

Yuri Alberto Aguilar Hernández* 

Capitalismo Cognitivo. Avatares del empleo de diseñadores y artistas en instituciones culturales¹

Cognitive Capitalism. Avatars of the employment of designers and artists in cultural institutions

Cómo citar:

Aguilar Hernández, Y. A. (2023). Capitalismo Cognitivo: Avatares del empleo de diseñadores y artistas en instituciones culturales. *Designia*, 10(2), 45-67. <https://doi.org/10.24267/22564004.1069>

¹ Artículo de investigación

* Escultor y cocinero por vocación, Doctor en Artes y Diseño por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Maestro y Licenciado en Artes Visuales por la misma institución. Es integrante del Sistema Nacional de Investigadores por el Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT) del 2021 al 2024. A partir de febrero de 2007 es profesor de la Facultad de Artes y Diseño (FAD), y desde el 2012 se encuentra adscrito al Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM (PAD). Fue Coordinador del PAD del 2019 a 2023, y Secretario Académico del mismo en 2018 y 2019. Es miembro del Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno (GIAE_) desde 2012; de InOctober: Red internacional de arte público contemporáneo desde 2017; así como de YUCUNET: Red Yucatán - Cuba para el desarrollo de programas de Maestría en arte contemporáneo y gestión cultural desde el 2021. Forma parte de la sociedad cooperativa El Enjambre, productora cultural, desde el 2017; y de la Red cultural Tlalpan desde el 2014. Su práctica artística se caracteriza por un trabajo colaborativo con vecinos, colectivos culturales, instituciones y organizaciones no gubernamentales en la región de Tlalpan. Email: yuri@posgrado.unam.mx

Palabras clave:

Producción cultural, conflicto laboral, capitalismo.

Key words:

Cultural production, labor conflict, capitalism.

Recibido: 28 de agosto de 2023

Aceptado: 11 de marzo de 2024

Resumen:

El presente artículo de reflexión explora críticamente la relación conflictiva de la clase creativa con las instituciones culturales e industrias de este sector. Estos son espacios donde dialogan componentes conceptuales de críticos reconocidos con experiencias propias y del alumnado, de quienes he tenido la oportunidad de ser su tutor, en el Posgrado en Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. En cuatro partes, este escrito introduce en un

primer momento a la dependencia insoslayable del sector cultural con el sector duro del capitalismo, es decir la industria de materiales y energía. En el segundo apartado se describen los efectos inmanentes de la producción cultural actual: banalización, empobrecimiento del sentido y significado, precarización laboral, normalización del productor, estandarización de los productos, subsunción de las propuestas divergentes, desvinculación social de los creadores, y capitalismo cognitivo. En la tercera parte se comparten algunas experiencias personales y próximas de la forma que vivimos esos efectos inmanentes en nuestro quehacer creativo. En la cuarta parte se postula al capitalismo cognitivo como la manera que integra y articula los efectos inmanentes en la actualidad. Para finalmente, concluir con una visión distópica del futuro de la producción cultural, hacia la automatización liderada por la inteligencia artificial, dejando solo una puerta abierta como salida de escape por medio de las redes de cultura comunitaria y la economía solidaria.

Abstract:

This reflection article critically explores the conflictive relationship of the creative class with cultural institutions and creative industries. In dialogue, conceptual components of recognized critics with their own experiences and of the students of whom I have had the opportunity to be their tutor in the Postgraduate Program in Arts and Design at the National Autonomous University of Mexico. In four parts, this writing introduces us at first to the unavoidable dependence of the cultural sector with the hard sector of capitalism, that is, the materials and energy industry. The second section describes the immanent effects of current cultural production: trivialization, impoverishment of meaning and meaning, labor precariousness, normalization of the producer, standardization of products, subsumption of divergent proposals, social disengagement of creators, and cognitive capitalism. In the third part we share some personal and close experiences of the way we experience these immanent effects in our creative work. In the fourth part we postulate cognitive capitalism as the way that integrates and articulates the immanent effects in the present. To finally conclude with a dystopian vision of the future of cultural production towards automation led by artificial intelligence, leaving only one door open as an escape route through community culture networks and the solidarity economy.

Introducción

En el presente texto, expongo la situación de la clase creativa a partir de sus problemáticas en relación con los procesos de producción en las instituciones culturales o industrias creativas (cine, televisión, radio, teatro, música, arte, publicaciones, entre otras). Estas instituciones, o industrias, son definidas como subsistemas armonizados entre ellas mismas y son dependientes de las demás ramas de la industria básica.

Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las oscuras intenciones de los directores generales... de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Los monopolios culturales son, comparados con ellos, débiles y dependientes. Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderos poderosos... [en la] esfera [de] la sociedad de masas. (Adorno y Horkheimer, 1998, 167).

En este panorama, las empresas culturales se muestran débiles y serviciales a los poderosos sectores secundarios de la transformación de materias primas, según la visión de la economía. ¿Qué sería de lo audiovisual o de los objetos contemporáneos sin los materiales petroquímicos y metalúrgicos,¹ que combinados con la energía suministran los soportes e interfaces necesarias para la creatividad y el consumo estético, en el ámbito de la producción cultural actual? Pensemos en el consumo energético necesario para el funcionamiento de las máquinas que usamos cotidianamente para hacer, ver, escuchar y sentir los productos culturales, consumida masivamente tanto en la intimidad del hogar como en la colectividad de los espacios públicos y de los espacios de exhibición de la cultura de consumo.

Así, con la modernidad llegó una sentida transformación cultural; aquellas culturas premodernas quedaron fuera del proyecto capitalista, que como es sabido se sustenta en el desarrollo económico, poniendo en marcha un programa de extractivismo cultural que deja a los creativos, antes artesanos y artistas, fuera de las decisiones que guían la cultura moderna. Solo se les incluye como contenidos exóticos de culturas salvajes en contraste con la “civilización moderna”.

Efectos inmanentes de la producción cultural

Los modos de producción cultural actual han generado una serie de efectos inmanentes en la producción,² distribución y consumo de la obra

¹ Entendemos los materiales como la rematerialización del mundo por medio de procesos industriales, producto de investigaciones interdisciplinarias que generan junto con los objetualismos una neo naturaleza artificial y diseñada. (Pérez, 2003, pp. 81-118).

² La dimensión reflexiva del adjetivo inmanente en este contexto es la presencia auto constitutiva, auto reproductiva e inherente de los efectos en las industrias culturales, es decir, contienen la genética replicante de cualquier sistema industrializado, que busca su estabilidad para cumplir con la eficiencia y eficacia para la cual fueron diseñados.

³ En la comprensión que la separación de las disciplinas instaurada por la modernidad, en este caso del arte y el diseño es artificial y responde a lógicas de mercado, llamados nichos de consumo, donde se presenta el Diseño como objetivo, aplicable y unívoco y al Arte como subjetivo, relativo y autónomo. Esta postura es construida y compartida con el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno del Posgrado en Artes y Diseño, de la UNAM. (Aguilar, et al, 2015, p. 57).

