

*Facultad de Psicología
Universidad de la República*

Trabajo Final de Grado

Ensayo

Entre subjetividad, política y arte.

Estudiante: Matías Guichón Uría | C.I.: 4.862.512-7

Tutora: Prof. Adj. Mag. Sylvia Montañez Fierro

Montevideo, Agosto de 2017

*que basta um pouco de carinho
um cavaquinho rouco
uma flautinha, um violão
pr'um samba*

(Pr'um samba - Egberto Gismonti)

Índice

I) Introducción.....	3
II) Referencias teóricas sobre medios de comunicación y cultura de masas	4
III) Conceptos de Pierre Bourdieu.....	6
IV) Discriminación	7
1. Acerca de la etimología de “discriminación”	7
2. ¿Qué significa “discriminar”?.....	8
V) Campo del arte en el siglo XX.....	10
VI) Construcción de una perspectiva	12
VII) Sobre subjetividad y política.....	22
VIII) A modo de conclusión (o apertura)	23
VIII) Referencias bibliográficas	25

I) Introducción

¿Cómo resistir a las formas hegemónicas de producción de subjetividad del actual sistema económico y político? ¿a través del arte? ¿qué es el arte? ¿dónde se encuentra? ¿cómo establecer criterios de evaluación en el arte? ¿con qué fines? ¿Es posible una aproximación a estas preguntas como resistencia frente a la confusión promovida en los medios masivos de comunicación? ¿"Discriminar" ha sido cooptado en un sentido peyorativo? Sin embargo, bajo una aparente inclusión, los medios de comunicación ¿no discriminan? ¿no seleccionan una y otra vez lo idéntico? ¿incomoda la diferencia? ¿incomoda la disidencia? ¿Qué lógicas están produciendo lo presentado como arte en los mass media? ¿Debiera ser meramente un tema relevante para el campo artístico? ¿Se tratan estas preguntas de una preocupación elitista¹? ¿Qué dimensiones intervienen en las semiosis que constituyen las obras de arte? Si en toda producción cultural se reconoce un contexto histórico, social, político, ¿dichas producciones son funcionales a qué relaciones de poder? ¿Se puede escindir el campo del arte, de la economía, del capital, del trabajo, de las problemáticas feministas, del racismo, de la vida cotidiana?

En el presente ensayo elegimos hacer estas preguntas buscando alternativas al punto de vista hegemónico, intentando no reproducir discursos que perpetúan el orden establecido y contribuyen a mantener el estado actual de las relaciones de poder. Relaciones que no cesan de producir inequidad y control social a través de estrategias que van mutando históricamente, volviéndose menos reconocibles, más sutiles; desde el yugo medieval, a la televisión del siglo XX. Asumir tácito o expreso el discurso masificante de la imposibilidad de discriminar unas producciones culturales de otras, o de concebir que unas competen más al campo artístico que otras, no es sinónimo de subversión frente a una jerarquía impuesta por determinada elite cultural.

¹ Élite. Tb. elite. Del fr. *élite*. Minoría selecta o rectora. En *Diccionario de la lengua española* <http://dle.rae.es/?id=EXtXytb>. Sobre Teoría de las Élités: "El fundamento de la teoría está, pues, en la oposición entre quienes detentan el poder, las élites, y los que no tienen poder, las masas, que son dirigidos por aquéllos." En Román Reyes (2009): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Madrid-México: Ed. Plaza y Valdés. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/index.html>. Se entenderá a la elite como minoría que aspira a conservar sus privilegios.

De ser imposible discriminar, de no haber criterios para evaluar la obra artística, por qué no prescindir de las academias y organizaciones que forman artistas, espacios en los que (aunque no exclusivamente) se produce la institución arte. Se podrá objetar que la institución produce los mismos criterios que la validan, sin embargo, no se la transforma desconociéndola. Mientras el campo del arte funciona con sus reglas, fuera de él se configura el imaginario de que todos accedemos de igual manera al arte y de que ninguna producción difundida como artística podría ser interpelada como tal, porque de lo contrario, por ejemplo, se correría el riesgo de excluir sectores sociales vulnerados, sólo debido a una “arbitrariedad del gusto”. A la vez, quienes aprovechan y ocupan los lugares en instituciones públicas especializadas en arte -financiadas por todos los ciudadanos- siguen siendo una minoría (cuantitativa) privilegiada, aquella que ha tenido la oportunidad de contar con otras vías de acceso al arte que no son los medios de comunicación de masas. Aprender, pensar y disfrutar con diversas formas de creación, prepara las condiciones de posibilidad para realizar más libres elecciones.

La indiscriminada presentación (aparentemente inclusiva) que hacen de las producciones culturales los medios, puede entenderse como otra estrategia más al servicio de un status quo que no cesa de reproducir condiciones sociales de inequidad, y que se sustenta, como nunca antes, en determinadas formas de subjetivación. Tal vez, uno entre tantos cortocircuitos que puedan contribuir a desactivar condiciones de injusticia, merezca ser buscado en el arte, en su creación y en su crítica.

II) Referencias teóricas sobre *medios de comunicación y cultura de masas*

Edgar Morin, en su ensayo “El espíritu del tiempo” publicado por primera vez en 1962, aporta conceptos que utilizaremos en el presente trabajo para pensar los medios de comunicación y la cultura de masas. Las características de la cultura de masas que el autor analiza en la década del '60 persisten y se intensifican en la actualidad. También traeremos a colación algunos aportes de Pierre Bourdieu

Afirma Morin (1996) que “nunca [previo al siglo XX] la cultura y la vida privada habían entrado hasta ese punto en el circuito mercantil e industrial; nunca los murmullos del mundo (...) habían sido fabricados industrialmente y vendidos comercialmente” (p.20). Refiere que luego de la Segunda Guerra Mundial se reconoce una nueva cultura: la mass-culture o cultura de masas, “nacida de la prensa, del cine, de la radio y la televisión”. Principalmente a esas invenciones técnicas, manejadas y concentradas por monopolios u oligopolios

empresariales, nos referimos en este trabajo cuando hablamos de medios de comunicación de masas, mass-media, o simplemente medios.

Cultura de masas, es decir, producida según normas masivas de fabricación industrial; extendida por técnicas de difusión masiva (a las cuales un extraño neologismo anglo-latino llama mass-media); dirigida a una masa social, es decir, a una gigantesca aglomeración de individuos seleccionados sin tener en cuenta las estructuras internas de la sociedad (clases, familia, etc.) (Morin ,1996, p. 20).

Morin (1996) la entiende como la primera cultura universal en la historia de la humanidad. Y sostiene que “toda una concepción de la cultura y el arte se ve ultrajada por la intervención de las técnicas industriales, la determinación comercial y la orientación consumista de la cultura de masas.”(p.24)

Esta nueva cultura, dice el filósofo, es regida por “el imperialismo del capital y el reino del ánimo de lucro.” (p.25). Sostiene que “En la radio, en la televisión y en el cine reina el mismo eclecticismo.(...) Las revistas, los periódicos para niños, los programas de radio, y, salvo excepciones, las películas, apenas están más dirigidos por la crítica ‘cultivada’ que lo puede estar el consumo de hortalizas, de detergentes o de máquinas lavadoras.”(p25). Cabe aclarar que Morin (1996) no sostiene que el mundo intelectual sea quien garantice la calidad de las obras, se pregunta –retóricamente- si la crítica “cultivada”, muchas veces, no encubre también un comercio superficial de las obras de arte. No obstante, entiende:

la prensa, la radio, la televisión y el cine [se organizan] sobre los modelos de la industria más concentrada, técnica y económicamente. En el cuadro de lo privado, algunos grandes grupos de prensa, algunas grandes cadenas de radio y televisión, y algunas grandes sociedades cinematográficas concentran el utillaje (rotativas, estudios) y dominan las comunicaciones de masas (p33).

