



**Universidad
de Guanajuato**

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES

“Estética y Visualidad”

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis individual que para obtener el grado de Doctor en Artes presenta:

Jorge Alberto Martínez Puente



Guanajuato, Gto; octubre 2017.

Estética y Visualidad

Jorge Alberto Martínez Puente

Guanajuato. Gto; octubre 2017.



Universidad
de Guanajuato

CAMPUS GUANAJUATO

DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO

DOCTORADO EN ARTES

“Estética y Visualidad”

Trabajo de titulación en la modalidad de tesis individual que para obtener el grado de Doctor en Artes presenta:

Jorge Alberto Martínez Puente

Dirigido por:

Dr. Fabián Giménez Gatto

Miembros del jurado:

Dr. Reynaldo Thompson López

Dr. Luis Fernando Macías García

Dr. Narciso Barrera Bassols

Dr. Juan José Lara Ovando

Guanajuato. Gto; octubre 2017.

Índice

Introducción.....	1
Capítulo I. Panoptismo multicultural, producción y reproducción de la cultura contemporánea	7
1.1 Panoptismo, el molde cultural moderno.....	7
1.2 Industria cultural.....	16
1.3 Ideología unidimensional.....	21
1.4 Panoptismo Multicultural.....	30
Capítulo II. Estética y visualidad.....	40
2.1 Actualidad y presente de la estética moderna.....	40
2.2 Estética moderna.....	48
2.3 Visualidad moderna.....	56
2.4 Estética y capitalismo.....	68
Capítulo III. Estetización del mundo y praxis estética.....	77
3.1 Estetización del mundo y panoptismo multicultural.....	77
3.2 Ideología estética.....	88
3.3 Praxis estética.....	96
Conclusiones.....	108
Bibliografía.....	112
Anexo 1. La imagen y la historia.....	116
Anexo 2. Racionalismo.....	116
Anexo 3. El panóptico.....	117

Introducción

En pleno Siglo XXI como siempre y como nunca, aproximarse a la comprensión de la cultura exige un esfuerzo múltiple. En términos marxistas, implica, tomar en cuenta la materialidad como fundamento de la existencia humana, así como la ideología que de ella se desprende y viceversa. En términos foucaultianos, implica la necesidad de reconocer en las manifestaciones y prácticas culturales de la época contemporánea, la actualidad (continuidad) y el presente (ruptura) de un régimen del saber (episteme). Teniendo en cuenta la plasticidad (material, ideológica y epistémica) del humano, en el sentido de Marx y ciertos autores de la teoría crítica, con Foucault y otros que le evocan, pues nos interesa el contexto de la cultura contemporánea, particularmente sus modos de producción y reproducción, para ubicar a la estética y a la visualidad en el contexto del capitalismo artístico. Desde estas referencias y desde los antecedentes modernos de la estética y la visualidad, la conceptualización que aquí proponemos, es la de una caja de herramientas en la que los términos funcionan como claves interpretativas para el conocimiento y comprensión de la cultura y la estética contemporánea a partir de las siguientes directrices de problematización:

¿Cómo opera hoy la producción y reproducción de la cultura? ¿Cómo comprender la estetización del mundo y la visualidad en la cultura contemporánea? ¿Cuál es la ideología estética de la cultura contemporánea? Y por lo tanto: ¿Cuál es el funcionamiento político de la estética y la visualidad?

Conforme a estas problemáticas, esta aproximación es un esfuerzo múltiple, no sólo respecto el objeto de entendimiento y comprensión sino también, sobre la postura decolonizadora y antisistémica con respecto al objeto de estudio. Si la historia la escriben los vencedores no los vencidos, ni los oprimidos, como lo pensase George Orwell, entonces pensamos pertinente el concebir claves interpretativas para la comprensión crítica de la historia de la cultura, la estética y la visualidad como partes del registro del aparato ideológico. Esto es, de la historia del régimen del saber en vigencia, de las estructuras económicas y su acompañamiento con las ideas dominantes. Así pues, este trabajo se realiza con el reconocimiento crítico de las condiciones económicas, ideológicas y epistémicas; esto es, de las condiciones culturales vinculadas a la estética y a la visualidad dominantes. En otras palabras, la aproximación que aquí se

plantea intenta responder a la exigencia de pensar como un esfuerzo múltiple de entendimiento y comprensión particulares a partir de: la conexión del pensamiento foucaultiano, de los modos de percepción y enunciación del saber (el panoptismo) de las sociedades disciplinarias (modernas), la lectura de Deleuze y Jameson al respecto (sociedades de control y tecnologías mediáticas), el pensamiento de Adorno y Horkheimer y su concepción dialéctica negativa de la industria cultural y Marcuse, con su concepción de la unidimensionalidad como ideología de las sociedades capitalistas. Esfuerzo que aparece en el primer capítulo como pretensión de situación en la historia. Esto a partir del antecedente de la modernidad en cuanto relación de la racionalidad de la estética (Baumgarten) con la visualidad (Jay). Como resultado de ello, se atiende a la posibilidad de comprender la cultura en general, así como la estética y la visualidad en particular, en la lógica de la estetización del mundo (Lipovetsky y Serroy). A través del panoptismo multicultural (Zizek) consideramos el modo de producción y reproducción (ideológica) de la cultura, en especial del panoptismo en el cual, las tecnologías mediáticas (Jameson) como tecnologías de control producen y reproducen ideas y prácticas culturales (Foucault) esto es, una *estética y una visualidad* concretas, mas específicamente colonizadoras.

Los antecedentes modernos de la estética y la visualidad, los ubicamos en el segundo capítulo en el contexto de la racionalidad sensible, esto siguiendo a Baumgarten, el filósofo alemán del Siglo XVIII y al perspectivismo cartesiano de Jay, para llegar en el tercer capítulo, a la estética en la estetización del mundo de los sociólogos franceses del Siglo XIX. En ese capítulo, se atiende a la actualidad y al presente en términos foucaultianos como; “aquello que, por un lado, nos precede pero sigue, pese a todo, atravesándonos, y aquello que por otro, sobreviene al contrario como ruptura...” (Revel, 2009. P. 22) a la actualidad y el presente de la estética, al contexto cultural, social, político, económico e ideológico del capitalismo artístico, esto en un diálogo intertextual que se sitúa, critica y comprensivamente ante ciertos rasgos y sus lógicas del capitalismo artístico y su cultura de la imago:

Si quisiéramos identificar los rasgos más generales que definen el capitalismo artístico, éstos podrían agruparse en cuatro lógicas principales. Primera: integración y generalización del orden del estilo, la seducción y la emoción en los bienes destinados al consumo comercial (...) simbiosis entre racionalización

del proceso productivo y trabajo estético (...) Segunda: generalización de la dimensión empresarial de las industrias culturales y creativas (...) las obras se juzgan en función de sus resultados comerciales y financieros (...) Tercera: nueva superficie económica de los grupos dedicados a las producciones dotadas de un componente estético. Lo que era una esfera marginal se ha convertido en un sector mayor de la actividad económica (...) los gigantes internacionales de las industrias creativas (...) cuyo mercado es el planeta. Cuarta: el capitalismo artístico es el sistema en el que se desestabilizan las antiguas jerarquías artísticas y culturales al mismo tiempo que se imbrican las esferas artísticas, económicas y financieras. Donde funcionaban universos heterogéneos se desarrollan procesos de hibridación que mezclan de manera inédita estética e industria, arte y mercadotecnia (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 37-38).

Sin dejar de considerar el conjunto de estos rasgos generales, de estas cuatro lógicas, nos interesa en particular la primera y, de ésta, la simbiosis o proceso de asociación entre la racionalización del proceso productivo y el trabajo estético en torno a la mirada de la imago. Para comprender este proceso, planteamos la recuperación de la noción actual de industria cultural y de racionalidad instrumental esto, desde el antecedente moderno del vínculo entre racionalidad, estética y visualidad. Para ello recurrimos a herramientas marxistas y foucaultianas para entender (teoría crítica) y comprender (hermenéutica), la noción de producción en términos de económica y epistémica-simbólica así como su vínculo con la cultura, la estética y la visualidad.

La lectura de la actualidad y el presente de la estética y la visualidad se plantea, desde dos referentes a nuestro parecer, muy importantes para pensar la sociedad contemporánea, el panoptismo (mecanismo de producción del saber, visibilidad como régimen de luz) y la industria cultural y sus aportaciones a los problemas de la economía, la cultura y la ideología. De igual manera se plantea realizar esta lectura, desde autores contemporáneos que nos sitúan en su tiempo y en su espacio, para derivar en el panoptismo multicultural, término que Lazo propone a partir de Zizek para comprender el mecanismo ideológico con que opera la producción de la cultura en la sociedades capitalistas contemporáneas y así en lo posible, comprender la estetización del mundo, desde los antecedentes de la estética y la visualidad en el contexto de la modernidad disciplinaria. Interesa e importa dicho panoptismo como mecanismo

ideológico porque opera como una ideología estética, a nuestro parecer, con la simbiosis o asociación entre la estética, la visualidad y la racionalidad (instrumental).

En concreto, el panoptismo (la visibilidad: unidireccional, mensurable, burocrática), la industria cultural (racionalidad instrumental) y la ideología (unidimensional) son las claves interpretativo-críticas para el entendimiento (crítico) y la comprensión (hermenéutica) del panoptismo multicultural como mecanismo de producción y reproducción ideológica y cultural de la estética y de la visualidad. Esto es. A nuestro parecer una lectura comprensiva exige la recuperación crítica en términos epistémicos y prácticos de la historia, de los antecedentes de dichas claves interpretativas, lo que aquí pretendemos hacer a partir del pasado más próximo; el mundo después de la 2da Guerra Mundial, el tiempo y espacio de la producción de la imago de la muerte. Las imágenes de Auschwitz y la bomba atómica, son nuestro pasado más próximo en tanto producción y reproducción de una cultura de muerte (Benjamin, 2003) en tanto vínculo entre la racionalidad, la estética y la visualidad. Precisamente los antecedentes conceptuales que proponemos convergen como lecturas de ese pasado, de su actualidad y su presente en términos de poder y saber colonizador del sistema capitalista y su imago. García escribe al respecto:

En el campo internacional, aproximadamente a partir de 1952, luego de recuperarse de la segunda guerra mundial (...) los países centrales reorganizaron la economía capitalista y se vuelven capaces de ejercer una presión monopólica más efectiva sobre los dependientes. (García, 2010. P. 101).

La propuesta es considerar la configuración y el sentido de la estetización del mundo, a partir de la reorganización de la economía capitalista, en especial desde el mecanismo de producción y reproducción ideológico y cultural del panoptismo multicultural, esto dado que la intención es la comprensión crítica de la estética y la visualidad en la sociedad capitalista de nuestros días. Es con esta múltiple conceptualización que la estética deviene en una caja de herramientas a la que cada quién, parafraseando a Foucault, puede acercarse para la producción de conexiones éticas (prácticas) y críticas entre la cultura y la sociedad. En torno a esta conceptualización con Foucault nos situamos en la historia:

Entender la teoría como una caja de herramientas quiere decir: - que no se trata de construir un sistema sino un instrumento, una lógica propia a las relaciones de poder y a las luchas que se comprometen alrededor de ellas; - que esta búsqueda no puede hacerse más que poco a poco, a partir de una reflexión (necesariamente histórica en algunas de sus dimensiones) sobre situaciones dadas. (Foucault, 2008. P. 101).

El fin último de este trabajo es la conceptualización de la estética como praxis, desde una perspectiva comprensiva crítica, como postura y actuar ético poético, es decir, y siguiendo a Judith Revel, desde la dimensión crítica del gesto creador. Conceptualización que reconoce la contradicción de la multiplicidad y su extensión, derrama o inflación (Lipovetsky y Serroy, 2015), lo que se desarrolla en el tercer capítulo, a propósito de la estetización del mundo y de la ideología estética. Así atenderemos entonces a una praxis estética, ya que como plantea Gandler:

La undécima Tesis de Feuerbach, una de las frases conocidas de la obra de Marx, puede entenderse como un resumen sumamente conciso de lo que los marxistas del corte de Sánchez Vázquez conciben como la gran revolución teórica (...) el ingreso de la praxis como categoría fundamental en la teoría (...). (Gandler, 2007. P. 218).

La estética como praxis en cuanto referente de comprensión crítica, se ubica (reconoce) los regímenes epistémicos, escópicos y los dispositivos disciplinarios y de control, las condiciones materiales, estructurales y las condiciones ideológicas (epistémicas) en cuanto aspectos superestructurales de las sociedades capitalistas contemporáneas. En ese sentido dicha praxis estética tiene una función ética en cuanto condición de posibilidad para la comprensión crítica de la cultura en general, de los sistemas estéticos (arte, artesanía, diseño) y la visualidad en la contemporaneidad:

Hay que convencerse: el capitalismo artístico no es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo “el lugar principal de la producción simbólica (...) el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas. La sociedad de consumo “es de por sí su propio mito”,

decía con razón Baudrillard, un mito sin grandeza, sin exterioridad ni trascendencia (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 104-105).

Para aproximarnos a una praxis creativa decolonizadora de la mirada ante la imago (ver anexo 1) del capitalismo artístico y su propio mito, el que como veremos se construye como la tendencia totalizadora (inflación) de la estética actual. Por eso en los siguientes capítulos pretendemos aproximarnos a este sistema económico en su actualidad, esto con un propuesta de comprensión de la dimensión crítica del gesto creador en medio de un capitalismo artístico que implica al panóptico en su devenir y con ello, al propio devenir de la imagen o imago como referencia histórica.

Capítulo I

Panoptismo multicultural, producción y reproducción de la cultura contemporánea

1. 1 Panoptismo, el molde cultural moderno

¿Cuál es la historia más reciente del modo de producción cultural contemporáneo? El capitalismo, y más específicamente el panoptismo pueden ser el punto de partida para dar cuenta de ello, pues representa un mapa foucaultiano de lo que somos y de lo que estamos dejando de ser. El panoptismo es importante dadas sus posibilidades de adaptación, de mutación, en parte, como mapa en el que las coordenadas de la construcción del saber en su interacción con el poder y su relación con el sujeto (lo visible y lo enunciable) nos sitúan en medio de una mirada o práctica visual como ejercicio de poder, en la visibilidad como construcción socio-cultural del contexto epistémico (de la racionalidad ó producción de la verdad). Así entonces, el panoptismo nos sitúa en un saber como cruce específico entre lo visible y lo enunciable: la verdad de las palabras y de las cosas. Episteme o régimen de saber que acontece, produciendo subjetividades, discursos y prácticas culturales.

En este trabajo a manera de recorrido conceptual sobre la estética y la visualidad, partimos de que la importancia de pensar con Foucault, radica en parte, en concebir el discurso y lo visible en el sujeto como prácticas ó acontecimientos producto del saber/poder, producto de regímenes de saber o epistemes particulares. En este contexto el panoptismo aparece como máquina para hacer ver y para hacer hablar. Para Foucault el panoptismo es el mecanismo principal, en el contexto epistémico de la racionalidad, para la producción del saber en las sociedades disciplinarias. Mecanismo en donde la función generalizada de la visibilidad, garantiza la producción del saber;

“El individuo es sin duda el átomo ficticio de una representación “ideológica” de la sociedad; pero es también una realidad fabricada por esa tecnología específica de poder que se llama la “disciplina”. Hay que cesar de describir siempre los efectos de poder en términos negativos: “excluye”, “reprime”, “rechaza”,

“censura”, “abstrae”, “disimula”, “oculta”. De hecho, el poder produce; produce realidad; produce ámbitos de objetos y rituales de verdad. El individuo y el conocimiento que de él se pueda obtener corresponden a esta producción. (Foucault, 1992. P. 198).

Dispositivos disciplinarios, máquinas epistémicas productoras de hombres; “El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una “anatomía política”, que es igualmente una <mecánica del poder >”. (Foucault, 2001. P.141). Como menciona Lazo,

(...) a través de discursos (saber) se legitiman o institucionalizan prácticas (poder) que marcan la diversidad de los cuerpos y la someten a través de estas “escisiones normativas”, por las que el individuo se hace visible en cuanto sujeto-objeto, sujeto de ciertas prácticas, objeto de ciertos saberes (Lazo, 2008. P. 64).

En este sentido coincidimos con Pablo Lazo, en relación con la importancia del panoptismo para pensar la actualidad y el presente a partir de ciertos cuestionamientos que podemos hacer desde una hermenéutica crítica en torno a la forma en que opera y se extiende lo visible y lo enunciable, la cultura en una sociedad multicultural. Para Lazo, las sociedades contemporáneas, deben ponerse bajo la perspectiva de la averiguación sobre cómo operan los controles y tecnologías de poder en ella. Investigación que aquí encuentra su antecedente más próximo en el panoptismo en complemento con ciertas conceptualizaciones de la teoría crítica para la comprensión en la producción cultural (industria cultural). Con este antecedente se atiende al panoptismo multicultural (Zizek, Lazo) como mecanismo ideológico y modo de producción y reproducción de la cultura contemporánea. Partimos entonces con Foucault de que la cultura se dice y se hace:

(...) con una cierta cantidad de condiciones. En primer lugar, cuando tenemos un conjunto de valores que tienen entre sí un mínimo de coordinación, subordinación y jerarquía. Se puede hablar de cultura cuando se cumple una segunda condición, que sería que esos valores se dieran como universales pero, a la vez, sólo accesibles para algunos. Tercera condición para que pueda hablarse de cultura: para que los individuos puedan alcanzar esos valores, se requiere una

serie de conductas precisas y reguladas. Y más todavía: esfuerzos y sacrificios. En fin, hay que poder consagrar la vida entera a esos valores para poder tener acceso a ellos. Por último, cuarta condición para que pueda hablarse de cultura: que el acceso a esos valores esté condicionado por procedimientos y técnicas más o menos regulados, que hayan sido elaborados, convalidados, transmitidos, enseñados, y que también se asocien a todo un conjunto de nociones, conceptos, teorías, etcétera: a todo un campo de saber (...). (Foucault, 2002. P. 179).

La dinámica de producción y reproducción cultural contemporánea puede leerse con la lente de ese *ojo de poder* del que habló Foucault y con Adorno desde la administración de la cultura. Esta lectura posible desde el *ojo electrónico* en el contexto contemporáneo de las tecnologías mediáticas de Jameson y así mismo, en el contexto de las sociedades de control de Deleuze. La continuidad del panoptismo como mecanismo de producción del saber de las sociedades disciplinarias se legitima en la racionalidad para la producción de la vida, del lenguaje, del trabajo. Este mecanismo concentra y produce lo humano, a partir de dicotomías entre la vida biológica y la vida cultural, promoviendo un saber (discurso-práctica) racional desde la vigilancia y la autovigilancia, a partir de la examinación generalizada del individuo y las poblaciones. Examinación que se realiza mediante tecnologías anatomopolíticas y biopolíticas o políticas sobre la vida y la muerte. El paso de las sociedades disciplinarias (moldes, instituciones) y biopolíticas a las sociedades de control (modulaciones) con sus nuevos dispositivos ó tecnologías productoras de discursos y prácticas, ha sido el paso a un nuevo régimen de saber y de poder, a una nueva economía y sociedad de consumo, a una nueva cultura, a una nueva estética y visualidad. Una cultura aparentemente “menos” rígida, punitiva y excluyente, “más” ligera, permisiva, libre e incluyente, “menos” sedentaria (encierro) y “más” nómada (control territorial), “menos” ascética y “más” hedonista. En este pasaje, el mundo se encuentra en medio de una transformación político-económica, en una generalización distinta de la estética y de la visualidad. De la racionalidad estética al consumo estético, de la visibilidad al espectáculo, de lo cultural a lo multicultural, con o en ello presenciamos en gran medida, la continuidad de un régimen monocultural: el capitalismo como proyecto universal, global, totalitario. El mito de la modernidad dada la necesidad de actualizarse como relato fundador, se sigue valiendo del mundo material e inmaterial para producirse y reproducirse como ficción vinculante con el mundo de nuestro tiempo. El panoptismo local y global continua siendo el mecanismo que permite

leer el funcionamiento político del saber, y por lo tanto, la producción y reproducción de la cultura en el capitalismo actual. La visibilidad en este contexto, continua siendo un ejercicio de poder unidireccional, mensurable y burocrático para la producción de la verdad tanto en los dispositivos disciplinarios (instituciones) como en los dispositivos de control (tecnologías mediáticas). La visibilidad es el mecanismo, en esta suerte de panoptismo de control ó panoptismo multicultural, con que opera la industria cultural, una industria mundializada, globalizada, como plantea Lipovetsky en *La estetización del mundo*. Al respecto, el sentido foucaultiano del poder en su relación con el saber, permite reconocer en la racionalidad una forma de producción del saber, de la cultura. De igual forma la noción de industria cultural y racionalidad instrumental (producción de la cultura) de Adorno, Horkheimer y la ideología de Marcuse, permiten a manera de claves interpretativas, la comprensión de las tecnologías mediáticas como los nuevos mecanismos de producción cultural.

El propósito de recuperar estos referentes del modo de producción cultural, es evitar la confusión y reconocer conceptualizaciones específicas, pero abiertas a la comprensión crítica de las condiciones materiales, ideológicas y epistémicas. Aspiramos a la comprensión de estas condiciones, dado que con ellas se disciplina, controla, mercantiliza y consume la vida y la cultura, la diversidad biocultural del mundo y la de sus estéticas y visualidades locales. Por eso, el análisis de la estética y la visualidad que proponemos es comprensivo crítico, pues busca reconocer las condiciones de posibilidad de la cultura en la sociedad capitalista, en el contexto de continuidad y discontinuidad de la episteme dominante (la racionalidad). Esta transformación corresponde en gran medida con la continuidad, el fortalecimiento y la expansión de la ideología capitalista como única directriz de la economía y de la cultura (unidimensionalidad), a partir de la instrumentalidad de la estética y la visualidad. Hay que remarcar que la directriz de Foucault y como antes señalamos, su continuidad en Deleuze, Jameson, y la de Adorno, Horkheimer y Marcuse, derivan en Zizek y Lazo pero esto, no de manera lineal y unidireccional. Por el contrario, se trata de un ejercicio comprensivo crítico, ya que los planteamientos de estos autores son en sí mismos propuestas críticas de la cultura en las sociedades capitalistas. Así mismo, son planteamientos críticos y distintos entre sí, pues suponen ideas diferentes en el tiempo y en el espacio, en tanto percepciones y posturas frente al mundo. Estas propuestas convergen en un pensamiento crítico como devenir praxiológico de la cultura

contemporánea. De esta manera, el trazo de esta línea comprensiva parte del mapa foucaultiano del panoptismo, comenzando por sus condiciones generales y su vínculo con la visibilidad, ubicando su continuidad en las sociedades deleuzeanas de control, en las tecnologías de esta nueva industria cultural mundial y su ideología unidimensional para con ello, aproximarnos a la concepción de un panoptismo multicultural en el contexto de la estetización del mundo. De esta manera la línea comprensiva se fundamenta en los antecedentes modernos de la estética y la visualidad, mismos que ubicamos en el siguiente capítulo.

Partimos entonces de *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault, texto en el que se hace el análisis del nacimiento de la prisión y de la extensión progresiva de los dispositivos de disciplina a lo largo del siglo XVIII y XIX y el de su expansión por todo el cuerpo social, partimos de las sociedades disciplinarias. Y es que Foucault nos ubica en la época del poder disciplinario, en la historia de instituciones, de procedimientos y de unas técnicas que se generalizaron, “como si tendieran a cubrir el cuerpo social entero”. (Foucault, 2001. P. 142). La intención de Foucault es ubicar los dispositivos disciplinarios, como él mismo plantea situarlos: “(...) no sólo en la solidaridad de un funcionamiento, sino en la coherencia de una técnica”. (Foucault, 2001. P. 143).

Vigilar y Castigar muestra el tránsito del mecanismo-bloqueo al mecanismo-disciplina, de la ciudad “apestada” al control “panóptico” (ver anexo 3), con lo que se ubica una transformación en la mecánica del poder en cuanto por una parte; el caso del mecanismo-bloqueo implica una situación de excepción y, por otra, el caso del mecanismo-disciplina es un modelo generalizable de funcionamiento. Del mecanismo-bloqueo al mecanismo disciplina, de lo particular a lo general, esta nueva mecánica del poder se impuso como función generalizada individualizante y totalizante en la mayoría de las sociedades occidentales como bloqueo, a manera de gran encierro de una parte, y como buen encauzamiento de la conducta por otra parte. Se trata de instancias de control individual y colectivo, lo cual permite evitar a las masas, remplazándolas por una multitud enumerable. Este diseño arquitectónico permite el funcionamiento de la visibilidad como un diagrama de vigilancia para la asignación coercitiva y la distribución diferencial, con lo que es un dispositivo, es una máquina de producción del saber para la objetivación del sujeto.

Esta figura arquitectónica-óptica, es una figura de tecnología política. Un cuerpo arquitectónico donde el poder es visible e inverificable. Diseño de un dispositivo importante: automatización y desindividualización del poder. El panóptico, como bien dice Deleuze, es una máquina de disociar la pareja: ver - ser visto. Centro y periferia, así el fin último de los dispositivos disciplinarios es la normalización a través de la diferenciación de lo que se ve. Diferenciación con la que se excluye a la anormalidad, a la diferencia con la producción de saberes y prácticas normalizadas, como la práctica visual de la visibilidad. Juan Antonio Ramírez, en *Edificios-cuerpo* comenta, a propósito del panóptico como el *edificio-ojo* erigido por J. Bentham, que:

Todo el dispositivo inventado por este último es, de hecho, la traducción penitenciaria de una metáfora orgánica muy precisa: la torres de vigilancia en el centro (lo que él llama el *inspector's lodge*) equivale al cristalino; el anillo intermedio (intermediate or anular area) puede compararse con el iris; las células con muros radiales apuntando al centro, en el círculo exterior, equivaldrían al resto del glóbulo ocular. (Ramírez, 2003. P. 86).

En torno a este diseño arquitectónico del panóptico en su traducción penitenciaria, Foucault describe una máquina “maravillosa”, que fabrica efectos homogéneos de poder a partir de los deseos más diferentes. De ahí la importancia de pensar la contemporaneidad desde el panoptismo y particularmente la contemporaneidad panóptica de la estética:

De allí el efecto mayor del Panóptico: inducir en el detenido un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder. Hacer que la vigilancia sea permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción. (Foucault, 2001. P. 204).

En términos de economía y funcionalidad, lo esencial es que el internado se sepa vigilado, con lo que una sujeción real aparece mecánicamente de una relación ficticia. De igual forma, el panóptico economiza el uso de la fuerza, ya que a través de la observación individualizadora y la distribución analítica del espacio consigue el control, el autocontrol del vigilado. El panoptismo se vincula con una práctica visual como ejercicio de poder, como vigilancia jerárquica, misma que aparece como “diagrama de

poder” disperso en el espacio que actúa por el efecto de “visibilidad generalizada” y que en interacción con la sanción normalizadora (líneas de enunciación, discursos) aparece como una práctica visual de examinación, como “la mirada normalizadora”, la que atañe al autocontrol a partir de verse-vigilarse a sí mismo en la cultura. Todo a favor de una práctica visual como ejercicio de poder para la construcción de un saber decolonial sobre un régimen de luz, de visibilidad que se generaliza.

Sobre este régimen de luz, visible y siguiendo la lectura deleuzeana de Foucault, sabemos que las sociedades disciplinarias son *lo que estamos dejando de ser*, por que somos cada vez más sociedades de control, sociedades en donde la visibilidad se actualiza en el panoptismo multicultural. En una transformación que va del molde a la modulación, Fredric Jameson ubica la mirada normalizadora como una mirada unidireccional, burocrática, mensurable; ahora bajo los intereses del capitalismo de consumo, como el interés de que el consumidor se vea consumiendo. En *Ensayos sobre el posmodernismo*, el autor reconoce lo visible en relación con el poder y el saber:

El intento de Foucault de traducir el análisis epistemológico en una política de la dominación y unir conocimiento y poder tan íntimamente como para que en lo sucesivo sean inseparables, transforma ahora la Mirada en un instrumento de medición. (Jameson, 1991. P. 145).

Jameson identifica una mirada como instrumento de poder en relación con el otro, como herramienta de control que busca la mensurabilidad del otro, como instrumento que generaliza el hecho de ser visible. Dado que, el panoptismo como mecanismo de disciplina funciona como diagrama de vigilancia para ser visible, comenta Jameson que: “para una mirada en lo sucesivo ausente (...) ser mirado se convierte en un estado de sujeción universal”. (Jameson, 1991. P. 145). Es el hecho de ser visible lo que mantiene al individuo (sujeto) disciplinario bajo sometimiento, esto incluso ante su propia mirada ahora también ajena: “(...) otra manera de decirlo es sostener que el nuevo régimen excluye fatal y tendencialmente el agenciamiento como tal del proceso de dominación visual, que se convierte en impersonal (...)”. (Jameson, 1991. P. 145). A partir de lo anterior Jameson reconoce un proceso de transformación, ya que el panoptismo y la visibilidad tienen lugar en la actualidad y el presente hacia las sociedades de control (Deleuze). De control y de autocontrol, de ver, ser visto y verse a sí mismo, por lo que

panoptismo y la visibilidad son un nuevo referente de dichas sociedades. A propósito en *Postscriptum sobre las sociedades de control*, Deleuze plantea que:

Pero también las disciplinas entraron en crisis en provecho de nuevas fuerzas que se iban produciendo lentamente, y que se precipitaron después de la segunda guerra mundial: las sociedades disciplinarias son nuestro pasado inmediato, lo que estamos dejando de ser. (Deleuze, 2006. P. 278).