⁴ “Por este concepto se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —knowledge workers— y de las actividades de alta intensidad de saberes —servicios informáticos, I+D, enseñanza, formación, sanidad, multimedia, software— se afirma, en lo sucesivo, como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones” (Vercellone, 2004, p. 66). De tal forma, al creativo se le valora por su conocimiento operativo, y de como ese conocimiento se puede insertar en las diferentes industrias creativas como un componente específico de la maquinaria creativa.

de arte-diseño,³ así, ha transformado sus valores de uso hacia el valor de cambio. En este sentido, el arte-diseño, sin distinción disciplinar al interior de los procesos de la modernidad capitalista, es hoy una mercancía catalogada, etiquetada, empacada y apropiada por las industrias. La cual se caracteriza por dirigir sus esfuerzos a la venta y consumo de productos, bienes y servicios; tal y como lo diagnosticaron desde los años 40's Theodor Adorno y Max Horkheimer, "El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, [y] asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible..." (1998, 203). Esta caracterización desarrollada a partir de las reflexiones en torno al cine, la radio, la música, la televisión y el internet dibujan un panorama donde los límites del arte, el diseño y la publicidad son irreconocibles. No sabemos si los cortes comerciales venden los contenidos mediáticos o si los contenidos mediáticos venden productos de consumo, este es un espacio francamente nebuloso y continuo.

De tal forma, nos encontramos con que las formas de relación hegemónica, del arte-diseño con la sociedad está definida primordialmente a través del intercambio económico. El cual banaliza y empobrece el sentido y significado de su complejidad, que el arte-diseño ha desarrollado como práctica no institucionalizada. Lo anterior abrió la posibilidad de continuar identificando otros efectos en la relación conflictiva entre los creativos (artistas - diseñadores) y las instituciones culturales. Los cuales se puede reconocer como precarización, normalización productor, estandarización de los productos, subsunción de propuestas divergentes, desvinculación social y capitalismo cognitivo.⁴ Estos son algunos de efectos que se muestran con grandes costos sociales, y que el capitalismo actual ha potencializado inhumanamente, registrando una expansión sin precedentes del proceso de industrialización, que comenzó con las materialidad del mundo y que se ha ensancho hasta las esferas simbólicas del hombre.

Lo que comenzó con la privatización y mecanización de los recursos materiales, así como con los procesos de producción artesanal, explotación material y simbólica, continúa expandiéndose hasta lugares insospechados; aquí una observación de Lefebvre: “con la industria del ocio, el capitalismo se ha apropiado de los espacios que quedaban vacantes: el mar, la playa, la montaña” (1974, 220-221). Esta lógica de propagación y crecimiento también se observa en su desplazamiento hacia procesos de apropiación del patrimonio intangible, es decir, de lo únicamente simbólico, subsumiendo fiestas, tradiciones, rituales, etcétera en las dinámicas del turismo cultural.

Lo cual ha llevado a los gobernantes, hoy convertidos en promotores y gestores de la privatización de los bienes nacionales a favor de los corporativos capitalistas internacionales,⁵ a vincular los destinos de la cultura al sector económico del turismo. Con esto, se ha delatado el extractivismo cultural, el colonialismo interno y el incrementado la visión simplista monocular impuesta desde las proposiciones economicistas de la realidad.

Este sector económico de la cultura y la creatividad comprende un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad. Incluye también a las bellas artes (música, pintura, danza, escultura, etcétera), el patrimonio cultural material e inmaterial, los museos, las artesanías y el entretenimiento (cine, radio, televisión), las tradiciones, la gastronomía y otros más de los que nos caracteriza y da personalidad social (García y Piedras, 2013, 23).

El reduccionismo de esta perspectiva no alcanza a reconocer en el horizonte la complejidad de la producción cultural manifiesta como un proceso social pluricéntrico, multidimensional y polisémico. En México el indicio contundente del proceso de “privatización” del ámbito cultural, se dio con la iniciativa del gobierno de la creación, en el 2016, de la nueva Secretaría de Cultura del Gobierno de la República Mexicana, que adjunta por medio de la Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo⁶ los destinos de la cultura con la industria cultural. De esta manera permea las instituciones públicas con los efectos inmanentes de la producción cultural institucionalizada, que atienden de manera disciplinada las agendas internacionales sobre el turismo cultural, dictadas desde los organismos internacionales por medio de diversos documentos.⁷ Entre los que encontramos *La carta internacional de turismo cultural: la gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*, donde se establece una profundización del valor económico de la cultura por medio del concepto patrimonio.

El Turismo puede captar los aspectos económicos del Patrimonio y aprovecharlos para su conservación generando fondos, educando a la comunidad e influyendo en su política. Es un factor esencial para muchas economías nacionales y regionales y puede ser un importante factor de desarrollo (ICOMOS, 1999, 2).

⁵ “La nueva categoría de los gobiernos privatizados hace de sus presidentes un nuevo tipo de gerentes que muestran ser buenos gobernantes por su capacidad de atraer capitales corporativos y de aplicar las políticas de ‘descrecimiento’, ‘desinformación’, ‘desconocimiento’ y ‘des-educación’ con que el capital corporativo dominante logra eliminar competidores en los países endeudados e impide que surjan nuevos competidores con alta capacidad tecnológica, o clases medias con jóvenes insumos y bien preparados... Los presidentes-gerentes y demás gobernantes mental y materialmente privatizados abandonan, con el apoyo de los ‘accionistas’ y de la burocracia de los ‘complejos militares-políticos-empresariales y mediáticos’ los antiguos proyecto de Civilización, Progreso, Desarrollo. Por supuesto abandonan también los antiguos proyectos de la democracia del pueblo con el pueblo y para el pueblo, y de justicia y libertad que en un tiempo pasado proclamaron algunos de los más importantes “founding fathers”, como Lincoln [dijo]” (P. González, 2012).

⁶ Consultar <https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/>

⁷ Los documentos se encuentran publicados en: <https://patrimonioculturalyturismo.cultura.gob.mx/documentos/>.

⁸ Lo que en la colonia era una festividad comunitaria y religiosa en la cual solo participaban los pobladores de la Ciudad de Taxco, hoy en día es un espectáculo al que asisten miles de turistas para tomar las fotos de los penitentes cargando un rollo de espinas, o asotandose las espaldas. Es decir, la experiencia turística es mediática y desconoce las historias profundas encarnadas que lleva a los pobladores a realizar estas penitencias.

Sin embargo, y como ejemplo, nos podemos preguntar ¿cómo reducir los rituales de Semana Santa en Taxco a un hecho económico? Si reconocemos, que el origen de esta práctica se encuentra inserta en la esfera religiosa de una comunidad con tradiciones provenientes de la época virreinal en México. Es a través de esa mirada simplificadora que se descarga de los significados profundamente místicos y comunitarios que aniquilan su sentido simbólico, convirtiéndolo en una atracción turística, que, según la carta, es lo realmente significativo e importante desde la perspectiva económica.⁸

