

### **Publicación anticipada**

Este texto ha sido aceptado para publicación en la Revista *Designia* de la Universidad de Boyacá, ya que completó el proceso de revisión de calidad y evaluación por pares; pero se encuentra preparación editorial, en corrección de estilo y diagramación. Por lo tanto, se encontrarán diferencias entre esta versión y la publicación final. Esta versión está disponible al público, se puede leer y descargar, pero se recomienda hacer referencia al pdf final para propósitos de citación.

### **Early view**

This text has been accepted for publication in the Revista *Designia* of the University of Boyacá, since it completed the process of quality review and peer evaluation; but editorial preparation is found, in style correction and layout. Therefore, there will be differences between this version and the final publication. This version is publicly available, readable and downloadable, but it is recommended to reference the final pdf for citation purposes.

---

## **CAPITALISMO COGNITIVO**

### **Avatares del empleo de diseñadores y artistas en instituciones culturales**

#### COGNITIVE CAPITALISM

#### Avatars of the employment of designers and artists in cultural institutions

**Fecha de recepción:** 28 de agosto de 2023

**Fecha de aceptación:** 11 de marzo de 2024

Escultor y cocinero por vocación Yuri Alberto Aguilar Hernández es 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.

## Resumen

El presente artículo de reflexión explora críticamente la relación conflictiva de la clase creativa con las instituciones culturales e industrias creativas. 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 nos introduce en un primer momento a la dependencia insalvable 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 compartimos algunas experiencias personales y próximas de la forma que vivimos esos efectos inmanentes en nuestro quehacer creativo. En la cuarta parte postulamos el 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.

### **Palabras clave**

Producción cultural, conflicto laboral, capitalismo.

### **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.

### **Keywords**

Cultural production, labor conflict, capitalism.

## Introducción

En el presente texto expongo la situación de la clase creativa problematizada en su 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 dependientes de los demás ramos 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 la audiovisual o de los objetos contemporáneos sin los materiales petroquímicos y metalúrgicos,<sup>1</sup> 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

---

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

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,<sup>2</sup> distribución y consumo de la obra de arte-diseño,<sup>3</sup> transformando sus valores de uso hacia el valor de cambio. Así, el arte-diseño, sin distinción disciplinar al interior de los procesos de la modernidad capitalista, es hoy una mercancía catalogada, etiquetada, empaçada y apropiada por las industrias, caracterizada 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, 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, banalizando y empobreciendo el sentido y significado de su complejidad, que el arte-diseño desarrollado como práctica no institucionalizada muestra. Lo anterior abrió la posibilidad de continuar identificando otros efectos en la relación conflictiva entre los creativos (artistas - diseñadores) y las instituciones

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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, 57).

culturales: precarización y normalización productor, estandarización de los productos y subsunción de propuestas divergentes, desvinculación social y capitalismo cognitivo,<sup>4</sup> son algunos de estos 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 la materialidad del mundo y 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,<sup>5</sup> a vincular los destinos de la

---

<sup>4</sup> “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, 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.

<sup>5</sup> “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 insumisos 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 proyectos 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).

cultura al sector económico del turismo, delatando el extractivismo cultural, colonialismo interno, 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 promovida por el gobierno es 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 Turismo<sup>6</sup> los destinos de la cultura con la industria cultural. Permeando 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,<sup>7</sup> 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.

---

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

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

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).