Deleuze hace énfasis en que el mismo Foucault reconoció al monstruo del control como nuestro futuro inmediato, en este contexto Jameson plantea que: “El verdadero punto de ruptura (...) puede producirse cuando el mismo objeto enigmático es reemplazado por uno tecnológico, y en particular por la tecnología mediática”. (Jameson, 1991. P.148). En Jameson, la transformación disciplina-control, implica la pregunta ¿qué elementos se actualizan y cuáles se rompen? Del molde a lo modular, de la disciplina al control, la práctica visual se transforma en modulación. Un nuevo mecanismo de producción y reproducción de la cultura; el panoptismo multicultural surge como producto de la transformación del panoptismo, es el nuevo referente mediático para la producción cultural. La transformación de las sociedades capitalistas, siguiendo a Deleuze, se conoce en parte por sus máquinas, por sus dispositivos, esta idea es compleja y no determinista, sin embargo tiene como objetivo concebir lo relacionado con los mecanismos y las máquinas de lo visible y de lo enunciable, de lo que tiene relación con los mecanismos de producción cultural y con ello, ubicar a la estética y la visualidad dominantes, así como a “nuevas organizaciones perceptivas”, y otras praxis, como las que Revel señala para la: “(...) resistencia contra los dispositivos de poder en vigencia, es decir con un hincapié en la dimensión crítica del gesto creador”. (Revel, 2008. P. 30). Es por ello que recurrimos a ciertos autores de la teoría crítica, los contribuyen de forma importante a la comprensión de la cultura en el contexto de la transformación del capitalismo. Por otra parte, el reconocimiento del panoptismo (como ejercicio de poder y de producción del saber) y su transformación, desde Foucault y su conexión con Deleuze y Jameson, hace posible en un primer momento identificar su actualidad y su presente, esto para seguir procurando herramientas conceptuales para la comprensión de la transformación capitalista. La propia concepción de la visibilidad es entonces una herramienta conceptual para entender el panoptismo, su transformación y su conexión con la industria cultural y la ideología unidimensional, a propósito del panoptismo

multicultural como mecanismo ideológico para la producción y reproducción de la cultura de la imago (ver anexo1):

Éste es entonces el paradójico desenlace del momento foucaultiano del ojo burocrático, que, en el proceso mismo de revelar la íntima conexión entre el ver y la medición o el conocimiento, de improviso postula los medios como tales (...) Puesto que en nuestro tiempo, los verdaderos portadores de la función epistemológica son la tecnología y los medios: de allí una mutación en la producción cultural en la que las formas tradicionales dan paso a experimentos mediáticos (...) éste es el verdadero momento de la sociedad de la imagen. (Jameson, 1991. P. 149).

La mutación en la producción cultural moderna de la imago, es parte de lo que desde la teoría crítica se conoce como industria cultural. En torno a esta Industria y su transformación -siendo consecuentes con Foucault-, pensamos en lo que estamos dejando de ver y en lo que ahora vemos, esto en un régimen de visibilidad o de luz visible.

1.2 Industria cultural

Autores como (...) Theodor W. Adorno, Max Horkheimer y Herbert Marcuse atacan a los medios de comunicación masiva por ser instrumentos de los monopolios para afianzar el orden vigente (...). (García, 2010. P. 80).

Pensar con Foucault la industria cultural y viceversa, es pensar en parte, en la actualidad y el presente de la enajenación y del control. Es pensar en la transformación de las tecnologías capitalistas de explotación (biológica y económica), de dominación (ideológica y cultural) y de sujeción (individual y social). De tal suerte que el panoptismo como modo disciplinario de producción y reproducción cultural en su devenir de control, puede comprenderse en su cruce con la industria cultural. Es decir, ésta parece ser una conceptualización apropiada, una conexión importante, para comprender la transformación del capitalismo y para comprender la deriva del panoptismo en el panoptismo multicultural. Sugerimos en este sentido, una lectura de Adorno y Horkheimer particular, a la luz del panoptismo foucaultiano, esto es, como un antecedente fundamental en tanto reflexión crítica político-económica, como también cultural e ideológica.

La historia reciente puede verse como un proceso arqueológico en donde la constante ha sido la emergencia del régimen del saber dominante y por ende de la ideología y la cultura dominante. Del colonialismo a la modernidad y de ésta a la contemporaneidad, el denominador cultural, ha sido la entrada de los referentes del colonizado a los del colonizador; la entrada de la cultura a manos de la administración. Particularmente la cultura del capitalismo, desde mediados del Siglo XX, se abrió paso junto con nuevos mecanismos y tecnologías de las sociedades posindustriales que, como las instituciones o moldes disciplinarios de los siglos pasados y del mismo Siglo XX, continuaron bajo la lógica del control, produciendo bajo el mecanismo del panoptismo. Para Adorno y Horkheimer los nuevos medios (ideológicos) de comunicación aparecen para continuar y completar lo hecho por las instituciones disciplinarias. El objetivo una sola e integrada cultura capitalista universal (global) sobre la base, a decir de los autores, de la ingeniosa regularidad de los grandes monopolios internacionales. Es importante señalar que: "(...) en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la

sociedad es el poder de los económicamente más fuertes (...)" (Adorno y Horkheimer, 1998. P.166).

Con lo silenciado a que se refieren los autores, el ser humano es encadenado en cuerpo (materialidad) y alma (ideas, creatividad, sensibilidad). Ahí el énfasis foucaultiano en el acontecimiento, en la práctica, en el ejercicio del poder, en el funcionamiento político del saber. La relación saber-poder interesa en tanto encausamiento de la conducta del ser humano como ser productivo en términos epistémicos, económicos, políticos, culturales, estéticos y visuales. Pues para Foucault la cultura se cumple bajo una serie de condiciones, la primera es contar con un conjunto de valores particulares, en este contexto, los referentes a la racionalidad; la segunda es que éstos se planteen como universales, cuestión que el panoptismo se encarga de generar mediante la producción y difusión de la normalización. Cabe señalar que en sí misma, la enajenación del trabajo humano es la enajenación de la existencia humana, pues como señala Marx, el ser humano es un ser creador. De la disciplina al control, las sociedades capitalistas ó se valen de nuevos medios para controlar en términos de producción y reproducción ó actualizan los medios existentes. De esta manera, la industria cultural y la ideología unidimensional son las claves para la comprensión de los antecedentes más próximos del panoptismo multicultural, pues permiten reconocer el paso de la racionalidad a la racionalidad instrumental y también, el paso de la universalidad (visibilidad) de los moldes disciplinarias a la modulación (actualidad de la visibilidad) global y el control a partir de distintas formas de cadenas y eslabones, diferentes mecanismos de producción de la cultura. La homogenización total, recalcitrante de la enajenación con la industria cultural, con la ideología unidimensional se expandió en un devenir global multicultural. Devenir del individualismo en personalización (Lipovetsky, 2012), de lo cultural en lo multicultural:

Cada uno debe comportarse, por así decirlo, "(...) espontáneamente de acuerdo con el *nivel*, que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y debe echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo" (Adorno y Horkheimer, 1998. P. 168).

Decíamos que el consumidor actual es visto, pero también que se ve a sí mismo consumiendo. Aquí la tercer condición de la cultura, de acuerdo con Foucault, la

práctica de ciertas conductas para poder ser parte de ella. En 1944 Adorno y Horkheimer plantearon desde una visión negativa que, la revolución y las posibilidades de una politización de la cultura y en particular del arte que Benjamin planteaba, no eran posibles y que incluso acontecía lo contrario. Para estos autores, la industria cultural en la era de la reproductibilidad técnica era avasallante, desarrollándose con el primado del efecto, del logro tangible, de lo técnico sobre la obra; transformación de la racionalidad en racionalidad instrumental. Incluso y desde esta perspectiva, el arte una vez portador de la idea fue liquidado con ésta. La racionalidad instrumental triunfa sobre la razón y la sensibilidad. Desde entonces, en las sociedades capitalistas la cultura, es la de la técnica, la de la racionalidad instrumental que dirige la imposición de la producción y la reproducción cultural contemporánea.

En esa dirección, el mayor logro del panoptismo fue la expansión de la racionalidad por todo el cuerpo social, producto de ello: la industria cultural y la ideología unidimensional. La transformación de los dispositivos disciplinarios en dispositivos de control, es el resultado de ésta expansión, del legado de la racionalidad, en el que el mundo de lo sensible se volvió parte fundamental del capitalismo de consumo con una sensibilidad instrumental. Con la técnica al servicio de la producción cultural en todos los sentidos, esta nueva cultura aparece como producto de una nueva episteme, la de la racionalidad tecnológica instrumental como continuidad de la racionalidad moderna, disciplinaria, pero ahora al servicio de la remodelación social y de nuevas conductas producto de la modulación cultural y sus nuevas prácticas productivas y consumistas. Del molde a la modulación, la cultura y la estética se incorporaron a la economía en una suerte de cultura-mundo:

El triunfo del hipercapitalismo no es sólo económico, también lo es cultural: se ha convertido en el esquema organizador de todas las actividades, el modelo general de actuar y de la vida en sociedad. Se ha apoderado del imaginario, de los modos de pensar, de los fines de la existencia (...) (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 41)

La estética en su incorporación estructural al capitalismo de consumo o hipercapitalismo, acontece en la industria cultural, en el consumo estético. Del molde cultural universal a la modulación multicultural global, las nuevas conductas de la

cultura capitalista global han de ser consumistas, hedonistas, “libres”, pero controladas en cuanto productos de la lógica panóptica, de la visibilidad. En sintonía con la conceptualización de la industria cultural está la propuesta de Marcuse, quien también reconoce el devenir del capitalismo, de la enajenación y el nuevo papel de las tecnologías mediáticas en términos de su impacto ideológico. Este autor reconoce el avance cultural del capitalismo en la contradicción, pero, sin caer en maniqueísmos simplistas. Siguiendo a Adorno y Horkheimer, la radio, la prensa, esto es, los medios (de su tiempo y de ahora), no necesitan justificar como arte la porquería que producen, ni siquiera necesitan plantear “esto es arte”, puesto que la sociedad fascinada con el progreso técnico por sí mismo (la razón instrumental), se encuentra alienada de sí misma, separada por la técnica, en la producción y en el consumo. La industria cultural establece sus propios valores, prácticas y procedimientos mediante un lenguaje que se vuelve universal y totalitario, como con el panoptismo que continúa a través de nuevos dispositivos como el modo de operación de la industria cultural. Industria que absolutiza la imitación como prototipo cultural (Adorno y Horkheimer, 1998), en este sentido, la industria cultural es el resultado de la lectura crítica de la reproductibilidad técnica de la cultura, del arte, de la estética bajo el proyecto ideológico de la racionalidad capitalista y plantea una suerte de reconfiguración de la estética y la visualidad, con lo que la cultura es reducida a un bien de consumo. En este contexto, del nombre y el número (individuo y masa) de Foucault se transita a la contraseña y la muestra (datos y bancos) de Deleuze, lo que ocupa la teoría crítica: “El denominador común “cultura” contiene ya virtualmente la captación, la catalogación y clasificación que entregan a la cultura en manos de la administración...” (Adorno y Horkheimer, 1998. P.p. 175-176). Bajo la industria cultural las masas se aferran a la ideología que las explota, domina y sujeta, lo cual confirma el triunfo de la razón tecnológica sobre la vida, sobre la cultura, sobre la estética y la visualidad, esto último con la determinación de la mirada con respecto a la imago. En esta coyuntura, la cultura y la estética retoman importancia en el devenir de la dominación, de la explotación, de la sujeción como simbiosis entre la racionalización del proceso productivo y el trabajo estético. Coyuntura en la que la cultura industrializada implica la transformación de la estética a partir de los intereses de la racionalidad, esto en cuanto la racionalidad deviene racionalidad instrumental en el trabajo, en el lenguaje, en la vida, en la sexualidad, en la casa, en la sensibilidad y en la percepción visual. Visto así, la ideología sustenta y

difunde por así decirlo, la mirada ciega de la industria cultural unidimensional, por eso atendemos a Adorno y Horkheimer y su énfasis en que:

“(...) la ideología, llevada así a la vaguedad y a la falta de compromiso, no se hace por ello más transparente, ni tampoco más débil. Precisamente su vaguedad, su aversión casi científica a comprometerse con algo que no pueda ser verificado, sirve eficazmente de instrumento de dominio.” (Adorno y Horkheimer, 1998. P. 192).

La industria cultural funciona y promueve la ideología unidimensional orientada a la libertad en la elección panóptica de la construcción individual y social de la “diversidad homogénea” (Lipovetsky y Serroy, 2015). La industria cultural como un abanico unidimensional, es la condición del paso de la cultura a la cultura-mundo en las sociedades capitalistas contemporáneas:

Es pues una hipercultura de tercer tipo la que teje hoy su tela sobre el mundo y lo reconfigura, más allá de los territorios y las categorías clásicas relativas a la cuestión. Ya no tenemos las oposiciones alta cultura/subcultura, cultura antropológica/ cultura estética, cultura material/ cultura ideológica, sino una constelación planetaria en que se cruzan cultura tecnocientífica, cultura de mercado, cultura del individuo, cultura mediática, cultura de redes, cultura ecologista (...) (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 15).

Para tratar sobre la industria cultura en su caracterización ideológica, recurriremos en seguida al mito del desarrollo unidimensional y a su comprensión crítica como distanciamiento de la otredad.

1.3 Ideología unidimensional

El precondicionamiento no empieza con la producción masiva de la radio y la televisión y con la centralización de su control. La gente entra en esta etapa ya como receptáculos precondicionados desde mucho tiempo atrás. (Marcuse, 1968. P. 30).

Una línea recurrente para la comprensión del devenir histórico de la sociedad es su organización ó estructuración como un proceso a partir del mito del “desarrollo” cultural y el “progreso” evolutivo, del mundo primitivo y natural al mundo moderno y civilizado. Mito que bien descubre Foucault bajo los términos de anatomopolítica y biopolítica. En esta línea comprensiva, la modernidad surge como producto del distanciamiento de la otredad, es decir, es producto de la diferencia de lo humano sobre el otro (naturaleza, humano). Desde una comprensión crítica, la modernidad se construye desde la episteme dominante (Foucault) de la racionalidad y su deriva instrumental (Adorno, Horkheimer). Como plantea la interpretación de Marcuse en *Eros y Civilización*, en torno a la propuesta de Freud del principio de placer (satisfacción inmediata, juego, ausencia de represión) y, al principio de realidad (satisfacción retardada, restricción del placer, fatiga, productividad, seguridad). En esta interpretación de Marcuse se subraya la dominación del principio de realidad sobre el principio de placer:

(...) la historia del hombre es la historia de su represión. La cultura restringe no solo su existencia social, sino también la biológica (...) su estructura instintiva en sí misma. Sin embargo, tal restricción es la precondition esencial del progreso (...) El eros incontrolado es tan fatal como su mortal contrapartida: el instinto de la muerte. Sus fuerzas destructivas provienen del hecho de que aspira a una satisfacción que la cultura no puede permitir: la gratificación como tal, como un fin en sí misma, en cualquier momento. (Marcuse, 1983. P. 27).

Como vemos, Marcuse insiste en la dialéctica de ésta dominación, pues la cultura también libera fuerzas destructivas cada vez más potentes, cuestión avasallante e indudable en nuestros días. Lo importante en este enfoque de la cultura y la ideología, es que la división o fragmentación de la vida humana en sí misma y en relación con el

mundo exterior, ha permitido la construcción del discurso del “desarrollo”, del “progreso”, del mito de “la dominación de la naturaleza por hombre, del hombre sobre el hombre, de la racionalidad sobre la sensibilidad”. A propósito Marcuse plantea que;

Cualesquiera que sean las implicaciones de la concepción griega original del Logos como la esencia del ser desde la canonización de la lógica aristotélica, el término se identifica con la idea de ordenar, clasificar, dominar a la razón. Y la idea de la razón llega a ser cada vez más antagónica de aquellas facultades y actitudes que son más receptivas que productivas, que tienden más a la gratificación que a la trascendencia, puesto que aquellas permanecen fuertemente comprometidas con el principio del placer. (Marcuse, 1983. P.109).

La liberación de las fuerzas destructivas es uno de los efectos del “desarrollo” de la cultura con base en la primacía de la razón y en detrimento (por dominación, explotación y sujeción), de la materialidad, el pensamiento y la sensibilidad. Por eso, el interés en la cultura y la ideología, y en particular en la visualidad y en la estética y su *incorporación estructural* (Lipovetsky y Serroy, 2015) al capitalismo. Marcuse atiende en el contexto del siglo XX, a una cultura que se extiende y actualiza:

El Logos se convierte de ahí en adelante en la lógica de la dominación. Cuando la lógica reduce entonces las unidades de pensamiento a signos y símbolos, las leyes del pensamiento llegan a ser, finalmente, técnicas de cálculo y manipulación. (Marcuse, 1983. P.109).

En 1964 Marcuse describe el producto de la industria cultural como tecnología de disciplina y control, producto de una sociedad en donde la racionalidad tecnológica acontece como dominación cultural e ideológica: *El hombre unidimensional*. Para Marcuse, las sociedades occidentales han ido transformándose en relación con el modelo de producción capitalista. Así como Adorno y Horkheimer, este autor da cuenta de ello, concentrándose en los cambios en la forma de percibir y pensar el mundo, en la ideología de esta nueva etapa del capitalismo. Es decir, para Marcuse la ideología de la sociedad industrial avanzada es un punto importante, para comprender la transformación de las sociedades capitalistas, ya que éstas se configuran a partir de la expansión de la racionalidad (convencionalmente situada en el espacio productivo;

económico y epistémico, particularmente en los dispositivos disciplinarios), a otros espacios, como el ideológico. La racionalidad derramada por lo social como resultado del desarrollo del capitalismo, particularmente como producto de la industria cultural, configura una lógica unidimensional de percibir y pensar al mundo. Esta racionalidad instrumental derramada o extendida, es productora de lo social, de la cultura y la ideología, racionalidad que es producto del devenir del capitalismo del Siglo XX, de un legado histórico particular (como veremos en el siguiente capítulo). Productos que concentran la contradicción de las implicaciones universales de la racionalidad, del distanciamiento del humano de sí mismo, del otro y de la naturaleza, de su sensibilidad y de su visualidad. Así, para Marcuse las sociedades contemporáneas han sido capaces de contener cambios estructurales en gran medida por la expansión de la racionalidad, de la ideología unidimensional en el mundo social. En síntesis, con Marcuse podemos reconocer que la industria cultural tiene su propia ideología, la ideología unidimensional. Plantea Debray:

Toda cultura se define por lo que decide tener por real. Transcurrido cierto tiempo, llamamos <<ideología>> a ese consenso que cimenta cada grupo organizado. Ni reflexivo ni consciente, tiene poco que ver con las ideas. Es una <<visión del mundo>> y cada una lleva consigo su sistema de creencias. (Debray, 1994. P.299)

Reconocemos entonces que la industria cultural y la ideología unidimensional, son las claves para la comprensión de la cultura ideológica en el capitalismo del Siglo XX, esto es, su continuidad y discontinuidad son las claves para comprender el panoptismo multicultural del Siglo XXI. En este punto, aclaramos que la ideología en Marcuse, parte de la conceptualización materialista y por ello, se diferencia de la idealista, pues como señala Marx la producción de las ideas (de la conciencia) aparece en principio directamente relacionada con la actividad material. En este contexto teórico, la ideología no desciende del cielo sobre la tierra, sino que asciende de la tierra al cielo, es decir; parte de la materialidad del espacio y el tiempo concretos. Esta aclaración es fundamental, pues es la vida material en el capitalismo la que determina la conciencia y en cualquier formación social.

Visto así, aquí entendemos la concepción de la ideología con la propuesta de Marcuse desde su concepción marxista:

Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o, dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder *material* dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder *espiritual* dominante. La clase que tiene a su disposición los medios para la producción material dispone por ello, al mismo tiempo, de los medios para la producción espiritual, lo que hace que se le sometan, al propio tiempo, por término medio, las ideas de quienes carecen de los medios necesarios para producir espiritualmente. Las ideas dominantes no son otra cosa que la expresión ideal de las relaciones materiales dominantes, las mismas relaciones dominantes concebidas como ideas (Marx, 1998. P.221).

En este trabajo, la ideología unidimensional se comprende como el producto de un sistema integrado; economía, política, cultura, estética, visualidad, aspectos constitutivos de la sociedad, diferentes pero iguales, todos girando alrededor de la racionalidad tecnológica instrumental. Sin embargo, la racionalidad no ha sido adoptada por la sociedad como algo que se adquiere conscientemente (y pacíficamente), al contrario, en términos ideológicos, se ha dado como un saber producto de la inmediata identificación acrítica del individuo con su sociedad, una suerte de mimesis, entre individuo y sociedad, a decir de Marcuse. Como plantea Baudrillard en *El sistema de los objetos* a propósito de la publicidad en el capitalismo de consumo, en el devenir de la industria cultural, el individuo consume material e ideológicamente para vivir y entender la realidad social. Ya antes de la sociedad de consumo, la cultura en la sociedad unidimensional se convirtió en el producto de la administración, de la absorción (apropiación enajenada) de la realidad por la ideología. Al respecto, Marcuse precisa que, “Esta absorción de la ideología por la realidad no significa, sin embargo, el “fin de la ideología”. (Marcuse, 1968. P.33). Significa, subrayamos en este trabajo, la unidimensionalidad ideológica como estado totalitario de percibir la cultura, de entender la realidad social. Esta característica fundamental de la ideología en el capitalismo la pensamos en este trabajo, desde la actualidad del panoptismo multicultural, pues el aparato productivo, palabras más palabras menos de Marcuse, tiende a hacerse totalitario con respecto a las ocupaciones y necesidades sociales a las individuales, de lo público a lo privado. Y es la tecnología, la que funciona para establecer nuevas formas

de control y cohesión social más efectivas y placenteras. Entre las características totalitarias de la industria cultural y de una sociedad unidimensional, la ideología unidimensional radica en el hecho de que sólo existe como una forma de ver (visibilidad) y pensar, una sola manera de entender (enunciar) y sentir (estética) el mundo, forma que se extiende o derrama como racionalidad instrumental (ver anexo 2). En este trabajo el concepto de racionalidad se toma en el sentido peyorativo de racionalismo. De ahí la necesidad en este trabajo de reconocer en la racionalidad tecnológica instrumental la relación entre el saber y su acontecimiento ó su práctica (Foucault), así como la transformación de los medios de control (Deleuze) en las tecnologías mediáticas (Jameson). Necesidad de atender a la lógica de la técnica:

Conforme el proyecto se desarrolla, configura todo el universo del razonamiento y la acción, de la cultura intelectual y material. En el medio tecnológico, la cultura, la política y la economía se unen en un sistema omnipresente que devora o rechaza todas las alternativas. La productividad y el crecimiento potencial de este sistema estabiliza la sociedad y contiene el progreso técnico dentro del marco de la dominación. La razón tecnológica se ha hecho razón política. (Marcuse, 1968. P.p. 18-19).

En este contexto el pensamiento y la conducta son unidimensionales. Como preveían Adorno y Horkheimer, la racionalidad tecnológica anula la distinción entre la cultura hegemónica y la cultura revolucionaria, entre la alta cultura y la cultura popular, no por el rechazo (exclusión) o el respeto (inclusión) a la diferencia, sino por la asimilación. La sociedad capitalista absorbe los contenidos antagónicos por una suerte de pluralismo (multiculturalidad) como coexistencia en la indiferencia, en la tolerancia. Tolerancia esta represiva, de dominación, que tiene su propia estética, su propia ideología estética que se produce como desublimación de la cultura en la que el lenguaje se vuelve operacional. Como ya apuntaba Marx, la máquina no crea valores, transfiere su valor al producto. Así, Marcuse plantea una sociedad en la que la política, la economía, la cultura y la ideología están integradas por el medio tecnológico, esto como un sistema omnipresente que devora y rechaza cualquier alternativa. En este contexto ideológico (unidimensional) y cultural (panoptismo) de valor maquinal, la propuesta es pensar la estetización del mundo, cuestión que abordamos en el siguiente capítulo.

Marcuse también reconoce la posibilidad de alternativas al valor maquinal, esto con la dialéctica o la contradicción en la estética. Él plantea que la enajenación artística es la trascendencia consciente de la existencia enajenada. Esto es, el arte como otros sistemas estéticos, alienta la posibilidad de una nueva realidad para el ser humano, una que va más allá de la ideología estética dominante. Reconocimiento que se sitúa dentro del universo de razonamiento y de acción con Marcuse, o para el caso de Foucault, del saber como acontecimiento dentro del funcionamiento de tecnologías, de máquinas para hacer ver y hacer hablar. En cuanto a la industria cultural y la ideología unidimensional representan la actualidad del saber/poder, de un panoptismo (visibilidad) basado en nuevas tecnologías mediáticas de producción y reproducción ideológico-cultural. De esta manera, la función generalizada de la visibilidad del panoptismo continua como ejercicio perceptivo unidireccional, mensurable, burocrático y universal en la industria cultural continua entonces reproduciendo una identidad ideológica unidimensional a partir de la diferenciación, clasificación y normalización. Partiendo de esta identidad ideológica, podemos entender al hombre unidimensional como el producto de tecnologías disciplinarias y de control en las que opera la racionalidad instrumental;

En ese punto, la ideología no es más un arma, sino un fin (...) La realidad tanto como la finalidad son disueltas en la proclamación ideológica totalitaria: todo lo que ella dice es todo lo que es (...) cuyo rol es sin embargo esencial en el desarrollo del espectáculo mundial. (Debord, 1995. P. 64)

El hombre unidimensional como producto es la síntesis cultural e ideológica del capitalismo, en este sentido, Marcuse nos aclara que:

Nuestra insistencia en la profundidad y eficacia de esos controles está sujeta a la objeción de que le damos demasiada importancia al poder de indoctrinación de los “medios de comunicación”, y de que la gente por sí misma sentiría y satisfaría las necesidades que hoy le son impuestas (...) El precondicionamiento no empieza con la producción masiva de la radio y la televisión y con la centralización de su control. La gente entra en esta etapa ya como receptáculos precondicionados desde mucho tiempo atrás (Marcuse, 1968. P. 30).

En síntesis, la racionalidad tecnológica instrumental en el contexto unidimensional, se da como totalidad ideológica y cultural. La cultura racionalizada, producida por la industria a través de la racionalidad tecnológica, esto parafraseando a Lazo, que por medio de un mecanismo panóptico difunde como universal una identidad ideológica. En la desublimación represiva, *la alta cultura, la cultura popular*, se vuelven un bien común, *una cultura de masas*. Con la integración política se hace posible como síntesis multicultural de la productividad tecnológica. Al respecto, Adorno, Horkheimer, Marcuse y Benjamin subrayan que en el camino hacia la ciencia moderna el humano renunció al sentido (sensibilidad), sustituyendo el concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad. Aquí la continuidad de la línea crítica para la comprensión de la cultura, que se extiende desde Foucault y estos autores a Zizek, Lipovetsky y Serroy, puesto que la cultura marca hoy todo con un rasgo de semejanza, cine, radio, televisión, música, publicidad constituyen un sistema. La cultura representa la ingeniosa regularidad de los *gigantes de la cultura* (Lipovetsky y Serroy, 2015), de los monopolios internacionales, mismos que clasifican, organizan y manipulan a los consumidores, echando mano de lo diverso rentable, de lo diverso controlable, del panoptismo multicultural. El consumidor de la industria cultural no tiene nada que clasificar, pues no hay nada que no haya sido ya anticipadamente esquematizado...incluso, como apuntan Lipovetsky y Serroy, también su sensibilidad. En la industria cultural, los consumidores son distribuidos sobre un mapa (panóptico) geocultural de mercado en el que, el imperio de la racionalidad instrumental atiende la multiplicidad de particularidades culturales, para reducirles a su posición en la estructura panóptica de producción y de consumo (sistema). Como plantea Lazo:

Si esto es cierto, si esta *unidimensionalidad* de las prácticas culturales es una operación generalizada y absorbente de su oposición real, como también explica Marcuse, podemos explicarnos muchos de los funcionamientos tanto de hibridación como de aislamiento de los grupos culturales bajo un mismo esquema de poder hegemónico. (Lazo, 2008. P. 58).

Lo interesante es el “ (...) íntimo nexo entre panoptismo y el multiculturalismo, tanto que puede decirse que es el modelo ideal que ajusta vigilancia central homogenizante y multiplicidad cultural heterogénea”. (Lazo, 2008. P. 62). En otras palabras, en este trabajo subrayamos que:

La “tecnología disciplinaria” ejercida sobre una sociedad multicultural seguramente puede expresarse con la misma fórmula que describe los dispositivos individualizantes y totalitarios de cualquier institución panóptica (...). (Lazo, 2008. P. 63).

Aquí la conexión de la propuesta foucaultiana del panoptismo como mecanismo de poder (visibilidad) para la construcción del saber y su actualización en Deleuze y Jameson, hacemos el seguimiento y conexión de las lecturas de Adorno, Horkheimer y Marcuse, para la comprensión del panoptismo multicultural de Lazo y Zizek, como el modo de producción y reproducción de la cultura contemporánea. Comprensión que permite ubicar la estetización del mundo, como producto del panoptismo multicultural, de este nuevo dispositivo en donde la sensibilidad se actualiza como construcción sociocultural de la sociedad de consumo, en la producción y el consumo estético. Este último con el constructo de la sensibilidad para la recepción de la imago que producen las artes y los diseños. A propósito de la cultura, estética y la ideología en el capitalismo contemporáneo, Lipovetsky y Serroy plantean que:

La cultura-mundo de la hipermodernidad coincide con el fin de la guerra fría y más ampliamente con la disolución de las ideologías del progreso que afirmaban que la Historia tenía un sentido, que avanzaba necesariamente por el camino de la libertad y la felicidad (...) La confusión ha sustituido a la certeza dogmática de las grandes ideologías de la Historia. (Lipovetsky y Serroy, 2010).