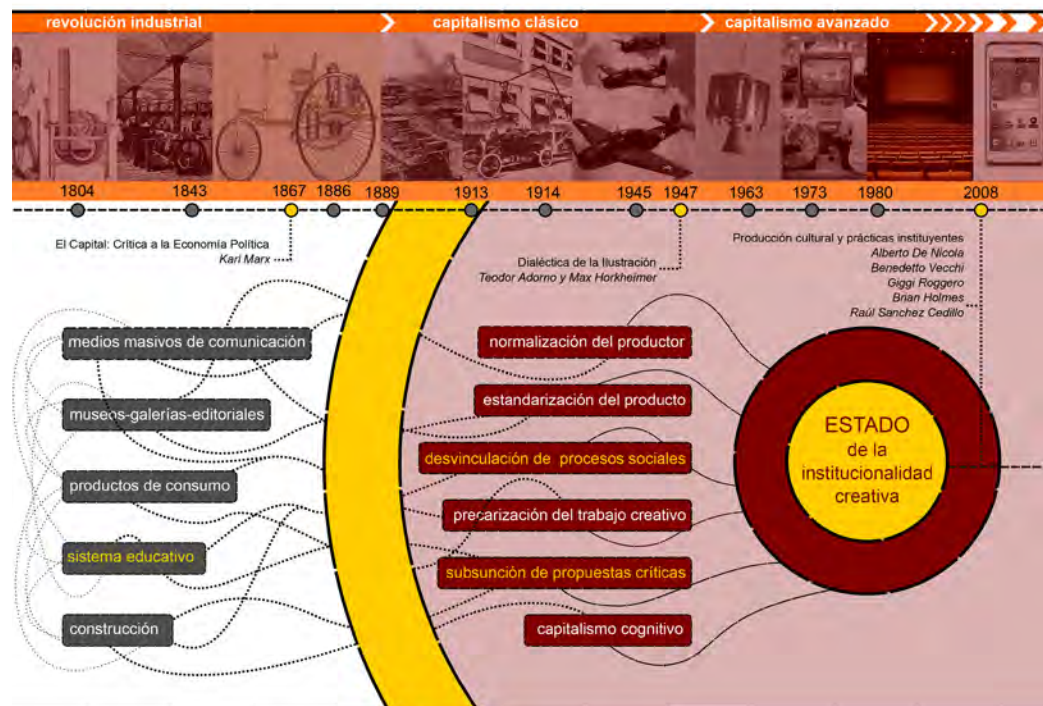


Figura 1. Problema práctico de relación conflictiva entre la clase creativa y las instituciones culturales.
Fuente: Aguilar (2018).

En la Figura 1 podemos seguir cómo el proceso de industrialización ha llegado a instalarse en la esfera simbólica, de lo cual se desprenden los aquí llamados efectos inmanentes de la producción cultural en las instituciones culturales o industrias creativas: precarización del trabajo creativo, normalización del productor (artistas y diseñadores), estandarización de productos, desvinculación de procesos sociales vistos desde las perspectivas de la complejidad, subsunción de propuestas críticas y divergentes, y

capitalismo cognitivo. Estos son los efectos que se abordan a continuación uno por uno; y que han sido valorados como costos sociales de la producción cultural capitalista por numerosos investigadores, críticos y activistas desde el siglo pasado y principios de este. Entre ellos encontramos a Theodor Adorno, Max Horkheimer, Alberto De Nicola, Benedetto Vecchio, Giggi Rogero, Brian Holmes y Raúl Sánchez entre otros, los cuales han reflexionado sobre la producción cultural desde los medios de comunicación masiva y desde los circuitos artísticos (museos – galería – revistas), también desde las artes escénicas. Ello ha permitido proponer la lectura sobre el subordinamiento de dichas instituciones creativas, a las industrias de bienes de consumo y de servicios. De esta manera, se integran a procesos de producción y comercialización de alimentos envasados, equipo electrónico, mobiliario, servicios financieros, las poderosas industrias de la construcción, espectáculos, turismo y medios de comunicación, entre otras tantas más. Este proceso que continúa replicándose en el territorio de la cultura desde el siglo pasado hasta el inicio del presente de siglo XXI, y que incluye la interdependencia del sistema educativo produciendo el capital cognitivo que alimenta y atiza la maquinaria productiva del dinero.

Experiencias laborales de la clase creativa en México

A continuación, profundizaremos en la identificación y descripción de los efectos inmanentes de la producción cultural en el contexto actual mexicano, localizando este fenómeno global en lo local. La clase creativa comprendida desde el ámbito de la producción cultural nos permite reconocer a los profesionales de las disciplinas creativas como un conjunto heterogéneo de personas, con problemas similares en el desarrollo de sus actividades laborales. Desde dibujantes hasta Dj's son trabajadores que producen a partir de sus capacidades creativas e inventivas. No obstante, el hecho de ejercer una profesión no implica tener las condiciones mínimas para desempeñarse desde la comodidad que da la seguridad laboral, ni del desarrollo profesional. A esta falta de condiciones básicas se le ha denominado precarización del trabajo creativo. Este fenómeno se ha caracterizado por condiciones comunes del empleo bajo el paradigma neoliberal, los productores culturales se enfrentan con trabajos por proyectos intermitentes y eventuales; contrataciones por obra específica sin prestaciones de ningún tipo; ambigüedad o carencia de la legalidad contractual; anulación y clausura de su creatividad por el subordinamiento a las directrices institucionales; autoempleos y subempleos alternativos fuera de las industrias culturales; éstas son las condiciones actuales en las cuales artistas y diseñadores participan en el ámbito laboral de la producción cultural en México.

El trabajo de los creativos se ejerce principalmente desde su eventualidad, es decir, desde el desarrollo de proyectos específicos para producciones determinadas. Esto genera efectos de carencias, donde la situación de los creadores se presenta como la ausencia de entradas fijas y constantes por su actividad laboral. Algunas veces pueden

cobrar muy bien y otras casi regalar su trabajo. Con esto, se sumerge en una perspectiva de precariedad económica con la cual deberán solventar sus gastos más básicos.

La mayoría de los intermitentes vive, por tanto, apenas por encima del umbral del subsidio de desempleo... pero hay una cantidad no definida de «artistas» sin subsidiar que viven en una situación de precariedad aún mayor, haciendo malabarismos entre empleos precarios... y otras ayudas sociales (Lazzarato, 2008, 108).

Es decir, mientras tengas becas o proyectos no la pasaras tan mal, sin embargo, cuando se terminen estas relaciones de apoyo o contractuales, ¿qué pasará? Es importante señalar que la cita anterior proviene de un análisis en el contexto las sociedades “avanzadas”, es decir, centroeuropeas. No obstante, el fenómeno también se manifiesta en el contexto latinoamericano, a partir de lo cual se presume que no importa la preparación académica ni las habilidades de los productores culturales, la precariedad está presente.

Lo que está sucediendo es mucho más que este lugar común: a los jóvenes les es difícil conseguir empleo y, a la vez, ¿sorprenden por su uso? fluido de las tecnologías recientes. Sin duda, como lo han documentado varios estudios en América Latina, es una paradoja del desarrollo que los jóvenes tengan hoy mayor nivel educativo que las generaciones precedentes, en promedio más años de escolaridad, una formación más amplia, y menor acceso al empleo que en otros tiempos, duplicando o triplicando los índices de desocupación de sus padres (García y Piedras, 2013, 9-10).

Esto sitúa una realidad francamente dramática, donde los artistas por necesidad de acumulación de capital cultural y estar vigentes ejerciendo su profesión, o simplemente por amor al arte, han asumido como estrategias laborales, abaratar su trabajo o regalarlo, es decir, donarlo.

EL ARTISTA EN MÉXICO ES EL MEJOR AMIGO DE LOS MUSEOS. A) Además de producir su obra, colecciona la propia y de otros para donarla a la nación (Tamayo, Cuevas, Rivera o Toledo). B) No le pagan por exponer, aunque el museo cobre la entrada. C) Siempre están dispuestos a donar su obra al museo con tal de pertenecer a la colección por lo que ni siquiera tienen presupuestos para adquisiciones. D) No exigen algo tan fundamental como el derecho de exhibición (Mayer, 2006, 6).

