta su eficacia justamente en su poder de regulación exhaustiva de las economías del deseo, cuyas fuerzas son derivadas, por la mediación del ordenamiento simbólico, a la propia esfera de la mercancía. El asentamiento efectivo del capital se produce tanto por la apropiación de las fuerzas productivas como por la imposición de líneas de código que saturan y someten a las del deseo, y por lo tanto por el trabajo revolucionario referido a la transformación de las estructuras libidinales y de organización de las vida de los afectos es fundamental. En este punto la reflexión deleuziana desarrollada en el Antiedipo es clave: no hay trabajo revolucionario sin la subversión de las estructuras que capturan y someten los flujos del deseo.

El capital es simultáneamente un modo de organización de las relaciones de producción y de regulación de la vida de los afectos, y la correlación de ambos apunta en todo caso a la mediación de un tercer registro: el de la representación. Y ese será, en efecto, el tercer escenario en el que esta segunda oleada revolucionaria encontrará proyección el 'trabajo artista'. Siendo el espacio de representación el espacio que media la relaciones del imaginario con lo real -del deseo con las figuras con que este se fija- el trabajo que sobre su crítica puede realizarse es fundamental, tanto más cuanto que es también en su espacio donde circulan los arquetipos que fijan las formas de subjetivación. Todo el trabajo revolucionario en esta segunda oleada de luchas tiene entonces en los procesos de crítica de la representación su epitome, y como es obvio el lugar del trabajo artista -entendido como trabajo productor de representaciones y articulador por su mediación de las intensidades afectivas, es decir de un



trabajo doblemente productor de signo y deseo- tiene en ese nuevo teatro de la acción revolucionaria una importancia crucial". (Brea 2003, p. 11).

El carácter político de gran parte de la producción artística de finales del Siglo pasado esta demarcado por formas activistas, participativas y colectivas, el arte es concebido desde una visión reformista de sí mismo, las cuales se han ido transformando al paso del tiempo en nuevos modelos, con problemáticas que siguen complejizando su desarrollo y producción, su enseñanza y su educación. Estas formas invariablemente están sujetas a los espacios de visibilidad y circulación del arte a través de una estructura compleja que requiere de un estudio preciso, y que sin duda alguna también influye en la manera de ver el arte, de consumirlo, distribuirlo y conservarlo.

### 3. El sentido de la movilidad de las prácticas creativas

Si bien es cierto que la reflexión artística sobre los medios de comunicación inicia prácticamente a principios del Siglo XX, con la aparición de la Cibernética en 1942 se generó una serie de implicaciones teóricas, técnicas y filosóficas con el campo social y creativo, cruciales hoy día, para entender el desarrollo del arte electrónico y los nuevos medios. Encuentros y desencuentros afortunados y desafortunados a lo largo de la historia, están marcados en ocasiones por una fascinación tecnológica ciega y a veces por una posición crítica frente a su uso. El carácter interdisciplinario de la cibernética, generó un campo de exploración para el arte, pero también generó una obsesión y fascinación que de manera dependiente al desarrollo tecnológico, ha repercutido notablemente en el tipo de aproximaciones artísticas que se generan, incluso con las que fomentan el uso desobediente de la tecnología. "Los primeros artistas en trabajar en el contexto específico de Internet lo consideraron como un auténtico espacio alternativo, autónomo, con una extraordinaria capacidad para contraponerse a las lógicas de las instituciones gestoras del mundo del arte, y como un campo ideal para el desarrollo de una práctica artística radicalmente inmaterial, procesual, colaborativa, más vinculada a la producción de situaciones y procesos comunicativos particulares que a la generación concreta de obras". (Prada, 2012, p9).

El desarrollo de las infraestructuras culturales, sociales y tecnológicas sigue en desarrollo y su impacto seguirá influyendo en las formas artísticas. Retomando las ideas de Rosseti (2011), podemos decir que "...debido a los tiempos exageradamente acelerados del desarrollo tecnológico, corresponde una reflexión análoga sobre las nuevas propuestas estéticas que involucran a todos los protagonistas del mundo del arte: pintores, escultores, músicos, cineastas y videoartistas, creativos del mundo de la publicidad, galeristas y curadores" (Rosseti 2011 p 21), y también podríamos decir que involucra a los educadores del arte.

