

Perspectivas sobre
temas de relaciones
internacionales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

Dr. Gabriel Estrella Valenzuela
Rector

Dr. Felipe Cuamea Velázquez
Secretario General

M.C. Judith Isabel Luna Serrano
Vicerrectora Campus Ensenada

Arq. Aarón Gerardo Bernal Rodríguez
Vicerrector Campus Mexicali

Dr. Alfonso Vega López
Vicerrector Campus Tijuana

Lic. Ricardo Moreno García
Secretario de Rectoría e Imagen Institucional

Perspectivas sobre temas de relaciones internacionales

Felipe Cuamea Velázquez
Ana B. Mungaray Moctezuma
Coordinadores



SERIE CONMEMORATIVA
50 ANIVERSARIO UABC



Universidad
Autónoma de
Baja California



MÉXICO • 2010

Esta investigación, arbitrada por pares académicos,
se privilegia con el aval de la institución coeditora.

Cuamea Velázquez, Felipe.

Perspectivas sobre temas de relaciones internacionales / Felipe Cuamea Velázquez y Ana B. Mungaray Moctezuma. -- Mexicali, Baja California : Universidad Autónoma de Baja California ; México, D.F. : Miguel Ángel Porrúa, 2010.

290 p. ; 21 cm. -- (Serie conmemorativa 50 aniversario UABC)

1.Globalización -- Aspectos políticos. 2.Relaciones internacionales.
I.Mungaray Moctezuma, Ana Bárbara. II.t. III.s.

JZ1318 C83 2010

La H. CÁMARA DE DIPUTADOS, LXI LEGISLATURA,
participa en la coedición de esta obra al
incorporarla a su serie CONOCER PARA DECIDIR

COEDITORES DE LA PRESENTE EDICIÓN
H. CÁMARA DE DIPUTADOS, LXI LEGISLATURA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
MIGUEL ÁNGEL PORRÚA, librero-editor

Primera edición, marzo del año 2010

© 2010
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA
Departamento de Editorial Universitaria
Rosa María Espinoza Galindo
Coordinadora editorial
Av. Reforma 1375, Col. Nueva
21100 Mexicali, Baja California, México
Teléfono (686) 552-1056
editorial@info.rec.uabc.mx
<http://www.uabc.mx>

© 2010
Por características tipográficas y de diseño editorial
MIGUEL ÁNGEL PORRÚA, librero-editor

Derechos reservados conforme a la ley
ISBN 978-607-401-231-6

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta del contenido de la presente obra, sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de lo así previsto por la *Ley Federal del Derecho de Autor* y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables.

IMPRESO EN MÉXICO  PRINTED IN MEXICO

www.maporrúa.com.mx
Amargura 4, San Ángel, Álvaro Obregón, 01000 México, D.F.

Consideraciones espaciales del arte en el contexto global

CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ VIDAL

La intención de este capítulo es destacar la relación cada vez más estrecha entre las artes visuales y su contexto geográfico, señalando aquellas transformaciones que se han vuelto imprescindibles para comprender el arte contemporáneo dentro de las sociedades globales. Para ello se retoman algunos planteamientos como los de Sherman (2002), a partir de los cuales se entiende la escala global de los procesos de significación en un mundo cada vez más relacionado por medio de las redes y tecnologías de información y comunicación.

Para ello se parte del cuestionamiento de cómo se construye el sentido de territorialidad en las artes, atendiendo a las nuevas características de sus espacios de exhibición, cuestiones legislativas, la mundialización del mercado del arte y la desmaterialización de las obras. Asimismo, se menciona cómo muchas de las propuestas estéticas más contemporáneas constituyen verdaderos objetos autorreferenciales a partir del manejo de bases de datos, la transmisión en tiempo real, la participación de los públicos y el uso de espacios no convencionales.

Muchas de las nuevas formas estéticas constituyen exhaustivos trabajos de investigación en torno a distintos procesos de asociación cultural entre las propias formas, los procesos y los contenidos; de manera que el consumo de las obras artísticas puede entenderse en gran medida como un intercambio de información. En este sentido, es necesario destacar la importancia cada vez mayor de los procesos por sobre los objetos. En la medida en

que muchos de estos experimentos estéticos se fundan en la construcción de nuevos sentidos de comunidad y temporalidad, las obras de arte se van revistiendo de una serie de consideraciones espacio-temporales, lo que produce una suerte de convergencia entre los contenidos, las dinámicas de intercambio de las obras y la correspondiente valoración de las mismas.