Bajo las condiciones del empleo cultural, los empleadores se acomodan para hacer contratos leoninos donde los creativos siempre llevan las de perder, sin seguridad

social, sin atención médica, sin ahorro para el retiro, en una palabra, sin prestaciones;⁹ es aquí donde los contratos por obra se vuelven útiles para estas industrias creativas, finalmente si alguien no toma el contrato, pues, lo tomará otro.

El mercado de trabajo cultural se caracteriza por una hiperflexibilidad que determina una concurrencia creciente entre los intermitentes. El aumento de la concurrencia entre los trabajadores tiene consecuencias nefastas para sus condiciones de empleo (contratos cada vez más cortos y fragmentados), sus remuneraciones (salarios a la baja) y [sin] poder de negociación con las empresas. (Lazzarato, 2008, 115).

⁹ La desregulación del trabajador es un proceso que afecta todo el ámbito laboral, es una estrategia del capital corporativo en Latinoamérica, como lo comenta P. Gonzáles: “Con la globalización y el neoliberalismo de fines del siglo XX y principios del XXI vino un nuevo control de los trabajadores. El nuevo control incluyó a los trabajadores metropolitanos y a todos los trabajadores organizados para privarlos de sus derechos y prestaciones y “des-regularlos” (2012).

Lo bueno de contratar
talleristas eventuales,
es que, **no** nos tenemos
que responsabilizar por
accidentes laborales.

**Buscamos
Diseñadora o
Diseñador
gráfico**
para hacer Web y animación 2D
maguilera@13rojo.mx

R: 13ROJODISEÑO

REQUERIMOS
**Diseñador
editorial**
Por proyecto

Dispuesto a trabajar por intercambio en especie (México, D.F.)

Formador impecable, experimentado en InDesign, excelente ortografía, disponibilidad inmediata.

Enviar CV con portafolio, carta de motivos y dos referencias: empleo@...

AVISO OPORTUNO

**EL ARTISTA EN MÉXICO
ES EL MEJOR AMIGO DE LOS MUSEOS**

AL DECIDIR EL PRECIO DE UNA OBRA, CONSIDERA LA PÉRDIDA Y LA REVENIDA PARA QUEDAR A LA MEDIDA DE TU PUNTO DE VISTA, ENVIAR A LA GALERÍA O AL MUSEO. SI NO SE PUEDE POR ALGUNO DE LOS MOTIVOS ANTERIORES, EL MUSEO DEBE LA OBRA AL ARTISTA.

EL MUSEO DEBE ESTAR PREPUESTO A REVENIR LA OBRA AL ARTISTA QUE TIRA EL PRECIO DE LA OBRA AL MUSEO. EL MUSEO DEBE ESTAR PREPUESTO A REVENIR LA OBRA AL ARTISTA QUE TIRA EL PRECIO DE LA OBRA AL MUSEO. EL MUSEO DEBE ESTAR PREPUESTO A REVENIR LA OBRA AL ARTISTA QUE TIRA EL PRECIO DE LA OBRA AL MUSEO.

mu+c

PROGRAMA PEDAGÓGICO

**CONVOCATORIA
2ª MUESTRA
LIBROS DE
ARTISTA**

DESCRIPCIÓN DE LA CONVOCATORIA

- Los interesados en participar en la muestra deberán enviar al correo: publicaciones@mu+c.com.mx, su portafolio (formato pdf) en el que se incluye:
 - a) una selección de imágenes de su trabajo (máximo 10 obras)
 - b) breve descripción del mismo (no más de 2500 caracteres con espacios)
 - c) datos personales (nombre completo, edad, dirección de correo electrónico y vinculación institucional)

DESCRIPCIÓN GENERAL

Chilango
ARTE PÚBLICO

**SEÑALES QUE PRECEDERÁN
AL FIN DEL MUNDO**

¿TÚ TIENES ALGO QUE DECIRNOS ANTES DE QUE ESTO SE ACABE!

Convocatoria abierta del 1 al 29 de febrero
Consulta los bases en www.chilango.com/mexico/2012/chilango-art-publico
y manda tus propuestas a chilangoartpublico2012@gmail.com

Figura 2. Oportunidades del empleo creativo en el contexto mexicano

Fuente: Aguilar (2018).

¹⁰ Información disponible en: <https://m.facebook.com/mexicoicom/posts/1348624398565946/>

¹¹ El costo de entrada general al MUAC es de 40 pesos por persona, información disponible en: <https://muac.unam.mx/planea-tu-visita>

¹² Información disponible en: <http://www.chilango.com/ciudad/chilango-arte-publico-3/>

¹³ Chilango Arte Público, video catálogo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gS1rFRgF11M>

Esta situación es observada en una multitud de anuncios de empleo para diseñadores y convocatorias artísticas como se ve en la Figura 2. Un testimonio desde la WEB nos ayudará a ejemplificarlo con mayor sintonía y claridad: se trata del Blog de Leonora Varo, titulado Berrinches de una diseñadora “freelancera”, aquí alguna de las reflexiones que comparte:

Me estoy cansado de ver anuncios donde requieren diseñadores para trabajar gratis. Estos avisos hacen uso de la modalidad de ‘intercambio en especie’, ‘oportunidad de aprendizaje’ o el clásico ‘te daremos el chance de mostrar tu trabajo al mundo’ ... y ¿saben qué? ¡Ya estuvo bueno de abusar de los diseñadores! Si no te van a pagar con dinero entonces no se puede llamar empleo o trabajo. Difícilmente encontraré un anuncio que solicite a un arquitecto para construir una casa al cual se le ofrezca ‘pago en especie’. Tampoco abundan las ofertas para secretarías a las que se les pague con ‘aprendizaje’. Mucho menos habrá un requerimiento para un abogado que no cobre a cambio de que ‘su trabajo sea mostrado al mundo’. Entonces ¿porque los diseñadores somos menospreciados como profesionales? la respuesta es simple: como somos demasiados, peleamos por ofertas ridículas y ocupaciones disfrazadas de empleo (Varo, 2014b).

En el contexto del arte, encontramos innumerables convocatorias a exposiciones o bienales, donde si hay algún premio, es solo para algunos de los participantes. No obstante, las instituciones organizan eventos con los contenidos de los artistas en sus espacios de exhibición, en los cuales cobra la entrada, se recibe financiamiento o se comercializa en una publicación. Ejemplo de lo anterior es la convocatoria del *Museo Universitario de Arte Contemporáneo para la consecutiva Muestra de Libros de Artistas*,¹⁰ donde no se les paga a los artistas por la exhibición de sus producciones, sin embargo, el Museo cobra la entrada.¹¹ Otro caso es una experiencia personal; en el año de 2012 participé en la convocatoria de la revista *Chilango* “[Arte Público] Señales que precederán al fin del mundo”¹², donde fui seleccionado para intervenir la fuente de la Plaza Rio de Janeiro,¹³ para lo cual me dieron \$10,000.00, así las producciones de los siete artistas ganadores formaron parte de los contenidos de la revista mensual en mayo del 2012 (Espinosa, 2012), que entonces tenía el precio de \$35.00, que multiplicado por su tiraje mensual de 36,019 ejemplares da un total de venta de \$1,260,665.00. (D’Artigues, 2001). No parece justo ni equitativo la ganancia de la industria en comparación con la de los creadores, ¿verdad?