“El sistema privado [de medios de comunicación] busca, ante todo, ‘gustar’ al consumidor; hará todo por divertir, hacer reír, dentro de los límites de la censura.”(p31). Interpretamos que el autor alude a la censura estatal. No obstante, entendemos que los medios de comunicación ejercen otra censura, al respecto Pierre Bourdieu (1997) plantea en “Sobre la Televisión” que el mundo periodístico “tiene unos efectos de enclaustramiento y, no hay que vacilar en decirlo, de censura tan eficaces –más eficaces, incluso, porque el principio no es tan aparente– como los de una burocracia central, de una intervención política deliberada”(p34). Se censuran contenidos, los mass-media obstaculizan el acceso de su audiencia a información, por ejemplo, política o cultural.

“Si se emplean unos minutos tan valiosos para decir unas cosas tan fútiles, tiene que ser porque esas cosas tan fútiles son en realidad muy importantes, en la medida en que ocultan

cosas valiosas” (Bourdieu, 1997, p.23) ¿Qué es lo que no debe aparecer en televisión? ¿Por qué? ¿Qué es todo aquello de lo que nunca debemos tener noticia?

El sociólogo (1997) entiende que un gran sector de la población “está atado de pies y manos a la televisión como fuente única de informaciones. La televisión posee una especie de monopolio de hecho sobre la formación de esa gran parte nada desdeñable de la población” (p23). Agrega que en ese sector de la población “no cuentan con más bagaje político que la información suministrada por la televisión” (p23).

Edgar Morin (1996) plantea que la industria cultural está dirigida “efectivamente a todos y a ninguno, a las diferentes edades, a los dos sexos, y a las diversas clases de la sociedad, es decir, al conjunto del público nacional y en ciertos casos al público mundial.”(p45) Refiere que “la homogenización intenta convertir los contenidos más diferentes en contenidos eufóricamente asimilables para un hombre medio”

Sostiene el filósofo (1996) que a comienzos del siglo XX “La prensa de opinión o de toma de posición se diferenciaba claramente de la prensa informativa” (pp.47-48) En los años treinta del siglo pasado surge “primero en Estados Unidos, y después en los países occidentales un nuevo tipo de tipo de prensa, de radio y de cine cuyo carácter más propio es el de dirigirse a todos” (p48).

Entiende que la cultura de masas al dirigirse a un público lo más uniforme posible “arrastra precozmente al niño dentro del dominio del sector adulto, mientras que ese sector adulto se pone a la altura del niño”(p.50) Plantea que “la homogenización de la producción se prolonga en la homogenización del consumo” (p.50).

III) Conceptos de Pierre Bourdieu

Nos remitimos solamente a algunas de las categorías creadas por el sociólogo, no obstante, su pensamiento ha sido guía durante todo el proceso de elaboración del presente ensayo, por lo que constituye uno de los principales referentes teóricos del mismo. Bourdieu (1997) dirá al respecto del concepto de campo que:

los universos de entendidos son microcosmos sociales, campos, que tienen su propia estructura y sus leyes propias (...) El campo literario, campo artístico, campo científico, etc., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones —la del artista consagrado y la del artista maldito por ejemplo— y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el

horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas, y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan. (p. 60)

Es pertinente agregar que Bourdieu (2010) plantea que los distintos campos mantienen relativa autonomía, es decir, que no se encuentran aislados unos de otros, se afectan mutuamente. Alicia Gutierrez (en Bourdieu, 2010) refiere:

con la construcción de la noción de 'campo', Bourdieu comenzó a tomar distancias, en relación con el análisis de las obras culturales, tanto del formalismo que otorga a los ámbitos de producción de sentido un alto grado de autonomía cuanto del reduccionismo (especialmente presentes en los trabajos de Lukács y Goldman) que se empeña en relacionar directamente las formas artísticas con las formas sociales. Las explicaciones que recurren a la evolución interna de las ideas o de las formas artísticas en sí mismas, como una suerte de universo 'puro' y alejado del mundo social que los produce, y las explicaciones que identifican sin más una producción estética con la clase social a la que pertenece su productor, (...) tienen algo en común: el hecho de ignorar que las prácticas que se analizan se insertan en un universo social específico, un campo de producción específico. (pp. 9-10).

Acerca del concepto de habitus, el sociólogo (1997) plantea:

son principios generadores de prácticas distintas y distintivas —lo que come el obrero y sobre todo su forma de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas difieren sistemáticamente de lo que consume o de las actividades correspondientes del empresario industrial—; pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones, diferentes. Establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc., pero no son las mismas diferencias para unos y otros. (p10)

IV) Discriminación

1) Acerca de la etimología de “discriminación”:

discrimen,-inis (discerno), n., línea divisoria, separación, espacio, intervalo;(…); *septem discrimina vocum*, los siete intervalos de las notas (musicales);(…); *discrimine nullo*, sin diferencia alguna; *discrimine remoto*, suprimida la diferencia, sin distinción||discernimiento, sentido crítico. (Santiago, 1985, p. 218)

Discrimino, -are, -avi, -atum (discrimen), tr., separar, dividir || distinguir. ESP. discriminar, amer. 'separar, diferenciar' (p.218).

Discrimen, inis, n. (de *discrimen*, de *discerno*): División, espacio, intervalo; diversidad, diferencia, disenso; riesgo, peligro; momento crítico, (Salazar, 1900. p.511).

2) ¿Qué significa “discriminar”?

¿Por qué el término “discriminar” ha pasado a tener su principal uso denotando segregación, exclusión o marginación social?

Encontramos en el “Diccionario Etimológico español en línea” (disponible en <http://etimologias.dechile.net/?discriminacio.n>) que “discriminar” deriva “del verbo *discriminare* (distinguir), compuesto del prefijo ‘dis’, marcando la separación y de la raíz ‘*crimin-*’, señalando el acto de distinguir.” Allí se refiere además:

“Discriminar aparece en el corpus de nuestros diccionarios académicos con el significado de ‘separar, distinguir o diferenciar una cosa de otra’, definición que se mantiene por lo menos hasta 1992. En la edición del DRAE de 1970 se le añade una segunda acepción: ‘Dar trato de inferioridad a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, etc.’. Esta acepción, incluso influye tanto sobre la otra que actualmente el DRAE ha sustituido la primera de ‘separar, distinguir o diferenciar una cosa de otra’, por ‘seleccionar excluyendo’, introduciendo la idea de exclusión como inherente a la definición, cuando ésta realmente sería un segundo acto en todo caso consecuente de la discriminación”.

Al adquirir dicho significado, “discriminar” corresponde entonces a una forma de ejercer violencia, una forma de abuso de poder: “no a la discriminación” como consigna de las minorías. ¿Por qué se ha elegido este término para identificar un particular tipo de violencia? ¿Por qué distinguir, encontrar, o producir diferencias, se asocia -principalmente- a la idea de ejercer violencia?