Considerando lo anterior, en el presente capítulo se hacen algunos planteamientos en torno a las economías archipiélago, el desarrollo del arte contemporáneo y los modelos organizacionales dirigidos a su intercambio. En este punto se destaca la reconfiguración de los centros urbanos y su importancia en el desarrollo tanto de nuevas condiciones del mercado como de nuevas formas de interacción con las obras de arte. Dado que el arte contemporáneo ya no se encuentra reducido a los espacios tradicionales de exhibición, se comenta brevemente sobre el nuevo papel de los museos y la importancia de las tecnologías de información y comunicación en el desarrollo de nuevas narrativas visuales.

El arte es información pero también comunicación, y en este sentido la cuestión espacial tiene una importancia particular para la comprensión de los procesos de interacción humana supuestos por la comunicación artística. Son muchos los ejemplos de nuevas formas estéticas como el net-art o las intervenciones en el espacio público, que dan cuenta de una serie de nuevas dinámicas sociales y un diálogo creciente entre la ciencia y las artes visuales.

A este respecto, se hace un breve repaso de las principales transformaciones del arte durante el siglo xx, tanto en términos formales como respecto a su función social. Asimismo, se señala cómo nuevas nociones sobre el tiempo, el espacio, la comunidad y la identidad se han ido convirtiendo paulatinamente en una cuestión intrínseca a las discusiones estéticas contemporáneas, por lo que se retoma el concepto de “visibilidad” de las ciencias geográficas para sugerir que los flujos de información derivados del intercambio y consumo de obras de arte nos ayudan no sólo a contextualizarlas, sino que constituyen un elemento importante para el desarrollo de nuevas formas de representación visual.

Tratar de definir, o por lo menos plantear los contextos globales que inciden en la producción de obras de arte implica necesariamente la consi-

deración de factores geográficos como la localización (de recursos, artistas o públicos), los flujos de información y conformación de los mercados, pero también la apropiación creciente desde el campo de las artes, de ciertas metáforas geográficas cuyas implicaciones van más allá de lo que tradicionalmente se ha considerado como arte público o de sitio específico.

Finalmente, y de manera complementaria a este capítulo, se hacen algunas consideraciones sobre aspectos organizacionales y otros relativos a la determinación de políticas públicas, con lo que se sugiere la necesidad de una integración cada vez mayor entre las organizaciones involucradas en los procesos de comunicación artística; de manera que, en términos generales, se señala que la distribución espacial de los agentes y las organizaciones es un reflejo de la propia distribución de los procesos de interacción entre los creadores, sus discursos y mediaciones sociales.

DE LO TERRITORIAL EN EL ARTE

El presente apartado pretende ser un primer acercamiento a la relación entre las artes visuales y el contexto geográfico, haciendo especial énfasis en aquellas transformaciones clave para la comprensión del arte contemporáneo dentro de la llamada sociedad de información. La dinámica de los capitales globales, aunada a la profunda transformación en el uso y distribución de las tecnologías de información y comunicación, ha propiciado una serie de mecanismos de convergencia que comienzan desde hace algunos años a suponer correspondencias entre los modelos económicos y algunas tendencias estéticas precisas. Bernard Cornu define este contexto:

L'expression "société de l'information" comme celle de "société industrielle", recouvre tout à la fois des innovations techniques, des contenus, des pratiques et des programmes d'action publique et privée. Dans "la société de l'information", on peut repérer une double imposition: celle des techniques médiatiques qui ensèrent toutes nos activités dans un réseau de plus en plus dense; celle de l'économie de l'immatériel où la connaissance est avant tout facteur d'efficacité et de performance (Cornu, 2005, 9).