La falta de oportunidades, de empleos de calidad en el ámbito cultural, ha propiciado que la clase creativa participe en otros sectores laborales. “Los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obliga a combinar las tareas creativas con actividades secundarias” (García y Piedras, 2013, p. 15). En este sentido, vemos a pintores convertidos en rotulistas, escultores en carpinteros que fabrican muebles rústicos, diseñadores gráficos limitados a operar los equipos de impresión, cualquier cosa es buena para sobrevivir, mientras se logra participar en algún otro proyecto temporal. Sumado a esto, cuando llega esa nueva oportunidad, no se presentan como una solución importante a la falta de empleo, de hecho, el trabajo en instituciones culturales algunas veces se convierte en una pesadilla al momento de cobrar, parte de las irregularidades contractuales lo que deja a los creativos indefensos ante los empleadores. En el caso de ser proveedor de organizaciones gubernamentales, además de ser su empleado, hay que financiar a las instituciones, siempre existe la condicionante de que el pago se efectuará mucho tiempo después de haber realizado y entregado el trabajo.

Ya en abril había escrito sobre este problema: la Secretaría de Educación Pública no había cumplido con los pagos a ilustradores, editores, diseñadores y demás colaboradores que habían entregado su trabajo para la publicación de diversos libros de texto. Con tristeza les confirmé que, a un año de que la mayoría de estos freelancers entregaron su trabajo, la SEP continúa sin cubrir los honorarios de aproximadamente 300 profesionales independientes. A ellos se suman más personas que comenzaron a trabajar en proyectos editoriales a partir del 2014. La excepción fueron unos pocos ilustradores a los que se les adeudaba menos de 20,000 pesos mexicanos. Todos los colaboradores que superaban esta suma continúan sin recibir pago alguno. Cálculos aproximados hacen suponer que la SEP les adeuda cerca de \$16 millones de pesos (sí, leyó usted bien) (Varo, 2014a).

Este es un ejemplo de la relación abusiva e injusta de los creativos con las instituciones, en donde la deshumanización de las relaciones laborales es la marca que las lógicas del capitalismo corporativo utilizan. Este fenómeno se ha contaminado también a las organizaciones gubernamentales, manejadas como feudos o negocios propios de los administradores de alto rango.¹⁴

En este sentido es pertinente contextualizar la situación de la precariedad en el ámbito educativo, y en específico del ámbito universitario, donde presento mis reflexiones a partir de dos experiencias contractuales con

¹⁴ Un ejemplo de la manera en que los gobernantes sobreponen sus intereses económicos sobre los intereses culturales lo comparto en esta cita: “Con todos ellos establecí relaciones afectivas de amistad y colaboracionismo fraterno, más allá de un hecho que nos regresó a la realidad opresora de la institucionalidad... pero que valoro como uno de los aprendizajes más importantes de esta experiencia. En la primavera de 2009 se puso punto final y autoritario a este proyecto, entonces yo era profesor de escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas [Campus Taxco], donde recibí una llamada de Patricia Toledo (Jefa de Educación Ambiental de la Delegación Tlalpan en ese momento); muy angustiada me dijo, que se encontraba Martín (ex encargado del Bosque de Tlalpan, y en diferentes momentos mecenas, colaborador y entusiasta del ZOOMATL) con un bobcat (y) con instrucciones precisas del Delegado en turno Guillermo Sánchez Torres de retirar la escultura del Teporingo del Parque... en ese momento hice conciencia del ejercicio vertical con el que se maneja la institucionalidad en México, inmediatamente después de retirarla la escultura se arrendó el espacio a un brincolín para cobrar a los visitantes... por subir, después en la administración de la delegada Maricela Contreras, además de seguir arrendándose al brincolín, se construyó una cubierta ligera en la cual, hasta para evento de bodas ha sido utilizado y negociado”. (Aguilar, 2018, 107).

15 Desde 2007 soy profesor de
asignatura y desde 2012 realizo
actividades de investigación en el
GIAE, en 2018 firme un contrato
por tiempo determinado como
profesor de carrera de tiempo
completo (interino).

la UNAM. La primera como profesor universitario¹⁵ y la segunda como proveedor de arte en la *Dirección General de Divulgación de la Ciencia* (DGDC). En este sentido, el ser profesor de asignatura obliga a tener un segundo empleo o tercero. Por otra parte, el realizar trabajo de investigación y difusión cultural como se le exige al profesor de carrera, con la intención de poder acceder a una mejor relación contractual con la institución, es algo que muy pocas veces sucede.

Un grave problema en la máxima casa de estudios, es la gran inestabilidad laboral de sus profesores, que en su gran mayoría son profesores ordinarios de asignatura, 80% aproximadamente, que no tienen estabilidad en el empleo, no saben si trabajarán el siguiente semestre o no, si le serán asignados cursos o no. Es indignante que, por ejemplo, decenas de profesores del CCH Vallejo y Naucalpan estuvieran a punto de quedar fuera de la planta de profesores en el año escolar que concluye, y lo mismo pasa en muchas otras dependencias de nuestra universidad. (Tribuna abierta, 2016).

Desde la perspectiva de mi participación como artista en la DGDC, comparto dos observaciones: la primera tiene que ver con los proveedores, ellos están obligados a darle crédito a la UNAM es imposible trabajar para ella; es decir, hay que financiar la obra y cobrar después de algunos meses. La segunda observación es algo que nunca hubiera pensado, sino lo experimento, en una ocasión se me pidió que el concepto de venta de la obra, fuera modelo y no escultura, mural o nada que pudiera hacer pensar que era arte, porque cuando la UNAM compra arte, esta obra pasa a formar parte de su patrimonio, dicha práctica administrativa es una estrategia de negociación por parte de la institución, con la intención de abaratar la obra de arte, por un lado, y deslegitimar los valores artísticos de la obra, por la otra, concibiéndola como imagen accesorio del discurso museográfico dominado por la textualidad de la tradición de enunciaciones en la divulgación científica.

Desde la perspectiva de mi participación como artista en la DGDC, comparto dos observaciones: la primera tiene que ver con los proveedores, ellos están obligados a darle crédito a la UNAM es imposible trabajar para ella; es decir, hay que financiar la obra y cobrar después de algunos meses. La segunda observación es algo que nunca hubiera pensado, sino lo experimento, en una ocasión se me pidió que el concepto de venta de la obra, fuera modelo y no escultura, mural o nada que pudiera hacer pensar que era arte, porque cuando la UNAM compra arte, esta obra pasa a formar

parte de su patrimonio, dicha práctica administrativa es una estrategia de negociación por parte de la institución, con la intención de abaratar la obra de arte, por un lado, y deslegitimizar los valores artísticos de la obra, por la otra, concibiéndola como imagen accesoria del discurso museográfico dominado por la textualidad de la tradición de enunciaciones en la divulgación científica.

La inviabilidad de acceder a un empleo digno y seguro en el ámbito de la producción cultural ha fomentado el autoempleo, o como dicen los neoliberales, el emprendimiento. Para lo cual es necesario la gestión de uno mismo, como dueño y trabajador de su misma empresa, configurando así al nuevo actor del empleado-empendedor, paradigma de la individualidad moderna.

La capitalización debe contribuir a hacer de sí mismo una suerte de empresa permanente y múltiple. El trabajador es un emprendedor y un empresario de sí mismo, siendo para él mismo su propio capital, siendo para él mismo su propio productor, siendo para él mismo la fuente de sus propios ingresos... El trabajador ya no es un simple factor de producción, el individuo no es, hablando con propiedad, una «fuerza de trabajo», sino un «capital-competitivo», una «máquina-competente». Esta concepción del individuo como empresario de sí es la culminación del capital como máquina de subjetivación. (Lazzarato, 2008, 110).