¿Qué relaciones podemos encontrar entre capitalismo y discriminación? Nos preguntamos si siempre, en la vida cotidiana, el capitalismo opera discriminando. Quizás discriminar (como procedimiento del entendimiento que permite separar, discernir, distinguir, diferenciar) no es una capacidad que el capitalismo promueva, al menos a nivel micropolítico. El capitalismo funciona también (sin perjuicio de las ostensibles desigualdades sociales en el orden *molar*²) como aplanadora de las diferencias, obturando la posibilidad de disidencia a través de distintos *dispositivos*³ comprometidos en la producción de

² “Corresponde a las estratificaciones que delimitan objetos, sujetos, las representaciones y sus sistemas de referencia” (Guattari y Rolnik, 2013, p.463).

³ “Foucault hablará de dispositivos disciplinarios, dispositivo carcelar, dispositivos de poder, dispositivos de saber, dispositivo de sexualidad, dispositivo de alianza, dispositivo de subjetividad, dispositivo de verdad, etc. (...) El dispositivo es la red de relaciones que se pueden establecer entre

trabajador, y un etc. infinito) exige (explícita o implícitamente) de los *otros*? ¿A la discriminación (intelección de las diferencias) le es necesaria la discriminación (ejercicio de violencia)? ¿Se asume esto en el uso actual del significante discriminar? ¿Por qué no discriminar las mencionadas acepciones? ¿Podría utilizarse la discriminación contra la discriminación? ¿Qué significa “diversidad”? Quizás el discriminar-se acontece siempre en la tensión entre habilitar la posibilidad de construir un nuevo territorio, desde donde tender puentes; o el caer en posiciones maniqueístas, defendiendo purezas, esencias eternas e inmutables, nacionalismos, racismos, sexismos e identidades que excluyen -marginan- o anulan a los otros.

Cuando los seres vivientes no pertenecientes al grupo propio no eran vistos de antemano como monstruos ininteligibles, entonces había que aclarar si ellos o sus huellas eran realmente de naturaleza humana. De acuerdo con las clasificaciones muchas veces testimoniadas a lo largo de la historia de tales contactos, podía tratarse aquí tanto de seres vivos infrahumanos, por ejemplo, de una variedad de animales especiales, como también de seres suprahumanos, tales como espíritus, demonios o dioses. El paso decisivo en esta reflexión consistía siempre en ver a otros seres humanos como otros. Es decir, precisamente a pesar de las diferencias patentes a primera vista y a pesar de muchas otras, que emergen sólo con la observación detenida y que pueden referirse a cualquier esfera de la vida, siempre se trata de reconocer a los seres completamente diferentes como iguales. Exactamente este es el lugar de la pregunta antropológica de la que aquí se trata: la pregunta por la igualdad en la diversidad y de la diversidad en la igualdad” (Boivin, M., Rosato, A., Arribas, V. s/f., p.17).

La discriminación (marginación) que realizan los medios a través de la no-discriminación (confusión) entre, por ejemplo: arte/mercancía o posición política/“información objetiva”; margina al arte y a la posición política (explícita), al equipararlos, respectivamente, a mercancía o a “información objetiva”. Frente a esto se torna necesario discernir, discriminar, disonar, *dis-sentire*.

Guattari (2012) plantea en “Las tres ecologías”: “la ecosofía mental (...) Se verá obligada a buscar antídotos a la uniformización «mass-mediática» y telemática, al conformismo de las modas, a las manipulaciones de la opinión por la publicidad, los sondeos, etc. Su forma de actuar se aproximará más a la del artista que a la de los profesionales «psy», siempre obsesionados por un ideal caduco de científicidad” (p.10)

V) Campo del arte en el siglo XX

Inés Moreno plantea en su libro “La justificación del valor” (2012) la dificultad (principalmente emergente en el siglo XX) de encontrar una teoría que propicie consenso

para entender lo que el arte es y proporcione herramientas para su valoración. Esta problemática se torna ostensible en las artes visuales con los ready-made de Marcel Duchamp, expuestos en la segunda década del siglo anterior. Se trataba de objetos ordinarios que se clasificaron como obras de arte, hito que puede considerarse precursor del arte contemporáneo. Otra característica del arte a principios del siglo XX se encuentra en “la creciente importancia de la actividad reflexiva que acompaña las obras de arte” (Moreno, 2012, p. 9). Se reconoce que algunas obras no pueden ser comprendidas si se prescinde de determinada argumentación teórica, por ejemplo, un manifiesto artístico o cualquier idea que sea explicativa de la obra y que no pudiera ser inmediatamente decodificada por la apreciación estética. De esta manera se comienza a construir la noción de arte conceptual que será clave para entender las obras de la segunda mitad del siglo XX:

es una teoría la que configura un mundo del arte en el cual es posible que las camas, las cajas de jabón o las latas de sopa, sean apreciadas y comercializadas como arte. (...) hasta la noción misma de objeto deja de ser relevante; en el arte conceptual el fenómeno físico y sus cualidades estéticas no interesan ya. Esta nueva situación (...) obliga a considerar a la teoría del arte excediendo lo estrictamente estético, particularmente vinculado a la experiencia perceptiva (...) No se trata de un objeto dado, sino de una estructura semiótica que se construye en y por la interpretación.” (Moreno, 2012, p. 18).

Por lo tanto se intenta considerar en las teorías del arte lo que en el pasado eran externalidades, y es entonces que se piensa acerca de la desmaterialización del arte, es decir, la percepción de las características físicas de un objeto no sería condición necesaria para definir o valorar el arte. Se entiende este punto del análisis, aquí enfocado en las artes visuales –¿visuales? ¿la obra puede ser definida gracias a la visión cuando hablamos de desmaterialización del arte?–, de particular importancia. Un razonamiento que menos de un siglo atrás sólo podría constituir un absurdo, ahora es posible: obra de arte sin un objeto empíricamente verificable. Están dadas las condiciones de posibilidad para casos radicales y paradigmáticos, Moreno (2012) hace referencia a la 28^o Bienal de San Pablo celebrada en 2008, donde el curador Ivo Mezquita convocó a realizar una exposición sin piezas. Trae a colación una analogía con la composición de 1952 del músico John Cage, llamada 4'33", cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio, estrictamente, no hay música, ¿se trata de una composición musical?

Estos “vacíos”, estos *acontecimientos*, constituyen oportunidad para nuevas ideas, o si se quiere, son como silencios que podríamos escuchar. Escribe Javier Rey (2015): “El suceso a partir del cual algo nuevo puede surgir lo llamaremos acontecimiento” (p.33). Y Agrega que “Si queremos comprender cómo sucede aquello que sucede, no podemos quedarnos en las materialidades existentes, sino que debemos ir más allá y comprender el modo de

composición del acontecimiento”.(p.33). Al respecto de las transformaciones en el campo artístico contemporáneo, Moreno (2012) cita a Marchan Fiz: “Una nota común ha sido el proceso de autoconciencia de la propia naturaleza y funcionalidad significativa, la atención al proceso de constitución más que a lo constituido, el análisis de los diferentes elementos sintácticos. El arte contemporáneo en general podría definirse como un arte de reflexión sobre sus propios datos”. (p.26). El arte escapa del territorio delimitado hasta entonces por determinada apreciación estética. Moreno, en sus comentarios sobre diferentes teorías, considera que las mismas no dan respuesta a la pregunta de cómo valorar el arte.