En este contexto es donde la cultura-mundo, como incorporación estructural y superestructural de la cultura al capitalismo, se convierte en la nueva directriz material, cultural e ideológica. Así, en el mercado cultural, la disolución de las ideologías se reconfigura en el mundo del consumo. Mundo de la sociedad de consumidores (Bauman. 2007) en que tiene lugar y tiempo un:

“(...) formidable crecimiento de la dimensión económica de la cultura, que ha dejado de ser un sector marginal, un mundo aparte. En la época de la mundialización de las industrias de lo imaginario y del ciberespacio, la cultura es una industria, un complejo mediático-comercial que funciona como uno de los principales motores de crecimiento de las naciones desarrolladas (...) La

cultura (...) se piensa en términos de mercado, de racionalización, de cifras, de negocios y de rentabilidad (Lipovetsky y Serroy, 2010. P.p. 26-27).

En este contexto de crecimiento de la dimensión económica de la cultura, la imago es parte de una racionalidad que determina realmente su finalidad. La imago como parte de la cultura visual es, siguiendo a Debord, disuelta en la proclamación ideológica totalitaria del capitalismo.

1.4 Panoptismo multicultural

Algo semejante sucede cuando los principios estéticos dominantes en la cultura occidental tratan de extenderse a otras culturas, dando lugar con ello a una verdadera colonización estética. (Sánchez, 2005. P. 42).

Después de este recorrido conceptual a través de las claves interpretativas del panoptismo llegamos a la propuesta de Žižek y Lazo, como lecturas críticas de la ideología y la cultura en las sociedades capitalistas contemporáneas. Particularmente el punto de llegada es el concepto de multiculturalismo de Žižek, mismo que alude a la ideología del capitalismo contemporáneo, así como la noción de panoptismo de Foucault y al panoptismo multicultural de Lazo, en el que la visibilidad juega un papel fundamental para la producción de la cultura, pues evidencia un modelo ideal que combina vigilancia central homogenizante y multiplicidad cultural heterogénea.

El capitalismo ha adaptado para sus fines productivos y de control a la ideología y a la cultura, tanto en el panoptismo como en el multiculturalismo. Del sujeto a lo social, de la cultura a la multiculturalidad, las tecnologías disciplinarias se transformaron en tecnologías de control bajo la lógica de la industria cultural y la unidimensionalidad ideológica. En esta línea o sentido de comprensión crítica, subrayamos como el panoptismo ha respondido a los deseos más diversos produciendo efectos homogéneos de poder, en distintos momentos y con distintas tecnologías, disciplina y racionalidad primero, control y racionalidad instrumental después. Con ello nos aproximamos a una nueva economía en la explotación, en la dominación y en la sujeción de la cultura bajo el capitalismo contemporáneo.

En concreto apuntamos con Žižek, que hay una manipulación del multiculturalismo como lógica cultural e ideología del capitalismo contemporáneo. Esto es, para la dinámica capitalista global, no basta con la unidimensionalidad, con la asimilación de los opuestos, ni con la apropiación enajenada del mundo (racionalidad instrumental), ya que para que la absorción de la realidad por la ideología pueda darse, es necesario un referente local en lo global, la transformación en la ideología, su inversión. En esta transformación tiene una función el multiculturalismo en la transformación de la

ideología, como la lógica que permite la producción y la reproducción de la diversidad cultural en la unidad (unidimensionalidad) capitalista:

(...) el multiculturalismo como *imago* ideológica, como *fondo fantasmático* o *elemento de fantasía* que permite que el capitalismo opere y se extienda en las más diversas culturas como ideología dominante (...) Citando la inversión que hizo Etienne Balibar de la clásica fórmula marxista, Zizek nos recuerda que “las ideas dominantes no son precisamente las ideas de aquellos que dominan.” *Pars pro toto*, el sistema universal de dominio y explotación aprovecha lo particular para hacerse más fuerte. La identidad particular de grupos culturales, la imagen que les es inherente, es utilizada como “sustituto contingente” de la “batalla política” (ideológica) ya ganada de antemano de la “universalidad hegemónica” del capitalismo. Dicho con otras palabras, es el deseo íntimo particular incorporado al dominio masivo, en palabras de Zizek, el “contenido popular” de prácticas y creencias locales pervertido y utilizado como herramienta político económica universal. (Lazo, 2008. P.p. 66-67).

Hablamos entonces del multiculturalismo como ideología capitalista global, como una suerte de actualización y extensión de la tolerancia represiva (Marcuse), de una tolerancia global disfrazada (ya la tolerancia alude al esfuerzo del dominante de convivir con el dominado). Como bien comenta Deleuze a propósito del pasaje del molde a lo modular, estamos pasando del encierro y la exclusión, al control del ingreso, de la firma y el número a la contraseña, a la inclusión excluyente; del individuo al dividido:

(...) siempre había que volver a empezar (termina la escuela, empieza el cuartel, después de éste viene la fábrica), mientras que en las sociedades de control nunca se termina nada: la empresa, la formación o el servicio son los estados metaestables y coexistentes de una misma modulación, una especie de deformador universal. (Deleuze, 2006. P.280).

Esta suerte de inclusión excluyente, de incorporación del “contenido particular” a lo “global”, a lo masivo, es la estrategia de actualización de la ideología unidimensional del panoptismo multicultural. La inclusión excluyente esa la estrategia ideológica en la

que lo particular se enmascara de universal, en la que lo global se presenta como local, es la estrategia que permite que la ideología continúe absorbiendo unidimensionalmente la multiplicidad cultural, para su consumo.

A partir de la noción de multiculturalismo de Zizek y la de panoptismo multicultural de Lazo, atendemos la noción polisémica de multiculturalismo para reconocer su origen y derivas, principalmente su deriva como ideología capitalista, y para pensar en otras posibilidades lecturas de la proximidad e intercambio cultural contemporáneo, a propósito de la interculturalidad. Así mismo atendemos en términos críticos, a la transformación de la ideología en términos marxistas, particularmente a la inversión de la ideología. Se trata de ubicar uno de sus mayores efectos: la perversión semántica de los referentes culturales locales y por ende, la generación de una ideología estética (producción simbólica capitalista). Mientras el multiculturalismo se convierte, en el capitalismo, en parte fundamental de la ideología, la inversión de la ideología es el mecanismo que hace posible ésta apropiación estratégica, esta absorción, esta inclusión excluyente. En síntesis, atendemos la continuidad y la ruptura de la ideología capitalista y del panoptismo (visibilidad), puesto que el multiculturalismo alude a la unidimensionalidad de lo múltiple, a la tolerancia represiva, a la unidireccionalidad de la visibilidad de lo diverso y de su producción.

En la unidimensionalidad multicultural las ideas (visibilidad y enunciación) dominantes son las de los dominados, bajo la ideología de los dominantes. Ideas que generan conductas, prácticas culturales; ideas clasificadas, jerarquizadas, subordinadas, estructuradas conforme valores “universales”, “globales”, principalmente organizadas (unidimensionalmente) en relación al valor de la racionalidad (instrumental), con la que los valores y las prácticas universales son sujetas a ciertos procedimientos, como condicionamientos para el acceso a la cultura (Foucault). Se trata entonces, de la cultura en el sentido de Foucault y Adorno, de la administración de la cultura en la que es posible un ethos, un ethos perverso, en cuanto tolerante, adulator del otro folclórico y denunciante, rastreador, excluyente, ethos asesino del otro violento; de ese mismo otro:

En este sentido preciso, el racismo posmoderno contemporáneo es el *síntoma* del capitalismo tardío multiculturalista, y echa luz sobre la contradicción propia del proyecto ideológico liberal-democrático. La ‘tolerancia’ liberal excusa al Otro

folclórico, privado de su sustancia (como la multiplicidad de ‘comidas étnicas’ en una megalópolis contemporánea), pero denuncia a cualquier Otro ‘real’ por su ‘fundamentalismo’, dado que el núcleo de la Otredad está en regulación con el goce: el ‘Otro real’ es por definición ‘patriarcal’, ‘violento’, jamás es el Otro de la sabiduría etérea y las costumbres encantadoras. (Jameson y Zizek, 1998. P. 157).

Pensamos en un multiculturalismo fundamentalista, como cuando Echeverría plantea la actualidad del racismo que se expresa en el ethos capitalista de la *blanquitud*, en la transformación del racismo como rasgo físico, biológico, étnico o de una característica perceptual, cultural, ética. Se puede ser blanco o no, lo importante es comportarse como tal. En efecto, ya sea con Zizek ó con Echeverría, la ideología es la forma en que la ficción de la identidad se produce en la cultura a través de la estructura del lenguaje y del orden simbólico. Es por ello, que la unidimensionalidad capitalista permite la operación de lo multicultural en la industria cultural bajo los referentes de la diversidad cultural particular, de la diversidad homogénea (Lipovetsky y Serroy, 2015). La diversidad homogénea, es la producción unidimensional de lo diverso. Por eso, el panoptismo multicultural es la clave conceptual para la comprensión de la producción y reproducción cultural en el capitalismo contemporáneo. En términos culturales, el panoptismo multicultural es el punto de encuentro de la estética y la visualidad, de la ideología estética capitalista. La estética como consumo y la visualidad como visibilidad espectacular, cabe aclarar que el capítulo siguiente, tiene por objetivo la contextualización de la estetización del mundo, desde el antecedente de la estética moderna, para ubicar la ideología estética capitalista. Sin embargo, antes de ubicar el cruce entre la visualidad y la estética con la ideología, es preciso entender el origen y las derivas del multiculturalismo y su relación con el panoptismo. A propósito de la cultura:

Estamos en un momento en el que la cultura se alza como una apuesta mayor de la vida económica, en el que las demandas culturales fragmentan lo social, en el que las industrias de lo imaginario y el consumo parecen amenazar los valores del espíritu y el propio aparato educativo (...) (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 26).

Más allá de lo aparente, la cultura contemporánea es una diversidad de copias,

suplementos, simulacros, de ideas, objetos y prácticas entre lo tangible de los alimentos, los medicamentos, los materiales y lo intangible, de los discursos, las imágenes, las sensibilidades; la cultura como diversidad de perversiones (en diferentes dimensiones) de lo local globalizado:

Se trata de un falso cosmopolitismo en donde todos, por más diferentes que fueran, tendrían un lugar como ciudadanos del mundo, se trata de un “multiculturalismo apátrida” falso, espurio, una “universalidad abstracta”. Lo que en realidad hay es una “universalidad concreta”, la globalización y sus mecanismos de perversión de lo local internacionalizados, contra diferencias reales que son violentadas por ella. (Lazo, 2008. P. 69).

Como ya comentábamos, el panoptismo multicultural hace referencia a la forma en que opera la producción de la cultura bajo el capitalismo contemporáneo; en la base de esta propuesta se ubica el panoptismo foucaultiano y la noción de multiculturalismo de Zizek como ideología unidimensional que legitima o fundamenta el mecanismo (panóptico) de producción cultural. De ello se desprenden una serie de implicaciones, producto de la inversión de la ideología y de la apropiación del multiculturalismo como ideología de las sociedades capitalistas contemporáneas. Implicaciones de la contradictoriedad del multiculturalismo, a manera de oportunidad histórica de proximidad y reconocimiento en la diferencia, en especial hacia la dialogicidad intercultural y como, ideología global del capitalismo contemporáneo.

En relación con la polisémica y multireferencial noción de multiculturalismo, ya antes comentamos que reconocemos un multiculturalismo conservador, capitalista, y otro de resistencia. Aquí ubicamos principalmente su proceso de institucionalización (político-económica), es decir, la apropiación que hizo el capitalismo de este discurso como parte de su ideología, y el intercambio con el pensamiento científico social y filosófico. Respecto a la apropiación capitalista del multiculturalismo, en parte, ésta procede de las luchas de ciertos grupos “minoritarios”, “tercermundistas” que a finales de los años ochenta se aglutinaban bajo la consigna del multiculturalismo. Identificamos estas luchas en términos generales como luchas de sujeción en el sentido foucaultiano, producto de la actualización del poder capitalista, de la dominación ideológica (epistémico, religiosa), de la explotación económica (natural, social) y de la sujeción

identitaria (individual, social). Estas luchas de sujeción, como refiere Foucault, son el producto de la obstinada producción (normalización) moderna del humano, de la producción del hombre, del sujeto. Producción acontecida en las sociedades disciplinarias y fortalecida en las sociedades de control. Las luchas de sujeción, como lo denomina el multiculturalismo como su lema, son diversas pero, parece que convergen en el sentido foucaultiano de la expresión, en el desvanecimiento, en la muerte del hombre.

El multiculturalismo es en principio resultado de la lucha de los movimientos sociales de finales del Siglo XX, en parte herederos de 1968, de: “(...) asociaciones, comunidades y - posteriormente – instituciones que confluyen en la reivindicación del valor de la “diferencia” étnica y/o cultural así como en la lucha por la pluralización cultural e identitaria”. (Dietz, 2003. P. 3). Sin embargo estos movimientos sociales, dadas sus características (actores colectivos con cierta permanencia temporal y espacial, con cierta capacidad de construir una identidad y cuyo objetivo es impactar institucionalmente), desembocaron principalmente en el intercambio de planteamientos y estrategias, en su incorporación diferenciada (estudios étnicos, estudios culturales, estudios postcoloniales) a las instituciones educativas y en su apropiación estratégica (ideológica) por parte de las instituciones políticas y económicas.

En relación con la deriva, resultado del intercambio con el mundo académico, las nociones de identidad y cultura (antropología, filosofía, sociología), de sujeto y poder (Foucault), entre otras se tornan una preocupación constante, con diferentes implicaciones tanto en los movimientos sociales como en las ciencias sociales y en las humanidades. Por ello y en relación con la segunda deriva como inversión ideológica, las instituciones políticas y económicas involucraron (se apropiaron) en su discurso y en sus prácticas (cuotas) del multiculturalismo. En principio, se involucran con la identidad social, con la dimensión colectiva de la identidad, como plantea Giménez (1996), dada la preocupación política y económica internacional (social e institucional) por las particularidades nacionales y locales, en un mundo globalizado y de homologación cultural, así como, por la expresa sensibilidad de las disciplinas sociales respecto a la problemática de las identidades (tradicionales, ideológicas, políticas).

De esta manera, la noción foucaultiana de poder funciona para repensar las desiguales relaciones entre la cultura y el sujeto (individuo); por consiguiente, es posible entender, tanto en términos conceptuales como político-culturales, que “(...) “los sujetos sociales” son des-centrados y des-esencializados”. (Dietz, 2003. P. 5). Precisamente esa es la importancia de la teoría crítica y la lectura foucaultiana para repensar la cultura, puesto que partimos de que:

Las estructuras “totalizadoras” del discurso moderno son criticadas por su inherente esencialismo conceptual, evidenciado en la oposición semiótica de “significado” y “significante”, en la dicotomía marxiana de “base” y “superestructura”, en la distinción freudiana entre “lo latente” y “lo manifiesto”. (...). (Dietz, 2003. P. 6)

A partir de ello, reconocemos la apropiación (inclusión excluyente) del multiculturalismo como ideología unidimensional del capitalismo contemporáneo. Como una suerte de inversión ideológica, la apropiación del multiculturalismo acontece a manera de inclusión excluyente de las ideas y las prácticas de los dominados, operando unidimensionalmente en términos simbólicos y referenciales. En este sentido es la noción de panoptismo multicultural de Lazo, quien advierte sobre la perversión semántica de las representaciones producto de la actualidad de la visibilidad panóptica. Perversión esta, como uno de los efectos en la producción y el consumo cultural contemporáneos, esto en particular, respecto dos fenómenos semánticos. Por un lado los universos de símbolos sostenidos hacia adentro, propios de localidades ó comunidades tradicionales o nuevos grupos culturales; por otro, la inserción de esos universos en una red de significados ó en un sistema social más extenso; el capitalista. Todo ello en la lógica global de la cultura en el capitalismo que va de lo particular, de lo local a lo global. Lógica en la que lo importante es la referencialidad de las representaciones, ya que pudiendo apuntar en diferentes direcciones, esto es, como posibilidad polisémica de lo multicultural. Apuntan en una sólo dirección, la de los centros de la cultura capitalista. La referencialidad indica la pérdida de su sentido simbólico tradicional, cultural, diverso, local para adoptar un sentido funcional, moderno, unidimensional, utilitario, global, desechable, marcado por la dinámica de reemplazo y obsolescencia del consumo para adoptar el sentido de una estética particular.

El panoptismo multicultural se caracteriza por situarse a través de la expansión y distribución estratégica de distintos focos que operan a través de las nuevas tecnologías mediáticas. Multifocal y multicultural, el panoptismo multicultural continua operando unidireccionalmente en la unidimensionalidad, esto con la multiplicidad de prácticas culturales que se producen de forma centralizada; “De la visibilidad forzada del Panóptico, propia de las instituciones de encierro, a los fenómenos ligados con la comunicación, la circulación y el consumo, pasaje que nos conducirá a la promiscuidad y contigüidad de la redes (...)”. (Giménez Gatto, 2004. P.2). En este sentido concebimos aquí la visibilidad en relación con el control; molde auto deformante, que cambiaría continuamente como modulación de una práctica visual en donde el hecho de ser visible, se continúa y se actualiza con el carácter impersonal de la mirada, esto hasta el punto de situarse en la tecnología misma, en los aparatos de control. Modulación de lo visible y modulación del individuo (dividuo, dato, contraseña). Modulación de la cultura (banco de datos, información) de la diversidad multicultural y su inclusión-excluyente. Al respecto, Zygmunt Bauman en, *La Globalización consecuencias humanas*, plantea que:

El Panóptico convertía a sus internos en productores y/o soldados, a quienes imponía una conducta rutinaria y monótona; la base de datos señala a los consumidores fiables y dignos de confianza, a la vez que separa a los demás, a quienes no cree capaces de participar en el juego del consumo simplemente porque en sus vidas no hay nada digno de ser registrado (...) la función de la base de datos es que ningún intruso pueda ingresar con información falsa y sin las credenciales adecuadas. La base de datos es un instrumento de selección, separación y exclusión (Bauman, 2003. P. 69).

Bauman recuperando a Thomas Mathiesen, plantea una ruptura en la visibilidad, ya que a diferencia del panóptico el sinóptico es global:

El acto de vigilar libera a los vigilantes de su localidad, los transporta siquiera espiritualmente al ciberespacio, donde la distancia no importa, aunque sus cuerpos permanezcan en su lugar (...) El Panóptico obligaba a la gente a ocupar un lugar donde se la pudiera vigilar. El Sinóptico no necesita aplicar la coerción: seduce a las personas para que se conviertan en observadores (...) La tan

elogiada “interactividad” de los nuevos medios es una exageración grosera; sería más correcto hablar de “un medio interactivo unidireccional (...). (Bauman, 2003. P. 71).

Parafraseando a Mathiesen, sabemos lo diverso de aquellos a quienes se les permite ingresar en los medios de comunicación para expresar sus puntos de vista, para mostrar su cultura. En relación con estas transformaciones de inclusión de lo diverso, Lipovetsky y Serroy plantean lo diverso homogéneo y Lazo, lo diverso controlable, lo diverso calculable, lo diverso rentable, pues como bien auguraban Adorno y Horkheimer, la cultura como producto, como mercancía tiene muchas implicaciones, como el caso de relación de la estética con la producción y el consumo, con lo artístico y la visualidad. Implicaciones que advertimos a partir de las claves interpretativas del panóptico, la industria cultural y la ideología.

En este contexto de implicaciones, el concepto de multiculturalidad es visto aquí como ideología. Sobre estas implicaciones capitalistas en las culturas no-capitalistas, y prosiguiendo con Lazo, la organización axial, es concebible como eje de relaciones a manera de metáfora médica de un plano de secciones inferiores y superiores divididas. Con ello, lo multicultural o las multiplicidades humanas, pueden traducirse en el panoptismo multicultural como la cancelación de la reciprocidad intercultural como ideal tecnológico. Y es que panoptizadas las culturas diversas, éstas no pueden verse entre sí. Por consiguiente la producción y el consumo de lo diverso tienen un sentido de organización axial, un eje en la mirada hegemónica. Mirada panóptica multicultural para la manipulación, control, la producción y la reproducción cultural mediante el despliegue de la razón instrumental. Mediante el cálculo de la operatividad y rentabilidad de un sólo estilo cultural, de una estética sobre las demás.

Siguiendo el consejo de Lazo, pensamos en un multiculturalismo como globalización, perversión y violencia en contra de las diferencias reales. Por ello planteamos esta comprensión crítica de la cultura, para desarmar las trampas y las falsas extensiones culturales, en especial en torno a la imago, cuando la pretensión de fondo es el dominio o la absorción de la diferencia cultural por la identidad ideológica. Para ello, es preciso localizar las estrategias de poder, los emplazamientos ilegítimos de supuestos valores universales fijados en representaciones de dominio común, ya que, “ (...) toda noción

ideológica universal siempre está hegemonizada por algún contenido particular que tiñe esa universalidad y explica su eficacia”. (Jameson y Žižek, 1998. P. 137). En este contexto de hegemonía homogeneizadora, pensamos que es importante pensar y repensar la estética y la visualidad en relación con la producción cultural y la ideología capitalista contemporánea. Como bien plantean Lipovetsky y Serroy, la estética ha sido y sigue siendo una parte fundamental para la industria cultural, particularmente por la simbiosis entre la racionalización del proceso productivo y el proceso estético. De tal suerte que, como bien plantea Dietz con Boaventura de Sousa Santos (2010) el universalismo es “un localismo globalizado”. Es este universalismo, a nuestro parecer, un régimen de luz que, con una imago funcional como molde auto deformante, con el control del ojo del poder en cuanto adecuado para el control con el multiculturalismo, se realiza como perversión y violencia contra las diferencias reales.

Capítulo II

Estética y Visualidad

Lo que vemos está mediado por la construcción cultural de nuestra percepción aparentemente natural. (Jay, 2007. P. 294).

2.1 Actualidad y presente de la estética moderna

La estética como construcción sociocultural corresponde con el límite de un modo de percepción y enunciación, y con la transgresión o transformación del límite; la estética es continuidad y ruptura de un régimen de saber, de una episteme dominante. En ese sentido, cualquier sistema estético incluido el artístico, el artesanal o el industrial y su interacción, es un constructo del contexto cultural dominante donde tiene lugar. En este apartado precisamos que, como dice García Canclini, es preciso reconocer las tradiciones y las traiciones, la continuidad y la ruptura en el proceso de construcción de cualquier sistema estético, mediante una lectura sociocultural de la producción simbólica;

Por una parte, el arte vive de sus tradiciones: es imposible la invención de un nuevo cuadro sin el conocimiento técnico adquirido por el pintor, sin todo lo constituido antes en su personalidad, sin la sedimentación de formas realizada por la historia de la pintura. Pero el juego estético vive también de sus traiciones: transgredir lo establecido, burlarlo, suscitar el asombro se ha vuelto una de las maneras de que el arte reactive nuestra insatisfacción, o, como se dice en el fútbol, se “desmarque” de las retóricas encubridoras, se asocie a la construcción de futuros diferentes. (García, 2010. P.p.141-142).

En torno a este desmarque artístico, para ello, ubicamos la estética en la modernidad en su relación de límite y ruptura con la racionalidad (Baumgarten). Así mismo, ubicamos la percepción visual y su relación con el régimen escópico o visual dominante de la modernidad. Ambos aspectos como antecedentes para la comprensión del devenir de visibilidad panóptica y en torno a ello, la imagen del espectáculo como le llama

Lipovetsky en su concepción de la estetización del mundo. Ya en relación con el capítulo anterior, buscamos comprender la estética y la visualidad en el contexto cultural actual, a partir de ciertos antecedentes históricos, puesto que como comenta Jay:

Con frecuencia se ha sostenido que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo (Jay, 2003. P. 221).

Con la mira en este sentido de la vista, nos aproximamos desde una comprensión crítica a la estética y a la percepción visual, esto en su vínculo con la racionalidad. Y es que la estética como conocimiento sensible y a la visualidad como perspectivismo cartesiano, son antecedentes de la relación entre la racionalidad instrumental, la estética y el panoptismo y la ideología como nuestras claves interpretativas. Estos antecedentes junto con los del capítulo anterior, contextualizan la estetización del mundo por medio del panoptismo multicultural. Con ellos, la intención de este capítulo, es ubicar la estética y la visualidad situadas desde el contexto moderno (racional, disciplinario), en su devenir de industria cultural y panoptismo, esto para comprender la estetización y visualidad capitalistas mediante el panoptismo multicultural.

Así entonces, consideramos el devenir de la racionalidad en racionalidad instrumental y unidimensionalidad ideológica, y con ello, el devenir de la estética como conocimiento sensible en la estetización del mundo, un devenir del panoptismo de Bentham en; panoptismo multicultural. Para abordar la contemporaneidad de la estética y la visualidad, a continuación recuperamos las cuatro edades de la estetización del mundo que Lipovetsky y Serroy proponen, para con ellos concentrarnos ahora, en la estetización moderna en Baumgarten y en el perspectivismo cartesiano en Jay. Este último dada su importancia, como:

Modelo visual que habitualmente se considera dominante y hasta totalmente hegemónico en la era moderna, el modelo que podemos identificar, en la esfera de las artes visuales, con las nociones de perspectiva del Renacimiento y, en la

esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva. Por conveniencia, podríamos llamar a este modelo el perspectivismo cartesiano. (Jay, 2003. P. 223)

Se trata de aproximarnos a la estetización moderna con la conceptualización crítico-comprehensiva de este perspectivismo de Jay, en su cruce con las ideas estéticas de Marx a partir de Sánchez Vázquez y con las ideas de la visualidad en Jay, Crary y otros autores. Aproximación que en lo particular tiene relación con el cruce con la cámara oscura como punto de encuentro de la estética, la visualidad, la racionalidad y la ideología: “La cámara, en cierto sentido, era una metáfora de las potencialidades más racionales del sujeto perceptor en un mundo crecientemente desordenado y dinámico.” (Crary, 2008. P. 81). Y, también dicha cámara oscura era una metáfora de las potencialidades ideológicas de la percepción. Así sucede la apropiación de Marx respecto a la ideología con la cámara oscura como representación invertida de la realidad. Consideramos fundamental este cruce, dada la relación de la visualidad y la estética con la ideología en la historia y principalmente en la actualidad. Respecto esta consideración, recuperamos las ideas estéticas de Marx desde Sánchez Vázquez, para ubicar más concretamente la estética y la visualidad en el capitalismo, apuntando a la comprensión de su relación con la materialidad y la ideología. Este recorrido tiene el propósito de pensar la estética y la visualidad en la época contemporánea, en la estetización del mundo como continuidad y ruptura de sus antecedentes. Antecedentes que van de la estética moderna como conocimiento sensible y del perspectivismo cartesiano como visualidad racional, al panoptismo multicultural.

A lo largo de la historia la estética y la visualidad como fenómenos socioculturales tanto en el límite como en la transgresión, han producido y demandado a la sensibilidad y su pensamiento, de distintas maneras en lugares diferentes, en el límite desde y para la continuidad de la cultura dominante y en la transgresión para la ruptura del estado de cosas, para devenir en conexión con la naturaleza y con la sociedad en su diversidad. Naturaleza y sociedad, entendidas más allá de su acepción dominante, en su vínculo ético con el mundo, con uno mismo y con el otro, remiten a la diferencia, a la diversidad de la sensibilidad y de la visualidad. En esta multiplicidad de posibilidades, lejos de pensar desde la lógica maniquea en la que predominantemente acontecen la visualidad y la

estética, éstas se abren a la diferencia y con ello, a una diversidad de interpretaciones, de prácticas, puesto que:

(...) somos diferencia (...) nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, nuestro yo la diferencia de las máscaras...la diferencia, lejos de ser origen olvidado y recubierto, es esa dispersión que somos y que hacemos. (Foucault, 2001. P. 223).

Como plantea Marcuse, respecto el arte y la estética como posibilidades humanas creativas:

(...) las cualidades radicales del arte, es decir, su denuncia de la realidad establecida y su invocación a la bella ilusión (*schöner Schein*) de la liberación se fundamentan precisamente en las dimensiones en las que el arte *trasciende* su determinación social y se emancipa del universo dado del discurso y el comportamiento, preservando sin embargo su arrolladora presencia. (Marcuse, 2007. P. 61).

Interesa entonces, tanto la continuidad (actualidad) como la ruptura (presente) de la visualidad y la estética, interesa su comprensión crítica, praxiológica en el contexto de la estetización del mundo, del capitalismo artístico. Lo anterior, pues el saber como acontecimiento, tiene dos variantes, la actualidad y el presente, la actualidad como aquello que se prolonga hasta nosotros, el límite; “aquello que, por un lado, nos precede pero sigue, pese a todo, atravesándonos, y aquello que por otro, sobreviene al contrario como ruptura...” (Revel, 2009. P. 22), el presente, la transgresión.