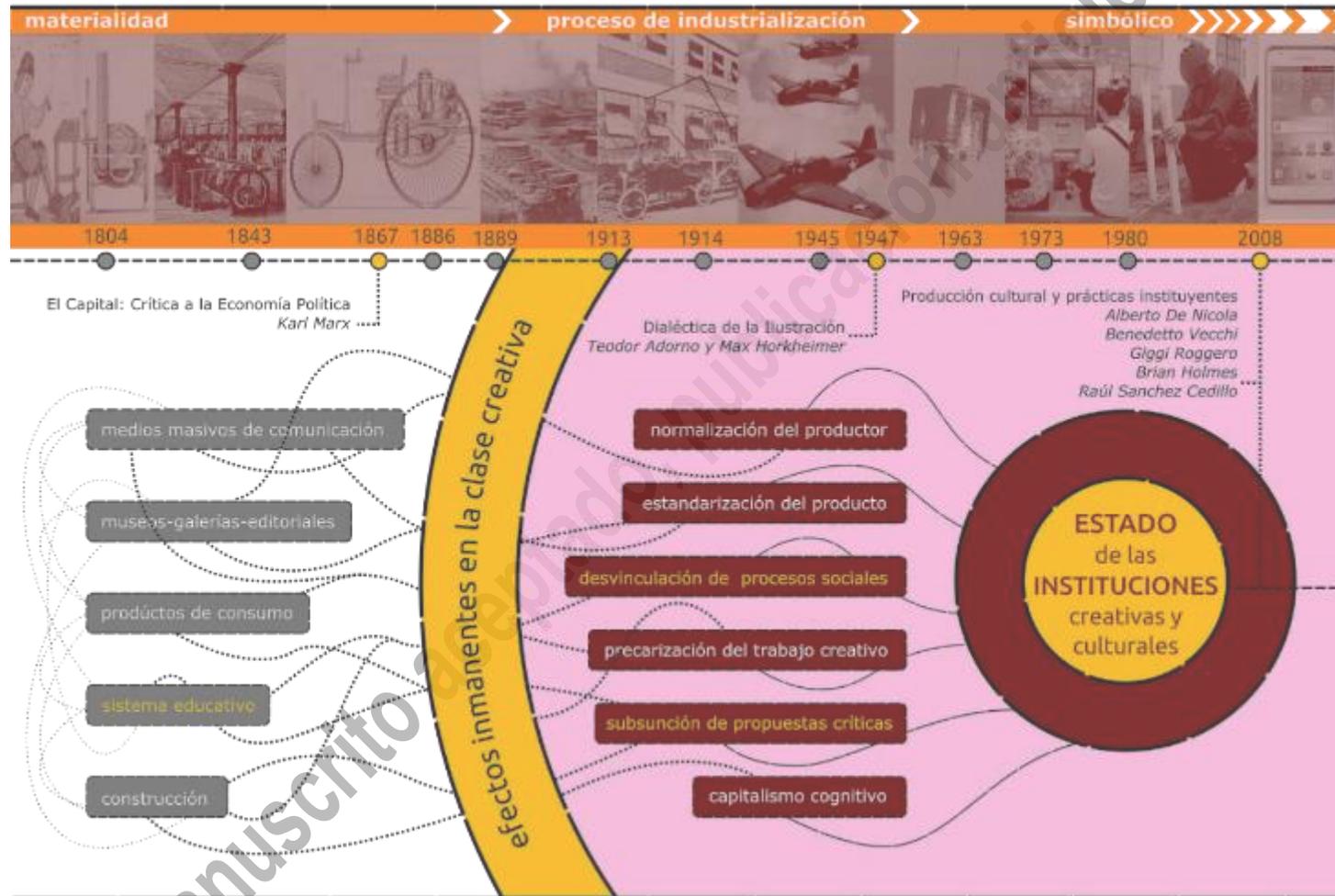
Sin embargo, y como ejemplo, nos podemos preguntar ¿cómo reducir los rituales de Semana Santa en Taxco a un hecho económico? Cuando reconocemos que el origen de esta práctica se encuentra la esfera de la religiosidad de una comunidad con tradiciones virreinales. Es a través de esa mirada simplificadora 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.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> 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 asotándose las espaldas. Es decir, la experiencia turística es mediática y desconoce las historias profundas encarnadas que lleva a los pobladores a realizar estas penitencias.

Figura 1

Problema práctico de la la relación conflictiva entre la clase creativa y las instiuciones culturales



Nota. Problema práctico [infografía], por 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, también formación académica y mercado laboral dirigido al capitalismo cognitivo son los efectos que se abordarán a continuación. Que traducidos como costos sociales han sido estudiados 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 Vecchi, 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, integrándose a procesos de producción y comercialización de alimentos envasados, equipo electrónico, mobiliario, servicios financieros y a las poderosas industrias de la construcción, espectáculos, turismo y medios de comunicación, entre otras tantas más, 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. 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, sumiéndolos 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 beca o proyecto no la pasarás 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 se presenta.

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).

Situando 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<sup>9</sup>, es aquí donde los contratos por obra se vuelven útiles para estas industrias creativas, finalmente si no toma el contrato uno 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).

Figura 2

*Oportunidades del empleo creativo en el contexto mexicano*



<sup>9</sup> 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).

Nota. Oportunidades de empleo [infografía], por Aguilar, 2018.