VI) Construcción de una perspectiva

Se abordará la cuestión del arte tomando en cuenta que el mismo no es reductible a una disciplina artística específica, a una materia en especial; al conocimiento de una técnica o sobre determinados objetos. No obstante, el conocimiento del desarrollo de una disciplina en particular y de sus técnicas, constituyen herramientas importantísimas para preguntarse sobre aquello que sea el arte, pero siguiendo la línea de lo desarrollado en el párrafo anterior, no se podrá pensar qué es el arte si lo identificamos con algún material, objeto, artefacto, sonido, o cualquier fenómeno físico, y limitamos la reflexión a sus concretas contingencias, es decir, la pregunta por el arte supera el dominio de unas reglas y materiales específicos; a la vez que no los excluye.

Al pensar el arte -no sólo la especificidad música, esto podría incluir elementos como armonía, melodía, ritmo, etc.-, partiendo de la música, deberíamos poder explicar algo del fenómeno artístico y no solamente de la disciplina artística música o de una específica *tekne*⁴. De esta forma no negamos la *complejidad*⁵ en la que se compone una obra de arte,

⁴ “Τέχνη en Grecia, ‘ars’ en Roma (...) significaba destreza, a saber, la destreza que se requería para construir un objeto, una casa, una estatua, un barco, el armazón de una cama, un recipiente, una prenda de vestir, y además la destreza que se requería para mandar también un ejército, para medir un campo, para dominar una audiencia. Todas estas destrezas se denominaron artes: el arte del arquitecto, del escultor, del alfarero, del sastre, del estratega, del geómetra, del retórico. Una destreza se basa en el conocimiento de unas reglas, y por tanto no existía ningún tipo de arte sin reglas.” (Tatarkiewicz, 2001, p.39).

⁵ “Le cabrá a cada cual, desde el campo cotidiano de su quehacer, encontrar el modo de hacer jugar el pensamiento complejo para edificar una práctica compleja, más que para atarse a enunciados generales sobre la complejidad. El desafío de la complejidad es el de pensar complejamente como metodología de acción cotidiana, cualesquiera sea el campo en el que desempeñemos nuestro quehacer” (Morin, s. f., p6). “La complejidad es una palabra problema y no una palabra solución” (p,10)

y se intentará así un análisis que admita la incertidumbre y las fronteras difusas y móviles entre la obra y el “afuera” que se encuentra afectando la valoración artística. La obra de arte deviene; aún después de ser objetivada y aunque nadie se proponga modificarla, es afectada por el tiempo, no sólo en su materialidad (en el caso de que la tenga), sino en la posibilidad o no de ser concebida como obra de arte y en la valoración que de ella se pueda hacer, entendemos que no podemos pensar un estatuto ontológico de la obra de arte que se limite a reconocerla según sus propiedades físicas. La obra se constituye entre elementos heterogéneos. Plantea la filósofa Esther Díaz (2007) que la “obra se construye en el cruce de partículas materiales, temas, exterioridades, relaciones entre lo micro y lo macro e interacciones entre lo consciente y lo no pensado. Multiplicidades que interactúan para lograr una obra que comprendemos como entidad” (Disponible en: <http://www.estherdiaz.com.ar/textos/rizoma.htm>). Entonces así se tratará de entender si una determinada creación musical (o cualquier producción semiótica) puede ser o no clasificada y evaluada en tanto creación artística. Tampoco habrá neutralidad, objetividad, ni desinterés, la valoración será también política. No es posible valorar una obra de arte solamente conociendo las reglas específicas de determinada disciplina, no podemos reducir dicha evaluación a tecnicismos. Esther Díaz pregunta: “¿Cómo podrían hallarse todas la intensidades que confluyeron para que se logre escribir el más breve de los textos?, ¿quién es el autor de la economía poética de un haiku: un oriental determinado o una multiplicidad de fuerzas culturales y subjetivas que chocan con la fuerza de los signos?” (Díaz, 2007).

Quienes producen un saber, ejercen poder, y por lo tanto resistencia a asumir que no todo juicio artístico depende exclusivamente del dominio de una técnica, de un conocimiento objetivo, o de un método científico. Pero al despojar a los técnicos de la “última palabra” -no de las anteriores-, mientras esto abre un desierto carente de parámetros objetivos a los que ceñirse, la calidad de una obra de arte no podrá aducirse solamente, en el caso de la música por ejemplo, porque alguien que utiliza como instrumento su voz, haya conseguido afinar.

En el siguiente ejemplo de crítica en música popular, toman relevancia parámetros musicales, es decir, categorías que desde una disciplina –la música– se producen para determinado objeto de estudio: “tiene una gran voz, dúctil y muy sensible. Tímbicamente es muy bella, sensual, sin demasiadas estridencias, dominadora de una dinámica que vuela en un instante desde el susurro al grito desgarrado, dentro de un registro amplio y muy parejo. Además, esta voz es manejada con gran soltura y destreza, llena de mil matices, de mil variantes rítmicas, tímbricas y dinámicas” (Lazaroff, en Graciela Paraskevaídis 2015, p. 38). Este párrafo es parte de la crítica realizada por el músico uruguayo Jorge Lazaroff en

ocasión de la visita al país de una cantante internacional. Se puede observar que aún en estas líneas que podríamos entender como un análisis técnico, al tratarse de una crítica artística en el campo de la música popular, se emplean términos como “sensible”, “desgarrado” o “sensual”, términos inconvenientes para la descripción de un objeto de estudio científico, buscar la objetividad científica, la Verdad, descubrir una Ley que permita clasificar o calificar el arte, es una empresa en vano. Pero a Lazaroff no le es suficiente con el análisis técnico, su crítica no se agota allí e incluye, en el mismo artículo de prensa, otros elementos para evaluar el hecho artístico: lo sitúa históricamente y lo piensa políticamente. Escribe Lazzarof (2015) en los años 80 que “la penetración imperialista no se hace solamente a través de la música industrial, sino que se efectúa por ejemplo generalizando una mentalidad de show comercial, un mismo tipo y patrón de espectáculo ‘a la manera yanqui’, un mismo concepto de lo profesional, una misma forma de ‘comunicar’ llena de fuegos artificiales” (p.38).

Entonces la crítica musical (entendida como musical-artística) no podría ser exclusiva y estrictamente musical. Están capacitados para consideraciones estrictamente musicales quienes disponen de un conocimiento especializado en música, o los profesionales que manejan una *tekné*, pero la música está contagiada de vida; y en la vida hay política, historia, y ruidos muy diversos. Sostiene Coriún Aharonián (2012):

el concepto de música entendido como compartimento estanco no es común a todas las culturas: en las sociedades en que el hombre no es parcelado, se hace muy difícil establecer límites entre música y poesía, entre música y danza, entre música y expresión erótica, entre música y hecho religioso, entre música y magia, entre música y medicina, entre música y trabajo, entre música y fiesta, entre música y vida política comunitaria (p. 5).