En el caso concreto de las artes visuales, asistimos a un periodo de franca interdependencia con respecto a otros ámbitos de lo social. Por un lado

la cultura se institucionaliza por medio de mecanismos de promoción y control estatales, pero también se regula para proyectarse fuera de los límites geográficos, al tiempo que los procesos creativos incorporan cada vez más el uso de nuevas tecnologías y la transmisión de datos. Tal pareciera que el arte de las sociedades de información fuera el arte de la documentación y la transmisión en tiempo real. Lo que se filtra de tal circunstancia es un sentimiento, en algunos casos de temor y en otros de simpatía, por la “desterritorialización” de las artes y el desplazamiento de su sentido. Para Tom Sherman:

There is a lot of anxiety today about information overload, corporate control of the news, and commercial propaganda flooding the expanding global technological infrastructure. People seem to feel they are coping, but they fear being overwhelmed in the near future as networks increase their saturation of mediated images, sounds, stories –a plethora of calculated manipulations.

The information bomb exploded in the early 1990's, when computer networks attained a critical speed and scale, flipping the gates wide open to unleash a torrent of blinding, deafening code –a thunderous explosion of advertising, entertainment, voice, and data. Now, we must negotiate continuous, relentless input. We have become the organic components of an integrated global data and information system (Sherman, 2002, 2).

En ese sentido, la pregunta fundamental sería cómo se construye el sentido de territorialidad en las artes. No se trata ya de hablar de la industrialización de la cultura (Adorno, Horkheimer, 1985), ni de la “disneyficación” de la actividad humana planteada por Baudrillard (1996). Y es que las condiciones del arte actual sobrepasan cualquier enfoque discursivo, lo mismo que el análisis simple de las relaciones entre la tecnología y las formas. Si bien hay que distinguir entre el arte como parte de la producción cultural singularizada y aquello que propiamente constituye el mercado del arte, lo que podemos observar es una compleja red de estratificaciones y jerarquías de valor. Se trata de un modelo de interconexiones que en muchos sentidos ha venido a marcar la pauta de lo que llamamos economía del conocimiento.

Aunque durante el siglo xx hubo una serie de modificaciones en cuanto a formatos, materiales, temáticas, así como a la cantidad de imágenes producidas (tal vez los aspectos más visibles en el desarrollo del campo de las artes), han ocurrido transformaciones de orden mayor cuyas implicaciones se describen como sigue:

Autonomía campal. Si bien se trata de una construcción filosófica y discursiva, su importancia relativa es importante en términos de las prácticas sociales específicas. La libertad creativa de los artistas durante los siglos xix y xx no tiene precedentes dentro de la historia del arte; incluso la relación entre el proceso creativo y otros ámbitos de las humanidades y las ciencias queda a discreción de los propios autores (cfr. Foucault, 1977). La noción de territorio se subjetiviza a favor de la universalidad de la obra.

Relevancia de lo cognoscitivo sobre lo representacional. Una consecuencia directa de la autonomía social del arte que se manifestó durante todo el siglo xx; el artista se ve obligado a construir un discurso propio y a desarrollar formas estéticas que apunten hacia la formación de nuevas maneras de percibir la realidad (cfr. Richards, 1996). Incluso aquellos movimientos artísticos establecidos como política de Estado, como el realismo socialista y el muralismo mexicano, tienden a la transformación de la conciencia de quien observa. La actividad artística consolida su universalidad, pero se hace presente el debate sobre la identidad.

Surgimiento de “la caja blanca” (estandarización de la exhibición y el resguardo). Cuando el afán clasificatorio del siglo xix se cruzó con el desarrollo económico del siglo xx, las galerías y museos dejaron de operar a partir de un principio de acumulación y se convirtieron en “cajas blancas”, espacios limpios y libres de elementos arquitectónicos a fin de propiciar el diálogo entre la obra y el espectador (cfr. Fitzpatrick, 2004). Paulatinamente las “cajas blancas” se transformaron en espacios de exhibición. En términos más contemporáneos, las galerías privadas son consideradas puntos de venta, y la resonancia cognoscitiva de su estructura dialógica, ha influenciado recientemente otras esferas del comercio, de modo tal que en la actualidad el concepto de galería se vincula directamente con el consumo especializado.