En la historia moderna occidental que va del Siglo XVIII a la fecha y particularmente en las sociedades capitalistas contemporáneas, la visualidad y la estética en el sentido antes mencionado, corresponden con el régimen del saber de la racionalidad, pero también van la visualidad y la estética más allá de su dominio. Continuidad y ruptura, la estética como conocimiento sensible y la visualidad como perspectivismo, producen y reproducen el saber (episteme) dominante de la racionalidad. Del Siglo XVIII al Siglo XX, la racionalidad ha sido el antecedente de la racionalidad instrumental, de la producción y la reproducción de la actual cultura dominante; en ese sentido la estética y

la visualidad modernas, son aquí entendidas como antecedentes de la racionalidad instrumental y de la estetización del mundo. En efecto, el siglo XVIII, el siglo de la razón es el precursor de la estética moderna y también es el tiempo del panoptismo como lo apuntamos en el primer capítulo, un momento dominado por el régimen del saber de la racionalidad orientada a lograr la disciplina. Disciplina estética y visual, racionalidad sensible y perceptual, son aspectos que se vislumbran en la dirección del comentario de Lipovetsky (directriz de este trabajo). Aspectos o problemas inherentes a una de las características fundamentales de la época moderna, su vocación por lo universal, su propensión por la difusión de una identidad ideológica. En este capítulo, partimos entonces de la comprensión de la estética moderna, como ciencia del conocimiento sensible y de la visualidad desde el perspectivismo cartesiano, para después ubicar su devenir en relación con el panoptismo, la racionalidad instrumental y la incorporación estructural de la estética a través del panoptismo multicultural en la estetización del mundo. Todo ello, pensando en que la estética así como la visualidad, fue, sigue siendo y será cada vez más, fundamental para el capitalismo y para otros mundos posibles. En gran medida, la importancia de la lectura de la estetización del mundo de Lipovetsky y Serroy es esa, el reconocimiento de la relación histórica fundamental entre lo sensible y lo humano, y en específico de esta relación en el contexto de la modernidad y del desarrollo del capitalismo. Como Marx y Foucault, estos y otros autores reconocen en la sensibilidad una condición creativa, para la dominación o para el reconocimiento de la diferencia. Partimos, por ello desde el capítulo anterior, de que la racionalidad instrumental y la unidimensionalidad han acaparado como productos de la modernidad (racionalidad), la mayoría de los espacios, discursos (modo de enunciación) y visualidades (modos de percepción), derramándose como cultura e ideología mediante una suerte de panoptismo multicultural. Así, pensando desde estos autores y desde la perspectiva de Foucault, emergen las conexiones de una red de poder, de una nueva red multifocal y multicultural de panópticos de una industria cultural mundial, productora de sensibilidades y de visualidades.

Esta situación la comprendemos desde la contradicción, como la incorporación de la visualidad y la estética a la racionalidad instrumental. Esto es, fluyendo ideológica y materialmente con la técnica, produciendo con el mercado, consumiéndose en el consumo y rompiendo con ello con la diferencia y su praxis. Recordemos que para

Marcuse, la unidimensionalidad ideológica acontece como mimesis, misma que a diferencia de la adaptación es la inmediata identificación del individuo con su sociedad ó más actualmente con Debord, que: “La vida entera de las sociedades donde reinan las modernas condiciones de producción se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo aquello que se vivía de manera directa se ha convertido en una representación” (Debord, 1995. P.8). En ese sentido la contradicción de la incorporación estructural e ideológica de la estética y la visualidad en la estetización del mundo. Igualmente, a propósito de la ruptura, a manera de un presente de transgresión, para Sánchez Vázquez la apropiación ó goce estético se distingue radicalmente del consumo, la posesión ó la apropiación privada:

La posesión privada entra en contradicción con el arte no sólo porque impide establecer una relación adecuada con el objeto, poseyéndolo en sentido pleno, sino porque impide que cumpla su destino propio, es decir, su función social, como medio o instrumento peculiar de comunicación, como obra humana para los hombres. (Sánchez, 1984. P. 234).

Desde esta perspectiva de ruptura, es posible identificar la contradicción de la estetización capitalista del mundo y la posibilidad de una praxis estética, de otras visualidades. Para Michaud, la belleza (la estética) en cuestión se ubica en un nuevo régimen de visibilidad y de enunciación en el ámbito cultural y particularmente en el ámbito artístico, es decir, “la belleza está en nuestras miradas y los imperativos en nuestras ideas.” (Michaud, 2007. P. 9), esto es, nosotros hacemos posible la estetización del mundo, el consumo estético y otras estéticas coexistentes. Como ya lo decían Marcuse, Adorno y Horkheimer, así como Benjamin, la confusión ó esta suerte de mimesis acrítica que acontece entre la estética y su contexto, entre la representación y la realidad, entre la sociedad y su enajenación, entre una discursividad crítica y una discursividad acrítica, se da como producto de un sociedad capitalista contradictoria, irracional...la sociedad después de Auschwitz y la bomba atómica. ¿Contradicción o paradoja? “Es como si a más belleza menos obra de arte, o como si al escasear el arte, lo artístico se expandiera y lo coloreara todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor y cubriera todas las cosas como si fuese vaho.” (Michaud, 2007. P.p. 10-11). Quizás ese gas, sea la visualidad anestésica (Sontag) y el consumo estético, que se esparcen sobre la sociedad como estetización del mundo. Ello, puesto que en relación

con la contradicción del triunfo de la estética en Michaud, es importante subrayar que no reconoce las condiciones estructurales, la materialidad de la situación para la incorporación de la estética a la producción, de la industria cultural como productora y reproductora de discursos y percepciones estéticas. Lo que es de importancia radical, si reconocemos la tesis de la incorporación estructural de la estética al capitalismo de Lipovetsky y Serroy y la de la ideología estética de Benjamin.

Aquí ubicamos la estetización del mundo, en su incorporación estructural en el contexto del panoptismo multicultural como mecanismo de producción y reproducción cultural e ideológico, como lo permite reconocer la crítica de Lipovetsky y Serroy a Michaud, crítica que precisa desarrollarse en contextos culturales particulares y que aquí reconocemos como fundamental para comprender la estetización del mundo y la ideología estética que ésta supone;

(...) aquí las paradojas señaladas por Yves Michaud: cuanto menos seducción hay en las obras de arte actuales (en la medida en que no buscan ya satisfacer los sentidos y desvirtúan el objeto reproducido en beneficio de las costumbres y de la experiencia del público), más se artistiza el mundo de lo cotidiano; cuanto menos tiende a lo Bello el arte actual, más se estetiza el mundo (...) Pero ¿no se tratará de la “evaporación del arte”, de una transición al “estado gaseoso”? No es seguro que esta imagen sea totalmente apropiada, pues no da cuenta precisamente de la *incorporación estructural*, imperativa, calculada, de la dimensión estética al universo de los bienes de consumo (...) El arte que impregna el mundo comercial no se expande a la manera de un “éter estético”: parte de un proyecto y de una estructura organizativa que fija objetivos y da directrices a los creativos. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 62-63).

La incorporación estructural de la estética en la estetización del mundo, supone una ideología estética e implica reconocer las condiciones de posibilidad de la unidimensionalidad (ideológica) del panoptismo multicultural y de su apertura a la multiplicidad, a la interculturalidad, a otras cosas. La propuesta que aquí planteamos, es una herramienta para la reflexión comprensiva y crítica en torno a la cultura en general y la estética y la visualidad en particular, en primer lugar como contextualización y en segundo lugar para su conceptualización como praxis. En ese sentido, esta propuesta

implica una postura frente al mundo, una postura ética pues, la comprensión crítica es posible a partir del reconocimiento de las condiciones materiales, estructurales y las condiciones ideológicas y epistémicas de las sociedades capitalistas contemporáneas. Visto así, esta propuesta busca la comprensión crítica de la estética y la visualidad como praxis, como herramientas para la producción de conexiones críticas y éticas entre cultura y sociedad, en un contexto que a decir de Víctor Toledo, está irremediablemente marcado por una crisis de carácter múltiple, ética, ecológica, estética, cultural, ideológica, una crisis civilizatoria, así como por un choque de civilizaciones.

2.2 Estética moderna

¿Cómo impacta en la vida humana y en su devenir la capacidad de sentir(nos), de percibir(nos) en, con y para el mundo? Para concentrarnos en esta pregunta, hay que reconocer que la estética y la visualidad acontecen como constructos socio-culturales, constructos de procesos históricos particulares. Y en ese sentido, que en la actualidad y el presente de la estética y la visualidad, como bien vieron venir Deleuze, Virilio y muchos otros, las sociedades de control ó la revolución de las transmisiones (Virilio, 1997) ha generado una suerte de sociedad de la información, de flujos comunicativos e informacionales, en la que como plantea Lazo, la brecha (económica, política) entre las clases sociales también se ha ensanchado en tanto producción y consumo del conocimiento, cultural. Desde esta perspectiva de las sociedades de control puntualizamos que, a propósito de la lectura que aquí se propone; “(...) el objeto de estudio de la estética (...) no puede ser la obra, sino el proceso de circulación social en el que sus significados se constituyen y varían” (Canclini, 1996. P.17). Así la visualidad no es la mirada ni la imagen, como apuntan Jay y Crary, sino un complejo de regimenes visuales, escópicos. De igual forma, hay que aclarar que por obra, aquí comprendemos los productos de los distintos sistemas estéticos (diseño, artesanía, arte) históricos y contemporáneos.

Siguiendo en esto a Lazo, la brecha social es también cultural; en ella la estética y la visualidad coinciden en tanto que, como plantean Lipovetsky y Serroy así como otros autores, el capitalismo contemporáneo produce ideas, símbolos, significados, imágenes, afectos, sensaciones, experiencias todo una nueva producción inmaterial. Esta reflexión, implica la posibilidad o la imposibilidad, en el contexto de una estetización del mundo a través del panoptismo multiclutural, de la capacidad propia (local) de percibir mediante los sentidos y de cierta introspección ético-estética que habría que aclarar “en situación”. Para esto, Gadamer refiere en *Verdad y método* al concepto de situación, él comprende que: “La situación no presenta el carácter de un mero objeto que hace que sea suficiente el conocimiento de los datos objetivos para saber a qué atenerse”. (Gadamer, 1994. P. 161).

Como hemos señalado, en este apartado desarrollamos la revisión crítica de la situación de la estética y la visualidad como constructos modernos, partiendo primero de la

estética del siglo XVIII, la estética del siglo de la razón y después del perspectivismo cartesiano como el régimen escópico dominante de la modernidad, subrayando la advertencia de que, como apuntábamos con Deleuze, cada época ó formación histórica ve y hace ver en función de sus condiciones de visibilidad, al igual que dice y hace decir en función de sus condiciones de enunciación (Deleuze, 1987).

Para este desarrollo, nos guiamos por la historización de Lipovetsky y Serroy de las cuatro edades de la estetización del mundo (Lipovetsky y Serroy, 2015), puesto que en términos generales corresponden con la historización de la estética en occidente desde el sentido etimológico occidental de la palabra *aisthesis*, como sensaciones y experiencias sensibles y del arte como *téchne* ó prácticas basadas en determinados conocimientos. Esta construcción griega técnica y sensible del arte y la estética marca la historización de la filosofía occidental del arte, restringiendo al arte como *téchne* y a la estética como sensaciones y experiencias sensibles. Desde entonces y hasta nuestro tiempo técnica y sensibilidad conforman el sentido del arte y la estética en el discurso dominante occidental.

En esta interacción conflictiva, el punto de referencia es la época moderna ó la modernidad como el momento histórico a partir del cual la racionalidad se impone sobre la sensibilidad. Desde este punto de referencia abordamos el pasaje histórico de la estética del mundo moderno, como ciencia del conocimiento sensible a la estetización del mundo como consumo estético. Pasaje que va de la racionalidad sensible en su tránsito a la racionalidad instrumental, del perspectivismo al panoptismo y del panoptismo al panoptismo multicultural. De igual manera, para comprender este pasaje, partimos de reconocer las dos edades anteriores, edades en las que la relación que subrayamos aparece en la diferencia para emerger en la contemporaneidad como una multiplicidad de posibilidades estéticas y visuales. Enfocamos la estética moderna, sin dejar de reconocer la importancia de otras estéticas, puesto que la artistización ritual es la primera y más larga edad estética, al punto de sobrevivir en ciertos espacios del mundo capitalista contemporáneo y representar una importante multiplicidad de otros mundos de sensibilidades posibles;

Durante milenios las artes vigentes en las sociedades primitivas no fueron creadas con una intención estética ni con vistas a un consumo puramente

estético, “desinteresado” y gratuito, sino con fines principalmente rituales (...) Inscritas en sistemas colectivos que les dan sentido (...) Reflejando la organización del cosmos, ilustrando mitos (...) Como el arte no tiene una existencia autónoma, informa de la totalidad de la vida: rezar, trabajar, intercambiar, combatir, todas estas dimensiones comportan dimensiones estéticas que son todo menos inútiles o periféricas, hasta el punto son necesarias para el buen resultado de las diferentes operaciones sociales e individuales (...) Artistización cuyas formas no están destinadas a ser admiradas por su belleza sino para otorgar poderes prácticos (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 11-12).

Cabe aclarar, que las edades que proponen Lipovetsky y Serroy interesan, en tanto reconocimiento de que las prácticas estéticas se encuentran fuertemente delimitadas por sus funciones culturales y sociales, de ahí que la propuesta de los autores contribuya a pensar la estética y la visualidad como constructos históricos socioculturales. En ese sentido nos reservamos abordar las dos primeras edades en esta historia de la estética, dadas las intenciones de esta aproximación comprensiva con la estética moderna y la visualidad en su relación con la racionalidad y su devenir en la estetización del mundo. Pensando en que esta propuesta como herramienta comprensiva y crítica, pueda servir como praxis, en su interacción con las dos primeras edades de la estética, con ello y de acuerdo con esta historización, la segunda edad es propiamente el antecedente más próximo a la estética moderna, la edad de la artistización aristocrática;

Herederos de la Antigüedad clásica que el humanismo del Renacimiento rehabilita y reivindica expresamente, aparece un segundo momento a finales de la Edad Media y se prolonga hasta el siglo XVIII. Representa las primicias de la modernidad estética con el advenimiento del artista separado de la condición de artesano (...) con obras destinadas a complacer al público adinerado e ilustrado y no ya simplemente a responder a exigencias de los dignatarios de la Iglesia. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 13).

Este es el momento histórico del arte de la imago, de su misión propiamente estética, de representación social:

Gusto por el arte y voluntad de estilización del marco de vida que funcionan como medios de afirmación social, modo de señalar el rango y de realzar el prestigio de los poderosos. Durante todo este ciclo, el intenso proceso de estetización (elegancia, refinamiento, gracia formal) vigente en las altas esferas de la sociedad no está impulsado por lógicas económicas: está sostenido por lógicas sociales, por estrategias políticas de teatralización del poder, por el imperativo aristocrático de representación social. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 14).

El final de este momento histórico es el inicio de la edad moderna, de la estetización moderna del mundo, del conocimiento sensible. En este contexto, es Baumgarten (1750) quien piensa la estética como “ciencia del conocimiento sensible”, como disciplina filosófica cuyo objeto de estudio empírico, es la esencia fenoménica de lo bello. Aparece entonces la construcción moderna de la estética, y de ahí en adelante la estética se va a entender principalmente, en términos del estudio de lo bello. La aportación de Baumgarten es significativa, pues configura una propuesta que concentra el pensamiento de una época, la tradición occidental epistemológica dicotómica de la razón y la sensibilidad, así entre la naturaleza y la cultura, el individuo y la sociedad, la racionalidad y la irracionalidad, la ciencia y el arte, entre la normalidad y diferencia. Esta tradición epistémica ha subsistido y se ha fortalecido para llegar en la actualidad, a lo que la teoría crítica con el antecedente de Max Weber (v. Apartado1) denomina racionalidad instrumental (Horkheimer y Adorno, 1994) o una fé ciega en la razón, en la producción, en la técnica.

En efecto, desde la modernidad la sensibilidad quedo subordinada a la razón, generando transformaciones culturales como continuidad y ruptura de un saber dominante; la estética en el mundo del conocimiento racional, como una disciplina, como una ciencia del estudio del conocimiento sensible, parafraseando a Baumgarten, como lógica de las facultades cognitivas inferiores para diferenciarlas de las superiores (racionales). Así entonces, en la edad moderna, la estética tiene el objetivo de explicar racional y objetivamente una realidad sensible particular, una fenoménicamente visible, por ejemplo; la realidad en la imago. En esta construcción de la estética las sensaciones son cognitivas por sus características empíricas, esto, dada la noción de la experiencia en el discurso de Baumgarten, en la que el conocimiento sensible es posible como

decodificación racional, como manifestación discursiva. La propuesta de Baumgarten de la estética como doctrina filosófica, además de ubicar la sensibilidad como una facultad inferior de conocimiento subordinada a principios racionalistas y de plantear una serie de reglas y características sustantivas a la disciplina, fundamentalmente determinó una nueva acepción de la estética y sobre todo hizo evidente la necesidad de la racionalidad en el mundo de la sensibilidad y de la sensibilidad en el mundo de la racionalidad.

Aquí hay que hacer énfasis en que la sensibilidad existe como parte de la condición humana y ha estado siempre relacionada con el saber de manera más amplia, no únicamente con el conocimiento, es por ello que hay que reconocer la diversidad de sensibilidades y de las construcciones históricas de los pueblos y las sociedades premodernas pasadas y contemporáneas. Es con este reconocimiento que abordamos la construcción histórica dominante, esto es, la que deriva de la concepción moderna: la estética como conocimiento sensible. Partimos entonces de que la importancia del análisis de la sensibilidad y la estética en los diferentes períodos históricos, debe hacerse a la par del análisis de reflexiones filosóficas, ideológicas, políticas, culturales y cosmológicas particulares. Con ella, los valores estéticos no se presentan aislados, por el contrario, son el resultado de valores morales y políticos, ideológicos, esto como constructos sociales.

Ubicando entonces la construcción de la estética en el contexto de la modernidad desde los presupuestos de mayor influencia ideológica y cultural (la racionalidad), más adelante localizaremos el cruce entre la estética y el capitalismo, ya que la estética como producto del pensamiento moderno, de la modernidad capitalista, desde nuestra perspectiva, se basa en la racionalidad (Descartes), en la diferenciación para la normalización (Foucault) y es producto de una materialidad y de una conciencia, de una economía y de una ideología (Marx). En este tenor:

El tercer gran momento histórico que organiza las relaciones entre arte y sociedad corresponde a la edad moderna de Occidente. Se expande durante los siglos XVIII y XIX y coincide con el desarrollo de una esfera artística más compleja, más diferenciada, liberándose de los antiguos poderes religiosos y nobiliarios (...) y luego del encargo burgués, el arte se impone como un sistema

con un elevado nivel de autonomía (...) academias, salones, teatros, museos, marchantes, coleccionistas (...) sus leyes, sus valores y sus propios principios de legitimidad (...) Una emancipación social de los artistas muy relativa porque viene acompañada por una dependencia nueva, la dependencia económica respecto las leyes del mercado. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.15).

Como ya comentábamos, la edad moderna de la estética tiene su antecedente en la estetización aristocrática, pero es Baumgarten el que introduce la *estética* como conocimiento sensible, disciplina dedicada a la belleza y a las artes entonces consideradas bellas para distinguirlas de las útiles:

No fue hasta el siglo XVIII cuando los problemas y concepciones de la estética empezaron a separarse de los de la técnica o de la filosofía de la artesanía (...) la separación había llegado hasta el establecimiento de una distinción entre las artes bellas (...) y las artes útiles (...) En el siglo XIX esta frase (...) se convirtió en *arte* (...) Al llegar a este punto la separación de arte y artesanía es teóricamente completa. (Collingwood, 1993. P. 16).

En este contexto, la estética en Baumgarten fundamentalmente se entiende como un proyecto que busca reivindicar el poder cognitivo racional de la sensibilidad, pues ésta necesitaba alcanzar el estado (nivel) de conocimiento en el contexto de la modernidad, el desarrollo de ciertos principios doctrinales, mismos que encontró en el legado del racionalismo cartesiano. Más allá de una teoría normativa, de una técnica (canones de la belleza, artesanado de la belleza), la estética se configura en Baumgarten como una teoría de la sensibilidad ó una filosofía de la facultad de sentir, sin embargo, en la propuesta racionalista de Baumgarten la contradicción se encuentra, en que la estética como conocimiento es un punto de vista independiente y dependiente a la vez, claro (iluminado) pero confuso (oscuro) en términos cartesianos. Es decir, lo sensible es una facultad inferior, en tanto no posee la claridad del entendimiento de la percepción racional, por ello, precisa de ésta. Es decir, la verdad sensible es posible por la claridad, por la dispersión de la luz en el espacio, por la delimitación y organización de los objetos en el espacio, por la claridad de los objetos para el pensamiento, por el entendimiento racional de la sensibilidad. En síntesis, la estética como producto de la modernidad, se inscribe en el régimen del saber de la racionalidad y por ello es

fundamental subrayar que desde sus “orígenes” el eurocentrismo parece expresarse como una suerte de panoptismo, como lo muestra la estética moderna, estética occidental que impuso un constructo de belleza como verdad universal y que se impuso ella misma como el modo universal para su conocimiento (entre otros lugares, en América Latina). La estética moderna forma parte de una epistemología de la sensibilidad, como; imposición de una universalidad excluyente. Baumgarten propuso una relación de semejanza entre lo estético y lo artístico a partir de la belleza, una relación posible desde la razón, desde la verdad, de tal forma que la estética como conocimiento sensible es la normalización del saber de la sensibilidad.

Por lo tanto, podemos ubicar y comprender que en la tradición occidental de la estética prevalece una relación diferenciada, jerarquizada, determinante entre lo racional y lo sensible, entre lo perceptual y lo conceptual, en la cual la sensibilidad se define por los sistemas perceptivos de la inteligencia (racional), mismos que se relacionan con los cinco sentidos y las sensaciones. Generalidad de sistemas perceptivos, que presupone un mecanismo epistémico en donde lo sensible se enuncia desde la razón; esto es, los sentidos y las sensaciones son el elemento abstracto del sistema perceptual de la inteligencia racional. En este sistema: “(...) lo sensible no puede existir fuera del contexto de la razón, de lo racional como función de las estructuras de la inteligencia.” (Schara, 2008. P. 12). Sin embargo, como subrayamos en esta aproximación comprensiva, tampoco puede existir lo racional fuera del contexto de lo sensible:

así pues, la filosofía crea la estética como un campo de los sentimientos y descubre que el proceso estético no se trata de un conocimiento, sino de una reacción afectiva que ciertos conocimientos producen en nosotros. (Schara, 2008. P. 15).

En este sentido, sí el objeto de estudio de la estética moderna es determinar la esencia de lo bello, lo bello no es en sí un objeto sino una idea, una verdad. La verdad de lo bello ó la belleza como evidencia sensible, en correspondencia con la evidencia racional. La noción de conocimiento sensible comprende entonces la experiencia sensible de la razón, la tradición occidental de lo bello como un ideal, como una idea que es posible conocer mediante lo sensible, pero que toma forma en la inteligencia:

El siglo XVIII, que es el siglo de la razón, por excelencia (...), se basa en lo fenoménicamente visible, y el deber de la razón consiste en examinar críticamente el mundo, que estaba lleno de errores. La razón debía combatir las tradiciones existentes y reemplazar el ideal del hombre por un nuevo ideal humano (...) Esta oposición de razón y sentimiento, entre ciencia-verdad-arte, va a construir una superestructura ideológica secular. (Schara, 2008. P. 21).

En síntesis, Baumgarten recuperó y condensó las teorías de lo bello, dando continuidad a la tradición epistemológica dicotómica (oposición) de lo racional y lo sensible, del hombre (mente) y la naturaleza, esto a partir de principios racionalistas (del racionalismo cartesiano) para el constructo de la estética como conocimiento sensible, incluyendo lo sensible a partir de lo simbólico, lo sensible como conocimiento discursivo. En el siguiente apartado ubicamos lo concerniente a la importancia de lo visible, de la visualidad en su relación con la racionalidad, específicamente ubicamos la cámara oscura como antecedente del perspectivismo cartesiano y a éste como antecedente del panoptismo. Ubicamos el vínculo entre la visualidad y la racionalidad, dada su comprensión en relación con los principios racionalistas y dado el contexto ocularcentrista de la modernidad. Junto con la conceptualización de la estética moderna (racionalista), identificamos el devenir de la visualidad y su cruce con la racionalidad, con el objetivo de comprender la estetización del mundo a través del panoptismo multicultural, como es, la actualidad y el presente de la estética y la visualidad.

2.3 Visualidad moderna

Como comentábamos en el apartado anterior, el legado del racionalismo cartesiano se hace presente en los principios racionalistas de la estética como conocimiento sensible en Baumgarten, en concreto con la verdad como idea, como claridad para establecer el conocimiento de lo sensible como evidencia. Así mismo, este legado se hace presente en la visualidad moderna, particularmente en el perspectivismo cartesiano, como deriva de la perspectiva renacentista. Recordemos, que en la racionalidad cartesiana la idea es aquella que está presente y manifiesta al espíritu, tesis que permeó de forma contundente en el mundo moderno de la filosofía (estética) y de la visualidad, al punto de transformar el modo de ver de la época moderna.

En este pasaje de la estética y la visualidad en el mundo occidental, como bien observan Jay y Crary, tratamos de ubicar la importancia del vínculo histórico entre la idea clara y su definición conceptual y práctica, entre lo visible y lo enunciable. En esta fundamental relación de la percepción visual (sensible) con la construcción del saber, con el conocimiento, siguiendo la propuesta de estos dos autores, ubicamos el vínculo entre lo visible (sensible) y lo enunciable (racional), no como parte de una tradición visual continua e integradora, que iría de la cámara obscura a la visibilidad panóptica y el espectáculo, pasando por el perspectivismo cartesiano y llegando a la visibilidad espectacular de la estetización del mundo, sino como un complejo campo de interacción entre diferentes modos de visualidad, regímenes de luz o regímenes escópicos y de regímenes del saber, de prácticas y de dispositivos.

Conforme a este señalamiento, en esta línea comprensiva ubicamos la cámara obscura y la perspectiva renacentista como antecedentes del perspectivismo cartesiano, esto es, reconociendo sus continuidades y sus discontinuidades, y la coexistencia de otras visualidades. Plantea Crary:

Si en el centro del método cartesiano se encontraba la necesidad de escapar de las incertidumbres de la mera visión humana y de la confusión de los sentidos, la cámara oscura es congruente con la búsqueda cartesiana del fundamento de un conocimiento humano basado en una visión puramente objetiva del mundo (Crary, 2008. P. 74).

Por ello, en la relación de la visualidad con la racionalidad en el perspectivismo cartesiano, remarcamos el antecedente de la cámara oscura como dispositivo óptico y como metáfora filosófica:

Desde hace al menos dos mil años sabemos que cuando la luz pasa a través de un pequeño agujero a un interior cerrado y oscuro, en la pared opuesta a la oscuridad aparece una imagen invertida (...) Es importante, no obstante, distinguir entre el hecho empírico perdurable que permite tal forma de producir imágenes y la cámara oscura en tanto artefacto construido históricamente (...) En términos históricos, debemos reconocer que, durante cerca de doscientos años, desde finales del siglo XVI y hasta las postrimerías del XVII, los principios estructurales y ópticos de la cámara oscura se conjugaron en un paradigma dominante (...) fue, indiscutiblemente, el modelo más utilizado para explicar la visión humana y para representar la relación del sujeto perceptor y la posición de un sujeto cognoscente respecto del mundo externo (...) Durante más de doscientos años pervivió como metáfora filosófica (...). (Crary, 2008. Pp. 49-51).

En el devenir de la visualidad la cámara oscura reconfiguró el mundo perceptible y enunciable desde el pensamiento racional y el mundo de la estética y del arte, hasta el entretenimiento popular, como dice Crary:

Durante dos siglos permitió explicar, tanto para el pensamiento racionalista como para el empirista, cómo la observación conduce a deducciones verídicas sobre el mundo al mismo tiempo, en tanto que objeto material, ese modelo era un medio ampliamente utilizado para observar el mundo visible, un instrumento de entretenimiento popular, investigación científica y práctica artística. (Crary, 2008. Pp. 51-52).

La historia de *Las Técnicas del Observador* de Crary, al igual que *Los regímenes escópicos de la modernidad* de Jay, entre otras lecturas de lo visible (como la lectura de la ideología a partir de la cámara oscura en Marx), reconocen el indicio ejemplar de la naturaleza ideológica de la visualidad, particularmente de la representación en la cámara oscura: “En los textos de Marx, Bergson, Freud y otros, el mismo aparato que un siglo

antes había sido lugar de la verdad se convierte en modelo de procedimientos y fuerzas que ocultan, invierten y mistifican esa verdad.” (Crary 2008. P. 52). Por eso, hay que considerar ciertos comentarios de Crary al respecto de la cámara oscura y la ideología, para comprender el vínculo entre racionalidad, estética y visualidad e ideología, pues;

Quizás el obstáculo más importante para la comprensión de la cámara oscura, o de cualquier aparato óptico, sea la idea de que tanto dispositivo óptico como observador son dos entidades diferenciadas, que la identidad del observador existe independientemente del dispositivo óptico, el cual no es más que un instrumento técnico físico. (Crary 2008. P. 53).

Estas consideraciones, además de plantear la diferencia entre el observador ó espectador (el ojo y la mirada) y el medio, nos permiten reconocer continuidades y discontinuidades de los principios racionalistas en la cámara oscura y el perspectivismo cartesiano, puesto que este:

(...) entrelazarse de la naturaleza y su representación, esta indistinción entre la realidad y su proyección, será abolida por la cámara oscura, y en su lugar instituirá un régimen óptico que separará y distinguirá a priori la imagen del objeto (...). Por encima de todo, esto indica la aparición de un nuevo modelo de subjetividad, la hegemonía de un nuevo sujeto-efecto (...) define al observador necesariamente por su aislamiento, reclusión y autonomía. Impulsa una suerte de *ascesis* o retirada del mundo, con el fin de regular y purificar la relación de uno con los múltiples contenidos del, ahora, mundo «exterior» (...) es una figura tanto del observador, que es nominalmente un individuo libre y soberano, como de un sujeto privatizado y reducido en un espacio cuasi-doméstico, separado del mundo público exterior (...). Al mismo tiempo, otra función de la cámara oscura, emparentada e igualmente decisiva, consistió en cercenar el acto de la visión respecto del cuerpo físico del observador: en descorporeizar la visión. (Crary, 2008. Pp. 62-63).

Resulta entonces fundamental precisar que la cámara oscura definió al sujeto observador en el cual acontecía una percepción descorporeizada (fuera del sujeto), la de la verdad racionalista y la de la ideología. Postulando las características fundamentales

de la visión racional (e/ó ideológica) del sujeto observador, al legitimar el punto de vista monádico del individuo, el del espacio monofocal; “(...) la experiencia física y sensorial del observador es suplantada por las relaciones entre un aparato mecánico y un mundo preexistente objetivamente verdadero” (Crary, 2008. Pp. 63-65). Ahí la importancia de la cámara oscura como dispositivo óptico y como metáfora filosófica:

La penetración ordenada y calculable de los rayos de luz a través de la única apertura de la cámara oscura encuentra una correspondencia con la inundación del espíritu por la luz de la razón, y no con el deslumbramiento potencialmente peligroso de los sentidos por la luz del sol (Crary, 2008. P. 69).