La imposibilidad de reducir la crítica artística al conocimiento especializado de una disciplina, es ostensible, en música, cuando se trata de música popular (aquella que no se crea en la Academia). Cuando nos detenemos en la llamada música académica, las conexiones entre obra y por ejemplo, contexto social, pueden ser menos visibles, debido a que composición, interpretación y valoración, son productos de un campo restringido y altamente especializado, este campo establece criterios para evaluar la calidad de la obra que adquieren mayor autonomía frente a factores entendidos como externos; no obstante, la obra no puede aislarse de su situación histórica, geográfica o política; pudiendo también devenir mercancía, en este caso su principal valor será el valor de cambio, un producto regido por la oferta y la demanda, un producto comercial.

Por otra parte, frecuentemente los músicos, con formación académica o no, aunque no puedan visualizar y explicitar aspectos “extra-musicales” en sus valoraciones, o las razones

de sus elecciones, suelen desarrollar preferencias que les permiten discriminar y valorar las obras artísticas, preferencias aprendidas a través de diferentes experiencias vividas, en el diálogo entre músicos, haciendo música o asistiendo a conciertos. El músico adquiere un *habitus* por el cual, entre otras cosas, aprende a evaluar, aprendizaje propiciado, por ejemplo, por una más o menos amplia diversidad de referencias a artistas que maneja. El método al que apela para realizar sus elecciones estéticas, antes que de un razonamiento deductivo, se trata de una intuición. Esta capacidad de evaluar el arte requiere –al menos– de conocer suficientes referencias artísticas. Bourdieu (1997) sostiene que los intelectuales, para rendir cuenta de la práctica, “en nombre de un racionalismo estrecho, consideran como irracional toda acción o representación que no esté engendrada por las *razones* explícitamente planteadas de un individuo autónomo, plenamente consciente de sus motivaciones” (p 8). Si existen críticos, concursos, premiaciones, jurados, etc., a pesar de que no haya criterios para evaluar el arte con la claridad que encontramos previo al siglo XX, deben su existencia a la autoridad que les confiere el campo del arte.

No obstante, a menudo sucede que los músicos, al estar expuestos a las producciones difundidas por los medios de comunicación de masas, de alguna manera, tempranamente en su formación, comienzan a erigir como referentes a músicos destinados al gran público, y estos referentes suelen ser productos de procedimientos empresariales más que artísticos. En cuanto a las disciplinas artísticas a las que más recurren los medios, que desde el siglo XX son ineludibles al pensar un sistema capitalista que produce subjetividades funcionales a él, la música y el cine han sido gravemente afectadas de manera heterónoma, primeramente en la representación que de ellas tiene el público no especializado. Los medios, con su capacidad y necesidad de dirigirse a millones de lectores, oyentes y televidentes, influyen a dichas disciplinas tal vez como a ninguna otra. Es entonces que , artistas, críticos, docentes y todos aquellos que se interesen por el arte, contribuyen a no rendirse a las imposiciones del mercado si, entre muchas formas de resistencia, crean herramientas que fundamenten la disidencia con la propuesta masificante de los medios, que es la propuesta de anular toda singularidad, para producir objetos y sujetos en serie.

Una creación que apueste a la diferencia, sería un mérito artístico, estético y político. W. Tatarkiewicz (2000) escribe: “Demócrito, al demostrar que la perspectiva cambia en los ojos del espectador la forma y el color del objeto, hizo una contribución a la teoría del arte, mientras que Platón, al exigir que el artista no tomase en cuenta la perspectiva y presentase las cosas como son, y no como las vemos, practicó la política del arte. En otras palabras, las enunciaciones de la estética son expresión o del conocimiento o del gusto” (p 10). Aquí

Tatarkiewicz relaciona gusto y política, Platón practica “la política del arte” mientras realiza enunciaciones del gusto. Quizás hoy podríamos intentar comprender cómo son las cosas y practicar la política, pero ya no buscando una Verdad trascendente.

En la búsqueda de cómo están siendo las cosas, podemos encontrar que en la vida cotidiana funciona la idea según la cual no es posible emitir juicio sobre el valor artístico de una producción cultural, idea de la que no están exentos los músicos. Los medios masivos de comunicación repiten un producto hasta el hartazgo, algo se escucha y se deja de escuchar –se consume y se deja de consumir– pudiéndolo resumir en la siguiente dinámica: al menor síntoma de hartazgo en los consumidores descubierto por la industria de la música, se produce una precisa modificación en el producto que genera apariencia a nuevo producto, de manera que la máquina pueda seguir funcionando al ritmo que el mercado necesite.

A diferencia de lo que sucedía, por ejemplo, en Europa en el Medioevo, hoy es pertinente analizar las creaciones artísticas en relación a un sistema económico que se perpetúa codificando cualquier producción como mercancía. El campo del arte no se constituye aislado del campo económico. El capitalismo no cesa de producir mercancías y esto también afecta al arte. Aunque esta relación entre capitalismo y arte podría rastrearse desde la Baja Edad Media, diversos acontecimientos en el siglo XX y XXI (entre ellos el desarrollo técnico de los medios de comunicación) definitivamente posicionan al capitalismo como global y con inédita influencia en el campo artístico. Podemos referirnos a la mercantilización del arte, este fenómeno caracteriza sólo un periodo histórico. Así, como en la Edad Media europea el arte se confunde con la Iglesia, y posteriormente consigue relativa independencia, actualmente se confunde con el mercado. Los mandatos divinos son sustituidos por reglas del mercado. De manera que si se configura un campo del arte, al distinguirlo antaño de normas sagradas, quizás hoy sea pertinente preguntarse si el arte puede ser dirigido por la batuta del mercado y ser capturado como mercancía, o si el arte se resiste a ser producido como mera mercancía. Este escenario constituye la posibilidad para utilizar y crear categorías como instrumentos que permitan elaborar estrategias de resistencia (a niveles micro o macro) que no sean cómplices de la prédica de los medios de comunicación. Medios masivos que afectan nuestras prácticas y pensamientos de forma menos coercitiva que otras, y por lo tanto muchas veces invisibilizada; formas de subjetivación que podríamos entender como “tecnologías humanas”, el filósofo y sociólogo Maurizio Lazzarato (2006) plantea que estas tecnologías son “procedimientos, instrumentaciones para ejercer sus funciones de clasificación, control, represión e incitación, sollicitación y sometimiento. Estas

‘tecnologías humanas’ son a la vez disciplinarias, o de seguridad, y también tecnologías para las conductas de las almas y tecnologías de construcción de sí” (p 16).

Versa el dicho popular: “sobre gustos no hay nada escrito”. Refrán que medios de comunicación y empresarios han sabido aprovechar y explotar; y que por otra parte, no tiene ningún asidero en ninguna exploración bibliográfica, ya que es verificable que sobre gustos sí se ha escrito. “Sobre gustos no hay nada escrito” más que repudio a un orden opresor, hoy significa el axioma de una burguesía que se erige como representante del gusto popular, refrán que resuena en cualquier esquina para validar las preferencias culturales y sentenciar la discusión, que en función de dicho axioma es negada, obturando la posibilidad de crítica y de aprendizaje. Bourdieu (2010) al respecto de la constitución del campo del arte, escribe:

El movimiento hacia la autonomía que se inició en la Florencia del siglo XV con la afirmación de una legitimidad propiamente artística, es decir, del derecho de los artistas a legislar absolutamente en su orden, el de la forma y el estilo, ignorando las exigencias externas de la demanda social subordinada a intereses religiosos o políticos ("non può essere bellezza e utilità", dice Leonardo da Vinci), se vio interrumpido durante casi dos siglos por la influencia de la monarquía absoluta y la iglesia (con la Contrarreforma), ambas preocupadas por asignar un ‘lugar’ social y una tarea (por ejemplo, la función de la Academia) a la categoría de los artistas, recortados de los trabajadores manuales sin estar integrados a las clases dominantes (...). Así, la constitución progresiva de un campo intelectual relativamente autónomo va a la par de la explicitación y la sistematización de los principios de la legitimidad propiamente estética: afirmar la primacía de la manera de decir sobre la cosa dicha y, por ello, de la forma sobre la función; sacrificar el "tema", en otro tiempo directamente sometido a la demanda, a la manera de tratarlo, al juego puro de los colores, los valores y las formas; constreñir el lenguaje para constreñir la atención al lenguaje y a las correspondencias esotéricas de los sonidos y del sentido; todo esto vuelve, en definitiva, a afirmar la especificidad y la insustituibilidad del productor poniendo el acento sobre el aspecto más específico y más irremplazable del acto de producción artística.(p70).