La consolidación de los sistemas de producción y el desarrollo tecnológico han permitido el surgimiento de nuevos enfoques en la estructura del conocimiento y su influencia en el campo de las ciencias naturales y las humanidades es indudable. Las problemáticas del discurso artístico involuntariamente implican una reflexión profunda sobre las relaciones que mantiene con el campo social, y en este sentido necesariamente una reflexión sobre las afecciones que el desarrollo que las telecomunicaciones y las industrias del entretenimiento producen en el campo artístico y educativo.

La producción artística contemporánea va ligada al acelerado desarrollo de las sociedades modernas, las disciplinas tradicionales se han transformado, generado nuevos dispositivos de enunciación, a través de procesos subjetivos complejos, híbridos y transculturales que se reflejan en formas creativas productoras de conocimiento. “En mayor o menor forma se ha posicionado un arte híbrido que, al mezclar géneros y técnicas, puede ser considerado el predecesor más inmediato de la actual producción que utiliza como soporte principal las pantallas y reafirma un lento proceso de audiovisualización del arte. Nuevas tendencias como el Software Art, el Arte Digital, el Net Art o el Arte Electrónico y Arte Virtual constituyen un abanico de espacios artísticos mediados por las computadoras. Éstas intervienen a diferentes niveles *off line* y *on line*: en lo creativo, con la aportación de software (...) en la difusión, con la colocación en la red de sitios de artistas, galerías, museos virtuales, y la exhibición de las obras con la utilización de pantallas y artefactos electrónicos posicionados en ambientes sonoros”. (Rossetti 2011, p. 20).

El acelerado desarrollo tecnológico y su incidencia en la transformación de las formas sociales es inminente y desde el campo de las artes visuales se requiere de una aproximación crítica y reflexiva que cuestione las formas tradicionales en que opera el arte y los medios tecnológicos, implementando nuevos modelos a través de usos distintos a los comerciales.

Las divergencias entre las teorías y prácticas del arte relacionado a la tecnología plantea un panorama extenso de posibilidades discursivas ya sean conceptuales y/o técnicas, que se expanden a través de procesos creativos insertos entre los diferentes campos de acción; generando así territorios nuevos para la experimentación, coherentes con los contextos y experiencias vivenciales de los individuos creativos.

El desarrollo de las sociedades contemporáneas implica cambios paulatinos que modifican nuestras maneras de interactuar, las transformaciones económicas, políticas y culturales generan nuevas formas sociales a las que se suman nuevas concepciones de identidad, nuevas redes de comunicación, nuevos sistemas de producción y nuevos modelos de participación y organización social, los cuales impactan en la producción simbólica y cultural, en las formas de producción artística y en su educación expandiendo las investigaciones y producciones en múltiples direcciones, pero sin lugar a dudas con un fuerte carácter político concerniente a la vida en todas sus extensiones. “El capital parece enfrentar a un mundo suavizado –o, realmente, un mundo definido por nuevos y complejos regímenes de diferenciación y homogeneización, desterritorialización y reterritorialización. La construcción de los pasajes y límites de estos nuevos flujos globales ha estado acompañada por una transformación de los propios procesos productivos dominantes, con el resultado que el rol del trabajo fabril industrial ha sido reducido y la prioridad otorgada al trabajo cooperativo, comunicacional y afectivo. En la posmodernización de la economía global, la creación de riqueza tiende cada vez más hacia lo que denominamos producción biopolítica, la producción de la misma vida social, en la cual lo económico, lo político y lo cultural se superponen e infiltran crecientemente entre sí”. (Hardt y Negri, 2000, p. 5).

En la contemporaneidad la dimensión política del arte y su educación está relacionada al concepto de biopolítica, las formas en que se expanden, se cruzan y relacionan, están en función de las formas de vida, en los sistemas de interacción social, en las prácticas socioculturales que definen y defienden los territorios y contextos en que se producen, pero estos intereses no son exclusivos del campo artístico, también lo son de la industria.