Así, la cámara oscura se relaciona con el racionalismo cartesiano, en tanto que este último se centra en la claridad, por eso “(...) la cámara oscura es congruente con la búsqueda cartesiana del fundamento de un conocimiento humano basado en una visión puramente objetiva del mundo.” (Crary, 2008. P. 74). En concreto a propósito del observador, del sujeto del perspectivismo cartesiano, “(...) a pesar de este discurso acerca de los sentidos y la sensación, continuamos encontrándonos dentro del mismo campo epistemológico ocupado por la cámara oscura y su indiferencia por la evidencia subjetiva e inmediata del cuerpo.” (Crary, 2008. P. 88). En síntesis, la cámara oscura contribuyó en la construcción del sujeto observador. Al respecto apunta Jay a propósito de la perspectiva renacentista:

El nuevo concepto de espacio era geoméricamente isótropo, rectilíneo, abstracto y uniforme. El *velo* de hilos empleado por Alberti creó una convención para representar ese espacio de un modo que anticipó las cuadrículas tan características del arte del siglo XX (...) El espacio tridimensional, racionalizado, de la visión en perspectiva pudo volcarse en una superficie bidimensional en virtud de las reglas de transformación especificadas en *De Pittura* de Alberti y en otros tratados posteriores (...) y otros artistas. El artificio básico era la idea de pirámides o conos visuales simétricos que tenían uno de sus ápices en el punto céntrico o de fuga de la pintura y el otro en el ojo del pintor o del espectador. (Jay, 2003. P. 225).

En principio, la perspectiva siguiendo a Ramírez parece surgir de la práctica artística y la voluntad matemática, por eso hay que:

insistir en esta idea, pues es importante tener presente que el “modo de visión renacentista”, tal como lo entendemos aquí, no es el que proporciona sin más la perspectiva geométrica centralizada, sino un híbrido que contiene soluciones variadas para resolver una multitud de problemas pictóricos (...) Convivió, desde luego, con otros subsistemas visuales (...). (Ramírez, 2009. P.13).

Sin embargo, fundamentalmente la fuerza de la perspectiva renacentista se encuentra en que se relaciona con la racionalidad, con la regularidad visual y el orden de la luz, con el sujeto observador de la cámara obscura. Un orden de la luz que tiene su antecedente en la luz de la divinidad:

como consecuencia de la fascinación medieval tardía por las implicaciones metafísicas de la luz -la luz como *lumen* divino antes que como *lux* percibida-, la perspectiva lineal llegó a simbolizar una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios. (Jay, 2003. P. 225).

Con este antecedente y en este contexto racionalista de la visualidad, sobre todo hay que insistir en que el modo de visión renacentista, “(...) impuso algunas convenciones hasta el punto de convertirlas en universales, como son la estabilidad de la visión y la monofocalidad.” (Ramírez, 2009. P.13). A partir de lo anterior, podemos comprender la relación entre la perspectiva y el racionalismo cartesiano, pues en éste último el intelecto observa y examina objetos modelados como imágenes en el espacio monofocal del perspectivismo cartesiano:

El mirón, estabilizado ante el asunto, se sirve de uno de sus ojos. Esta es la idea fundamental: los pintores del Renacimiento impusieron la premisa de que el artista se halla en un lugar determinado, y que su visión se puede plasmar en una imagen estática. El espacio, unitario, es representable en un “cuadro”, y el movimiento y el tiempo parecen congelados. (Ramírez, 2009. P. 14).

Es así que, cuando la organización en perspectiva matemática del espacio monofocal (perspectiva geométrica centralizada) se superpuso a la visión experimental, la perspectiva representó el modelo que “(...) mejor expresó la experiencia “natural” de la vista valorizada por la cosmovisión científica.” (Jay, 2003. P. 224). Parafraseando a Ramírez, la visualidad aconteció entonces desde un ojo inmóvil, para el que la intersección plana de la pirámide visual debe considerarse como reproducción adecuada, representativa de la imagen visual, esto superando la idea de realidad conformada o determinada por el ojo de dios:

La perspectiva estaba sometida a una convención, exclusiva del arte europeo y establecida por primera vez en el Alto Renacimiento, que lo centra todo en el ojo del observador. Es como el haz luminoso de un faro, sólo que en lugar de luz emitida hacia afuera, tenemos apariencias que se desplazan hacia dentro. Las convenciones llamaban *realidad* a esas apariencias. La perspectiva hace del ojo el centro del mundo visible. Todo converge hacia el ojo como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está ordenado en función del espectador, del mismo modo que en otro tiempo se pensó que el universo estaba ordenado en función de Dios. Según la convención de la perspectiva, no hay reciprocidad visual. Dios no necesita situarse en relación con los demás: es en sí mismo la situación. (Berger, 2007. P.23).

Este vínculo entre la visualidad (sensibilidad) y racionalidad hace posible plasmar imágenes estáticas que permiten el conocimiento racional del espacio y los objetos. Cuestión que aquí ubicamos en el devenir de la visualidad y su cruce con la racionalidad en la actualidad y la ruptura de la visibilidad del panoptismo, más específicamente en el panoptismo multicultural (visibilidad espectacular). Para efecto de comprender, más adelante atendemos a la noción del sujeto observador y de contextualizándola en la contemporaneidad de la visualidad de la vigilancia (visibilidad), el espectáculo y la ideología (espectador), en el panoptismo multicultural y la estetización del mundo. Para ello, en los apartados siguientes, seguimos a Crary en su diferenciación de las prácticas del espectador y el observador:

La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez el producto histórico y el lugar de ciertas

prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación (...) He elegido el término *observador* principalmente por sus resonancias etimológicas. A diferencia de *spectare*, raíz latina de «espectador», la raíz de «observar» no significa literalmente «mirar a». La palabra 'espectador' también conlleva connotaciones específicas, especialmente en el contexto de la cultura decimonónica, que prefiero evitar -concretamente, las de ser el asistente pasivo de un espectáculo, como en una galería de arte o en un teatro. En un sentido más pertinente para mi estudio, *observare* significa «conformar la acción propia, cumplir con», como al observar reglas, códigos, regulaciones y prácticas. Aunque se trate obviamente de alguien que ve, un observador es, sobre todo, alguien que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, que se halla inscrito en un sistema de convenciones y limitaciones. (Crary, 2008. P. 21).

En esta línea comprensiva de la visualidad contemporánea de Ramírez, nos interesa la “(...) emergencia y expansión en la modernidad del modo “panóptico” de visión, frente a la monofocalidad renacentista (...).” (Ramírez, 2009. P.8), ya que, la adopción del panoptismo (así como la del perspectivismo cartesiano ó monofocalidad renacentista como orden visual), tuvo muchas implicaciones culturales, como el hecho de que, “La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado.” (Jay, 2003. P. 226). En ese sentido, el perspectivismo cartesiano fue: “(...) blanco de una crítica (...) que denunció la prioridad dada por aquel modelo a un sujeto ahistórico, desinteresado y descorporeizado, por completo ajeno al mundo que pretende conocer sólo desde lejos.” (Jay, 2003. P. 229). ¿No es ésta una crítica al panoptismo? De ser así, esto implica en relación con la continuidad del modo monofocal y panóptico de la visión, la posición problemática que ocupa el sujeto:

(...) pues el ojo monocular que está en el ápice de la pirámide del observador puede construirse como una mirada trascendental y universal -es decir, exactamente la misma para cualquier espectador humano que ocupara el mismo punto en el tiempo y el espacio- o como una mirada contingente, es decir, que depende únicamente de la visión individual, particular, de los distintos espectadores que tienen sus propias relaciones concretas con la escena que se extiende frente a ellos. Cuando la primera se transformó explícitamente en la

segunda, pudieron advertirse claramente las implicaciones relativistas del perspectivismo (...). Finalmente, la tradición de la perspectiva cartesiana contenía el potencial para una disputa interna en el posible desajuste entre la visión de la escena que tenía el pintor y la del supuesto espectador. (Jay, 2003. P. 230).

En esta línea de continuidad de la visualidad, subrayamos que en el modo panóptico de visión a diferencia del monofocal, el ojo pierde su inmovilidad al desplazarse girando sobre sí mismo, pero como subraya Ramírez sin perder el deseo de que el mundo sea transparente y controlable para el hombre. Mientras la mirada panóptica buscara sustituir al ojo de dios, por su parte el perspectivismo buscaba a su manera el control del mundo de lo visible. Este desplazamiento puede ubicarse en la pintura de paisaje y más precisamente en el panorama, en esas grandes pinturas ó representaciones de una visión cartográfica amplia del mundo que exigían el movimiento de la mirada;

Quizás se encuentre en este tipo de experiencias el origen recóndito de algunas revoluciones en el régimen escópico de la época contemporánea. Los *panoramas* (patentados en 1787 por el pintor escocés Robert Barker) eran grandes pinturas, dispuestas en cilindro, cuya contemplación exigía un desplazamiento del visitante (...). No es casualidad que surgieran y se propagaran al mismo tiempo que el *panóptico*, concebido por Jeremy Bentham hacia 1787. (Ramírez, 2009. P. 16).

En el devenir del perspectivismo al panorama y al panoptismo, tiene lugar también la continuidad del sujeto observador, de la mirada contingente (individual), trascendental (racional) y universal (identidad ideológica); la visibilidad en el panoptismo es unidireccional, mensurable y burocrática. “¿Acaso no son también “panoramas” esas prisiones circulares, con una torreta central desde la que un solo vigilante, girando sobre sí mismo, podría controlar todas las dependencias carcelarias?” (Ramírez, 2009. P. 16).

Nos hemos avocado a este devenir del perspectivismo, el panorama y el panoptismo, para dar paso a la comprensión de la estetización y la visualidad contemporáneas. Recuperamos la estética de Baumgarten para comprender la estética moderna occidental y como punto de partida para pensar su actualidad y su presente en la estetización del

mundo. Estética basada en lo fenoménicamente (racionalmente sensible) visible, ubicada en el contexto del racionalismo y del ocularcentrismo, y en relación con el perspectivismo cartesiano. En este punto, partimos de Jay para reconocer que; “El régimen perspectivista puede ser cómplice de cierta noción de un sujeto burgués aislado, un sujeto que no reconoce su corporeidad, su intersubjetividad, ni el hecho de que está inmerso en la carne del mundo.” Jay, 2003. P. 244). Por ello, coincidimos con Jay en que;

Con frecuencia se ha sostenido que la era moderna estuvo dominada por el sentido de la vista de una manera que la distingue de sus predecesoras premodernas y posiblemente de su sucesora posmoderna. Comenzando por el Renacimiento y la revolución científica, en general se estima que la modernidad ha estado resueltamente marcada por el ocularcentrismo. (Jay, 2003. P. 221).

Esta lectura de la visualidad contribuye a ubicar el cruce entre la estética moderna y el perspectivismo cartesiano como el régimen escópico dominante de la modernidad y la visibilidad (panoptismo) como el régimen escópico de las sociedades disciplinarias, puesto que, el sentido de la vista, siguiendo la tesis de Jay y otros autores, fue el sentido dominante de la modernidad (ocularcentrismo). Sin dejar de reconocer que este régimen escópico no fue el único y que convivió con otros, subrayamos que el modelo del perspectivismo cartesiano, es la síntesis de la relación: sensibilidad (percepción) – racionalidad. Relación que se actualiza en el panoptismo y después en el panoptismo multicultural. Pues este modelo escópico encuentra su continuidad y discontinuidad en la visibilidad panóptica:

(...) podemos identificar, en la esfera de las artes visuales, con las nociones de perspectiva del Renacimiento y, en la esfera de la filosofía, con las ideas cartesianas de racionalidad subjetiva. Por conveniencia, podríamos llamar a este modelo el perspectivismo cartesiano (...) El supuesto expresado (...) de que el perspectivismo cartesiano es *el* modelo visual reinante de la modernidad aparece frecuentemente vinculado con la argumentación adicional de que logró esa posición dominante porque fue el que mejor expresó la experiencia "natural" de la vista valorizada por la cosmovisión científica. (Jay, 2003. P.p. 223-224).

De lo cual, subrayamos que la estética y la visualidad en relación con la racionalidad, se vinculan con lo fenoménicamente visible y se comprenden como constructos de la modernidad, de un régimen epistémico. Así comprendemos la visibilidad panóptica, como función generalizada de la visualidad de las sociedades (modernas) disciplinarias. Este vínculo se fundamenta en tanto que la visibilidad panóptica como el perspectivismo, como ya se señaló con anterioridad, en parte surge “(...) como consecuencia de la fascinación medieval tardía por las implicaciones metafísicas de la luz -la luz como *lumen* divino antes que como *lux* percibida-, la perspectiva lineal llegó a simbolizar una armonía entre las regularidades matemáticas de la óptica y la voluntad de Dios. (Jay, 2003. P. 225). En efecto, a partir de lo anterior en el vínculo entre el perspectivismo y el panoptismo, reconocemos un cambio en el objeto de representación:

La frialdad abstracta de la mirada en perspectiva implicó el retiro de la conexión emocional del pintor con el objeto pintado en el espacio geometrizado (...) Además de deserotizar el orden visual, este modelo había fomentado también lo que podría llamarse la desnarrativización o la destextualización. Es decir, a medida que el espacio abstracto, cuantitativamente conceptualizado, fue interesando al artista más que los sujetos cualitativamente diferenciados representados en ese espacio, la transcripción de la atmósfera llegó a ser un fin en sí misma. (Jay, 2003. P.p. 226-227).

Esta frialdad de la representación de la imago, tomó forma en la visibilidad como mirada disciplinaria, la que incorporó como discontinuidad de su antecedente (el perspectivismo) y como, complemento de lo visible, lo enunciado, la discursividad. A diferencia del perspectivismo, lo enunciado en el panoptismo acompaña a una mirada vigilante, divisoria, normalizadora, una mirada geometrizada de lo social; la visibilidad en Foucault acontece como ejercicio de poder para la construcción del saber. Estas implicaciones de la relación de subordinación de la visualidad con la racionalidad, encuentran una deriva como subrayábamos, en la visibilidad como ejercicio visual unidireccional, mensurable y burocrático, es decir, conceptualizado. Para Jay:

El perspectivismo cartesiano tuvo lugar, pues, en conjunción con una cosmovisión científica que ya no interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino, sino que lo concebía situado en un orden

espacio-temporal matemáticamente regular, lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial. El perspectivismo fue también el aliado como lo han declarado muchos comentaristas, de la ética fundamentalmente burguesa del mundo moderno. (Jay, 2003. P. 228).

De igual forma, la visibilidad o el modo panóptico de visión, tuvo lugar en el contexto disciplinario en relación con una cosmovisión científica en donde el humano es el objeto natural que debe examinarse (vigilarse) para producir su saber, su acontecimiento como hombre, como sujeto. Identificamos en esta comprensión crítica de la estética y la visualidad, su devenir en un contexto racionalista y ocularcentrista, como visibilidad espectacular y en la estetización del mundo:

Allí donde el mundo real se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales, motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a *hacer ver*, por diferentes mediaciones especializadas, el mundo que no puede más ser directamente alcanzado, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado (...) el sentido más abstracto, el más susceptible de engaño, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. (Debord, 1995. P. 13).

Esta transformación del mundo como fenoménicamente visible, como un campo para el análisis, la manipulación (vigilancia) y su representación y especulación (espectáculo), supuso una transformación de cultura, de la sociedad. Apunta Debord al respecto:

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes (...). El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión o como el producto de las técnicas de difusión masiva de imágenes. Se trata más bien de (...) una visión del mundo que se ha objetivado (...). El espectáculo, considerado en su totalidad, es a la vez el resultado y el proyecto de un modo de producción existente. (Debord, 1995. P. 9)

Se trata entonces, en términos metodológicos, respecto de la comprensión del devenir de la estética y la visualidad, de una hermenéutica crítica como, “una labor crítica negativa, que intenta desarmar las trampas y las falsas extensiones culturales cuando la pretensión de fondo es el dominio o la absorción de la diferencia cultural por la Identidad ideológica”. (Lazo, 2007. P. 52). Como antes ya comentamos, esta labor no pierde de vista otras concepciones o formulaciones de la estética y la visualidad, como las de una praxis como posibilidad de dejar de ser hablado (pensado, sentido, visto) y convertirse en sujeto de enunciación, de sensibilidad. Praxis para dejar de ser invisible y hacerse visible bajo otras estéticas y otras visualidades, más bien de tipo panorámicas e interculturales. A propósito de la sensibilidad y lo visible en los pueblos indígenas, en las mujeres, en los artesanos, en la periferia estética, Santos apunta que quienes están en mejores condiciones de desafiar el control y sus límites, son los grupos (y sus miradas y sensibilidades) que siempre han sido ubicados del otro lado de la línea, tornados invisibles para que la línea no fuese visible, para que la explotación y la exclusión no se cuestionaran. Por eso la propuesta que aquí se construye es la de una estética como praxis creadora de diálogos interculturales, que a manera de diáspora diferencie lo visible y lo invisible, es decir, que incida efectivamente en la cultura para habilitar la sensibilidad y la mirada crítica, propositiva y diferente, frente la unidireccionalidad y unidimensionalidad de la ideología estética y la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural en la estetización del mundo. Una praxis que posiblemente tenga lugar en la diferencia sociocultural para el reconocimiento crítico hermenéutico de otras estéticas, de otras visualidades, de otras epistemes, otras praxis de relación con la imago.

2.4 Estética y capitalismo

Como ya se ha comentado aquí, la estética y la visualidad se han incorporado de diferentes maneras al capitalismo, “(...) pero si la espontaneidad, las impresiones fortuitas, la autenticidad se han convertido en valores artísticos e íntimos, ello se debe básicamente a la ideología del individuo autónomo y no social”. (Lipovetsky, 2012. P. 100). Interesa a partir de lo anterior, reconocer la importancia del cruce entre la estética y el capitalismo. En este apartado, vinculamos la historia reciente de la estética con el capitalismo, pues el individuo contemporáneo se encuentra en un proceso sociocultural de enajenación total, de personalización, de individuación, escindido, separado, fragmentado como el producto final de la estructura/superestructura capitalista. Enajenación total o individuación resultado en parte, de la integración de la estética al capitalismo:

Lo bello funcional debe expulsar lo bello decorativo y las construcciones utilitarias (...). El arte no debe de separarse ya de la sociedad ni ser sólo un agradable pasatiempo para los ricos: la estética del ingeniero debe poder reorganizar en un “diseño total” la integridad del entorno cotidiano de las personas (...) proliferan los proyectos de embellecimiento de la vida cotidiana de todas clases (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 18).

En este devenir, la visualidad se comprende, como hemos visto en el caso de la cámara oscura y el sujeto observador del perspectivismo, el panoptismo y el panoptismo multicultural (visibilidad espectacular), bajo la directriz de su incorporación estructural e ideológica de la estética al capitalismo. Es decir, este devenir se comprende como producto en gran medida, de la convergencia de la estética, la producción, el consumo y la ideología, esto es, como visibilidad, como mecanismo de difusión de la estetización del mundo y sus industrias culturales. Como comentan Lipovetsky y Serroy:

(...) una nueva etapa de estetización en masa vehiculada principalmente por las industrias culturales nacientes y las transformaciones de la gran distribución. En este sentido, es forzoso reconocer que son más las lógicas industriales y comerciales que han posibilitado el proceso de estetización en masa que la esfera del arte propiamente dicha (...). En realidad, el universo industrial y comercial

ha sido el principal artesano de la estilización del mundo moderno y de su expansión democrática. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 19-20).

En este devenir cultural de la estética es prudente preguntarnos: ¿porqué la sensibilidad prevalece en la construcción de la sabiduría y el conocimiento en la diversidad de culturas a lo largo de la historia, pero en la cultura occidental (dominante) aparece fetichizada con fines racionales, productivistas, consumista y de control ideológico? Parece que las sociedades occidentales, éstas que se han ido construyendo de la modernidad a la fecha han procurado, resguardado, fortalecido y difundido a la racionalidad como única vía de acceso al conocimiento. En particular, en cuanto a la fetichización (racionalista, productivista y consumista) de la sensibilidad, también es prudente preguntarse: ¿las sociedades capitalistas, excluyen u olvidan que la sensibilidad es en sí misma un medio cognitivo y que de hecho, de ello ha dependido y depende la sobrevivencia del humano y la subsistencia de la vida en la mayor parte del mundo?

Por eso aquí subrayamos la importancia de las formulaciones de la estética y la visualidad dentro de otras epistemes, epistemes premodernas, no capitalistas, otras, teniendo en cuenta que las sociedades capitalistas han incluido a la sensibilidad y a la visualidad en su lógica de fetichización estructural e ideológica. Como plantean Lipovetsky y Serroy, *Vivir en tiempos del capitalismo artístico*, es vivir en la época de la incorporación económica, ideológica y cultural de lo sensible, del placer, de la diversión, del azar y la moda, es vivir en la incorporación unidimensional de los opuestos. Con estos autores nos situamos para hablar de una estética y una visualidad dominantes que, con ellos (Lipovetsky y Serroy), se proyectan más allá de la estética occidental y que son el punto de partida para la comprensión crítica de la imago. Lo cual implica como plantea Foucault en especial, atender a lo relacionado con la construcción del saber como ejercicio de poder. Con ello, nos aproximamos a nuestro objeto de estudio con una mirada como la que plantea De Sousa Santos, autor antisitémico y decolonizador, quien señala que no puede haber justicia social sin justicia cognitiva.

En este sentido, pensamos aquí, situados en el capitalismo artístico que no puede haber justicia cognitiva sin justicia estética. La estétización del mundo como continuidad y la

ruptura de la relación entre la racionalidad y la estética marcan al día de hoy, esto a través de la racionalidad instrumental, el ritmo de la dominación ideológica, la explotación económica y ambiental, y la sujeción cultural, todo ello aconteciendo desde una mirada situada en la diferencia, que observa el panoptismo multicultural. En la lógica actual de la racionalidad instrumental presenciamos el pasaje de la estética como conocimiento sensible a la estética como producto y consumo de experiencias sensibles en el capitalismo artístico. De la estética como conocimiento sensible a la estética como producción y consumo (fascinación), la racionalidad estética capitalista va distribuyendo, diferenciando y normalizando la diversidad de manifestaciones culturales (estéticas). Así la racionalidad estética va legitimando el paradigma, produciendo aquello mismo que intenta definir, un ethos estético y una visibilidad espectacular. De ahí, la necesidad de una praxis estética, una que situada ante la racionalidad panóptica, reconozca la historia y el contexto de la estética y que procure la dialogicidad intercultural. Esto es en el reconocimiento de la diferencia que vaya más allá, de la dicotomía y la subordinación de la sensibilidad y de la visualidad de la racionalidad.

Pensamos en una praxis en situación o situada. Es decir, en la que los datos objetivos son insuficientes para saber a qué atenerse, lo que nos aproxima al problema en la dialogicidad intercultural, del reconocimiento de que los valores estéticos no se presentan aislados. Por el contrario, que son el resultado de economías e ideologías particulares. Para hacer énfasis en la necesidad de situarnos y siguiendo la crítica de Giménez Gatto, sabemos que una parte de la teoría del arte contemporáneo, de la estética como discursividad previsible, propone y promueve la comprensión acrítica de la cultura:

El problema radica en que el discurso crítico no hace más que duplicar, en el terreno de la escritura, precisamente aquello de lo que se lamenta incansablemente. Es decir, la banalidad del arte no hace más que reflejarse en la reflexión de la crítica, devolviéndonos su imagen redoblada, ahora, en la especulación bienpensante de las buenas conciencias (...) La previsibilidad del rechazo a lo banal se ha convertido en la forma políticamente correcta de la crítica cultural, una nueva zona de comodidad para el nuevo pensamiento decimonónico del siglo XXI. (Giménez, 2011. P. 9).

Dada la crítica de la banalidad, por ello, este trabajo más allá de una especulación bienpensante, procura una estética y una visualidad como praxis, crítica, ética y propositiva, esto en especial, con el reconocimiento y señalamiento de un panoptismo multicultural como mecanismo para la estetización capitalista del mundo. Es decir, el modo dominante de producción y la reproducción de la cultural. Por ende, una praxis que reconozca sus implicaciones en términos de continuidad y ruptura de la visualidad dominante o hegemónica. En términos prospectivos se trata en este trabajo de procurar la construcción de una praxis que promueva conexiones interculturales, entendiendo la interculturalidad desde el conflicto (multiculturalidad, Dietz) y la traducción intercultural, como “el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles (...).” (Santos, 2010. P.52).

Por eso la analítica que aquí proponemos para hacer posible esta praxis en su multiplicidad, reconociendo que la estetización del mundo es producto del devenir de la racionalidad estética y visual, en el contexto económico e ideológico particular del capitalismo, para el caso, artístico. Respecto a este contexto, retomamos la propuesta de Adolfo Sánchez Vázquez en torno a *Las Ideas estéticas de Marx*, para contribuir a la comprensión de la estética moderna desde una perspectiva crítica y ubicar la estetización del mundo. El autor plantea lo siguiente, a propósito de la importancia de la reflexión en torno a *La estetización del mundo*:

La gran aportación de Marx a la Estética consiste en haber puesto de relieve que lo estético, como relación peculiar entre el hombre y la realidad, se ha ido forjando histórica y socialmente en el proceso de transformación de la naturaleza y creación de un mundo de objetos humanos. (Sánchez, 1984. P. 50).

La importancia de Marx para esta labor comprensiva, radica en la precisión de su análisis de las sociedades capitalistas, al grado de establecer puntos que prevalecen a las transformaciones del capitalismo en el tiempo y en el espacio (Siglo XXI); puntos que dieron lugar a pensamientos dogmáticos, críticos, autocríticos y reaccionarios para situarnos en el capitalismo artístico. Aquí recuperamos la revisión crítica de Marx por parte de Sánchez Vázquez, ya que coincidimos en reconocer la importancia de su legado, así como la importancia de su revisión a la luz de la teoría crítica

contemporánea. Cabe señalar, que la estética marxista aspira a dar cuenta de lo que es y no a señalar lo que debe ser. Si bien el trabajo de Marx se concentra en la construcción de una crítica de la economía-política capitalista, sus primeros textos se concentran en el ser humano mediante un pensamiento que, como filosofía humanista, lo comprende como un ser genérico, un ser creador, dotado de capacidades y potencias que el capitalismo se encarga de enajenar:

Esta mutilación del hombre o pérdida de lo humano se da justamente en el trabajo, en la producción material, es decir, en la esfera en la que el hombre debiera afirmarse como tal y que ha hecho posible la creación estética misma. Y buscando lo humano, lo humano perdido, Marx se encuentra con lo estético como un reducto de la verdadera existencia humana, y no sólo como un reducto de ella sino como una esfera esencial. Si el hombre es actividad creadora, no podría dejar de estetizar el mundo –asimilarlo artísticamente- sin renunciar a su condición humana. (Sánchez, 1984. Pp. 48-49).

Frente al capitalismo artístico, *Las ideas estéticas de Marx* se centran en la idea del humano como ser creador, en que la relación estética (en un amplio sentido de la sensibilidad) con la realidad es una relación esencial, una relación fundamental para la existencia humana. De igual forma para Bataille, el nacimiento de la estética como vínculo sensible del humano con el mundo marcó la consumación del ser humano: El trabajo decidió la realización del arte. La creatividad (sensibilidad) en el trabajo, fue y sigue siendo, una de las características más importantes en la relación entre el humano y la naturaleza, pues el humano transforma la naturaleza y su propia naturaleza. Sin duda el humano es el animal que trabaja, pero también el que transforma el trabajo en juego, en ritual, en arte, en goce, en placer, el que crea (trabaja) un mundo a través de su sensibilidad. Es así que el arte y la creación como parte de la comprensión de las ideas estéticas de Marx , requieren, de conceptos que particularmente, se inscriben en la concepción de la filosofía marxista como filosofía de la praxis:

(...) fue Marx quien vio claramente la relación entre el arte y el trabajo a través de su naturaleza creadora común y, en consecuencia, concibió este último no sólo como una categoría económica (fuente de riqueza material) sino como

categoría filosófica ambivalente (fuente de riqueza y de miseria humanas). (Sánchez, 1984. P. 46).

Siguiendo la lectura de Sánchez Vázquez, la estética moderna se puede contextualizar en el capitalismo a la luz de los presupuestos marxistas y descartando una serie de axiomas que la obstaculizan así como, tomando en cuenta su antecedente eurocentrista. Sobre ello y con García Canclini: “Al clausurar las ilusiones idealistas, desmitificar la fetichización positivista de “lo concreto” y ofrecer a la estética una teoría de la sociedad bien fundada, el marxismo inaugura la *problemática* del conocimiento social del arte (...)”. (García, 2010. P.64),

En esta línea comprensiva nos interesa hacer énfasis, que es preciso tener en cuenta la tesis marxista del arte y la estética como fenómenos ideológicos, vinculados con intereses sociales, de clase. Tesis que subraya el carácter ideológico (superestructura), pero que pierde de vista al arte y a la estética como modos específicos de reflejar la realidad. La contradicción entre condicionamiento social y autonomía, respecto a la estética y el arte como ideología siguiendo a Sánchez Vázquez, es la versión sociologista vulgar y precisa ser superada, descartada. Olvidar esto, “es decir, reducir el arte a ideología o a mera forma de conocimiento- es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre”. (Sánchez, 1984. P. 44). Sin embargo, bajo las condiciones de posibilidad de la estética en la contemporaneidad capitalista, en este trabajo nos aproximamos a la comprensión crítica de la ideología estética, partiendo de la crítica de las tesis del arte como ideología y como fenómeno autónomo. Escribe Sánchez Vázquez:

Quien reduce lo artístico a lo ideológico, pierde de vista su dimensión esencial, creadora; quien ve sólo en él una forma de reflejo de la realidad, olvida aún más este plano fundamental, es decir, olvida que el producto artístico es una realidad que testimonia, ante todo, la presencia del hombre como ser creador. (Sánchez, 1984. P. 47).