En el proceso por el que se conforma el campo del arte, para conseguir relativa independencia frente a otros campos, se produce el objeto sobre el que trabajan y “legislan” los artistas; esta conquista (producción) de un dominio y la distinción en relación a otros gremios de trabajadores, posiblemente también contribuye a la dificultad de concebir al arte como creación completamente involucrada con la vida y sus circunstancias histórico-políticas. Agrega el sociólogo que:

La conquista de la primacía de la forma sobre la función es la expresión más específica de la autonomía del artista y de su pretensión de detentar e imponer los principios de una legitimidad propiamente estética (...) Este arte por el arte es, en efecto, un arte para el artista o, mejor, para los artistas, ya que en lo sucesivo la obra de arte y el artista recibirán su función de la estructura del campo intelectual, en tanto sistema de relaciones entre posiciones sociales a las cuales están asociadas posiciones intelectuales. Excluidos del poder político y económico, arrojados por la mayoría en la miseria dorada de la vida de bohemio, los artistas encuentran en

la contestación simbólica del orden burgués que los excluye (al menos tanto como ellos lo excluyen) una manera de revertir simbólicamente su relación hacia su situación objetiva, es decir, hacia la relación que se establece objetivamente entre quienes detentan el poder y los artistas o los intelectuales (p.70).

Bourdieu reconstruye de esta manera la trama de un proceso de autonomía donde intervienen distintos sectores sociales. Enmarca históricamente la emergencia de una clase de trabajadores y la conformación de un campo artístico en constante lucha por modificar las relaciones de poder, relaciones que mantiene con la aristocracia, la burguesía y la Iglesia. Escribe Michel Foucault “Suceso —por esto es necesario entender no una decisión, un tratado, un reino, o una batalla, sino una relación de fuerzas que se invierte, un poder confiscado, un vocabulario retomado y que se vuelve contra sus utilizadores, una dominación que se debilita, se distiende, se envenena a sí misma, algo distinto que aparece en escena, enmascarado. Las fuerzas presentes en la historia no obedecen ni a un destino ni a una mecánica, sino al azar de la lucha” (Foucault, 1980, p.10). La conformación de un campo, lo instituido como arte, sus normas, sus transformaciones, acontecen entre luchas al interior del campo y en relación a otros campos. Es en el “azar de la lucha” entre distintas fuerzas e intereses que se crea aquello que puede ser concebido como arte.

Luego Bourdieu (2010) cita a Ortega y Gasset, entendemos que el filósofo español se posiciona desde un punto de vista elitista, no obstante, en su planteo expone las tensiones sociales de un periodo histórico donde irrumpe el Vanguardismo:

el arte nuevo, por su sola existencia, obliga al buen burgués a confesarse lo que es: un buen burgués, un ser indigno de los sentimientos estéticos, ciego y sordo a toda belleza pura. Pero no se inflige impunemente tal tratamiento después de cien años de exaltación del pueblo y de adulaciones de toda especie a la masa. Habituada a dominar en todo, la masa se siente ofendida en sus `derechos del hombre' por el arte nuevo, arte de privilegio, de nobleza de espíritu, de aristocracia del instinto. (p71).

En este trabajo se no se defiende ninguna “aristocracia de instinto” y se prescinde de esa noción y cualquier otra afín para analizar el arte, no obstante, se entenderá que es necesario poder discriminar entre el “buen burgués” y el artista.

Ortega y Gasset sostiene (s/f) que “La unidad indiferenciada, caótica, informe, sin arquitectura anatómica, sin disciplina regente en que se ha vivido por espacio de ciento cincuenta años, no puede continuar. Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante; el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres” (p.356). Pocos años después de esas afirmaciones, también en la primera mitad del siglo XX, en el campo

artístico rioplatense, Enrique S. Discépolo escribe: “Vivimos revolcaos en un merengue/y en el mismo lodo/todos manoseaos/Hoy resulta que es lo mismo/ser derecho que traidor,/ignorante, sabio, chorro,/generoso o estafador/¡Todo es igual!/¡Nada es mejor!” (Benedetti, 2010, p.154) ¿Cuál es el orden social, político o estético que se está perdiendo en esa época? Si consideramos estas manifestaciones tal como Deleuze y Guattari entienden a los enunciados, es decir, “siempre colectivos incluso cuando parece emitido por una singularidad solitaria como la del de artista” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 120), cabe preguntarse ¿Qué malestares provocaban esas transformaciones sociales? ¿En qué sectores sociales? ¿Cuál es el orden que reclaman debiera recomponerse? En el filósofo español encontramos una respuesta: “Se acerca el tiempo en que la sociedad, desde la política al arte, volverá a organizarse, según es debido, en dos órdenes o rangos: el de los hombres egregios y el de los hombres vulgares. Todo el malestar de Europa vendrá a desembocar y curarse en esa nueva y salvadora escisión” (p.356). Entonces, ¿cuál es la igualdad que irrita a Ortega y Gasset? ¿algo que podríamos interpretar como masificación, o como equidad e igualdad de oportunidades? Lo que a nosotros nos convoca en este ensayo es intentar resistir a la masificación, o a la subjetividad que reconocemos en lo que Herbert Marcuse a mediados del siglo XX llamó el hombre unidimensional:

“El aparato productivo, y los bienes y servicios que produce, «venden» o imponen el sistema social como un todo. Los medios de transportes y comunicación de masas, los bienes de vivienda, alimentación y vestuario, el irresistible rendimiento de la industria de las diversiones y de la información, llevan consigo hábitos y actitudes prescritas, ciertas reacciones emocionales e intelectuales que vinculan de forma más o menos agradable los consumidores a los productores y, a través de éstos, a la totalidad. Los productos adoctrinan y manipulan; promueven una falsa conciencia inmune a su falsedad. Y a medida que estos productos útiles son asequibles a más individuos en más clases sociales, el adoctrinamiento que llevan a cabo deja de ser publicidad; se convierten en modo de vida. (...) Así surge el modelo de pensamiento y conducta unidimensional” (p 42).

¿No es el mercader del siglo XX y XXI el que ocupa el lugar privilegiado de distribuidor del arte? ¿No ha sido esta la forma de “resolver” –interfiriendo en la relación de las personas con el arte– el acceso de las masas a las obras de arte? De esta forma ¿quiénes se han beneficiado? Las creaciones artísticas consecuencia de unas disposiciones productoras del campo y producidas por el campo, en relativa autonomía, fueron concebidas ininteligibles por la masa, y allí donde los artistas no llegan, llegan los comerciantes, prestos a producir mercancías con la literatura, la pintura, el cine, la música, etc.