Así, los productores culturales, de hoy en día, nos lanzamos al mundo laboral tratando de construir un nicho de consumo que nos ofrezca la posibilidad de gestionar nuestra precariedad de la mejor manera. Pero al final siempre nos encontramos con las instituciones como barreras insuperables del trabajo creativo.

El panorama descrito, y argumentado anteriormente, parece configurar solo dos posibilidades de empleo en el ámbito cultural; las cuales son, seguir siendo un profesionista precario o constituir una nueva institución donde explotar a otros mientras sigues auto explotándote; y con esto se sigue reproduciendo el modelo en bucles cada vez más deshumanizados, desde donde el complejo sistémico de las industrias sigue operando gracias a las redes estructura.

La movilidad de los pequeños es con la mayor de las frecuencias una movilidad sufrida, no tienden por naturaleza a crear redes. Se ven sacudidos a voluntad hasta el fin de sus contratos y corren de un empleador a otro para no desaparecer definitivamente del escenario. Circulan como mercancías en una red cuya malla nunca tejen, son otros quienes les intercambian, sirviéndose de ellos para mantener sus propias conexiones. Cuando evocamos la naturaleza de la explotación en red, encontramos la explicación de cómo la movilidad de los grandes, fuente de florecimiento y de beneficio, se opone

exactamente a los pequeños, quienes no tienen más que el empobrecimiento y la precariedad. O bien, retomando una de nuestras fórmulas, la movilidad del explotador tiene como contrapartida la flexibilidad del explotado. (Lazzarato, 2008, 110).

En México, Alberto Hijar da cuenta de estas redes invisibles de implicación entre actores culturales, que ocupan lugares estratégicos en las instituciones. Con esto, el autor invita a reflexionar sobre la dialéctica entre los personajes y las instituciones del siglo pasado.

Algunos de sus integrantes ocuparon altos cargos en las direcciones culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, todo lo cual no requirió de proclamas como grupo organizado. Autodenominados como mafia, sus revistas... difundieron ampliamente sus posiciones hasta dar sentido a un movimiento concretado en personas contradictorias por su individualismo altamente solidario entre ellos. De ellos puede decirse lo que Xavier Villaurrutia expresó de Los Contemporáneos: 'archipiélago de soledades'... Pero no forman ni formaron un grupo explícito, aunque si ejercieron influencia importante por su amplia difusión con alcances latinoamericanos, entre intelectuales y artistas... (Hijar, 2007, 10).

Hoy podemos ver cómo estas llamadas "mafias" culturales continúan operando; el ejemplo de mayor proximidad a los artistas es el caso del *Fondo Nacional para la Cultura y las Artes* (hoy Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales), donde un grupo reducido de artistas, pasan de ser beneficiario a jurado del Sistema Nacional de Creadores, siempre son los mismos.

Sustentada en unas Reglas de Operación del SNCA publicada apenas el pasado 28 de noviembre –que no aportan propuestas nuevas, diferentes o valiosas–, la edición 2017 del Sistema no sólo repite los vicios que lo caracterizan –como el otorgamiento de la beca de tres años a productores que se han beneficiado del estímulo en repetidas y numerosas ediciones, tal es el caso de Perla Krauze, Gabriela Gutiérrez, Patricia Aridjis, Emilio Said, Mario Núñez, José Luis Cuevas García y José Luis Sánchez Rull, entre otros–, sino que también incurre en el incumplimiento de sus normas: Aun cuando la regla número 11 señala que se deben excluir a los servidores públicos de mando medio y superior adscritos a cualquier figura análoga de la Secretaría de Cultura (SC), los Comités de Selección beneficiaron en 2013 y 2017 al pintor Saúl Villa, a pesar de desempeñarse como director de Artes Visuales de la Escuela Superior de Arte de Yucatán, perteneciente a la Secretaría de la Cultura y las Artes del Gobierno de ese estado. (B. González, 2017).

En las reglas de operación no existen mecanismos para la diversificación, ni democratización de los recursos. En este sentido, mientras un artista puede ser múltiples veces merecedor de dicha distinción, la inmensa mayoría de artistas mexicanos nunca serán apoyados con ese reconocimiento.

De la precarización surge otro efecto: la normalización del productor, que opera como formas instauradas del ser productor cultural en el capitalismo corporativo. Esta forma de ser creativo se ajusta a las medidas del sistema hegemónico, constituido por la estructuración de las subjetividades desde los paradigmas del neoliberalismo. Estas configuraciones replicantes y fractalizadas se presentan tanto en las grandes instituciones culturales como en la individualidad de los trabajadores intermitentes. “En las sociedades biopolíticas gubernamentales la constitución de lo «normal» está siempre entretejida con lo hegemónico...” (Loret, 2008, p. 66). Pero ¿qué es ser normal en el ámbito de la producción cultural institucionalizada? Para responder lo anterior, comienzo por enfatizar sobre la reducción de la complejidad experiencial humana del productor cultural, hacia la figura de artistas modelos, las llamadas personalidades de la cultura. Así, al nobel creativo se le presentan a esos “genios” de la cultura, como bohemios empedernidos, incomprensidos, futurólogos, adelantados y demás calificativos para personas que son recogidos de sus dramas personales para ser encumbrados como íconos de la cultura, ¿alimentando la maquinaria del *mainstream*?, configurando modelos a seguir como unívocas formas del ser creativo.

Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo (Lorey, 2008, 74).

Con la autonomía y libertad como valores del creativo, se presenta la trampa del idealismo emprendedor. Los artistas y diseñadores no se detienen a explorar las condiciones contextuales que determinan su participación en la vida económica de las sociedades. La libertad del deseo se presenta inicialmente como proceso creativo por su cualidad autónoma, y nunca se matiza la libertad hacia la posibilidad de elección dentro de los límites de las oportunidades reales y materiales que la sociedad le ofrece, “... los productores y las productoras culturales ofrecen un ejemplo de cómo los modos de vida y las condiciones de trabajo «elegidas para sí», incluidas las ideas de autonomía y libertad, son compatibles con la reestructuración política y económica” (Lorey, 2008, 76).

¹⁶ Paráfrasis de comentario de
Nora Millan en primera tutoría
efectuada el 26 de agosto de 2014.

De tal forma, se describe el proceso de normalización como una falta de crítica a las condiciones del trabajo creativo en las industrias culturales. La clase creativa se desdibuja en el ámbito laboral, ya no como trabajador propositivo y creativo, sino como un engrane más de la maquinaria productiva, en un proceso de transformación hacia las prácticas laborales del trabajo manufacturero, es decir, como maquiladores de las fórmulas preestablecidas donde “Lo normal no es idéntico a la norma, pero puede adoptar su función” (Lorey, 2008, 66). Son múltiples las experiencias que he recogido como profesor y tutor del Posgrado en Artes y Diseño, de la UNAM, donde los alumnos huyendo de las prácticas opresivas y alienantes del trabajo en el mercado cultural, se acercan a los estudios de posgrado como una posibilidad para desarrollar su creatividad adormilada tras las entregas siempre urgidas de empleadores prepotentes e insaciables. Me permito comentar el caso de Nora Millan, ilustradora de profesión de la cual fui tutor por dos años, quien comentaba la falta de respeto por parte de las editoriales (Alfaguara, Richmond Publishing, Macmillan-Castillo, Editorial Santillana, Mcgrawhill), siempre pidiendo el trabajo de un día para otro, y exigiendo entregas imposibles de realizar en tan corto tiempo, “a el editor no le importa si duermes o no, ellos exigen la entrega a primera hora y bajo sus condiciones”.¹⁶ Este tipo de reflexiones suscitadas por el cuestionamiento sobre los motivos personales de querer ingresar al posgrado o respecto a su investigación en proceso, es una condición constante en las industrias editoriales, museísticas, agencias de publicidad, empresas de *marketing digital*, entre otras.