El arte no es una forma fija, al igual que otras formas socioculturales como la educación, el desarrollo tecnocientífico o la economía, es también un espacio en proceso continuo de transformación, que difiere según las características espacio-temporales en las cuales se circunscribe y a pesar de encontrarse íntimamente ligado a los otros es diferente, tanto por las formas institucionales que los sostienen, como por las distintas capacidades de acción que genera dentro del complejo entramado sociocultural. Esta diferencia no excluye la posibilidad de generar relaciones nuevas y diferentes entre ellas, nuevos territorios de experimentación y creación que expanden las formas tradicionales de la educación, la crítica, el activismo y del mismo arte, incluso de la economía, la política y cualquier manifestación sociocultural.

Hablar de la institucionalización del arte es un tema complejo. Sin embargo, podemos decir que la praxis del arte ha atravesado por una serie de procesos continuos que han definido su propia institucionalización y al mismo tiempo han abierto una crítica constante sobre sí mismo, de ahí la tendencia que explícitamente refiere a “la crítica institucional”, la cual le ha permitido expandir sus fronteras, generando nuevos espacios de acción, de experimentación y de subversión. No obstante, los cambios tecnosociales y culturales transforman continuamente los entornos y las capacidades de acción en algunas prácticas se vuelven obsoletas y reiterativas. “Sin ningún tipo de relación antagonista o ni siquiera agonística con el statu quo, sin ningún afán de cambiarlo, lo que se acaba por defender consiste en poco más que en una variación masoquista de la autoservicial ‘teoría institucional del arte’ promovida por Danto, Dickie y sus seguidores (una teoría del reconocimiento recíproco entre miembros de un grupo de afines -lo que se llama equívocamente un ‘mundo’- reunidos por su culto al objeto artístico). Se cierra así el bucle, y lo que en el arte de los años sesenta y setenta había sido una corriente transformadora compleja, inquisitiva y a gran escala, parece llegar a una vía muerta con determinadas consecuencias institucionales: complacencia, inmovilidad, pérdida de autonomía, capitulación frente a distintas formas de instrumentalización...” (Holmes, 2007).

A pesar de la obsolescencia técnica y formal, la práctica artística en cuanto que espacio crítico sigue en movimiento, transformándose y generando nuevos espacios de experimentación y de acción expandiendo sus fronteras en nuevos territorios, en espacios creativos que escapan a las formas domesticadas del arte.

“La ambición extradisciplinar consiste en llevar a cabo investigaciones rigurosas en terrenos tan alejados del arte como son las finanzas, la biotecnología, la geografía, el urbanismo, la psiquiatría, el espectro electromagnético, etc., para impulsar en estos terrenos el ‘libre juego de las facultades’ y la experimentación intersubjetiva que caracterizan al arte moderno y contemporáneo, pero también para tratar de identificar, dentro de esos mismos dominios, los usos espectaculares o instrumentales que con tanta frecuencia se hacen de las libertades sorpresivas y subversivas del juego estético...” (Holmes, 2007).

Los nuevos sistemas de producción se basan en formas de regulación y organización como el capitalismo cognitivo y afectivo, y ante este enfoque es necesario mirar de nuevo al espacio social, para buscar un lugar diferente, con el objetivo de generar nuevas propuestas críticas que expandan las posibilidades expresivas, técnicas y metodológicas del arte. Un acto de resistencia en beneficio de los individuos que habitan el campo social, tecnológico y natural del mundo.

“El trasfondo frente al cual el arte se sitúa ahora es un estado particular de la sociedad. Lo que una instalación, un performance, un concepto o

una imagen mediada pueden hacer con sus medios formales y semióticos es marcar un cambio posible o real respecto de las leyes, las costumbres, las medidas, las nociones de civilidad, los dispositivos técnicos o los organizacionales que definen cómo debemos de comportarnos y cómo debemos relacionarnos unos a otros en determinado tiempo y lugar. Lo que hoy en día buscamos en el arte es una manera diferente de vivir, una oportunidad fresca de coexistencia...” (Holmes, 2007).