Pensar sobre la evaluación artística deviene otra cosa que preguntarse sobre criterios para la valoración estética. Desde este punto de vista, no se trata de encontrar en aquello que sea una buena obra de arte, la demostración del sobresaliente manejo de una técnica o de determinadas reglas de composición. Esos elementos de la obra serán unas veces suficientes para la evaluación, otras veces serán necesarios pero no suficientes, y en algunas ocasiones tal vez ni siquiera serán necesarios -como en la composición del músico John Cage, donde no se trabaja con sonidos-.

Se plantea aquí otro análisis, diferente al que sólo podría estar capacitado un especialista. Es un análisis que intenta contribuir a pensar y resistir en cualquiera de sus formas a la masificación, a los autoritarismos, a los totalitarismos, a las censuras, a la proscripción de la diferencia, a los *microfascismos*⁶, que circulan en la sociedad y en las organizaciones políticas; relaciones de poder que en el siglo XXI encuentran en los medios de comunicación de masas sus principales aliados.

Si alguna vez el “buen arte”, las “bellas artes” fueron patrimonio de una elite cultivada y especializada, y ella la legitimadora del arte, la expropiación de dicho patrimonio, presentada como apropiación popular, no fue tal, simplemente el mercado ha operado en su propio favor. El empresario vende con cada producto la ilusión de que podemos acceder a las obras a través de su desprejuiciosa, ingenua y neutral difusión de producciones culturales al alcance de todos. Dentro de los efectos sociales de su propósito como capitalista (obtener rédito económico) encontramos la naturalización del “gusto popular”, y al público cautivo defendiendo su gusto “libre y sin prejuicios”. Por lo tanto no hay ninguna democratización de la cultura⁷ que se pueda reivindicar, es decir, no hay espacio en el campo del arte, de la filosofía o la ciencia al que se pueda acceder porque esos campos no se visibilizan, y por lo tanto no existe la posibilidad de intervenirlos, transformarlos o subvertirlos, ni de ser intervenido, transformado o subvertido por ellos.

La subjetividad producida bajo lógicas del capital encuentra un fundamental instrumento para su reproducción: la idea del gusto popular puro y libre, de individuos que eligen sin el peso de ninguna coacción. No obstante, el capitalista no se limita a producir productos para

⁶ Michel Foucault refiere que el fascismo es el mayor enemigo que tiene la obra “El Anti-Edipo” (G.Deleuze y F. Guattari): “Y no sólo el fascismo histórico de Hitler o Mussolini -quienes tan bien supieron movilizar y utilizar el deseo de las masas- sino también el fascismo que se halla dentro de todos nosotros. que acosa nuestras mentes y nuestras conductas cotidianas, el fascismo que nos hace amar el poder, desear aquello mismo que nos domina y explota” <http://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/michel-foucault-prologo-a-antiedipo-1.pdf>

⁷ Como creación de los campos “llamados culturales (la ciencia, la filosofía o el arte)” (García en Bourdieu, 1990 p.14)

el gusto popular, sino que produce gusto popular para sus productos. No solo describe un estado de preferencias estéticas, también las produce. El desconocimiento de diversas vías por las que acceder al arte, es funcional al capital, sin embargo, éste se presenta como liberador de las sujeciones del gusto.

Guattari y Rolnik (2013) refieren que “Los seres existentes se organizan según territorios que los delimitan y los articulan con los otros existentes y a los flujos cósmicos. El territorio puede ser relativo a un espacio vivido, así como a un sistema percibido en cuyo seno un sujeto se siente ‘en su casa’ (...) Es el conjunto de los proyectos y de las representaciones en los cuales va a desembocar pragmáticamente toda una serie de comportamientos e investiduras, en los tiempos y en los espacios sociales, estéticos y cognitivos” (p.465). Por su parte Deleuze (1980) entiende que “El agenciamiento es el co-funcionamiento, la «simpatía», la simbiosis” (p.61). El mérito que tiene presentarle a un niño la obra de J. S. Bach no es el de que aprenda contrapunto, ni de transmitirle una supuesta jerarquía *per se* en las músicas del mundo, el mérito es el de que escuche otra cosa, ofrecerle la posibilidad de que construya un nuevo mundo, nuevos *agenciamientos*, nuevos *territorios* existenciales. En lugar de Bach podríamos referirnos a una innumerable diversidad de creaciones artísticas censuradas por los medios de comunicación. La cultura es un espacio propicio para el embate de efectos devastadores del capitalismo. Actualmente el mercado dispone qué música escuchamos, produciendo consumidores a la medida de sus productos. ¿Cómo llevar el arte del mundo, todos sus colores, sus matices, su riqueza en diversidad, a todas aquellas personas que se encuentran cautivas al entretenimiento que proponen los empresarios de la televisión, la radio o la prensa? Cabe aclarar que aunque no todos nos encontramos en las mismas condiciones materiales de existencia, las creaciones artísticas son ignoradas en cualquier estrato social, no obstante, el acceso de los sectores más vulnerados de nuestra sociedad a las obras de arte y la apropiación de su lenguaje, podría provocar movimientos de *fuga* que eviten la repetición de encuentros nocivos para la vida, moviéndose de las identidades hegemónicas y los modos de subjetivación que sostienen el funcionamiento social que justifica la concentración de riqueza. ¿Cómo ofrecerles herramientas a niños y adolescentes para que puedan comenzar a discriminar las distintas producciones culturales⁸ –en sentido antropológico del término–? ¿Es posible hacer tal

⁸ “Se le atribuye a Tylor la primera definición científica de la noción de cultura: ‘Un todo complejo que comprende conocimientos, creencias, artes, moral, derecho, costumbres y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el hombre en tanto miembro de una sociedad’”. (Boivin, M., Rosato, A., Arribas, V, s/f., p.28). Recuperado de: http://polsocytrabiogg.sociales.uba.ar/files/2014/03/constructores_01.pdf. Se ha distinguido al hombre del resto de los animales en tanto le es inherente la producción de cultura.

discriminación? Si la guerra contra los medios de comunicación es inviable, ¿cómo hacer la guerrilla? ¿qué armas inventar?

Cuanto menos comas y bebas, cuantos menos licores compres, cuanto menos vayas al teatro, al baile, a la taberna, cuanto menos pienses, ames, teorices, cantes, pintes, esgrimas, etc., tanto más ahorras, tanto mayor se hace tu tesoro al que ni polillas ni herrumbre devoran, tu capital. Cuanto menos eres, cuanto menos exteriorizas tu vida, tanto más tienes, tanto mayor es tu vida enajenada y tanto más almacenas de tu esencia... Todo lo que el economista te quita en vida y en humanidad te lo restituye en dinero y riqueza, y todo lo que no puedes lo puede tu dinero. Él puede comer y beber, ir al teatro y al baile; conoce el arte, la sabiduría, las rarezas históricas, el poder político. (Marx, 1844)

VII) Sobre subjetividad y política

Vamos a referirnos aquí a la relación entre los conceptos de subjetividad y política. En el presente trabajo no se identifica a los problemas políticos con las luchas por el poder burocrático, por la administración del Estado, por los cargos de representación en los aparatos de Estado, tampoco se identifica con la lucha de clases, la lucha por los medios de producción, o cualquiera de las formas que asumen los conflictos sociales que podemos entender como macropolíticos. Cuando decimos no se identifica, decimos que no son lo mismo, tampoco se trata aquí de identificar lo político con fenómenos que excluyen y se oponen a los antedichos, simplemente trataremos de pensar lo político desde otro lugar. Cuando en este trabajo se alude a lo político estaremos refiriéndonos al concepto de micropolítica desarrollado por Deleuze y Guattari. Entendemos que este concepto posibilita pensar nuevas conexiones entre las categorías macro y micro, configurando un nuevo punto de vista propicio para visualizar nuevas relaciones entre lo político y lo estético. Guattari entiende que “La cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes” (Guattari y Rolnik, 2013, p.189).