Legislación sobre derechos autorales. Se trata de una invención reciente en términos históricos, y representa un parteaguas jurídico en el desarrollo futuro de las economías del conocimiento. El concepto de propiedad intelectual protege las ideas, las soluciones innovadoras, las formas estéticas y el uso de lenguajes y recursos técnicos. Se trata de un tipo de legislación que si bien protege contenidos, propicia

una mayor apertura de los mercados simbólicos al posibilitar su intercambio de manera más extendida, toda vez que permite generar utilidades más allá del mero intercambio material, como en el caso de las patentes y las franquicias.

Consolidación de las grandes colecciones estatales y surgimiento de las colecciones corporativas. Un asunto que podría considerarse dicotómico, en tanto abarca cierto proteccionismo y conservación de las identidades, en el caso de las colecciones estatales, y la compraventa de obras de arte como inversión dentro del mercado de valores, en el caso de los fideicomisos privados.

Mundialización del mercado del arte. Como consecuencia del punto anterior, el mercado se consolidó desde el principio en escala mundial gracias a los coleccionistas privados, pero principalmente a los acervos de los grandes museos, lo que supone una intrincada red de curadores, críticos, valuadores, vendedores y conservadores que trabajan de manera conjunta para el estudio, intercambio, exhibición y documentación de obras específicas. Hoy por hoy, realizar una exposición en gran escala implica una serie de recursos legales, seguros de obra, contratos de préstamo, renta o resguardo, traslado, importación y exportación.

“Desmaterialización” de la obra (desarrollo de formas no objetuales). De manera paralela a la consolidación de los grandes mercados del arte, ha surgido la tendencia a crear obras no objetuales o incluso efímeras. Desde el momento en que apareció la primera obra de arte documental, se hizo inminente la necesidad de ir incorporando nuevos recursos tecnológicos para su exhibición y resguardo. En el caso de las obras de instalación o intervención en sitios específicos, la producción y documentación está supeditada a una serie de permisos legales y planes de financiamiento que en la mayoría de los casos trascienden las fronteras nacionales. Un ejemplo de esto sería el trabajo de la artista francesa Orlan (Orlan, 1996), el cual consiste en realizar una serie de cirugías plásticas en su rostro en distintas partes del mundo, lo que requiere de permisos especiales y el uso de un pasaporte diplomático que le permita cruzar por los puertos aéreos sin que el cambio constante en sus facciones represente algún impedimento. Muchas de las obras de arte más contemporáneas implican también el manejo de bases de datos, proyecciones, documentos, transmisiones de información específica vía satélite o internet, hologramas, *software* y *streaming* media, lo que supone la trascendencia de los espacios tradicionales (el museo o la galería) y la integración cada vez mayor de los artistas y curadores a las principales redes de transmisión de datos.

“Dictadura” del curador. Con el advenimiento de las grandes bienales del arte global (Venecia, Sao Paulo, Berlín), la figura del curador ha adquirido especial importan-

cia. En la mayoría de los casos se trata de muestras conceptuales que requieren de una serie de trabajos de investigación previos a la exhibición o incluso la creación de las obras de arte. De modo que en muchos de los casos es el curador quien decide no sólo lo que se expone, sino lo que se produce. El trabajo por encargo, que caracterizó al arte del Renacimiento, se ha actualizado en nuestros días por medio de esta dinámica. Ahora es común que curadores provenientes de distintas partes del mundo trabajen en conjunto para determinar las características de una exhibición, ya sea por medio de residencias temporales o haciendo uso de la comunicación a distancia.

Establecimiento de franquicias. De manera más reciente, museos y fundaciones han comenzado a establecer franquicias en otros países, ya sea colaborando en la creación de nueva infraestructura para sus colecciones, o aportando recursos y capital humano y financiero. Ejemplos de esto serían museos como el Guggenheim, el MOMA y el Thissen-Bornemiza, o fundaciones como la Rockefeller, La Caixa y Telefónica, o instituciones de índole eminentemente nacional, como el Instituto Goethe, el British Council y la Alianza Francesa.