El sentido de lo biopolítico en este contexto pone en acción el valor de la vida. En el campo del arte y su educación el sentido de lo político ha marcado una manera particular de creación que se contraponen a los fines comerciales y privativos de las industrias contemporáneas, ya que los intereses empresariales han generado nuevas formas de integración que van modelando lentamente nuestros hábitos en beneficio de la comercialización afectiva y cognitiva. “El individuo sirve y se sirve, a su vez, de una economía basada en el deseo, la afectividad y el placer, incluso en el gozoso desaparecer inducido por las industrias del entretenimiento. De manera que en el contexto de las sociedades más desarrolladas tecnológicamente, el poder económico no pretende seguir fundamentando todos sus privilegios en una explotación de los sujetos como fuerza de trabajo, sino en la cada vez más lucrativa regulación de sus formas de vida, sus dinámicas vitales e interacciones personales y afectivas, de sus emociones, de sus hábitos de consumo y satisfacción”. (Prada, 2012, p. 87). Los sistemas de regulación y poder tampoco son estáticos se expanden y generan formas dependientes de las industrias, influyendo directamente en la transformación del espacio sociocultural. “Es decir que en el concepto de producción (ligado históricamente al de mercancía) está siendo continuamente ampliado, pues las nuevas industrias están cada vez más volcadas en el placer y el entretenimiento, así como en la producción informatizada de bienes ‘inmateriales’ y de la información, lo que producen en realidad son contextos de interacción humana, es decir, que en su empeño está, sobre todo, la producción de sociabilidad en sí misma” (Prada, 2012, p. 87).

Ante este panorama podemos decir que el derecho a la libertad de acción en el campo social es un bien común y que en su carácter biopolítico le compete al campo social defenderlo y hacerlo posible. El arte en tanto manifestación sociocultural está inmerso en este ejercicio libertario y de resistencia. La reconfiguración y expansión de sus fronteras y capacidades dependerá de las características contextuales, espaciales y temporales en las que se encuentra inmerso, y esto compete en gran medida al campo educativo, a las formas en que se produce, distribuye y conserva el conocimiento, a la libertad de acceso a la información y a libertad de acción en los diferentes entornos sociales y culturales.

“Cuando un territorio de posibilidad emerge, cambia el mapa social, tal como una avalancha, una inundación o un volcán lo hacen en la naturaleza. La manera más fácil en que la sociedad protege su forma existente es la simple negación, pretendiendo que el cambio nunca ha tenido lugar; y eso de hecho funciona en el paisaje de las mentalidades. Un territorio afectivo desaparece si no se le elabora, construye, modula, diferencia o prolonga con nuevos avances y conjunciones. No tiene caso defender esos territorios, incluso crear en ellos es tan solo el comienzo más nimio. Lo que se necesita de manera urgente es que se le desarrolle con formas, ritmos, invenciones, discursos, prácticas, estilos, tecnologías, es decir, con códigos culturales. Un territorio emergente es apenas tan bueno como los códigos que lo sustentan. Cada movimiento social, cada desplazamiento en la geografía del corazón y cada revolución en el equilibrio de los sentidos necesita su estética, su gramática, su ciencia y su legalidad. Lo que significa que cada nuevo territorio necesita artistas, técnicos, intelectuales, universidades. Pero el problema es que los cuerpos

expertos que ya existen son fortalezas que se defienden a sí mismas contra otras fortalezas.” (Holmes, 2007).

## 4. Conclusiones

La posibilidad de expandir las fronteras disciplinares del arte y su educación frente a las estrategias comerciales del capitalismo cognitivo y afectivo requiere de espacios abiertos a la reflexión continua, a la implementación permanente de acciones que se escapen a los intereses inquisidores de los aparatos de poder y control de las nuevas industrias. Implementar tácticas de movilidad y desplazamientos disciplinares que se escapen a los aparatos de poder requiere de capacidades críticas, analíticas y activas; para mantener un espacio para la libertad de acción y equidad es necesario defenderlo y renovarlo constantemente.