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: 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 secretarias 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, la institución organiza 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<sup>10</sup>, donde no se les paga a los artistas por la exhibición de sus

---

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

producciones, sin embargo, el muese cobra la entrada.<sup>11</sup> 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”,<sup>12</sup> donde fui seleccionado para intervenir la fuente de la Plaza Rio de Janeiro<sup>13</sup> 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). 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. Y 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 deja a los creativos indefensos ante los empleadores. 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.

---

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

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

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

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 confirmo 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, y donde la deshumanización en las relaciones laborales es la marca que las lógicas del capitalismo corporativo utilizan, fenómeno que ha contaminado también a las organizaciones gubernamentales, manejadas como feudos o negocios propios de los administradores de alto rango.<sup>14</sup>

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 la UNAM, la primera como

---

<sup>14</sup> 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)

profesor universitario<sup>15</sup> y la segunda como proveedor de arte en la Dirección General de Divulgación de la Ciencia (DGDC). El ser profesor de asignatura obliga siempre a tener un segundo empleo o tercero, no obstante, de 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, cosa 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 que los proveedores 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: se me pedía 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

---

<sup>15</sup> 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).

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 tu misma empresa, configurando así al nuevo actor del empleado-empleador, 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 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, seguir siendo un profesionalista precario o constituir una nueva institución donde explotar a otros mientras sigues auto explotándote, 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 Hajar nos da cuenta de estas redes invisibles de implicación entre actores culturales, que ocupan lugares estratégicos en las instituciones, invitándonos 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... (Hajar, 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, 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, una forma de ser creativo a la mediada del sistema hegemónico, constituido por la estructuración de las subjetividades desde los paradigmas del neoliberalismo, configuraciones replicantes fractalizadas que se presentan igual en las grandes instituciones culturales, que en la individualidad de los trabajadores intermitentes. “En las sociedades biopolíticas gubernamentales la constitución de lo

«normal» está siempre entrelazada 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 la reducción de la complejidad experiencial humana del productor cultural hacia la figura de artistas modelos, los llamados personalidades de la cultura. Así, al noble 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, donde 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).

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 formulas 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.<sup>16</sup> 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*

---

<sup>16</sup> Paráfrasis de comentario de Nora Millan en primera tutoría efectuada el 26 de agosto de 2014.

*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 formulas 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 cultura 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. O 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 describimos los procesos de subsunción de las vanguardias, observamos también los procesos de subsunción 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, anticolonialismos son ahora parte de la baraja discursiva de las industrias culturales, descargándolas de las disputas político-ideológicas, son reducidas a recuerdos y anécdotas que el visitante al museo, con pose de turista internacional, adquirirá para llevarla como evidencia del atestiguamiento de alguna exposición, y que 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 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, 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, una inconciencia y ceguera 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 individualidad<sup>17</sup> que conforma la separación de cualquier forma de colectividad. Es una profundización de la deshumanización del hombre, es un proceso que no da cuenta de lo común del ser humano, privilegiando la dimensión competitiva de la profesión, es una pérdida de la noción de semejanza por el establecimiento de la participación en los flujos de trabajo, ya no como humano, ahora como convertidos a capital cognitivo.

### **La creatividad como capital cognitivo**

Finalmente llegamos al asunto que parece que integra y consolida los efectos immanentes de la relación conflictiva de la clase creativa con las instituciones – industrias culturales, el creativo como capital cognitivo, una herramienta, remedio, combustible, 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).

---

<sup>17</sup> 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 dividualos. “*Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en “dividualos”, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos*” (Deleuze 1991, 13).

Así, el conocimiento construye el mecanismo que deja fuera a los trabajadores culturales de la antigua cultura basada en procesos artesanales o protoindustriales donde el cuerpo y la inteligencia humana tenían un lugar, en contraste al dominio actual de la automatización y la inteligencia artificial. Esta situación ha generado y genera amplios grupos de desocupados, inculcando 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*, un programa de ilustración vectorial, que fue comprado por Adobe junto con toda la compañía Macromedia, con lo cual fue impuesto en el mercado de la producción del diseño el *Illustrator*, que con cada nueva versión exige la expansión de las capacidades de procesamiento de las computadoras, obligando a la actualización de *hardware* o al remplazo definitivo del equipo de cómputo, consecuencia de 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 los programas cada vez más complicados 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 fuerza 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 consciencia 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),<sup>18</sup> utilizados en la industria de la construcción que mecanizan el proceso de producción multidisciplinaria y telemática, constrictando las interacciones entre los capitales cognitivos, económicos y políticos en términos informáticos, y negando toda posibilidad de interacción humana en los procesos productivos.