Hay que aclarar entonces que las ideas estéticas de Marx, principalmente refieren al arte, sin embargo no excluyen su aplicación en relación con otros sistemas estéticos. Así mismo aclaramos que el enfoque ideológico del arte y la estética, es una parte

importante del legado marxista pero no el único. De igual forma es importante aclarar que la estética moderna (Baumgarten) se contextualiza en la sociedad moderna capitalista (industrial), en la cual el hombre se encuentra al servicio de la producción capitalista (Marx). Aclaración fundamental, pues contribuye para la comprensión de que la estética desde la perspectiva marxista subraya el carácter humano, poniéndolo en relación con lo concreto real e histórico, con la economía y con la ideología, con su actividad práctica, material. Es decir, el humano se realiza como tal en la medida en que se objetiva, en la medida en que transforma la naturaleza y por ende, su propia naturaleza. El humano se realiza en cuanto se produce como tal en dos sentidos, de manera enajenada como producto epistémico, económico, ideológico y cultural y como, producto de su creatividad, de su praxis estética. Es por ello, que la perspectiva marxista se diferencia de la idealista planteando que la estética satisface necesidades humanas materiales, las de la creación y el goce:

Entre el arte y el trabajo no existe, por tanto, la oposición radical que veía la estética idealista alemana, para la cual el trabajo se halla sujeto a la más alta rigurosa necesidad vital mientras que el arte es la expresión de las fuerzas libres y creadoras del hombre. Por otra parte, dicha estética alzaba una muralla infranqueable entre una y otra actividad en virtud de sus efectos opuestos: pena y sufrimiento, los del trabajo; alegría y placer, los del arte. (Sánchez, 1984. P. 65).

En este sentido, la estética moderna de acuerdo con la lectura marxista, corresponde en términos generales con el idealismo (racionalista), en tanto que no se fundamenta en lo concreto real e histórico y corresponde con la episteme y la ideología dominante. Línea de continuidad racionalista de la sensibilidad con la que, la actualidad de la estetización del mundo, consiste en la era de la estetización de lo cotidiano, del mundo del consumo, de la incorporación estructural e ideológica de la estética. Visto así, la “estetización” del mundo es la estetización capitalista del mundo, en la que el ser humano se realiza en el sentido de producto a estetizar y no, como producto de su creatividad, de su praxis estética. La ideología estética en este contexto no se fundamenta en lo concreto (entre la producción de lo concreto y lo imaginario, en el carácter creador del hombre), al contrario, se fundamenta en el mundo de la explotación, de la enajenación, de la sujeción, en la absorción de la realidad por su representación, por la producción del

espectáculo. La separación consumada que plantea Debord, es precisamente la de la realidad y su representación como espectáculo, en ésta el materialismo racionalista y el idealismo se cumplen, como apuntamos aquí;

El lado contemplativo del viejo materialismo que concibe el mundo como representación y no como actividad —y que idealiza finalmente la materia— se cumple en el espectáculo, en donde las cosas concretas dominan automáticamente la vida social. Recíprocamente, la *actividad soñada* del idealismo se cumple igualmente en el espectáculo, por la mediación técnica de signos y señales —que finalmente materializan un ideal abstracto. (Debord, 1995. P. 129).

Como veremos más adelante, la estetización del mundo supone una ideología estética como discursividad dominante y una visibilidad espectacular como visualidad dominante de la cultura, misma que es posible por el dominio o absorción de la diferencia cultural por la identidad ideológica, por el panoptismo multicultural. Para atender a esta estetización del mundo, aquí consideramos la relación trabajo-creación sin olvidar a Marx, quien señaló que la oposición entre trabajo y arte es válida: “(...) cuando el trabajo adopta la forma de trabajo enajenado pero no cuando tiene un carácter creador, o sea, cuando produce objetos en los que el ser humano se objetiva y expresa.” (Sánchez, 1984. P. 65). En suma, estas ideas estéticas nos ayudan a reconocer en la continuidad del legado moderno, su vinculación con la filosofía racionalista e idealista y por lo tanto con la economía y la ideología capitalista. Por otro lado, en términos propositivos, estas ideas apuntan hacia una concepción distinta, haciendo énfasis en la praxis como característica fundamental del humano como ser creador: “(...) subraya el carácter específicamente humano de lo estético en general y de lo artístico en particular, pero poniéndolo en relación con el hombre concreto real e histórico y con su actividad práctica, material”. (Sánchez, 1984. P. 58).

De esta manera, es posible situarnos en el capitalismo artístico, para rastrear la continuidad y la ruptura de la relación entre la racionalidad y la estética, y la racionalidad y la visualidad en el contexto del desarrollo del capitalismo. En principio en el caso de la estética, este rastreo para el seguimiento, es posible reconociendo la continuidad de la estética en su concepción idealista, la basada en la racionalidad como

construcción de la verdad. En segundo lugar, identificando que el carácter creador de la estética representa la posibilidad de romper con la convención, que representa la autonomía de la sensibilidad y para el caso, de la visualidad, más allá de la fetichización positivista de “lo concreto”. Aquí el desafío que en este trabajo atendemos con mayor interés, la contradicción del carácter creador en relación con la estética y la visualidad, pues siguiendo a Lipovetsky, el carácter creador se vuelve uno de los rasgos característicos del capitalismo artístico, del capitalismo creativo transestético:

(...) una verdadera economía estética y de la estetización de la vida cotidiana: en todas partes lo real se construye como una imagen que integra en ella una dimensión estético-emocional que se ha vuelto central en la competición que sostienen las marcas. Es lo que llamamos capitalismo artístico o creativo transestético, y que se caracteriza por el peso creciente de los mercados de la sensibilidad y del proceso diseñador, por un trabajo sistemático de estilización de los bienes y lugares comerciales, de integración generalizada del arte, del look y de la sensibilidad afectiva en el universo consumista. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 9).

La pregunta es en el capitalismo artístico, creador de la sistematización de los diseños, de la imago que esta orientada a la interiorización de la lectura dominante, si el discurso capitalista sobre el funcionamiento político del saber, niega la libre autodeterminación de las praxis creadoras, estéticas, esto, por parte de individuos y colectivos.

Capítulo III

Ideología y praxis estética

Hay que convencerse: el capitalismo artístico no es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo “el lugar principal de la producción simbólica (...) el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas”.
(Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 104-105).

3.1 Estetización del mundo y panoptismo multicultural

A partir de los dos capítulos anteriores, es decir, del contexto del panoptismo multicultural como el modo contemporáneo de producción y reproducción de la cultura para la estetización del mundo y desde la estética moderna y la visualidad moderna como los antecedentes de la relación entre la racionalidad, la estética y la visualidad, en este último capítulo convergemos en la contemporaneidad de éstas últimas desde la comprensión de la estetización del mundo. Esto en tanto advenimiento (continuidad y ruptura) de una nueva sensibilidad y una nueva visualidad, una ideología estética y una visibilidad espectacular. Pues como plantea Debord:

La ideología es la *base* del pensamiento de una sociedad de clases, en el curso conflictivo de la historia. Los hechos ideológicos no han sido jamás simples quimeras, sino la conciencia deformada de las realidades, y en tanto tales, factores reales ejerciendo a su vez una real acción deformante; tanto más la *materialización* de la ideología que resulta del éxito concreto de la producción económica autonomizada, en la forma del espectáculo, confunde prácticamente con la realidad social una ideología que ha podido recortar todo lo real según su modelo. (Debord, 1995. P. 127).

De esta manera, comprendemos el devenir de la estética en su relación con la racionalidad en parte como resultado de la emergencia del arte moderno (un arte en oposición a la razón, a los modelos o cánones, a lo convencional) y su encuentro con el capitalismo, en la incorporación estructural e ideológica de la estética al capitalismo, así

como en la transformación de la visibilidad como régimen visual, en control, en espectáculo, en panoptismo multicultural, en vigilancia espectacular, en medio para la producción y difusión de la ideología estética capitalista. En palabras de Lipovetsky y Serroy:

Se impone así el derecho a estilizarlo todo, de transformarlo todo en obra de arte, ya se trate de lo mediocre, lo trivial, lo indigno, las máquinas, los collages resultado del azar, el espacio urbano: la era de la igualdad democrática ha hecho posible afirmar que todos los temas tienen la misma dignidad estética, ha hecho posible la libertad soberana de los artistas de calificar como arte todo lo que crean y exponen (...) el arte moderno pone en marcha una dinámica de estetización del mundo ilimitada (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 17).

¿Acaso no es esta una descripción de la visualidad contemporánea? Si es así, la visibilidad espectacular consiste en el derecho de visualizar y representar todo, de verlo todo, de hacer visible todo con una conciencia deformada de las realidades, esto, en términos de vigilancia y control. Así como de ver y hacerse ver en términos de espectáculo, lo que acontece como una suerte de visibilización espectacular del mundo. Acontece como pasaje de, “La experiencia generalizable de ser observado por un «ojo» omnipresente y desconocido (...).” (Jay, 2007. P. 309), de la visibilidad panóptica, a la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural;

El espectáculo es el heredero de toda la *debilidad* del proyecto filosófico occidental, que fue una comprensión de la actividad dominada por las categorías del *ver*; de la misma manera que se funda sobre el incesante despliegue de la racionalidad técnica precisa que ha nacido de tal pensamiento (...) Es la vida concreta de todos que se ha degradado en universo *especulativo*. (Debord, 1995. P. 13).

El acontecimiento de la visibilidad espectacular en el contexto del panoptismo multicultural y la estetización del mundo, se da como una suerte de regreso a las sociedades soberanas; “Allí donde domina lo espectacular concentrado domina también la policía.” (Debord, 1995. P. 36). Se trata de la convergencia por un lado, de la visibilidad, de la vigilancia disciplinaria, de las tecnologías de control y por otro, del

espectáculo, estetización y visualidad, la visibilidad espectacular como combinación de control y experiencias sensibles, como deseo de lo visible en el contexto de la estetización del mundo, asistimos al advenimiento de la mirada en imagen, la de una representación que acontece con el pasaje de la obsesión y paranoia panóptica (disciplinaria), al voyeurismo o exhibicionismo espectacular (de control). Con el advenimiento de la mirada en imagen, se nos ve y nosotros vemos y nos vemos a nosotros mismos. Como un cuerpo que ve y se ve, se vigila inducido por un régimen de luz:

Si la crítica de Foucault al régimen escópico dominante se centró en el efecto normalizador y disciplinador que producía en los objetos de la mirada [*gaze*], la crítica de Guy Debord (...) subrayó los peligros de convertirse en su sujeto (...) la seducción ejercida por el Espectáculo de la vida moderna era políticamente mucho más nefasta que la vigilancia omnipresente del Gran Hermano. (Jay, 2007. P.p. 314-315).

El mismo Foucault señaló que las sociedades occidentales no eran sociedades del espectáculo, sino sociedades de vigilancia. Sin embargo, reconoció el paso a un nuevo tipo de sociedades (de control) cuya transformación no pudo conocer. En ese sentido, el planteamiento de que la visualidad en la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural acontece en un régimen de luz, específicamente de visibilidad espectacular. Acontece, como práctica de un espectador observado, producto de una ideología estética, de una normalización de la visibilidad como espectación, tanto de lo otro, como de sí mismo:

La ideología, que toda su lógica interna conducía hacia la “ideología total” (...) visión *totalitaria*, se encuentra ahora cumplida en el espectáculo inmovilizado de la no-historia. Su efectuación es también su disolución en el conjunto de la sociedad (...) El espectáculo es la ideología por excelencia, porque expone y manifiesta en su plenitud la esencia de todo sistema ideológico: el empobrecimiento, el sojuzgamiento y la negación de la vida real. El espectáculo es materialmente “la expresión de la separación y del alejamiento entre el hombre y el hombre”. La “nueva *potencia* del engaño” (...). (Debord, 1995. P. 128).

Así como la estética moderna puso en marcha una dinámica de racionalización de la sensibilidad y el arte moderno puso en marcha una dinámica de estetización del mundo, el panoptismo echo a andar una dinámica de visibilización del mundo que devino espectáculo; devenir de la visualidad en el que la mirada panóptica devino representación, imagen, como continuidad y discontinuidad de la relación entre la racionalidad y la visualidad. En cuanto a la transformación de la estética moderna y el arte moderno en la estetización del mundo y de la visibilidad en visibilidad espectacular, es importante señalar el acontecimiento de una suerte de:

Sacralización del arte que se ejemplariza igualmente en la invención y el desarrollo de la institución museística. Al sacar la obra de su contexto cultural original, al erradicarlas de su uso tradicional y religioso, no limitándolas ya al uso privado y la colección personal, sino ofreciéndolas a la mirada de todos, el museo pone en escena un valor propiamente estético, universal e intemporal (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 16).

De la visibilidad espectacular como ofrecimiento de la cultura a la mirada de todos, como democratización de la cultura; en este tránsito de la edad moderna a la estetización del mundo, destacamos particularmente el arte moderno como un antecedente importante. Esto, por que el capitalismo incorporó a la estética moderna y al arte moderno a la industria cultural, al capitalismo artístico, como una sensibilidad racional, individualista y hedonista. En ese contexto, reconocemos la importancia del arte moderno en tanto que exacerbó la individualidad y el hedonismo en el contexto del capitalismo, importancia que principalmente radica en lo que en este capítulo conceptualizamos como ideología estética, para la comprensión de la estetización del mundo, como producto moderno (racional, individualista y dicotómica) y capitalista (estructural e ideológico). Al respecto, Lipovetsky apunta que:

La cultura modernista, universalista en su proyecto, está simultáneamente regida por un proceso de personalización (...) por una tendencia a resolver el mundo de las antinomias, las de lo subjetivo y lo objetivo, lo real y lo imaginario (...). (Lipovetsky, 2002. P. 99).

De esta manera, la comprensión de la estetización del mundo se basa en la integración estructural de la estética como sensibilidad racional, en la integración del conocimiento sensible (estética moderna) y el arte moderno al aparato productivo (producción, distribución y consumo) e ideológico capitalista. Esta comprensión crítica del devenir de la estética, la visualidad y el capitalismo en parte es posible con Adorno, Horkheimer y Marcuse, quienes reconocieron en el desarrollo y el desenlace del conflicto bélico (político, económico e ideológico) de la Segunda Guerra Mundial, el impulso del capitalismo como un proyecto total, global en el que: “La enajenación artística sucumbe, junto con otras formas de negación, al proceso de la racionalidad técnica.” (Marcuse, 1968. P. 86). Estos autores reconocieron una nueva etapa del capitalismo esta vez como un proyecto cultural e ideológico total que se actualizaba económica, cultural e ideológicamente... continuamente. En este contexto y en relación con la estética, como plantea Lipovetsky en *La era del vacío*,

(...) el hedonismo que a principios de siglo era patrimonio de un reducido número de artistas antiburgueses se ha convertido, llevado por el consumo de masas, en el valor central de nuestra cultura (...) cuya línea ideológica lleva a la búsqueda del impulso como modo de conducta (...) el fin del divorcio entre los valores de la esfera artística y los de lo cotidiano. (Lipovetsky, 2002. P. 105).

Ahí la importancia del cruce entre estética, visualidad e ideología. Por eso subrayamos el planteamiento de que el fin del arte moderno coincidió con el inicio de la estetización del mundo y que ésta acontece en la actualidad mediante el panoptismo multicultural. Pero que y sobre todo, este cruce dio pauta a la producción y difusión de una ideología estética del capitalismo contemporáneo;

(...) el modernismo obedece ya a un proceso de personalización en un tiempo en que la lógica social dominante aún es disciplinaria (...) El arte moderno tiene el crucial de inaugurar (...) en la bisagra de nuestro siglo, un tipo de cultura cuya lógica es la misma que triunfará más adelante cuando el consumo, la educación, la distribución, la información se decantarán hacia una organización basada en la participación, la sollicitación, la subjetivización, la comunicación (...) lo esencial no radicaba en los contenidos hedonistas sino en la emergencia de una forma social inédita, el proceso de personalización. (Lipovetsky, 2012. P. 103).

Una comprensión crítica de la estética y la visualidad contemporáneas, reconoce que la estetización del mundo parte de los imperativos estéticos y visuales modernos, de la racionalidad sensible y visible, del conocimiento sensible y la visibilidad; así como de la racionalidad instrumental, la industria cultural, la ideología y el espectáculo. Comprendemos así, el acontecimiento de la estética y la visualidad sobre el legado moderno capitalista, disciplinario y de control, de vigilancia y de espectáculo, legado que en términos ideológicos y culturales es posible en la actualidad por el panoptismo multicultural que aquí concebimos. En especial, un panoptismo como mecanismo de visibilidad espectacular, de inclusión excluyente, de producción y difusión de diversidad homogénea, de la cultura oficial, de la ideología estética;

Necesariamente, toda comprensión de la crítica y del arte contemporáneo está estrechamente vinculada a una reflexión sobre la modernidad, pues la modernidad es la norma cultural que aún hoy rige nuestra concepción de lo que hoy es el arte. La modernidad fue el gran sueño del capitalismo industrial (...) Hoy la modernidad es un proyecto agotado (...) la modernidad se ha convertido, cumpliendo una ironía final, en la cultura oficial... (Wallis, 2001. Introducción).

El mundo moderno de la estética (conocimiento sensible) y del arte (individualismo, hedonismo) yendo más allá de las instituciones artísticas y los discursos filosóficos, más allá de la cultura oficial, se incorporó al capitalismo, a la administración de la cultura. A propósito de la importancia de un eclipse de la distancia, en torno a los antecedentes de la estetización del mundo, Lipovetsky plantea;

La consecuencia de esa ruptura de la escena representativa, es el “eclipse de la distancia” entre la obra y el espectador, o sea la desaparición de la contemplación estética y de la interpretación razonada en beneficio de la “sensación, la simultaneidad, la inmediatez y el impacto (...) que son los grandes valores del modernismo (...) de esta manera opera el eclipse de la distancia, así aparece una cultura a base de dramatización, de emoción y estimulación constantes. (Lipovetsky, 2012. P.p. 97-98).

En efecto, como plantean distintos autores contemporáneos, desde diferentes perspectivas teóricas, este cruce entre estética, visualidad y capitalismo supuso la

transgresión de los límites tradicionales, un más allá de sus fronteras. En esta exterioridad la estética, el arte y la visualidad cruzaron sus fronteras, resultando en la visibilidad espectacular de la estetización capitalista del mundo, en una ideología y en la imposibilidad de definir el límite del arte;

La práctica de las artes, comenzando desde las vanguardias históricas de principios del siglo XX, muestra un fenómeno general de explosión de la estética fuera de los límites institucionales que le había fijado la tradición. (Vattimo, 1987: 50).

En el eclipse de la distancia entre el capitalismo y el arte, así como entre la obra de arte y el espectador, se inscribe la explosión de la estética. Sobre ello, escribe Vattimo:

(...) la muerte del arte significa dos cosas: en un sentido fuerte y utópico, el fin del arte como hecho específico y separado del resto de la experiencia rescatada y reintegrada; en un sentido débil o real, la estetización como extensión del dominio de los medios de comunicación de masas. (Vattimo, 1987. P. 53).

Aquí ubicamos esta transformación, como el gran logro de la ideología unidimensional y la industria cultural y sus medios como fundamentos de la estetización del mundo, en tanto inclusión de la sensibilidad en la lógica productivista, consumista e ideológica. Este resultado se comprende como tal, respecto a la estética y a la visualidad moderna, en cuanto, en las sociedades occidentales el discurso de la racionalidad ha subordinado a la sensibilidad y a la percepción visual. De la estética a la estetización del mundo, del perspectivismo a la visibilidad y de ésta a la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural, la estética y la visualidad han servido para diferentes fines productivistas (epistémicos, económicos e ideológicos). Para ello, el panoptismo y la industria cultural (racionalidad instrumental) han sido los principales encargados de lograr dicho cometido, al punto de integrar la distancia estructural y superestructural a la estética, esto y desde nuestra perspectiva, de forma calculada y controla con uno de los pilares de la economía y la ideología capitalista contemporánea; mediante el panoptismo multicultural.

De este modo, comprendemos el pasaje de la estetización moderna a la estetización del mundo, a la era transestética, como configuración de la estética y la visualidad en la época contemporánea. Pasaje que sugiere muchas líneas comprensivas de aproximación, pero que, como hemos apuntado aquí, interesan particularmente dos, la comprensión crítica de su contextualización a partir de su época moderna y desde el panoptismo y su transformación en industria cultural e ideología unidimensional, la de un devenir de control y espectáculo en la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural. Aclaramos, que en este trabajo nos interesan estas dos líneas; la comprensión crítica de la estética y la visualidad como condiciones de posibilidad (en cuanto situadas en el capitalismo artístico), para pensar una ideología estética y una praxis estética, esto, con el reconocimiento de la incorporación estructural e ideológica de la estética al capitalismo, el resultado de la simbiosis entre la racionalidad instrumental y la sensibilidad;

(...) la era hipermoderna ha desarrollado esta dimensión artística hasta el punto de convertirla en un elemento mayor del desarrollo empresarial, en un sector creador de valor económico (...) La actividad estética del capitalismo era menor o periférica, pero se ha convertido en parte integrante y factor exponencial. Esta incorporación sistemática de la dimensión creativa e imaginaria a los sectores del consumo comercial, así como la formidable expansión económica de los dominios estéticos, autorizan a hablar de un régimen artístico del capitalismo. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 32).

Por lo tanto, situados en lo que Lipovetsky y Serroy entienden como una cuarta fase de estetización del mundo, planteamos su posible comprensión crítica:

(...) una cuarta fase de estetización del mundo, remodelada en lo esencial por lógicas de comercialización e individuación extremas. A una cultura modernista, dominada por una lógica subversiva, en guerra contra el mundo burgués, sucede un universo nuevo en el que las vanguardias se integran en el orden económico y son aceptadas, solicitadas y sostenidas por las instituciones oficiales. Con el triunfo del capitalismo artístico, los fenómenos estéticos no reflejan ya pequeños mundos periféricos y marginales: integrados en los universos de producción, comercialización y comunicación de los bienes materiales, constituyen inmensos

mercados organizados por gigantes económicos internacionales. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 20).

De esta manera, ubicamos la contemporaneidad de la lógica histórica (material e ideológica) de la relación de la estética y la visualidad con la racionalidad, ahora más que nunca integradas al universo de la producción (económica) y reproducción (ideología) de un régimen de luz totalitario. La importancia de esta relación (de la estética, la visualidad (en general) y la visibilidad (como régimen de luz) radica en parte, en que la estética reanima el mundo excluyente, violento y destructivo del capitalismo, dando vida a un nuevo mundo, uno reanimado, re-encantado, representado (estetizado), productiva, consumista e ideológicamente (incluyente-excluyente), produciendo un mundo racionalmente sensible. Así mismo, la estetización de lo visible también reanima el mundo paranoico, vigilante, policial, normalizador y punitivo de la visibilidad panóptica y de control, dando vida a una nueva visibilidad espectacular. En ésta, el individuo presencia como espectador observado la estetización del mundo, ve y cree pero no vive la aparente completud de la estetización capitalista del mundo, misma que reestructurando la producción y el consumo (tornándolos sensibles), e invirtiendo su ideología (inclusión excluyente) para su difusión, se postula y promueve hoy día como proyecto total e integrador, como combinación democrática de sus fundamentos opuestos, de la racionalidad y la sensibilidad, del hombre (cultura) y la naturaleza, del individuo y la sociedad, de la vigilancia, el control y el espectáculo, de la exclusión y la inclusión, de la vida y la muerte;

En el momento de la estetización de los mercados de consumo, el capitalismo artístico multiplica (...) los espectáculos (...) artistiza el dominio de la vida cotidiana en el momento mismo en que el arte contemporáneo, por su parte, está embarcado en un largo proceso de “desdefinición” (...), generalización de estrategias estéticas con fin comercial en todos los sectores de las industrias de consumo. Un hiperarte (...) que ya no se simboliza un cosmos, en el que ya no se expresan relatos trascendentales, ya no es el lenguaje de una clase social, sino que funciona como estrategia mercadotécnica (...) de distracción (...) de seducción (...) Después del arte para los dioses, el arte para los príncipes y el arte por el arte, lo que triunfa ahora es el arte para el mercado. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 20-21).

Pero, en esta cuarta fase de “eclipse de la distancia” ¿cómo funcionan ideológicamente la estética y la visualidad, teniendo en cuenta que presenciamos la incorporación estructural e ideológica de la estética al capitalismo? Para atender lo anterior, podemos seguir una de las tesis principales de Lipovetsky y Serroy:

Es verdad que el capitalismo artístico ha impulsado el reinado del hiperconsumo estético en el sentido de consumo superabundante de estilos, pero más ampliamente en el sentido etimológico de la palabra *–aisthesis* de los griegos-, de sensaciones y de experiencias sensibles. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 23).

En otras palabras, la estetización del mundo consiste a nuestro parecer, en un impulso del consumo, no únicamente de objetos y de servicios, sino de sensaciones y experiencias sensibles, que fortalecen, reaniman, recargan, el mundo frío y hostil del capitalismo, de la producción industrial, el consumo y la ideología, de la distopía capitalista. Como plantea Debord: “El espectáculo es la pesadilla de la sociedad moderna encadenada, que no expresa finalmente más que su deseo de dormir” (Debord, 1995. P. 14). Por ello la estetización del mundo principalmente se comprende como el impulso de una ideología estética y de un ethos estético como su materialización, impulso en gran medida posible por el panoptismo multicultural y el funcionamiento ideológico particular de la estética y la visualidad en la visibilidad espectacular. En este tenor, la estetización del mundo acontece estructural y superestructuralmente como estetización capitalista del mundo, en una sociedad en la que el sistema de los objetos y sus signos, determina radicalmente lo social, de lo material a lo inmaterial. A pesar de la diferencias entre Debord y Baudrillard y más allá de su clasificación teórica ó en cuanto visiones, si se quiere, optimistas ó pesimistas, ambos coinciden en que los objetos, sus signos y sus representaciones (simulacros) precisan de características humanas, sociales, precisan de algún vínculo con la época en donde son producidos y representados. Madera, metal, vidrio, plástico, todo objeto y su representación, espectáculo ó simulacro comprende un vínculo racional y sensible con el desarrollo tecnológico, visual y discursivo contemporáneo. Y para esto, que mejor que el consumo -para el caso de la imago-, como experiencia sensible en la estetización del mundo, el del consumo estético de objetos y experiencias. El mundo de mercancías capitalistas da cuenta de la necesidad simbólica, ideológica de pertenencia a una cultura, a una sociedad, da cuenta de la necesidad de lo objetos y las experiencias para probar su actualidad en cuanto;

vínculo ideológico con el mundo material: “El espectáculo es el momento en el cual la mercancía ha llegado a la *ocupación total* de la vida social. No solamente la relación a la mercancía es visible sino que no se ve más que ella: el mundo que se ve es su mundo.” (Debord, 1995. P. 24).

De Marx a Baudrillard y de éste a Debord, Lipovetsky y Serroy, nos aproximamos a la comprensión crítica de como el consumo se transforma del valor de uso, al valor de cambio y de éste a lo simbólico y estético (ideología estética). Entre el valor de cambio, entre el consumo de mercancías y el valor signo del consumo estético, la transformación fue posible por la simbiosis entre la sensibilidad y la racionalidad instrumental, por la incorporación estructural e ideológica de la estética a la industria cultural, en la que: “El consumidor real deviene consumidor de ilusiones”. (Debord, 1995. P. 27). La industria cultural se actualizó en la producción y el consumo estético; es evidente que la estetización del mundo continua privilegiando el capital, la producción, el consumo, la racionalidad instrumental sobre la vida, el trabajo, la cultura, la estética. Esto, valiéndose de ésta última en términos de experiencias sensibles, para reanimar un mundo en crisis, producto de la explotación, la dominación y la sujeción, con el fin de garantizar la producción (económica) y su reproducción (ideológica). En este sentido, por una parte la estetización del mundo desde su incorporación estructural como plantean Lipovetsky y Serroy, y por la otra, la incorporación ideológica que planteamos aquí, implican un esfuerzo de comprensión crítica, en concreto, en torno a la problemática de la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural.

3.2 Ideología estética

Divertirse significa siempre que no hay que pensar,
que hay que olvidar el dolor, incluso allí donde se muestra.
(Adorno y Horkheimer, 1998. P. 189).

Hasta aquí el énfasis en la comprensión de la visualidad y la estética en el contexto de la estetización del mundo partiendo de los antecedentes modernos de la estética y la visualidad. A continuación, procuramos completar la comprensión de la estética y la visualidad contemporáneas, no con el fin de acabarla sino con el de generar una línea prospectiva hacia una praxis estética, haciendo énfasis en que como bien vio Benjamin en la incorporación de la cultura y la estética al capitalismo, es fundamental reconocer la importancia del cruce entre estética y política en la estetización del mundo. Esto es, comprender la estética y la visualidad contemporáneas en el contexto del reconocimiento de la estetización de la dominación, de la explotación, de la enajenación, de la sujeción así como, con el reconocimiento de otras posibilidades praxiológicas sensibles y creativas, las de una praxis estética.