“En este contexto, la posibilidad de una resistencia política eficaz, más que en la negatividad de la crítica, parece residir, por el contrario, en un operador desde dentro de la propia producción biopolítica, en una activa apropiación de esta por parte de los sujetos, un proceso solo posible a partir del reconocimiento de los potenciales emancipadores inherentes a algunos de los principios, que como el afecto, la cooperación, la amistad, la compañía, etc., forman parte esencial de la dinámica productiva biopolítica (...) Hasta ahora, la capacidad transformadora a nivel social inherente a estos principios había permanecido prácticamente inactiva, al ser mantenidos aquellos en la superficialidad que exige su inmediata utilidad y eficacia productiva. Conseguir rescatarlos de su domesticación empresarial es misión de la nueva resistencia, que debe hacer patente el potencial que contienen para la producción de nueva comunidad, para la generación de una activa puesta en marcha del principio de lo común. Lo que, en último término, no sería sino la afirmación de la expansiva potencia de libertad y de apertura ontológica que comporta el afecto. Y puede que la creación artística (no olvidemos que tradicionalmente la experiencia estética ha sido considerada como <<afectividad pura>> sea uno de los mejores medios para imaginar este rescate”. (Prada 2012, p. 62).

Retomando las ideas de Brian Holmes también podríamos decir que, “El activismo tiene que confrontar obstáculos reales: guerras, pobreza, clase y opresión racial, fascismo rastrero, neoliberalismo tóxico. Sin embargo, lo que enfrentamos no son solo soldados con armas sino sobre todo capital cognitivo: la sociedad del conocimiento, un orden atrozmente complejo. Lo impactante, desde el punto de vista afectivo, es el carácter de zombie de esa sociedad, su insistencia en el piloto automático, su gobernancia cibernética. Como los sistemas de control se llevan a cabo por disciplinas con accesos excesivamente regulados a otras disciplinas, el origen de cualquier lucha en los campos de conocimiento tiene que ser extradisciplinaria. Comienza fuera de la jerarquía de las disciplinas y se mueve a través de ellas transversalmente, adquiriendo estilo, contenido, aptitud y fuerza discursiva en el camino. La crítica extradisciplinaria es el proceso por el que las ideas afectivas –i.e. las artes conceptuales– se vuelven esenciales para el cambio social. Pero es vital mantener el vínculo, presente en las afueras del conceptualismo, entre la idea infinitamente comunicable y la performatividad incorporada y singular. La sociedad mundial es el teatro del arte afectivista, el escenario en el que aparece y el circuito en el que se produce significado”. (Holmes, 2007).

Desde esta perspectiva la democratización del arte, la idea de antagonismo y el valor de la diferencia como juicio estético apela a un ejercicio complejo de integración y participación fundado, ya no en la idea del consenso y la “armonía”, sino en el disenso y la diferencia,

principio de relaciones que permite la construcción de nuevos modelos de interacción y participación social para la producción común de conocimiento desde otra lógica, la de la cultura libre y abierta. El “arte” como tal se convierte en el dispositivo de enunciación que le permite al sujeto ejercer su capacidad interpretativa y significativa de manera crítica. De igual manera en la lógica normativa de las tecnologías de la información y la comunicación se requiere de un posicionamiento crítico, por lo menos de parte de sus usuarios, para ampliar las posibilidades discursivas de los medios comerciales, evidenciando las diferencias y necesidades expresivas de los distintos grupos sociales que integran el horizonte de las comunicaciones humanas.