Lilia Vargas se enfoca en el concepto de subjetividad:

Volviendo a la lectura de la psicología clásica y las nociones que utiliza, la subjetividad ‘emana’ del sujeto, pero, si bien, sujeto y subjetividad son conceptos inseparables, su relación no es equivalente a la relación entre individuo e individualidad o entre persona y personalidad. Individualidad y personalidad serían consecuencia de ser in-diviso o persona, serían un ‘despliegue’ del ser así definido. (...) Si nos referimos al sujeto como sinónimo de individuo o persona, lo que de ello deriva es que el sujeto es identidad autocentrada y genera la subjetividad. Pero creo que es necesario pensar al sujeto y la subjetividad de otra manera. Se

trata de conceptos que no mantienen una correspondencia unívoca, el sujeto no genera la subjetividad (p74).

Agrega Vargas “un sujeto que es forma contingente y producto siempre abierto a procesos de subjetivación” (p.75).

Con frecuencia, en cualquier conversación, o en textos sobre estética, se encuentra la pregunta de si el arte puede, o no, tener finalidad política. Si invertimos la pregunta, podemos preguntarnos si la política podría tener un fin artístico.

“Una revolución es algo de la naturaleza de un proceso, de una transformación que hace que no exista retorno al mismo punto” (Guattari y Rolnik, 2013, p.260). En ese sentido entonces, el encuentro con el arte, puede ser revolucionario. La revolución “es un proceso que produce historia, que acaba con la repetición de las mismas actitudes y de las mismas significaciones” (Guattari y Rolnik. 2013, p. 260). Guattari (20013) sobre la impronta de lo imprevisible en las revoluciones, agrega:

Lo que estoy diciendo no es tan absurdo: un poeta o un músico implicado en un proceso productivo (...) nunca sabrá lo que está produciendo, antes de producirlo. Su proceso de producción lo transporta, incluso más allá de lo que él esperaba. Una revolución produce una singularidad en la propia existencia de las cosas, de los pensamientos y de las sensibilidades. Es un proceso que acarrea mutaciones en el campo social inconciente, más allá del discurso (p.260).

Las fronteras entre subjetividad, arte, y política se desdibujan.

VIII) A modo de conclusión (o apertura)

En qué medida los psicólogos pueden abordar estos problemas, *entre* subjetividad, política, y arte. Se entiende que el arte posibilita la apertura a nuevos mundos, es decir, el *arte*, no la mercancía. Es en ese sentido y con ese propósito, que quien escribe este ensayo considera la pertinencia de construir una posición político-estética desde la cual trabajar. Y para ello también se necesitan nociones que permitan discernir un espacio propio del arte.

“El deseo quiere efectuarse a sí mismo en un punto: en la relación, en la apertura con el mundo. El deseo es una obra abierta que crea nuevas percepciones, crea nuevos afectos, crea nuevas sensaciones, crea nuevas ideas. En pocas palabras: el deseo desea crear nuevas formas de vida” (Gonçalves, 2009, p.234).

El deseo tiene su música, la música tiene su deseo. No se pueden producir movimientos de *desterritorialización* sin estar, a la vez, *reterritorializando*. Una persona no dejará de estar

horas al día frente al televisor por más que pueda *razonar* que nada de interesante hay allí, lo hará una vez que pueda construir un nuevo mundo y eso es imposible si “todo es lo mismo”, si no hay posibilidad de visualizar un nuevo espacio que nos convoque, un nuevo espacio en el que podamos intervenir, si esto no acontece, no habrá alternativas a nuestro “encierro”. ¿Cómo trabajar con un adolescente y, por ejemplo, sus conductas violentas? Entiendo que quizás estos problemas pueden abordarse a través de ofrecer e invitar a alguien a un nuevo espacio, por ejemplo, el arte.

Previo a mi egreso de la Facultad de Psicología de la Universidad de la República, estos planteos y preguntas, comienzan a orientar mi futuro ejercicio de la profesión.

- Foucault, M. (s/f). *El Anti-Edipo. Introducción a la vida no-fascista*. Disponible en <http://www.congresoed.org/wp-content/uploads/2014/10/michel-foucault-prologo-a-antiedipo-1.pdf>
- Gonçalves, L. (2009) *Qué podemos aprender de los rizomas*. En *Derivas de la Psicología Social Universitaria*. Montevideo: Ediciones Levy.
- Guattari, F. (2012). *Las tres ecologías*. Ciudad de México: Radio Pirata.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2013). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Vargas Isla, L. E. (2003) *¿La subjetividad del sujeto o el sujeto de la subjetividad?* En En: *Tras las huellas de la subjetividad*. Jáidar Matalobos, I. Compiladora. México DF: UAM-X, CSH. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/150470178/Vargas-Lilia-Esther-La-subjetividad-del-sujeto-o-el-sujeto-de-la-subjetividad>
- Lazzarato, M (2006). *Políticas del acontecimiento*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Marcuse, H. (1993). *El hombre unidimensional*. Buenos Aires: Planeta Argentina.
- Marx, C. (1844). *Manuscritos Económicos y Filosóficos*. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/44mp/3.htm>
- Moreno, I. (2013.). *La justificación del valor : un punto ciego en las teorías del arte contemporáneo*. Montevideo: Ediciones Universitarias.
- Morin, E. (1996). *El espíritu del tiempo*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Morin, E. (s/f). *Introducción al pensamiento complejo*. Disponible en http://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/electivas/067_psico_preventiva/material/bibliografia/morin_introduccion_al_pensamiento_complejo.pdf
- Graciela Lazaroff (2015). *Jorge Lazaroff. Escritos*. Montevideo: Tacuabé.
- Ortega y Gasset (s/f). *La deshumanización del arte*. Disponible en: https://monoskop.org/images/3/39/Ortega_y_Gasset_Jose_1925_1947_La_deshumanizacion_del_arte.pdf

Rey, J. (2015.). *El acontecimiento en las prácticas psicológicas*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Psicología.

Reyes, R. (2009). *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4,, Madrid-México: Plaza y Valdés Disponible en:
<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/E/index.html>.

Santiago, S. (1985). *Diccionario etimológico latino-español*. Madrid: Anaya.

Salazar, F. (1900). *Diccionario latino-español etimológico: precedido de unos prolegómenos gramaticales y seguido de un vocabulario español-latino* Madrid: Juan Muñoz Sanchez.

Tatarkiewicz (2000). *Historia de la Estética*. Madrid: Akal.

Tatarkiewicz (2001). *Historia de seis ideas*. Madrid: Tecno (Grupo Anaya S.A.).