Las tendencias más contemporáneas como el net-art y el conceptualismo establecen un distanciamiento con respecto a las formas más tradicionales, en el sentido de que actualizan dinámicas comunicativas que profundizan en el aspecto de la técnica como un proceso capaz de propiciar emergencias en el terreno de lo perceptivo y lo cognoscitivo. Si bien hay que distinguir las características del campo en función de sus aspectos fundamentales, el proceso de creación de las obras y aquellos inherentes a su intercambio, no podemos hablar de políticas globales, pero sí de una movilidad especulativa que opera en términos prácticos. Para Tom Sherman:

Navigation is not just the utility of moving users efficiently and effectively through content; it follows conventions and carries cultural associations as a process. Aesthetics are the glue between form, process, and content. Nuances and subtle twists and turns acumúlate into real substance. Analogies and metaphors are constantly being created in the process of information exchange (Sherman, 2002: 36).

En efecto, la cuestión estética ha trascendido el campo de las artes para convertirse en un elemento clave para la producción objetiva de bienes y servicios en el marco de las economías del conocimiento. Las técnicas obe-

decen a una reinención continua, lo mismo que los soportes y la constitución de los discursos, pero el carácter objetual de las obras, así como su distribución, atienden principalmente a cuestiones del mercado. Y aunque no podemos hablar de los circuitos de galerías privadas y casas de subastas como una prolongación del sector detallista o incluso de servicios, debemos atender a ellas como una suerte de caracterización *sui generis* del sistema de mercado, tanto por la profesionalización de sus dinámicas organizativas, como por su capacidad de asimilación y estandarización de sus procesos internos y comunicaciones en escala global.

Es justamente la noción de proceso lo que más está afectando a la creación artística contemporánea, lo mismo que el establecimiento de canales para su distribución y consumo. Al explicar las bases que fundamentaron el proyecto insITE2000, que implicó una serie de residencias y foros interdisciplinarios no directamente vinculados con las artes, Carmen Cuenca y Michael Krichman señalan lo siguiente:

Al tomar a la ciudad como laboratorio, insITE2000 cuestionará los conceptos que han orientado las versiones anteriores de insITE, así como exposiciones internacionales similares, entre ellos lo que es una obra *in situ*, la interacción con la comunidad, la práctica artística y el espacio público.

En el modelo de laboratorio, lo importante es el proceso, no el objeto. El papel del público cambia de ser espectador a convertirse en un co-investigador. Las instituciones, que dejan de ser simples espacios para exposición, también se convierten en co-laboratorios. Más que simplemente ingresar al espacio urbano, las obras de los artistas lo transforman.

¿Si las ciudades son laboratorios, si los artistas son laboratoristas, y si el público le infunde energía a los nuevos significados culturales, cómo le darán visibilidad estas imaginaciones al paisaje urbano? ¿Cómo será transformado el conocimiento de la ciudad? (Cuenca, 2000: 59).

Ciertamente uno de los aspectos más importantes en el desarrollo del arte contemporáneo es la manera en que se construyen nuevos sentidos de comunidad y temporalidad. Toda obra de arte está revestida de consideraciones espacio-temporales, pero al ingresar a los sistemas de mercado, su temporalidad, así como su localización visible, cambian en función de su desplazamiento geográfico y las dinámicas de valoración correspondientes.

Un ejemplo de esta situación lo constituye *Ghosts Are Everywhere*, el proyecto más reciente de los artistas estadounidenses Katie Herzog y Marc LeBlanc. Localizados en una zona rural del norte de California (San Ardo, al norte de San Luis Obispo), han comenzado a trabajar en una suerte de galería nómada cuya finalidad primordial es ofrecer obras de arte accesibles a públicos mayores que aquellos vinculados con los sectores más tradicionales del mercado. Lo interesante del proyecto va más allá de su propuesta obvia, y tiene que ver precisamente con el hecho de considerarse, al mismo tiempo, una empresa curatorial y dentro del sector “retail”, pero sobre todo en el concepto de su localización. Para Dodge y Kitchin:

In traditional conceptions of community, place is considered of importance alongside factors like common ties and social interaction. The community, however, is characterised by Duch factors as personal intimacy, moral commitment and social cohesion. Luke (1993) argues that territorial communities are now little more than geographically-defined and administered land units which consist of atomised individuals who share little common historical consciousness or beliefs (Dodge, 2000: 35).