Así entonces, planteamos la tesis de la comprensión de la estética y la visualidad contemporáneas a partir de la conceptualización de la ideología estética. La tesis de una ideología estética propia y producto de la estetización del mundo y de la visibilidad espectacular contemporáneas, proviene del antecedente de la imagen de la bomba atómica, de la imagen de la guerra tan difundida y explotada económica e ideológicamente en distintos productos culturales, desde entonces y hasta la fecha; de la imagen de la guerra a la guerra de la imagen. Reconocemos en esta comprensión crítica, que la estetización del mundo, es la de la industria cultural y la ideología estética de la paz de la guerra (Adorno, Marcuse, Benjamin) y su devenir, sin caer en maniqueísmos ó en visiones apocalípticas, pero sí, para dar cuenta de que la estetización capitalista del mundo, acontece como estetización de la explotación (material), de la dominación (ideológica) y de la sujeción (cultural), como una ideología estética que compete a la imago en tiempos de la presencia vigilante del panóptico multicultural.

En este último capítulo completamos la comprensión de la estetización del mundo (estética contemporánea) a través del panoptismo multicultural (visualidad

contemporánea), esto con el supuesto de que junto con la incorporación estructural de la estética al capitalismo, acontece con la incorporación ideológica, a manera de ideología estética, como “emocionalización de las creencias y de las prácticas.” (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 149). Por ello nos ocupa la opción de una praxis estética como posibilidad dialógica intercultural, como sensibilidad y visualidad creativas. Aquí se reconoce que la legitimidad ideológica de esta nueva configuración de la estética y de la visualidad, en gran medida se fundamenta en los antecedentes modernos de la estética racional e idealista y su arte, materialista, irracional, hedonista e individualista. Esto por un lado, en la racionalidad instrumental de la industria cultural y la ideología unidimensional y por el otro, en la cámara oscura, el perspectivismo, la visibilidad panóptica, el espectáculo y el devenir de la visualidad racional y unidireccional en visibilidad espectacular, la historia de la cultura escópica en occidente, de ahí: “El negro diagnóstico realizado por Debord de la mistificación de la vida cotidiana y del dominio de las necesidades auténticas por las necesidades falsas, con sus resonancias de la crítica a la «sociedad unidimensional» (...).” (Jay, 2007. P. 323). Como bien lo reconoce el planteamiento de la estetización del mundo como eclipse de la distancia, para el caso, de la economía cognitiva y la economía estética:

En la era hipermoderna la “jaula de hierro” (Weber) la racionalidad instrumental y burocrática ha conseguido la hazaña de asimilar e integrar a su contrario: la dimensión personal e intuitiva, imaginaria y emocional. En este sentido, la economía artística interviene al mismo nivel en la aparición de la nueva economía de lo inmaterial que, señalando el fin de la organización fordiana de la producción, representa una mutación de los factores de crecimiento y de los paradigmas de competencia y de creación de valor (...) A una “economía cognitiva” se añade una economía intuitiva o estética: en conjunto, las dos ilustran el ascenso inmaterial típico del modelo posfordiano del capitalismo hipermoderno. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 35).

Se trata de la ideología a manera de continuidad y ruptura de la sensibilidad y la visualidad al servicio de la producción, del consumo y de la reproducción (ideológica) del capitalismo contemporáneo a partir, de la incorporación estructural y superestructural de la estética y la visibilidad. Ante ello y para la concepción y prospectiva de una praxis estética, partimos de la comprensión crítica del contexto de la

incorporación de la estética al capitalismo, porque en ésta la sensibilidad racional, el arte individualista, la racionalidad instrumental y la ideología unidimensional junto con el devenir de la visibilidad en visibilidad espectacular, hacen posible la estetización del mundo, la era del ethos estético y la ideología estética capitalistas:

A la estetización del mundo económico responde una estetización del ideal de vida, una actitud estética ante la vida (...) La ética estética hipermoderna se muestra impotente para crear una existencia reconciliada y armoniosa: la soñamos orientada hacia la belleza, pero lo está hacia la competencia. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 24-25).

Bajo esta directriz, precisaría Benjamin, hay que remarcar que hablamos de la estetización de la competencia, de la explotación, de la dominación, de la muerte, pues como apunta Debord, “El espectáculo es el *capital* a un grado de acumulación tal que éste deviene imagen.” (Debord, 1995. P. 19). Por eso y en torno a la imago, hay que aclarar que la estetización del mundo es la estetización de la vida, pero más exactamente de la muerte, esto es, la estetización del mundo a partir de la conceptualización de la ideología estética, implica el reconocimiento de la estetización de la dominación, la explotación y la sujeción. Implica, el reconocimiento de la característica distópica de esta nueva era, de la estetización del mundo en tanto imposibilidad de postular una sociedad orgánica, una sensibilidad ética. Por eso la importancia de las conceptualizaciones críticas de la estética y la visualidad en el contexto de la estetización del mundo, pues el ethos estético capitalista acontece en el mundo del consumo estético, del espectáculo, del simulacro, de la representación, de la ideología estética:

No ya un arte al servicio de grandes ideales superiores, sino un arte dedicado a la comercialización en masa y dirigido a la búsqueda del éxito (...) El objetivo no es en modo alguno la elevación espiritual del individuo (...) sino un consumo continuo de productos culturales capaces de proporcionar placer, crear sueños, causar una satisfacción inmediata para todos (...) sin exigir ningún aprendizaje previo, ninguna competencia, ningún arraigo o impregnación cultural particular. En este sentido, el arte de consumo de masas es arte sin participar de la cultura,

ya que ésta implica siempre una tradición comunitaria determinada. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 57-58).

Subrayamos en este último capítulo, que la estetización del mundo es la era del arte sin cultura, esto para hacer énfasis en que el ethos estético se da como producto de una ideología estética, con poca ó ninguna relación consciente con la realidad y con el otro (humano y no humano), y que por ello precisamos la construcción de una praxis estética, de perspectivas estéticas que sitúen la diversidad de lo sensible en el centro, más allá del panoptismo multicultural, en una dinámica de dialogicidad intercultural.

Para la construcción social de esa praxis, reconocemos la materialización de la ideología estética en el ethos estético, ethos que acontece como práctica de consumo de productos y experiencias sensibles, productos y experiencias culturales, ideológicamente unidimensionales (inclusión-excluyente) del panoptismo multicultural. Esta fetichizada estetización de estereotipos culturales es producto de la inversión ideológica de la representación (visibilidad espectacular) en la que lo particular aparece como universal. Inversión en la que lo universal, lo global, apunta en una sola dirección, la de la identidad ideológica capitalista, la de la diversidad homogénea de la cultura-mundo. Visto así, el multiculturalismo es el relato ideológico de la representación panóptica, de los productos y las experiencias sensibles del consumo del ethos estético, de la ideología estética. Como apuntan Lipovetsky y Serroy;

Después de los tiempos de la unidad estética, he aquí la época plural en la que todo es posible, en la que todo puede coexistir, superponerse, mezclarse como en un gran bazar caleidoscópico (...) Lo notable en la actualidad es que carecemos de puntos de referencia consensuados, de centro dominante que fije una jerarquía estable (...) La era de la inflación estética es descentrada, desjerarquizada, estructuralmente ecléctica. Vivimos en una cultura fragmentada, balcanizada, en la que se multiplican los mestizajes más diversos (...) sin orden, sin regularidad temporal, sin unidad de valor. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 42-43).

Nos centramos en la praxis, dado que mestizajes e híbridos se multiplican en el devenir del capitalismo contemporáneo como parte de la producción y reproducción panóptica

de la cultura y de la ideología estética bajo la pretensión de fondo, en términos culturales e ideológicos, del dominio o la absorción de la diferencia, de la diversidad cultural por la identidad ideológica capitalista. Esta identidad ideológica es la unidad normativa de la ideología estética y de la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural. Se produce y promueve una ideología estética capitalista, puesto que la estetización del mundo en el capitalismo artístico es posible en gran medida, por su orden panóptico y multicultural, como un sistema que produce “diversidad homogénea” (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 43). En ese sentido, el mecanismo que hace posible la estetización del mundo, la producción, la promoción y el consumo de una industria cultural mundial y su ideología estética es el panoptismo multicultural ó esta nueva red capitalista multifocal y multicultural de dispositivos tecnológicos de producción y comunicación. Entonces el mecanismo cultural e ideológico, el panoptismo multicultural produce y promueve una ideología estética en la que, el cruce de producción y consumo se realiza con el ya señalado eclipse de las distancias:

Si pensamos ahora el capitalismo artístico o creativo en conjunto para determinar sus áreas de aplicación, podemos distinguir cuatro círculos fundamentales de naturaleza heterogénea cuyos territorios sin embargo no carecen de cruces e interconexiones. El primero abarca lo que se llama a menudo “industrias de la cultura y la comunicación” (...) El segundo círculo comprende todos los elementos “concretos” que articulan un marco de vida, una existencia cotidiana más estética y recreativa (...) El tercer círculo nos remite al universo del arte propiamente dicho (...) El cuarto círculo, el menos “puro”, el más alejado del nódulo central del sistema, engloba las industrias manufactureras cuyos productos técnicos permiten la producción y consumo culturales de los artistas y del público. Círculos que, cruzándose, crean cada día sinergias crecientes. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 56).

La posibilidad comprensiva de la estetización del mundo mediante las industrias culturales y las tecnologías mediáticas del panoptismo multicultural como producción y reproducción de una ideología estética, en este trabajo nos remite al primer círculo, al de una cotidianidad producida y comunicada, culturalmente comercializada y comunicada de punta a punta, representada en ambos términos para su consumo

estético. En esta comprensión, la diversidad homogénea como producto del panoptismo multicultural, es un producto ideológico (inclusión excluyente) y comprende los elementos culturales “concretos” que articulan la vida cotidiana y que hacen posible la estetización del mundo, la ideología estética. Ante el eclipse de las distancias promovido por la ideología estética, con la estética y el arte concebidos con Marcuse como posibilidades humanas creativas, concebimos aquí la necesidad de una praxis estética, ante la pasividad inducida y reproductora de ideologías de mercado. Y es que:

La idea de un mundo que absorbe pasivamente los productos (...) no se corresponde con la realidad: lo que vemos es un proceso de redefinición y reciclaje de dichos productos en función de los contextos culturales. (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 141).

De la ideología a la praxis estética hay que reconocer que la redefinición de los productos en función de contextos particulares, es la manera en la que opera la ideología del panoptismo multicultural en la estetización del mundo y que por lo tanto esto implica, buscar la diferencia de la praxis estética. Bajo la directriz ideológica, el ethos estético no reclama, demanda la participación del consumo, puesto que, el consumo como una suerte de democratización de la cultura, hace necesaria la interacción entre el objeto, la experiencia sensible y el consumidor, a partir de la representación de elementos de la cotidianidad particular local en la lógica de la ideología estética, la de la inclusión excluyente de la estetización del mundo. Bajo ésta lógica, el consumidor como plantean Baudrillard y Lipovetsky, nunca ha sido pasivo, siempre ha participado activamente en el mundo del consumo y del consumo estético. Por ello subrayamos aquí, que la hibridación como diversidad homogénea a diferencia del mestizaje como praxis estética, demanda la desregulación de los elementos y las prácticas culturales bajo la identidad ideológica estética capitalista, generando un proceso de desterritorialización;

Es la hora del mestizaje de arte e industria, de arte y publicidad, de arte y moda, de moda y deporte, de diseño y escultura (...) La era transestética hipermoderna camina hacia la desregulación y la hibridación (...) ¿De qué depende esta dinámica de desregulación e hibridación culturales? Señalemos en primer lugar que no hace más que obedecer la lógica consustancial al capitalismo como

“destrucción creadora” y sistema de desterritorialización, y del que Marx decía que no podía existir sin revolucionar constantemente los medios de producción y todo el sistema social (...) En segundo lugar, la máquina de hibridación actual no puede separarse del perfil de la nueva cultura consumista centrada en las expectativas de calidad de vida, de seducción, de emociones, de experiencias y sensaciones siempre renovadas. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 75).

Hibridación y desterritorialización. Con ello, la estetización del mundo acontece mediante el mecanismo del panoptismo multicultural que manipula ideológicamente la cultura a través del despliegue de la racionalidad instrumental y sensible esto, para el cálculo de la operatividad y el éxito capitalista de los estilos culturales, de los sistemas estéticos (arte, artesanía, entre otros) en las industrias culturales mundiales;

Hay que convencerse: el capitalismo artístico no es sólo productor de bienes y servicios comerciales, es al mismo tiempo “el lugar principal de la producción simbólica (...) el creador de un imaginario social, de una ideología, de mitologías significativas. La sociedad de consumo “es de por sí su propio mito”, decía con razón Baudrillard, un mito sin grandeza, sin exterioridad ni trascendencia (...). (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 104-105).

Por todo esto, la comprensión de la estética y la visualidad en la época contemporánea es posible entonces, a partir del análisis de la producción y el consumo estético y visual, principalmente en términos ideológicos. De por sí un mito, el capitalismo de consumo y artístico es un todo integrado; racionalidad, sensibilidad y visualidad de la mano; la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural, económica, política, cultural e ideológicamente parece avasallante. Mundo en el que como arcaicos mastodontes, las empresas transnacionales de la cultura y el entretenimiento, de la comunicación y del arte, compiten por el mercado mundial. Como plantea Baudrillard primero, Lipovetsky y Serroy después, sobre el desplazamiento del valor de uso al valor de cambio y del valor de cambio al valor signo, proceso en el que: “(...) el capitalismo artístico no favorece simplemente la actitud utilitarista, también es portador de la gratuidad de la estetización de la mirada.” (Lipovetsky y Serroy, 2015. P. 123).

Aquí pensamos que una praxis estética, es pertinente ante un proceso en el que el capitalismo artístico, con su ideología estética determina la imago contemporánea. Praxis social que da importancia a la incorporación estructural e ideológica de la estética al capitalismo, de la estetización como estrategia comercial “democrática”, ideológicamente funcional, es decir, incluyente-excluyente. En otras palabras, praxis que atienda a los procesos de personalización y estetización de los objetos y las experiencias del individuo diverso/homogéneo (multicultural) a través de la asimilación ó integración de lo racional y lo sensible, lo funcional y lo emocional, es posible como ideología estética en la era de la estetización del mundo:

Más allá de la masificación de la vida cotidiana y de los enfrentamientos simbólicos de clase, los objetos representativos del capitalismo creativo, cargados de valores hedonistas, de sueños de emancipación y progreso, comportaron un aumento de la individuación de las prácticas de consumo, del ocio y de los modos de vida en general. (Lipovetsky y Serroy, 2015. P.p. 150-151).

Por lo tanto, la estetización del mundo como producto del panoptismo multicultural es la de una ideología, pues conecta con la cotidianidad del individuo, más allá del conocimiento, de lo filosófico, lo disciplinario y lo universal, con lo particular en lo global de la cultura-mundo, con la producción simbólica como parte de la ideología capitalista. El multiculturalismo como parte importante de la ideología del capitalismo contemporáneo (Zizek) acontece en la pantalla, en la visibilidad espectacular de las tecnologías mediáticas panópticas. Como estetización del mundo; la ideología estética capitalista es multicultural, pues como hemos señalado, panoptizadas las culturas diversas, éstas no pueden verse entre sí, mediante una distribución axial, una producción unidimensional y unidireccional; “La “ordenación de las multiplicidades humanas” (...) puede traducirse como la postulación de la cancelación de la reciprocidad intercultural como ideal tecnológico (...).” (Lazo, 2008. P.p. 62-63).

Desde esta perspectiva pesimista nos situamos y desde una praxis estética concebimos el arte y otros valores estéticos, en el reconocimiento y en la comprensión crítica del multiculturalismo como ideología estética del capitalismo contemporáneo.

3.3 Praxis estética

En una sociedad en la que nadie puede ser *reconocido* por los otros, cada individuo se vuelve incapaz de reconocer su propia realidad. (Debord, 1995. P. 129).

Inclusión excluyente, diversidad homogénea, cancelación de la reciprocidad intercultural, ¿no son estos objetivos afines a la visibilidad, al espectáculo, a la ideología, a la estetización del mundo? Cancelación de la reciprocidad intercultural, cancelación de la correspondencia, de la diferencia, del habla y la mirada, la ideología estética acontece en la práctica de la visibilidad espectacular desde el anonimato, desde el espectador observado que contempla la fetichización estetizada del mundo como producto y experiencia sensible para un ethos de consumo estético.

Es por esto, que para la construcción de una praxis estética en el contexto de una dinámica ideológica en la que (mediante la estética y la visualidad) las culturas son incluidas (excluyentemente), redistribuidas y redefinidas estructural y superestructuralmente, material e inmaterialmente por el mecanismo del panoptismo multifocal y multicultural, es necesario partir de que la estetización del mundo supone el paso de la cultura por la economía y la ideología, por una suerte de operacionalización de la cultura, de lo diverso controlable, de lo diverso rentable del eclipse de la distancia, vaya, de lo diverso calculable (en gran parte posible por el cruce entre la visibilidad y la estética en la visibilidad espectacular). Así, la diversidad cultural bajo la ideología (multicultural) estética se operacionaliza desde el centro global de la identidad ideológica unidimensional (capitalista), esto para su consumo local (homogéneo) como producto y experiencia sensible y personalizada. Como producto y su consumo determinados en términos axiales, la ideología estética legitima la producción y el consumo de representaciones fetichizadas, semánticamente pervertidas, desterritorializadas en la estetización de la cultura-mundo, así, es esta ideológica parte de la construcción de la visibilidad espectacular de la diversidad homogénea.

Cabe apuntar, que nos interesa la relación entre la visualidad, la estética y la ideología, dadas las continuidades y discontinuidades del ocularcentrismo, es decir, dada la importancia histórica de lo visible para el entendimiento de la realidad en las sociedades

occidentales, lo que acontece desde la cámara obscura hasta la visibilidad espectacular. En concreto, para ubicar el devenir de la cámara obscura como metáfora de la ideología en Marx, puesto que en el panoptismo multicultural la visibilidad espectacular acontece en el espectador observado como vínculo entre vigilancia, control y espectáculo, como vínculo entre ideología, estética y visualidad. Observa Jay:

Basta con echar una rápida ojeada al lenguaje que empleamos habitualmente para demostrar la ubicuidad de las metáforas visuales (...) En función, por supuesto, de nuestra perspectiva o de nuestro punto de vista, la prevalencia de tales metáforas se considerará como un obstáculo o como una ayuda para nuestro conocimiento de la realidad. Sin embargo, no es especulación ociosa o fruto de la imaginación afirmar que, si somos ciegos a su importancia, socavaremos nuestra capacidad de inspeccionar el mundo exterior y de acceder mediante el ejercicio de la introspección al mundo interior. (Jay, 2007. P. 10).

Inspección e introspección, obstáculo ó herramienta para el conocimiento, la visualidad como representación de la realidad es una constante en el pensamiento occidental, del perspectivismo al panoptismo, del panoptismo al espectáculo, del espectáculo al panoptismo multicultural (visibilidad espectacular) y la estetización del mundo, las tecnologías mediáticas continúan siendo, en gran medida, parte de un contexto ocularcentrista con fines ideológicos, como lo muestra: una metáfora visual como ayuda para el conocimiento de la realidad:

(...) la que seguramente es una de las metáforas más ampliamente destacadas de toda su obra, Marx comparaba la ideología con una *camera obscura*, esa "habitación oscura" en la que a través de un diminuto agujero hecho en una pared se proyecta la imagen invertida de una escena exterior sobre la pared opuesta. (Jay, 2003. P. 253).

Jay refiere al respecto, en su análisis de la ideología y el ocularcentrismo al famoso pasaje de Marx en *La ideología alemana*:

Y si en toda ideología los hombres y sus relaciones que aparecen invertidos como en una *camera obscura*, este fenómeno responde a un proceso histórico de

la vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina responde a un proceso de vida directamente físico. (Fromm y Marx, 1998. P. 206).

Parafraseando a Jay, si la visualidad gozó de una condición jerárquica exclusiva como el más noble de los sentidos, también su capacidad de engañar fue y sigue siendo una preocupación constante. Así como, su posibilidad creativa permanente;

Por todas estas razones y muchas otras que por falta de tiempo no podemos aducir aquí, la visión sirvió como el modelo de la verdad y como una fuente de falsedad, una ambigüedad claramente explotada en la metáfora de la ideología donde Marx la compara con una *camera obscura*. Aquí el contraste se establece entre una falsa visión que se revierte y se invierte y una visión verdadera que está directamente en consonancia con el objeto que ve (...) la elección de Marx de emplear una metáfora visual fue una estratagema retóricamente potente en un momento en que el ocularcentrismo aún ejercía el reinado supremo. (Jay, 2003. P. 255).

Por todo lo anterior, la conceptualización de Marx de la ideología y su relación con la cámara oscura es fundamental, pues da cuenta de la importancia y la necesidad de observar (más allá de una falsa visión) la materialidad de las relaciones sociales; y de igual forma, reconocer esta conceptualización como parte del ocularcentrismo, dado el contexto moderno del pensamiento occidental. Con éste y otros aportes es posible una conceptualización crítica de la ideología para poder construir una praxis estética. Por eso, en *Ideología estética como ideología ó ¿qué significa estetizar la ideología?* Jay parte de Benjamin y reconoce que la crítica de la ideología estética, “(...) puede basarse en mistificaciones que nos permitan llamarla a su vez ideológica. Cualquier análisis de la estetización de la política debe comenzar por identificar la noción normativa de la estética que supone.” (Jay, 2003. P. 146).

Bajo esta premisa, recuperamos la ideología en su generalidad, con ello y parafraseando a Debray, pensamos la ideología como el consenso ó visión del mundo (que lleva consigo un sistema de creencias) que cimenta a cada cultura en cuanto lo que decide tener por real. Por otra parte, en su particularidad, desde Marx y la teoría crítica concebimos la ideología como la *base* del pensamiento de una sociedad de clases, no

únicamente como comprensión errada de la realidad, sino como elemento de la explotación, la dominación y la sujeción. Ambas concepciones, la general y la particular de la ideología, nos son de utilidad como fundamentos de una praxis estética que precisa partir del reconocimiento ó la ubicación del contexto material e ideológico dominante.

Es así que, una praxis estética se fundamenta en el reconocimiento comprensivo y crítico de la producción (económica) y reproducción (ideológica) de la cultura dominante, para la localización de conceptualizaciones y prácticas estéticas particulares. Tras la imago del régimen de luz que ejemplificamos ya con la conocida imagen de las bombas atómicas, la propuesta de una praxis estética, parte de la radical y para muchos amarga observación de Benjamin, de que “(...) la autoenajenación de la humanidad ha alcanzado un grado tal, que le permite *vivir su propia aniquilación como un goce estético de primer orden*” (Benjamin, 2003. P. 99) (cursivas nuestras). Observación que expresa “(...) vívidamente el disgusto que despierta esta insensible apoteosis del arte sobre la vida” (Jay, 2003. P. 148); de la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural; y que también expresa, la necesidad de una praxis estética como comprensión crítica de un contexto particular (estructural e ideológico), procurando un más allá ó un más acá, concebido como una ruptura con las mistificaciones de la diversidad.

Identificamos entonces, la normativa estética capitalista que supone la estetización del mundo a través del panoptismo multicultural desde Lipovetsky y Serroy, y desde los antecedentes de Marx, la teoría crítica y la foucaultiana, para comprender el devenir de una estética a otra, como un pasaje que ha ido del conocimiento (racionalidad) al consumo (racionalidad instrumental), de la disciplina al control. También, para comprender el devenir de una visualidad a otra, como un pasaje que ha ido del conocimiento (perspectivismo) y la vigilancia a la visibilidad espectacular, del molde rígido y estático a la modulación flexible y móvil como plantea Deleuze.

En estos pasajes, la visualidad y la estética en su relación con la ideología, aparentemente pierden peso como parte de nuevas y ligeras tecnologías y dispositivos de control y estetización, volviéndose difusas, sutiles, sin perder por ello fuerza. Al contrario, como parte de un progreso en la economía del poder (como el caso del panóptico), contribuyen de manera importante a la legitimidad de las formas

dominantes de producir, ver y pensar el mundo, ocultando la diferencia en la diversidad homogénea, incluyéndola en la exclusión. Como bien reconocen Benjamin y Debord entre otros, en el cruce entre estética, visualidad e ideología, “La mentira que no es más refutada deviene locura (...) La ideología que se materializa aquí (...) ha transformado policialmente *la percepción*.” (Debord, 1995. P. 64). Desde esta analítica y para pensar la prospectiva de una praxis estética, planteamos con Jay que la ideología estética comprende las maneras en que el sentido ó la significación funcionan para sustentar relaciones de dominación, de explotación y de sujeción:

Es decir, la ideología no es una función de la visión ocluida; es una distorsión en el proceso de racionalidad comunicativa instalada para impedir que puedan establecerse relaciones de poder simétricas. En otras palabras, la crítica de la ideología sólo es significativa cuando no se limita a poner en evidencia el artificio y a subvertir el saber recibido, sino que se opone a las condiciones que, en primer lugar, tienen necesidad de la ideología. Porque la ideología no es meramente una comprensión errada de la realidad; es un elemento de la explotación y la dominación de los seres humanos. (Jay, 2003. P. 268).

Como vemos, el problema de la estetización del mundo mediante la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural, delimita un contexto en sí mismo complejo y confuso en donde la cultura, como nos lo echa en cara la historia con su manifestación específica en la actualidad, hace posible la existencia de una economía y una ideología de un proyecto total (global) de explotación natural y social, de dominación epistémica y estética, de enajenación de la fuerza, la sensibilidad y la creatividad del ser humano y la naturaleza. En este contexto, la ideología es un elemento de la explotación y la dominación de los seres humanos en cuanto se vive guiados por una ideología estética como parte fundamental de la producción y reproducción de la cultura, lo que es producto de una suerte de colonización estética propia de la estetización del mundo del capitalismo contemporáneo de principios del siglo XXI.

Por eso, el planteamiento de una praxis estética es posible desde la comprensión de la producción cultural en términos capitalistas, en la lógica de la episteme de la racionalidad productivista de lo humano y lo no humano, de los dispositivos disciplinarios y de los dispositivos de control. Lo que conlleva una multiculturalidad

estética específica. Como plantea Sánchez: “(...) los principios estéticos dominantes en la cultura occidental tratan de extenderse a otras culturas, dando lugar con ello a una verdadera colonización estética”. (Sánchez, 2005. P. 42). De la racionalidad a la racionalidad instrumental y a la estetización del mundo, en términos de una estetización de la política, remarcamos la importancia de la estética y la visualidad para la gestión racional de la vida y la muerte. Y es que en la sociedad actual, el control de la producción es casi total, de lo funcional a lo sensible, de la vida a la muerte. Precisamente a eso nos referimos en cuanto a la producción y reproducción (consumo material e inmaterial, cultural e ideológico) de una ideología estética y por lo tanto, a la posibilidad de una praxis estética. En concreto nos referimos a la ideología estética, como el discurso y la visibilidad constitutivas de la cultura y su estetización, a partir del poder político económico (global) del capitalismo contemporáneo. De igual forma, nos referimos a una praxis estética como su ruptura, su discontinuidad, su diferencia.

En síntesis, en el contexto de producción panóptica multicultural, la ideología estética es la ficción que soporta la materialidad de explotación, de dominación y de sujeción y su visibilidad espectacular. El capitalismo de consumo y artístico en parte funciona a través del panoptismo multicultural difundiendo de manera global una ideología estética (estetización del mundo) un ethos consumista-estético. Siendo Benjamin quien reconoce la radical importancia de la estética para el capitalismo, es preciso hacer frente a esta situación y repensar la comprensión crítica de la estética, más allá de su legado occidental vinculado en principio a lo bello como ideal, después al conocimiento como verdad, a su acepción racionalista, clasicista, eurocentrista, universalista y por último productivista, consumista, individualista y hedonista; su relación de vínculo con la visualidad dominante. Es necesario ir más allá de la estética subordinada a la racionalidad y en específico a la racionalidad instrumental (consumista), para repensar la estética más allá también de su función capitalista, es decir, en su incorporación estructural e ideológica como consumo de productos y experiencias sensibles para el hedonismo individualista. Esto con la construcción de una praxis estética a manera de una sensibilidad que en términos generales reconozca su contexto y supere, mediante la dialogicidad intercultural, la unilateralidad y la unidimensionalidad funcional de su legado occidental y capitalista, individualista y consumista.

A una praxis estética como comprensión crítica de la producción y reproducción (continuidad) de la cultura en el capitalismo contemporáneo, le pensamos como una herramienta para la ubicación de rupturas, de discontinuidades, como una suerte de opción decolonial frente al legado occidental colonial de la estética y la visualidad. Una praxis que se procure desde lo real un resultado ideal, producto de una postura comprensiva y crítica frente al mundo y, de su relación con el conocimiento y los materiales existentes y así mismo, desde de la definición del objeto. Como lo plantea Sánchez, reconociendo la adecuación que se tiene que sufrir en su proceso de construcción. Esto es, una praxis estética incluyente que considere:

(...) superar los intentos de otras estéticas de reducir su estudio a una esfera que, por importante que sea –como es la del arte-, constituye un dominio específico o un régimen particular junto a otros –como lo estético artesanal, natural, técnico, industrial o usual- dentro del campo más general de lo estético. (Sánchez, 2012. P.16).

Siguiendo a Sánchez y buscando una deriva singular, consideramos a la estética en su generalidad occidental y capitalista como continuidad de un régimen estético y a Jay en cuanto a la visualidad en ese sentido, por eso los dos capítulos anteriores, consideramos lo significativo de las condiciones históricas, sociales y culturales respecto a cualquier modo específico de apropiación sensible del mundo, como lo son la estética y la visualidad contemporáneas. Ahora bien, ¿es posible pensar otras sensibilidades con base en otros referentes epistémicos, culturales, visuales?