En modo contrario a la dividualidad, pero en el mismo sentido del aprovechamiento de los creativos (en la modalidad de mil usos), me permito traer la experiencia de mi tutela actual Mariana Mañón, que hace una reflexión sobre el impacto de la precarización de las instituciones culturales en México ante los recortes presupuestales del sector en el año de 2015, narra su experiencia como asistente de dirección y curadora adjunta de la Sala de Arte Público Siqueiros y la Tallerera, museos dependientes del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Dedicarse a la gestión, producción cultural y artística en México es un acto de valentía. Las personas que decidimos desarrollarnos profesionalmente en esos ámbitos somos como salmones nadando a contracorriente para sobrevivir. Nuestro instinto parte de una necesidad y necesidad por no dejar que las estructuras de poder, sobre todo las políticas públicas culturales que en muchos casos son desfavorables, sofoquen lo que nos da vida. Nuestro trabajo no se limita a buscar la profesionalización dentro de nuestro campo de conocimiento: se trata de una labor más esquizoide, en la que hay que aprender a cumplir con múltiples funciones de manera simultánea, para que el complejo entramado de la cultura y las artes aparezca disponible y accesible para todos. Somos atletas de alto rendimiento y los músculos que más nos toca desarrollar son la creatividad, la paciencia y la demencia. Hay que estar un poco locos para querer dedicarse a esto. (Mañón, 2023, 1).

En esta cita podemos reconocer como las instituciones culturales se aprovechan de del profundo deseo creador de los trabajadores culturales, obligándolos a

---

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

insondeables adaptaciones o distorsiones profesionales, que los alejan cada día más de su compromiso inicial y auténtico con la creación. Asistiendo a la transformación de la clase creativa en una herramienta multipropósito que se sostendrá activa pero no suficientemente remunerada, ni reconocida, hasta el momento que esa herramienta se rompa o sea obsoleta; o en el “mejor” de los casos – desde la perspectiva capitalista - se sume de manera inconsciente a la reproducción de las prácticas de capitalismo cognitivo institucional, tratadas y valoradas como innovaciones creativas, pero dejando de mirar la reproducción que activan en sus propias actuaciones. De tal forma Mariana y sus colegas del INBA generaron una estrategia de supervivencia creativa llamada Guerrilla Pedagógica.

La estrategia que Guerrilla Pedagógica implementó se basaba en generar una red de trabajo colaborativo, en donde se invitaba a intelectuales de distintos campos del conocimiento, artistas, estudiantes, profesores y a toda la comunidad a proponer un taller, charla, conferencia o laboratorio, performance etc. que partieran de la reflexión de activar al museo como un punto de partida que articulara un posicionamiento de rechazo a la 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. (Mañón, 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, 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 hacer una reflexión crítica sobre los avatares del empleo de diseñadores y artistas en instituciones culturales.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> 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).

## Bibliografía

Adorno, T., Horkheimer, M. (1998). Industria cultura, 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. (11 de mayo de 2011). 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. (mayo 2012). Señales del fin del mundo. *Revista Chilango* (102). Grupo Expansión.

García, N., Piedras, E. (2013). *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales*. Universidad Autónoma Metropolitana - Juan Pablos.

González, B. (18 de diciembre 2017). *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. (noviembre 2012). Capitalismo Coorportativo y Ciencias Sociales [Conferencia]. Conferencia Latinoamericana y Caribeña de Ciencias Sociales. <https://www.globalresearch.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. (octubre1999) 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, Henri. (1974). La producción del espacio. *Papers: revista de sociología* (3), (pp. 219-229).

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. (18 de agosto de 2016). *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. (13 de noviembre de 2014b). *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-trabajes-para-la-sep-estas-avisado/>

Varo, L. (21 de julio de 2014a). *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.

## LISTADO DE FIGURAS

Figura 1. Aguilar, Y. (2018). Problema práctico [infografía].

Figura 2. Aguilar, Y. (2018). Oportunidades de empleo [infografía].



Esta obra está bajo una licencia internacional  
[Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).