San Ardo podrá ser una zona rural, pero está ubicada dentro de uno de los polos de mayor desarrollo para la economía del conocimiento. Esta localización estratégica, conectada a los grandes centros urbanos de la costa oeste de Norteamérica, implica también una integración tácita a las principales redes de información y transmisión de datos. La idea de una “tienda” *on-line*, dedicada exclusivamente a la distribución al menudeo de piezas de arte dirigidas a un público mayor, con menor poder adquisitivo que el tradicional, refuerza no sólo las tendencias económicas globales, sino que apunta hacia la construcción de un nuevo espacio-temporalidad de la obra (vía el consumo especializado fuera de los circuitos tradicionales, pero integrado en redes), lo mismo que al desarrollo de nuevas comunidades y formas de organización.

Podemos concluir que ante el peso de las industrias culturales y la validez epistemológica de la individualidad creadora, estas organizaciones tienden a desarrollarse en un ámbito de tensión entre la estética y el desarrollo tecnológico. Constituyen, por tanto, un tipo distinto de espacio (llámese civil,

público o privado) que media entre el internacionalismo artístico y las dinámicas de las grandes esferas económicas. Al transitar entre tres tipos diferentes de valor (simbólico, de uso y de cambio) que representan tres formas distintas de abstracción, la visibilidad del mercado del arte comienza a adquirir nuevas cualidades que bien merecen una reflexión más atenta a fin de establecer variables específicas.

DEL ARCHIPIÉLAGO ECONÓMICO AL ARCHIPIÉLAGO ESTÉTICO.

TECNOLOGÍAS DE INFORMACIÓN Y ARTES VISUALES EN LOS

NUEVOS CONTEXTOS URBANOS

La finalidad de esta sección es hacer algunos planteamientos específicos respecto al efecto de las llamadas “economías archipiélago” (cfr. Graham, 2001) en el desarrollo del arte contemporáneo, así como sus implicaciones en la transformación de los modelos organizacionales de las instancias enfocadas a su promoción e intercambio. Los fenómenos globales han propiciado una profunda reconfiguración de los centros urbanos debido a la fragmentación y sobreespecialización de los procesos económicos, y con ello, el surgimiento de nuevas formas de interrelación en el espacio público determinadas por el control geográfico.

El desarrollo de las nuevas configuraciones urbanas ha permeado sin duda este proceso, en tanto las relaciones de la población con respecto a los lugares que habitan se ven modificadas, pero también porque las dinámicas de los mercados globales han transformado el binomio tradicional resguardo/certidumbre, en uno más acorde con los nuevos tiempos y procesos de producción de bienes materiales e inmateriales, fundados en la información y la especulación, o “memoria y esperanza” como lo ha llamado Tom Sherman:

We inhabit an increasingly complicated technological world. We are willing participants in the creation of a second nature. While the biological world is collapsing, we are busy constructing an elaborate media environment. As a means of describing and coping with this second nature, it is useful to apply biological language to our postbiological cultures. The future of evolution will be cultural, not biological (Sherman, 2002: 190).

Lo anterior, más que desviarnos del tema que nos ocupa, nos muestra claramente las características del nuevo discurso cultural, que se apropia de la metáfora biológica para la construcción de planteamientos que justifiquen la conversión paulatina de la obra de arte, que ha dejado de plantearse como objeto único para convertirse en documento, ya sea de la experiencia estética de un público cada vez menos anónimo, o de un conjunto de relaciones sociales específicas que hasta hace poco no eran consideradas como tema o asunto de la creación artística.

Jesús Martín Barbero plantea la nueva conceptualización de los museos como una suerte de reclamo social por tener acceso a “menos espacio y más lugar” (2000), pero también porque la nueva configuración de las zonas urbanas exige una mayor integración de los espacios de exhibición e interacción con las industrias culturales y otras organizaciones estratégicas para el desarrollo:

...el mayor desborde del museo tradicional lo produce la nueva relación entre museo y ciudad. Que, de un lado se cumple en la restauración de barrios enteros convertidos en espacios culturales [...] Y de otro, el hecho de que en buena medida el atractivo de muchas ciudades reside hoy en la calidad y cantidad de sus museos... (Martín Barbero, 2000).