Al parecer, la pregunta entonces es por las condiciones de posibilidad de una praxis estética local ubicada en un contexto global (panoptismo multicultural). La pregunta es, por las condiciones de una praxis singular que no excluya la diversidad de manifestaciones estéticas, ni que las haga parte de un proceso estructural e ideológico de inclusión excluyente como suerte de opción decolonial. Frente a esta dificultad, partimos de que la praxis estética es posible como comprensión crítica del contexto particular de la universalidad de la estética y la visualidad (modernas y contemporáneas), mismas que dada su naturaleza panóptica y espectacular, no han permitido un acercamiento intercultural entre la megadiversidad estética y visual del mundo. La pregunta por las condiciones de posibilidad de una praxis estética local, tal

vez pueda atenderse desde un panorama (visualidad) de sensibilidades críticas y éticas, desde un horizonte de conexiones de reciprocidad (dialogicidad) intercultural entre otras estéticas y visualidades.

Subrayamos que una praxis estética es posible desde el conflicto económico, ideológico, cultural, desde su ubicación en la conflictividad histórica, política, epistémica y estética. Sostenemos que una praxis estética decolonial es posible desde el reconocimiento de que las condiciones dominantes para el diálogo entre las estéticas y las visualidades, están dadas por una ideología estética (occidental), sobre la materialidad de la explotación, la dominación y la sujeción, sobre la brecha económica y cultural que cada día se hace más grande, histórica y contemporánea que separa, clasifica, normaliza, excluye. En la visibilidad espectacular aparecen y acontecen productos panoptizados del patrimonio estético (biocultural) mundial, de ahí que las condiciones de posibilidad de una praxis estética, sean en parte, las de una decolonización estética, puesto que en principio, como plantea Sánchez:

el objeto estético es *físico-perceptual*, y en él lo sensible se halla organizado *en una forma* que lo hace *significativo*. Pero sólo tiene esta triple e indisoluble existencia en la relación entre un sujeto y un objeto que se concreta o realiza en cada situación estética que, siendo siempre singular, se halla condicionada histórica, social y culturalmente. (Sánchez, 2005. P. 118).

Así comprendemos la colonización estética (Sánchez, 2005) condicionada histórica, social y culturalmente en la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural, en la ideología estética de la visibilidad espectacular, pero también y en la perspectiva de una praxis estética como opción decolonial que se puede pensar, como una opción, desde la descentralización de la visualidad. Mignolo coincide en que la percepción ha sido y sigue siendo el sentido privilegiado en occidente. En ese sentido, como apuntan Mignolo y Sánchez, la indisolubilidad del objeto físico-perceptual, la forma y su significación en la estética occidental esta condicionada histórica y socioculturalmente, como apuntamos en este trabajo, por la percepción. De esta manera, la opción decolonial, en el contexto de la estetización del mundo a través de la visibilidad espectacular, como comenta Mignolo, implica la desobediencia ideológica y epistémica. De ahí la necesidad de la comprensión crítica a la opción decolonial, puesto

que la matriz colonial de poder como mecanismo panóptico es una máquina de producir (clasificando, controlando, dominando) diferencias sociales, culturales, estéticas, esto con un sentido, también controlado a favor de la obediencia epistémica e ideológica. Ahí la necesidad y la importancia de una praxis estética que se sitúa en el capitalismo artístico, que se sitúa entonces como opción decolonial, como herramienta para la dialogicidad intercultural entre la diversidad de lo sensible.

Sin profundizar en la opción decolonial, pero si reconociendo su posibilidad como directriz para la construcción de una praxis estética local, subrayamos que para Mignolo el punto fundamental de la matriz de poder colonial es el control del conocimiento, punto que aquí ubicamos en la estetización del mundo mediante el panoptismo multicultural. Así la prospectiva de una praxis estética como ruptura, como discontinuidad, procura salir de las reglas dominantes del juego estético y perceptual (económicas, epistémicas, ideológicas, culturales), procura el desengancharse, el desmarcarse, del punto de fuga en la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural, esto para construir (para el caso, con una praxis creativa en torno a la imago), otros posibles mundos sensibles y visuales, diferentes, coexistentes, singulares. Como lo plantea Debord en relación con la explotación, la dominación y la sujeción en la invasión del espectáculo, en la administración y estetización de la cultura, en la vigilancia y el espectáculo;

La sociedad portadora del espectáculo no domina sólo por su hegemonía económica las regiones subdesarrolladas. Ella las domina *en tanto que sociedad del espectáculo*. Allí donde la base material está aún ausente, la sociedad moderna ya ha invadido espectacularmente la superficie social de cada continente (...) Si bien el espectáculo, mirado en sus diversas localizaciones, muestra a la evidencia especializaciones totalitarias de la palabra y de la administración sociales, estas vienen a fundirse, al nivel del funcionamiento global del sistema, en una *división mundial de las tareas espectaculares*. (Debord, 1995. P. 32).

Ante el funcionamiento global de la estética y la visualidad, pensamos aquí en la opción decolonial (local) de una praxis estética frente a la imposición y expansión de una ideología estética capitalista producto de la estetización del mundo. Y es que la praxis estética como sensibilidad crítica, ética y creativa, es producto de la dialogicidad

intercultural, es “(...) allí que deben existir las *condiciones prácticas de la conciencia*, en las cuales la teoría de la praxis se confirma deviniendo teoría práctica.” (Debord, 1995. P. 90). Una praxis estética bajo la directriz decolonial, procura ser desenganchada de la administración global de lo local, como heterotopías en términos foucaultianos, como “(...) configuraciones espaciales perturbadoramente inconsistentes que socavaban la supuesta coherencia del régimen visual dominante.” (Jay, 2007. P.p. 312-313). Desenganches, perturbaciones de la estética a partir de la descentralización, oclusión, perversión de la visualidad y la racionalidad, esta podría ser una opción. Opción para transitar del multiculturalismo como base ideológica, como contemplación ó especulación de lo diverso a la dialogicidad intercultural, la praxis estética que como una opción decolonial, procura intervenir crítica y creativamente en las situaciones que propician la dominación, como una opción decolonial.

Sin profundizar tampoco en la epistemología del sur en general y en la traducción intercultural en particular de Boaventura de Sousa Santos, pero reconociendo su importancia en la búsqueda de otros mundos (epistémicos, estéticos) posibles, bajo una directriz decolonial, planteamos la propuesta de la dialogicidad desde Santos como procedimiento para la superación ó la ruptura de la contemplación multicultural, de la unilateralidad y la unidimensionalidad funcional del legado occidental y capitalista, individualista, consumista y visual de la estética, pues como reconocen los autores de la estetización del mundo:

La buena integración social y la buena sociedad multicultural pasan por una política de justicia social que combata las desigualdades socioeconómicas y las discriminaciones que sufren las poblaciones de origen extranjero (...) ó étnico (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 211)

A propósito de la interculturalidad como superación praxiológica del multiculturalismo (como ideología capitalista de contemplación y tolerancia represiva y explotadora), Santos plantea que:

La segunda idea central de una epistemología del sur es la *traducción intercultural*, entendida como el procedimiento que permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las

posibles. Se trata de un procedimiento que no atribuye a ningún conjunto de experiencias ni el estatuto de totalidad exclusiva ni el de parte homogénea. (Santos, 2010. P.52).

La dialogicidad intercultural sitúa la diversidad cultural en general y de lo estético en particular en el centro, es decir, las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles:

El trabajo de traducción procura captar estos dos momentos: la relación hegemónica entre las experiencias y lo que en éstas (sobre todo las experiencias de las víctimas y sus resistencias) hay más allá de dicha relación. En este doble movimiento de las experiencias sociales se plantean relaciones (...) que no redunden en la canibalización de unas por otras. (Santos, 2010. P.53).

Así mismo;

El trabajo de traducción incide tanto sobre los saberes como sobre las prácticas (y sus agentes). La *traducción entre saberes* asume la forma de una *hermenéutica diatópica* (...) consiste en un trabajo de interpretación entre dos ó más culturas con el objetivo de identificar preocupaciones isomórficas entre ellas, y las diferentes respuestas que proporcionan. (Santos, 2010. P.53).

De esta manera, la dialogicidad intercultural como ruptura con la ideología estética, es un procedimiento fundamental pues la diversidad cultural en general y la estética en particular, se ubican en el centro. No en el centro de la perspectiva cerrada del panóptico (por más que busque legitimarse como apertura a la multiculturalidad), sino de un panorama abierto a la dialogicidad (traducción) intercultural para descentralizar y/o resignificar el discurso teórico y/o ideológico de la estética y de la visualidad, para descentralizar a la racionalidad y a la visualidad como emplazamientos occidentales dominantes en la enunciación (representación) de la estética, de la cultura, del mundo. La praxis estética bajo la directriz de la opción decolonial para su localización en contextos particulares, puede apoyarse en la dialogicidad intercultural como procedimiento para plantear el cultivo de la diversidad de la sensibilidad y así, aportar a la construcción de una cultura estética diferente. Pensamos en una ética estética como

un cultivo de la sensibilidad que procure un más allá de la sensibilidad socialmente aceptada, una praxis que pueda, a decir de Foucault, contextualizar la verdad estética en el contexto en el que emergió. Desde nuestra perspectiva, se trata de una praxis estética que procure una política cultural incluyente:

Una cultura de la creatividad debe entenderse en el sentido lato de la expresión, es decir, como todo lo que pueda potenciar lo específico del ser humano: crear, innovar, emprender. No una cultura de sometimiento a una ley comercial y financiera sin alma, sino una política que dé a cada cual la oportunidad de expresar lo mejor que tenga y de contribuir a su manera a humanizar la cultura colectiva. Esto es válido para los individuos, lo es también para las naciones y los pueblos, que, por encontrarse frente una cultura globalizada, no son menos herederos de tradiciones e historias propias. (Lipovetsky y Serroy, 2010. P. 90).

En suma, pensamos en una praxis estética que fomente la creatividad (como la descentralización o la excentricidad de la visualidad), los cruces, los encuentros desde su ubicación comprensiva y crítica, esto mediante el procedimiento de dialogicidad intercultural y bajo la directriz decolonial como posibilidad de su localización. En suma, como conceptualización de la estética y praxis concreta, que se realiza desde una perspectiva comprensiva crítica, es decir, como postura y actuar de carácter ético poético, a partir de la dimensión crítica del gesto creador y su situación ante la imago estético-artística del panóptico multicultural en tiempos actuales y frente a su problematización en prospectiva.

Conclusiones

Hemos seguido la deriva de la historia de la cultura escópica y estética, del panóptico de Bentham y la estética racionalista de Baumgarten del siglo XVIII, hasta el actual siglo XXI de la visibilidad espectacular. Cultura de la imago y la mirada cuyas conexiones escópicas, se relacionan con la construcción histórica del saber y el poder. Como bien dice Gilles Deleuze, siempre hay que hacer las conexiones pues no son algo dado de antemano y como comenta Rajchman, palabras más palabras menos, hay que ir más allá o más acá del cerebro y su objetividad, hay que hacer posibles nuevas sinapsis, diferentes a las dadas, para el caso de un nos-otros (Rajchman, 2004).

Así, la primer pregunta de investigación, ¿cómo opera hoy la producción y reproducción de la cultura? Ubica su respuesta en torno al panoptismo multicultural, como mecanismo de vigilancia central homogenizante y de producción de diversidad homogénea. Así mismo, la pregunta de ¿cómo comprender la estetización del mundo y la visualidad en la cultura contemporánea? Identifica su subordinación, primero a la racionalidad, después a la racionalidad instrumental, en términos de su incorporación estructural e ideológica.

En síntesis, en las sociedades contemporáneas, encontramos que saber y poder son parte de procesos colonizadores de la mirada, lo propio de un capitalismo artístico y su transestética (Lipovetsky y Serroy). Con este seguimiento o aproximación histórica, hemos procurado recuperar de entre otras claves interpretativas, para responder a las preguntas de investigación, la modernidad de la cámara obscura como metáfora de la ideología (a manera de representación invertida de la realidad) y con ello, atender al propio cruce de la estética y la visualidad en su flujo ideológico y material con la racionalidad técnica, rompiendo con la diferenciación y publicitando-extendiendo, el distanciamiento de nosotros mismos, de los otros y de la naturaleza.

Por ello, a la pregunta de ¿cuál es la ideología estética de la cultura contemporánea? La respuesta la ubicamos en los principios estéticos dominantes extendidos a otras culturas, a manera de colonización estética, como estetización de la explotación (material), de la dominación (ideológica) y de la sujeción (cultural), que compete a la imago en tiempos de la visibilidad espectacular del panoptismo multicultural, como una suerte de

emocionalización, sensibilización de las creencias. Por último, la pregunta de investigación, ¿cuál es el funcionamiento político de la estética y la visualidad? Encuentra su respuesta inacabada, en la comprensión de la estetización del mundo, como producto moderno (racional, individualista y dicotómica) y capitalista (estructural e ideológico), en su lógica de comercialización e individuación extremas. Esto es, el funcionamiento político de la estética y la visualidad se comprende en su integración al universo de la producción (económica) y reproducción (ideología) dentro un régimen de luz totalitario. Como comentamos en el último capítulo, la importancia de este funcionamiento radica en parte, en que la estética reanima el mundo excluyente, violento y destructivo del capitalismo, dando vida a un nuevo mundo, uno reanimado, re-encantado, representado (estetizado), productiva, consumista e ideológicamente (incluyente-excluyente), produciendo un mundo racionalmente sensible; y en tanto que la estetización de lo visible reanima el mundo paranoico, vigilante, policial, normalizador y punitivo de la visibilidad panóptica y de control, como una nueva visibilidad espectacular.

En ese sentido, los cruces que conforman este trabajo, nos han permitido crear conexiones, en especial, la ya señalada entre la materialidad y la ideología a manera de “lo que decide tener por real” (Debray, 1994. P. 299). Así con Foucault y en torno al panoptismo nos hemos referido a la escuela, al hospital, a la cárcel y otros espacios y concepciones arquitectónicas en que el panóptico de Bentham, tiene presencia en un régimen de luz. Desde nuestra perspectiva, el moderno panóptico bebe del pasado. Por ejemplo; de la historia de la determinación orográfica y la perspectiva sobre el panorama, esto a manera de posicionamiento para la apertura del paisaje a la mirada atenta. Lugares de vistas abiertas. El panóptico se cruza en sus implicaciones escópicas, con la atalaya para la prevención del acontecimiento. También con el faro de luz que sitúa a las embarcaciones. Aquí, desde el panóptico de Bentham, la vigilancia disciplinar del panoptismo de Foucault, hemos llegado al panoptismo multicultural de Lazo y su visibilidad espectacular. Ahora, las posibilidades de desarrollo de este régimen de luz se nos presentan en prospectiva histórica. Esto es, del Big Brother (Orwell, 1949) al Black Mirror (Brooker, 2011) o espejo negro en donde, un *ojo grabadora* registra nuestras vidas y con ello, hace de nuestro pasado un saber de la memoria tecnificada, un recurso de control ideológico en el que la visualidad y la estética son producidas a manera de representación invertida de la realidad, pero, con

sofisticadas tecnologías para el control de lo vivido. Ante esta racionalidad instrumental sus saberes, poderes y posibilidades futuras, por lo pronto nos imaginamos sus conexiones con el espejo negro y humeante de Tezcatlipoca, uno (o varios) que refleje la imagen del propio devenir humano decolonizador (Mignolo), ante el espejo negro colonizador, que controle la vida y la memoria. Ya encaminados entre culturas escópicas nos preguntamos, para concluir y abrir una deriva en esta problematización de la estética y la visualidad: ¿Es posible un panorama intercultural de decolonización en medio de la cultura de la imago del panoptismo multicultural?

Para encaminar una respuesta, nunca absoluta, pero apoyados en nuestras herramientas conceptuales, concluimos en parte, señalando la importancia de problematizar nuestra situación actual en un régimen de luz. Para ello, procuramos en principio decolonizar el propio ethos. Esto es, sentir, pensar e incidir en un ethos dinámico, histórico. En torno a la comprensión crítica y autocrítica de las propias prácticas colonizadoras en el panoptismo multicultural, pensamos en un ethos como lugar y tiempo de un sujeto-objeto activo; ethos dado a la mirada que se abre introspectiva a la *imago de casa*, que *se ve* al interior de la casa del propio ser. Se trata, de aventurarnos en un respuesta afirmativa pero condicionada en torno a la posibilidad de decolonización estética y de la visualidad. Por ello, concebimos esta reflexión sobre el propio ethos para la decolonización de la estética y la visualidad, de la imago y de la mirada, lo que a nuestro parecer, pudiese comenzar con actos (individuales y colectivos) de introspección, es decir, de reconocimiento de la propia mirada e imago en el ethos que somos, que estamos dejando de ver y que ahora vemos, para poder vernos a los ojos, sin satanizar la técnica, pero dejando de ver únicamente, a través de ésta.

Desde nuestra perspectiva o pretensión de comprensión crítica, ante el panoptismo multicultural hegemónico y la estetización capitalista del mundo, es posible construir un panorama intercultural y no distraernos en el mundo de la imago como espectáculo del autoconsumo. Es decir, en el mundo del consumo de nosotros mismos. Para ello, se solicita de un arte que se sitúe en el capitalismo artístico como resultado de diversas praxis creadoras y de esa manera, esto es, situado, aporte al reconocimiento de lo que estamos dejando de ver y lo que ahora vemos. Sin embargo y como antes señalamos con Gadamer, no basta con la situación como conocimiento objetivo para saber a que atenerse. Por lo anterior y en conclusión general se propone:

Atender a la posibilidad de un panorama intercultural, a partir del reconocimiento crítico comprensivo de la incorporación estructural de la estética y la visualidad al capitalismo y su ideología dominante. Pensamos en un arte de la ubicuidad de la mirada que como constructo social vea y nombre al observador hegemónico. Arte o artes que se realicen como posibilidades humanas creadoras, situadas frente a la imago en un régimen de luz, para organizar la observación del observador (observar; ver al que nos ve) y con ello, denunciar la manipulación en el mundo de la sociedad de consumidores y reclamar, la promoción de culturas de la imago decolonizadoras y anticapitalistas. En suma: pensamos en un arte producto de praxis creativas organizadas, con las que se haga posible denunciar y reclamar, pero y sobre todo, aportar a la propuesta de una propia vivencia (no individuada) de la mirada y de la imago. Praxis que se sitúen con claves interpretativas, para la comprensión crítica del devenir -de ida y de vuelta, el del cruce de la estética y la visualidad, de la imagen y la mirada, de sus conflictos en la complejidad cultural escópica. Una praxis creativa con mirada panorámica intercultural, que se sitúe para la eventual construcción de la ubicuidad de la mirada. Praxis incluyente y creadora del espejo negro, humeante, que subvierta el reflejo ideológico de la estética y la visualidad del panoptismo multicultural.

Bibliografía

- Althusser, Louis. (2014). *Ideología y aparatos ideológicos del estado. Práctica teórica y lucha ideológica*. Ed. Tomo. México.
- Bataille, Georges. (1997). *Las lágrimas de eros*. Ed. Ensayo Tusquets. España.
- Bauman, Zygmunt. (2003). *La globalización*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- _____ (2007). *Vida de consumo*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Bayer, R. (1998). *Historia de la estética*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Benjamin, Walter. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ed. Itaca. México.
- Berger, John. (2007). *Modos de ver*. Ed. Gustavo Gil. España.
- Collingwood, R.G. (1993). *Los principios del arte*. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Crary, Jonathan. (2008). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el Siglo XIX*. Ed. Cendeac. España.
- De Sousa Santos, Boaventura. (2010). *Descolonizar el saber, Reinventar el poder*. Ed. Trilce. Uruguay.
- _____ (2012). *Justicia indígena, plurinacionalidad e interculturalidad en Bolivia*. Ed. Abya Yala y Fundación Rosa Luxemburgo. Ecuador.
- _____ (2010). *Refundación del estado en América Latina*. Ed. Siglo XXI. México.
- Debord, Guy. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Ed. Naufragio. Chile.
- Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la imagen en occidente*. Ed. Paidós. España.
- Deleuze, Gilles. (2006). *Conversaciones*. Ed. Pretexto. España
- _____ (1987). *Foucault*. Ed. Paidós. España.
- Dietz, G. (2003). *Multiculturalismo, Interculturalidad y Educación: Una aproximación antropológica*. Universidad de Granada y CIESAS. España.

Echeverría, Bolívar. Lazo, Pablo y Lizarazo, Diego (2008). *Sociedades icónicas*. Ed. Siglo XXI. México.

Foucault, Michel. (1985). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Ed. Alianza. Madrid.

_____ (2003). *La verdad y las formas jurídicas*. Ed. Gedisa. España.

_____ (1992). *Microfísica del poder*. Ed. La Piqueta. España.

_____ (2001). *Vigilar y Castigar*. Ed. Siglo XXI. México.

Fromm, Erich, Marx, Karl. (1998). *Marx y su concepto del hombre. Manuscritos económico filosóficos*. Ed. FCE. México.

Gadamer. Hans-Georg. (2004). *Hermenéutica de la modernidad. Conversaciones con Silvio Vietta*. Ed. Trotta. España.

_____ (1996). *Verdad y método*. Tomo II. Ed. Trotta. España.

García Canclini, Néstor. (2010). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ed. Siglo XXI. México

Giménez Gatto, Fabián. (2011). *Erótica de la banalidad*. Ed. Fontamara. México.

Giménez, Gilberto. (1996), *La identidad social o el retorno del sujeto en sociología en Leticia Irene Méndez y Mercado (coord)., Identidad: análisis y teoría, simbolismo, sociedades complejas, nacionalismo y etnicidad, III Coloquio Paul Kirchhoff, México, UNAM.*

_____ (2002), *Paradigmas de identidad en Aquiles Chihu Amparán (coord)., Sociología de la identidad, México, Universidad Autónoma Metropolitana.*

_____ (2005), *Cultura e identidades*, Revista Mexicana de Sociología LXVI, Número especial, Octubre.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración*. Editorial Trotta, Madrid.

Jameson, Fredric. (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*. Ed. Imago mundi. Buenos Aires.

Jameson, Fredric y Zizek, Slavoj. (1998). *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Ed. Paidós. México.

Jay, Martin. (2003). *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Ed. Paidós. Argentina.

_____ (2007). *Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del Siglo XX*. Ed. Akal. España.

- Lazo, Pablo, Lizarazo, Diego y Echeverría, Bolívar. (2008). *Sociedades icónicas*. Ed. Siglo XXI. México.
- Lezama Lima, José. *La expresión americana*. (2001). Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- Lipovetsky, Gilles. (2002). *La era del vacío*. Ed. Anagrama. España.
- Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean. (2010). *Cultura mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Ed. Anagrama. España.
- _____ (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Ed. Anagrama. España.
- Marcuse, Herbert. (1968). *El hombre unidimensional*. Ed. Joaquín Mortis. México.
- _____ (2007). *La dimensión estética*. Ed. Biblioteca Nueva. Madrid.
- _____ (1983). *Eros y civilización*. Ed. Sarpe. Madrid.
- Martínez, Jorge. (2013) *Coordenadas visuales: hacia un mapa de la visualidad contemporánea*. Tesis de posgrado. UAQ. México.
- Michaud, Yves. (2007). *El arte en estado gaseoso*. Ed. FCE. México.
- Morey, Miguel. (2008). *Michel Foucault. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Ed. Alianza. España.
- Ramírez, Juan Antonio. (2009). *El objeto y el aura. (Des) orden visual del arte moderno*. Ed. Akal. España.
- Rajchman, John. (2004). *Deleuze un mapa*. Ed. Nueva Visión Argentina. Buenos Aires.
- Revel, Judith. (2009). *Diccionario Foucault*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- Sánchez Vázquez, Adolfo (2005). *Invitación a la estética*. Ed. Grijalbo. México.
- _____ (1984). *Las ideas estéticas de Marx*. Ed. Era. México.
- _____ (2003). *Filosofía de la praxis*. Ed. Siglo XXI. México.
- Santos, Boaventura de Sousa. (2010). *Descolonizar el saber. Reinventar el poder*. Ed. Trilce. Uruguay.
- _____ (2010). *Refundación del Estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemología del sur*. Ed. Siglo XIX. México.
- Schara, Julio. (2008). *Jesús Rafael Soto y el arte como emoción y conocimiento*. Ed. Universidad Autónoma de Querétaro, México.

Toledo, Víctor y Ortiz-Espejel, Benjamín. (2014). *México, regiones que caminan hacia la sustentabilidad*. Universidad Iberoamericana Puebla. México.

Valdivia, Benjamín. (2007). *Los objetos meta-artísticos y otros ensayos sobre la sensibilidad contemporánea*. Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

Virilio, Paul. (1997). *La velocidad de liberación*. Ed. Manantial, Buenos Aires.

Referencia en Internet

<https://www.youtube.com/watch?v=mqtqtRj5vDA>

<https://www.youtube.com/watch?v=Sg4cy8URysY>

Anexos

Anexo 1. La imago y la historia

Sólo lo difícil es estimulante; sólo la resistencia que nos reta es capaz de enarcar, suscitar y mantener nuestra potencia de conocimiento, pero, en realidad, ¿qué es lo difícil? ¿lo sumergido, tan sólo, en las maternales aguas de lo oscuro? ¿lo originario sin causalidad, antítesis o logos? Es la forma en devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica. Una primera dificultad, en su sentido; la otra, la mayor, la adquisición de una visión histórica. He ahí, pues, la dificultad del sentido y de la visión histórica. Sentido o el encuentro de una causalidad regalada por las valoraciones historicistas. Visión histórica, que es ese contrapunto o tejido entregado por la *imago*, por la imagen participando en la historia. (Lezama Lima. 2001. P. XX).

Anexo 2. El racionalismo

V: “(...) creo que ese pensamiento de los sistemas posee algo de carcelario, como también, por lo demás, la filosofía racionalista radical. Una vez que se está dentro ya no hay manera de salir del sistema”.

G: Sí seguramente es así. Yo estoy, es decir, mi generación está en este punto muy determinada por Weber.

V: A propósito: una vez le hablé a Heidegger de Max Weber. Pues su crítica del pensamiento calculador posee una orientación similar a la descripción de la racionalidad occidental en Max Weber, quien en realidad fue el primero en exponer este gran tema de esa manera. Heidegger me dijo que no había partido de allí. Pero quizás estuviese de todas maneras presente. Georg Lukács también lo tomó en su libro *Historia y conciencia de clase*, y por supuesto también

Horkheimer y Adorno. Toda la crítica de la razón y de la racionalidad del siglo XX se orienta, en última instancia, según ese concepto weberiano de racionalidad. (Gadamer, 2004. P. 50).

Anexo 3. El panoptismo

Entramos así en una edad que yo llamaría de <<ortopedia social>>. Se trata de una forma de poder, un tipo de sociedad que yo llamo <<sociedad disciplinaria>> por oposición a las sociedades estrictamente penales que conocíamos anteriormente. Es la edad del control social. Entre los teóricos que he citado hay uno que de algún modo previó y presentó un esquema de esta sociedad de vigilancia, de gran ortopedia social, me refiero a Jeremy Bentham. Pido disculpas a los historiadores de la filosofía por esta afirmación, pero creo que Bentham es más importante, para nuestra sociedad, que Kant o Hegel. Nuestras sociedades deberían rendirle homenaje, pues fue él quien programó, definió y describió de manera precisa las formas de poder en que vivimos, presentándolas en un maravilloso y célebre modelo de esta sociedad de ortopedia generalizada que es el famoso *panóptico*, forma arquitectónica que permite un tipo de poder del espíritu sobre el espíritu, una especie de institución que vale tanto para las escuelas como para los hospitales, las prisiones, los reformatorios, los hospicios o las fábricas.

El panóptico era un sitio en forma de anillo en medios del cual había un patio con una torre en el centro. El anillo estaba dividido en pequeñas celdas que daban al interior y al exterior, y en cada una de esas pequeñas celdas, según los objetivos de la institución, un niño aprendiendo a escribir, un obrero trabajando, un prisionero expiando sus culpas, un loco actualizando su locura, etcétera. En la torre central había un vigilante y como cada celda daba al mismo tiempo al exterior al exterior y al interior, la mirada del vigilante podía atravesar la celda; en ella no había ningún punto de sombra y, por consiguiente, todo lo que el individuo hacía estaba expuesto a la mirada de un vigilante que observaba a través de persianas y postigos semicerrados, de tal modo que podía ver todo sin que nadie, a su vez, pudiera verlo. Para Bentham, esta pequeña y maravillosa argucia arquitectónica podía ser empleada como recurso para toda una serie de instituciones. El

panóptico es la utopía de una sociedad y un tipo de poder que es, en el fondo, la sociedad que actualmente conocemos, una utopía que efectivamente se realizó. Este tipo de poder bien puede recibir el nombre de <<panoptismo>>: vivimos en una sociedad en la que reina el panoptismo. El panoptismo es una forma de saber que se apoya ya no sobre una indagación, sino sobre algo totalmente diferente que yo llamaría <<examen>>. La indagación era un procedimiento por el que se procuraba saber lo que había ocurrido. Se trataba de reactualizar un acontecimiento pasado a través de los testimonios de personas que, por una razón u otra –por su sabiduría o por el hecho de haber presenciado el acontecimiento-, se consideraba que eran capaces de saber. En el panoptismo se produciría algo totalmente diferente: ya no hay más indagación, sino vigilancia, examen. No se trata de reconstruir un acontecimiento, sino de vigilar sin interrupción y totalmente. Vigilancia permanente sobre los individuos por alguien que ejerce sobre ellos un poder –maestro de escuela, jefe de oficina, médico, psiquiatra, director de prisión- y que, porque ejerce ese poder, tiene la posibilidad no sólo de vigilar, sino también de construir un saber sobre aquellos a quienes vigila. Es éste un saber que no se caracteriza ya por determinar si algo ocurrió o no, sino que ahora trata de verificar si un individuo se conduce o no como debe, si cumple con las reglas, si progresa o no, etcétera. Este nuevo saber no se organiza en torno a cuestiones tales como <<¿se hizo esto? o ¿quién lo hizo?>>; no se ordena en términos de presencia o ausencia, existencia o no-existencia, se organiza alrededor de la norma, establece qué es normal y qué no lo es, qué cosa es incorrecta y qué otra cosa es correcta, qué se debe o no hacer. (Foucault. 2003).