El desarrollo tecnológico, los cambios políticos y culturales, así como las transformaciones en los sistemas de producción cada vez son más acelerados. Hoy día podemos hablar de economías líquidas y afectivas, de micropolíticas y biopolíticas conceptos que refieren a los cambios y diferencias a los que se enfrentan las sociedades contemporáneas, para José Luis Brea estamos atravesando un umbral que nos llevará a un tercer estadio, para Manuel Castells estamos en fase de transición de la sociedad de la información a la sociedad del conocimiento siempre y cuando trabajemos en ello, podríamos decir que una de las condiciones por las que estamos atravesando es el carácter móvil de los espacios socioculturales y que para poder entenderlos es preciso generar una lógica de percepción acorde a la movilidad de los espacios socioculturales económicos, políticos y en nuestro caso a los artísticos y educativos.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araño, J. C.** (1993) La nueva educación artística significativa: definiendo la educación artística en un periodo de cambio. Editorial Complutense, Madrid.
- Bollier D.** (2008) Los bienes comunes: Un sector soslayado de la creación de riqueza (The Commons: A neglected sector of Wealth\_Creation). Genes, Bytes y Emisiones: Bienes comunes y ciudadanía. Fundación Heinrich Böll, México.
- Brea, J. L.** (2003) El tercer umbral. Estatuto de las prácticas en la era del capitalismo cultural. Disponible en: [http://www.joseluisbrea.net/ediciones\\_cc/3rU.pdf](http://www.joseluisbrea.net/ediciones_cc/3rU.pdf)
- Broncano, F.** (2008) 05 Ciudadanos cyborgs. La dimensión técnica de la democracia y la dimensión política de la técnica. Segundo apartado del c.1 “La dimensión técnica de la democracia y la dimensión política de la técnica”, Entre ingenieros y ciudadanos. Filosofía de la técnica para días de democracia. Cuerpo-Experimental-Transmutativo. Centro Multimedia del CENART, México. Disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/publicaciones/cuerpoexperimental.pdf>
- Echeverría J.** (2008) 06 Cuerpo electrónico e identidad.1. Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación sobre “Axiología y dinámica de la tecnología” financiado por el ministerio de Ciencia y Tecnología durante el período 2000-2002. Cuerpo-Experimental-Transmutativo. Centro Multimedia del CENART, México. Disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/publicaciones/cuerpoexperimental.pdf>
- Gascón P.** (2008) La economía del conocimiento o la reinención del capitalismo. VEREDAS 17 UAM-XOCHIMILCO México.
- Hardt M. y Negri A.** (2000) Imperio. De la edición de Harvard University Press, Cambridge, Massachussets.
- Helfrich S. y Hass J.** (2008) Genes, Bytes y emisiones: Acerca del significado estratégico del debate de los bienes comunes. Genes, Bytes y Emisiones: Bienes comunes y ciudadanía. Fundación Heinrich Böll, México.
- Holmes, B.** (2007) Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Brian Holmes y Joaquín Barriandos. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>
- Holmes, B.** Manifiesto afectivista. Traducción de Javier Toscano revisada por Brian.
- Holmes.** Des-Bordes N.º 0. Disponible en: [http://www.des-bordes.net/des-bordes/brian\\_holmes.php](http://www.des-bordes.net/des-bordes/brian_holmes.php)

**La fuente, A. y Valverde N.** Botánica linneana y biopolíticas imperiales españolas.

**La fuente A.** (2012) *Las dos orillas de la ciencia*. Fundación Jorge Juan Marcial Pons Historia, Madrid.

**Lessig, L.** (2004). *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. New York: The Penguin Press.

**Prada, J. M.** (2008) *07 Economías afectivas: Vida y biopolítica. Cuerpo-Experimental-Transmutativo*. Centro Multimedia del CENART, México. Disponible en: <http://cmm.cenart.gob.mx/publicaciones/cuerpoexperimental.pdf>

**Prada, J. M.** (2012) *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Akal/Arte Contemporáneo, Madrid.

**Rosseti, L.** (2011) *Videoarte Del cine experimental al arte total*. Universidad Autónoma Metropolitana, México. Disponible en: [http://bidi.xoc.uam.mx/tabla\\_contenido\\_libro.php?id\\_libro=345](http://bidi.xoc.uam.mx/tabla_contenido_libro.php?id_libro=345)

**Tatarkiewicz, W.** (2007) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Alianza Editorial, Madrid.