Una dimensión diferente de la normalización se refiere al poder de constituirse como parte fundamental de las subjetividades en la sociedad actual, es parte del sentido común aceptar, asumir e incorporar tales situaciones, como algo que es así, y ni siquiera se imagina transformarlo.

La normalidad nunca es algo externo, porque somos nosotros y nosotras quienes la garantizamos y la reproducimos con alteraciones. De acuerdo con esto, nos gobernamos en el dispositivo que conforman la gubernamentalidad, la biopolítica y el capitalismo, en la misma medida en que nos normalizamos (Lorey, 2008, 66-67).

Aquí juega un papel fundamental la ideología individualista, ensimismados en la vida, donde después de una intensa actividad laboral dentro de algún proyecto de entrega inmediata, solo queda tiempo para descansar en la soledad necesaria, reafirmando y legitimando nuestra individualidad como algo normal, “La normalización se vive mediante prácticas cotidianas que son percibidas como autoevidentes y naturales” (Lorey, 2008, p. 67). Así, del trabajo frente a una pantalla, al descanso, y

nuevamente frente a otra pantalla, se va profundizando en la individualidad, sin el diálogo con los otros que nos pueda hacer mirar más allá de nosotros mismos, levantando la cara y dándonos cuenta de lo que está pasando.

El efecto de la estandarización de las producciones y subsunción de lo divergente puede comprenderse como otra forma de normalización del productor, acostumbrado a maquilar fórmulas instituidas que su trabajo debe cumplir, bajo los paradigmas de la calidad requerida e impuestas por los objetivos de la industria en la que es empleado. Es decir, estandarización de la forma, los procesos y los contenidos, de ello dan cuenta todos los sellos comerciales que significan hoy día las vanguardias históricas convertidas en ismos, hay artistas que asumen su práctica como abstracta, surrealista, contemporánea, etcétera. El ensimismamiento disciplinar, con el que viven su producción cultural, no les permite comprender la cultura como algo donde están implícitos los contextos, siguen aspirando a producir mercancías para espacios comerciales definidos con antelación, como son las galerías especializadas en arte moderno, contemporáneo, antiguo, etcétera. En el ámbito del diseño es todavía más dramático el asunto, el reciclaje de fórmulas de soluciones comunicativas es espeluznante, pensemos en la historia de los estilos editoriales de las páginas de internet, donde las soluciones de programación gobiernan las producciones creativas. De igual manera, la actual emergencia desmedida de lonas publicitarias, todas parecen iguales, no existe una exploración real de las posibilidades comunicativas de los soportes, materiales y diseños, los temas económicos siguen prevaleciendo en las soluciones.

Así como se describieron los procesos de subsunción de las vanguardias, también se observa estos procesos en las actuales propuestas y prácticas divergentes. Las instituciones parecen alimentarse de la crítica artística.

Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal (Lorey, 2008, 72).

Feminismos, ecologismos y anticolonialismos son ahora parte de la baraja discursiva de las industrias culturales. Estas luchas, descargadas de sus disputas político-ideológicas, son reducidas a recuerdos y anécdotas que el visitante del museo, con pose de turista internacional, adquirirá como evidencia de haber atestiguado alguna exposición, y exhibirá en sus redes sociales en forma de *post*. La subsunción se muestra como un ejemplo de la inmanencia de los efectos en las industrias culturales, se repite

¹⁷ El concepto es retomado de Deleuze que hablando sobre el desplazamiento de una sociedad disciplinada que produce individuos, hoy nos encontramos en las sociedades de control que produce individuos. “Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en “individuos”, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos” (Deleuze 1991, 13).

en círculos cada vez más profundos, convirtiendo al productor artista en consumidor fotográfico del hecho artístico en las industrias culturales.

La desvinculación del productor con procesos sociales, caracterizados por su diversidad y complejidad, es otro de los efectos inmanente de la producción cultural actual en las industrias creativas. No se aborda el trabajo creativo desde la problematización de la misma producción, además no se da cuenta de la acción que su producción ejerce sobre los diversos ámbitos que trastoca o que consolida. La separación del creativo de su contexto más próximo es operado a través de las urgencias de la profesión, que no permite reflexionar sobre su vida vinculada a los procesos sociales en los que se encuentra inmerso. Esta inconsciencia y ceguera es fomentada por los modelos del profesionalismo disciplinar, “pero la empresa no cesa de introducir una rivalidad inexplicable como sana emulación, excelente motivación que opone a los individuos entre ellos y atraviesa a cada uno, dividiéndolo en sí mismo” (Deleuze, 1991, 2). Una carrera por sobresalir y ser reconocido como artista y diseñador, pasando de la individualidad que conforma masas hacia la dividualidad¹⁷ que conforma la separación de cualquier forma de colectividad. Esta es una profundización en la deshumanización del hombre, un proceso que elimina del humano lo común, y privilegia la dimensión competitiva de la profesión, una pérdida de la noción de semejanza a través del establecimiento de la participación del humano en los flujos de trabajo, pero ya no como humano, ahora como convertidos en capital cognitivo.

La creatividad como capital cognitivo

Finalmente, llegamos al asunto que parece integrar y consolidar los efectos inmanentes de la relación conflictiva de la clase creativa con las instituciones y las industrias culturales: el creativo como capital cognitivo. Se convierte en una herramienta, remedio, combustible, o batería que hace mover la máquina cultural de la expansión del capital.

Por este concepto [del capital cognitivo] se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —*knowledge workers*— y de las actividades de alta intensidad de saberes (Vercellone, 2004, 66).

Así, el conocimiento construye el mecanismo que deja afuera a los trabajadores culturales de la antigua cultura, basada en procesos artesanales o protoindustriales, donde el cuerpo y la inteligencia humana tenían un lugar. Esto contrasta con el dominio actual de la automatización y la inteligencia artificial. Esta situación ha generado, y genera, amplios grupos de desocupados, inoculando en el creativo la constante necesidad de expandir su conocimiento, cada vez más técnico y específico. En la década de los noventa los programas de diseño eran “humanos”, recuerdo uno que me gustaba por ello, *Freehand*, el cual era un programa de ilustración vectorial, que fue comprado por Adobe junto con toda la compañía Macromedia. Con esto fue impuesto en el mercado de la producción del diseño el *Illustrator*.

Este programa con cada nueva versión exige la expansión de las capacidades de procesamiento de las computadoras, obligando a la actualización de *hardware* o al reemplazo definitivo del equipo de cómputo, esto como consecuencia de una mayor automatización y sofisticación de los procesos asistidos por la inteligencia artificial de los programas de diseño, fomentando desde el *software* el consumo del *hardware*, encareciendo el trabajo creativo.