Siguiendo con este planteamiento, lo que podemos entrever es la importancia creciente de los museos y espacios culturales para la consolidación de los centros urbanos y, por consecuencia, la estrategia cultural de una ciudad determinada apunta directamente al tipo de enclave económico que se pretende desarrollar. En ese orden de ideas, el propio Martín Barbero (2000) clasifica tres modelos estratégicos que bien pueden integrarse a la clasificación de enclaves globales propuesta por Graham y Marvin (2001):

Modelo de compensación. Se trata de un tipo de museo conservador que apuesta por la preservación de la identidad y los patrimonios nacionales. Es el clásico modelo, monumental y monolítico, de la cultura entendida como un conjunto de bienes únicos estrechamente vinculados al pasado.

Modelo del simulacro. Una clase de museo intermedia, tendiente a la espectacularidad de sus propuestas curatoriales, que desvincula los objetos expuestos en busca de una resemantización de los mismos mediante la interacción con los públicos.

Modelo de movilización. Las propuestas museográficas circunscritas a esta categoría apuestan por la incidencia directa en las comunidades que les dan sustento; sus contenidos, así como los formatos diseñados para comunicarse con públicos más heterogéneos, tienden a generar procesos de autorreflexivos y a establecer vínculos mayores entre los artistas y la sociedad.

La pregunta aquí sería, ¿cómo insertar las características de estos modelos dentro de la planeación integral de un enclave económico determinado? Si bien el modelo de compensación mantiene su eficacia comunicativa y continúa cumpliendo una función específica dentro de las políticas públicas, y el modelo del simulacro responde de manera directa a las necesidades inmediatas de las sociedades de consumo, es el modelo de movilización el que más se aproxima a las necesidades de la economía del conocimiento, en parte por su horizontalidad, pero también por su propensión a establecer vínculos concretos con su entorno urbano.

Retomando la idea del modelo de movilización (en el caso concreto de los museos), los proyectos culturales de esta índole tienden a una profunda vinculación con el entorno, y en gran medida se enfrentan (aunque en una escala diferente) a los tres retos básicos de las redes corporativas propuestos por Bakis y Roche (2000: 126), toda vez que los aspectos técnico, organizacional y comercial constituyen la base misma para el éxito de sus estrategias comunicativas. Un ejemplo de cómo opera un proyecto artístico circunscrito a este modelo lleva por nombre *Arte/Cidade*; así lo describe Nelson Brissac:

Arte/Cidade propõe uma nova modalidade de intervenção urbana: partir de toda uma região, compreendendo os processos de reestruturação urbana, os elementos arquitetônicos e as formas de ocupação existentes e as operações previstas ou em andamento. Trata-se de uma cartografia urbana intensiva, que evidencie a complexidade e a dinâmica da área, revelando zonas de ação e intervalos de articulação: um território fluído e indeterminado. Explorar as múltiplas combinações possíveis, produzindo contínuas composições. Cada intervenção inscreve-se nesta trama e possibilita novas articulações. Cada intervenção vai ser mais um vetor introduzido neste campo cada vez mais espesso e dinâmico (Brissac: 2000).

Como puede verse, el trabajo de los artistas contemporáneos cada vez integra más recursos de la investigación social, en parte por la influencia de los estudios culturales (que no existían como tales hasta la segunda mitad del siglo xx), pero sobre todo porque una de las principales preocupaciones estéticas de nuestro tiempo es la redefinición de la obra de arte en su contexto social determinado. Ello nos obliga diferenciar dos aspectos concretos de la misma cuestión; por un lado está la necesidad de los artistas de indagar sobre su entorno a fin de producir piezas que, como lo plantea Tom Sherman, “tengan sentido para sí mismos y los otros” (Sherman, 2002: 258), y por otro, la necesidad de las organizaciones culturales de definirse dentro de un sector económico específico y coordinar sus estrategias de desarrollo e instancias en los ámbitos global y local.

En este sentido, Brissac (2000) profundiza en la importancia del arte en espacios urbanos en tanto ofrece la posibilidad de darle visibilidad a ciertos procesos de interacción, que implican tanto a grupos marginados como a comunidades e identidades emergentes, pero “también pode significar extrair dimensões sociais e históricas de lugares para satisfazer perfis sociais institucionais ou preencher necessidades fiscais de uma cidade”.