En este sentido, el creativo debe ser capaz de manejar programas cada vez más difíciles de conocer y utilizar; se han complicado tanto que, podemos decir sin exagerar, en el caso de los programas de modelado y animación tridimensional se han convertido en pequeñas fábricas de cine, que obligan la producción a la participación de grupos extensos de trabajadores para sacarles todo el provecho. De tal forma, “se asiste a un giro hacia una división cognitiva del trabajo «que reposa en el fraccionamiento de los procesos de producción según la naturaleza de los bloques de saberes que son movilizados»” (Vercellone, 2004, 68). Con ello, el creativo no tiene conciencia ni control del proceso de producción, es solo un peón de los planes directivos de las empresas culturales, proyectos que privilegian la utilidad antes que la creatividad, desplazando al trabajador de su individualidad disciplinar a sus capacidades de individualidad en el flujo de los procesos de producción. Hoy día, por ejemplo, con la implementación de las tecnologías BIM en los programas de diseño asistido por computadora (CAD),¹⁸ los cuales son utilizados en la industria de la construcción, mecanizan el proceso de producción multidisciplinaria y telemática, han constreñido las interacciones entre los capitales cognitivos, económicos y políticos en términos informáticos. De esta manera, se ha negando toda posibilidad de interacción humana en los procesos productivos.

¹⁸ “...el diseño, construcción y gestión de proyectos constructivos y de infraestructura de manera más rápida, económica y con un menor impacto ambiental” (Autodesk 2017).

desintegración del proyecto cultural, y que se entendiera como un esfuerzo de resistencia desde la sociedad civil frente a la falta de perspectiva de las autoridades. (Mañon, 2023, 9).

Esta experiencia valorada como el esfuerzo de resistencia de un grupo de creativos ante la pasividad de la autoridad, supone una solución alternativa en términos de la democratización del trabajo cultural. Pero sigue siendo tangencial y emergente en la vida de las instituciones culturales, pues no soluciona el fondo de la precariedad laboral tanto de los organizadores como de los participantes.

Conclusiones

En el momento actual, dominado por una sociedad de masas donde se privilegia lo individual en contraposición de lo colectivo, no hay lugar para las culturas con contenidos simbólicos, solo quedan como indicios de lo que fueron alguna vez. Liderada esta sociedad del conocimiento por las instituciones e industrias creativas ejercen su hegemonía sobre la clase creativa. Descrita esta dictadura de lo no humano (instituciones) sobre lo humano (creativos) como los efectos inmanentes de la producción cultural moderna. De tal forma que la banalización, el empobrecimiento del sentido y significado, la precarización laboral, la normalización del productor, la estandarización de los productos, la subsunción de las propuestas divergentes, la desvinculación social de los creadores, se unen en la categoría del capitalismo cognitivo que hoy inundan la manera en que se crea la cultura. Parece que esta espiral no se detiene, sino más bien se acelera con intenciones de desgastar hasta la extinción la creatividad humana, dando el protagonismo de la creación cultural a la inteligencia artificial que se trasmina poco a poco en el gusto del público.

Ante estos hechos, insoportables, no parece que hay alternativas de solución. Sin embargo, en lo más profundo de la espiral, cuando solo queda voltear la mirada hacia nosotros mismos las redes de cultura comunitaria y de economía solidaria se muestran con gran potencial para trabajar soluciones permanentes a los efectos inmanentes de la relación conflictiva de la clase creativa con las instituciones culturales. Desafortunadamente el alcance de este texto solo tiene la tarea de hacer una reflexión crítica sobre los avatares del empleo de diseñadores y artistas en instituciones culturales.¹⁹

¹⁹ No obstante, si gusta conocer sobre la experiencia de este analista en las redes de cultura comunitaria y las prácticas de economía solidarias lo invito a consultar el texto “Redes colaborativas, Dialógicas y dialécticas para caminar juntos” (Aguilar, 2022).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T., Horkheimer, M. (1998). Industria cultural, Ilustración como engaño de masas, En *Dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos* (pp. 165-212). Editorial Trotta.
- Aguilar, Y. (2022). Redes colaborativas. Dialógicas y dialécticas de caminar juntos. En *Diseño, arte y entorno. Pensamientos y acciones sobre prácticas creativas y procesos sociales* (pp. 79-112). Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aguilar, Y. (2018). Producción desbordante > con un pie adentro y otro afuera. En Nueva Institucionalidad. {con} *Tensión Editorial* (pp. 96-114).
- Aguilar, Y., Ayala, N., Cortes, C., Navas, I., Serrano, L., Toscano, V., Vazquéz, A. (2015). Arte / Contexto / Reflexión y Acción. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3(1), (pp. 37-65). <https://doi.org/10.1344/regac2015.1.05>
- D´Artigues, K. (2011, 11 de mayo). Las revistas más leídas en el país. Los medios vistos por los medios, Quien es quien en el mundo de la información. <https://observatoriomediosuia3.wordpress.com/2011/05/11/las-revistas-mas-leidas-del-pais/>
- Deleuze, G. (1991). Posdata sobre las sociedades de control. En *El lenguaje literario*. Nordan.
- Espinosa, S. (2012, mayo). Señales del fin del mundo. *Revista Chilango* (102); pp. 74-82. Grupo Expansión.
- García, N., Piedras, E. (2013). *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales*. Juan Pablos.
- González, B. (2017, 18 de diciembre). *La perversidad del Sistema Nacional de Creadores*. Proceso (2146) <https://www.proceso.com.mx/arte/2017/12/18/la-perversidad-del-sistema-nacional-de-creadores-196814.html>
- González, P. (2012, noviembre). Capitalismo Corporativo y Ciencias Sociales [Conferencia]. Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. <https://www.globalre-search.ca/capitalismo-corporativi-y-ciencias-sociales/5313942>
- Hijar, A. (2007). *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- ICOMOS. (1999, octubre). Carta internacional sobre turismo cultural. La gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo. <https://culturapedia.com/wp-content/uploads/2020/09/1999-carta-turismo-cultural.pdf>
- Lazzarato, M. (2008). Las miserias de la <<crítica artística>> y del empleo cultural. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 101-120) Traficantes de sueños.
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers: revista de sociologia* (3), (pp. 219-229). <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v3n0.880>
- Lorey, I. (2008). Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Traficantes de sueños (pp. 57-78).
- Mañón, M. (2023). Somos salmones, Sobre el quehacer cultural y artístico en México. En *Gestión y Autogestión*. [Manuscrito presentado para su publicación]. Añada.
- Mayer, M. (2006) Escandalario: los artistas y la distribución del arte. AVJ Ediciones. <http://www.pintomiraya.com/pmr/images/stories/pdf/escandalario.pdf>
- Tribuna abierta. (2016, 18 de agosto). *Manifiesto del I Encuentro de Docentes contra la Precarización Laboral*. La izquierda diario. <https://www.laizquierdadiario.mx/Manifiesto-del-I-Encuentro-de-Docentes-contra-la-Precarizacion-Laboral>
- Varo, L. (2014b, 13 de noviembre). *No trabajes para la SEP, estas avisado*. El blog de Leonora Varo, Berrinches de una diseñadora freelancera. <https://clientesmalos.wordpress.com/2014/11/13/no-trabajos-para-la-sep-estas-avisado/>
- Varo, L. (2014a, 21 de julio). *Queremos tu trabajo, no podemos pagarte*. El blog de Leonora Varo, Berrinches de una diseñadora freelancera. <https://clientesmalos.wordpress.com/2014/07/21/queremos-tu-trabajo-no-podemos-pagarte/>
- Vercellone, C. (2004). Las políticas de desarrollo en tiempos del capitalismo cognitivo. En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva* (pp. 75-88). Traficantes de sueños.