CIBERESPACIO Y ESPACIO URBANO

EN LAS NUEVAS CONCEPCIONES DEL NET-ART

El arte contemporáneo ya no se circunscribe a los espacios tradicionales de exposición, en parte porque las dinámicas de organización y administración de las instituciones culturales y empresas privadas se han ido concentrando cada vez más en satisfacer la demanda de nuevos públicos, pero también porque el punto de vista reflexivo de los artistas sobre su función en las comunidades se ha ido transformando radicalmente.

Los nuevos discursos estéticos se están construyendo actualmente a partir del uso de metáforas geográficas y de las tecnologías de información y comunicación más avanzadas. Las TIC's, por un lado, permiten el desarrollo de nuevas narrativas visuales, en tanto que consideraciones específicas sobre lo geográfico permiten que los artistas se apropien de un discurso cada vez más vinculado con las posibilidades de interacción de los públicos en los grandes centros urbanos.

La convergencia entre nuevas tecnologías y los estudios urbanísticos tienen su fundamento, para las artes, en algunos enfoques sistémicos que tienden a establecer analogías precisas entre el funcionamiento de los procesos cognoscitivos, la estructura de los programas informáticos y la organización de la vida pública en las ciudades (cfr. Johnson, 2003). Si bien la causalidad que ha determinado el auge de sistemas informáticos aplicados al control y gestión urbana, así como las bases de datos públicas y privadas, resulta perfectamente rastreable en el contexto del desarrollo de las grandes economías globales, el enfoque teórico en el que se fundan la mayoría de las propuestas de net-art e intervención urbana tiende a verlos como fenómenos emergentes. Para Steven Johnson:

Estamos sin duda inmersos en otra gran revolución tecnológica, de la era de la información con un tiempo de conexión casi infinita. Si el almacenamiento y la recuperación de información eran el propósito latente de la explosión urbana en el Medioevo, en la actual revolución digital son el propósito manifiesto. De ahí que nazca la pregunta: ¿Aprende también la Web? Si las ciudades pueden generar inteligencia emergente, una macroconducta generada por un millón de micromotivos, ¿cuál es la forma de nivel superior que está gestándose entre routers y líneas de fibra óptica de Internet? (Johnson, 2003: 101).

Estos cuestionamientos adquieren especial importancia para la comprensión de los ejemplos que se verán más adelante, en tanto los proyectos artísticos más innovadores están dejando de lado la cuestión de la interfase para centrarse cada vez más en la estructura profunda de las redes informáticas y su relación con las dinámicas urbanas. Es decir, las tecnologías no se apropian para la construcción de mensajes destinados a un consumidor final, sino que se retoman (redes, servidores, infraestructura) como elementos a representar.

El otro punto importante son las reflexiones respecto a la función de la obra artística y del propio artista dentro de las nuevas dinámicas de interacción supuestas por las TIC, lo que en algunos casos puede llevar a la construcción de discursos de resistencia frente al control informático, y en otros al planteamiento de modelos del tipo laboratorio que ponderan el dato sobre la imagen. En ese sentido, apunta Tom Sherman:

Art is communication. It is not communication. Art is information. It is not information. Art is stereotypical; it is atypical, it is prototypical. Art is speculation on the future; it is speculation on the past. Art is an accurate description of the present. It is a language for defining oneself. It is a language for finding others like oneself. Art is a language for immersing oneself into a global society. Art is useful for distinguishing oneself from everyone else. It is a language for communicating with other species, a language for distinguishing us from machines. Art is a substitution for one's presence in the world, a house one builds to provide shelter and sense of identity (Sherman, 2002: 250).

Proyectos como wjs (Web-Jockeys) en París, o trabajos como los de Thorsten Knaub y Stanza, en Londres, apuntan hacia una nueva conceptualización del espacio en relación con el cuerpo, basándose en la infraestructura tecnológica y su distribución en las zonas urbanas. Si para Dodge y Kitchin (2000: 1) el ciberespacio está constituido por una “miríada” de espacios virtuales que ofrecen distintas posibilidades de interacción y comunicación (lo que incluye no sólo a la internet y la realidad virtual, sino a formas de comunicación y transmisión de datos más convencionales, como el fax y el teléfono), lo que los artistas europeos están tratando de hacer es explorar esas posibilidades en relación con los espacios para la interacción física.

El proyecto wj-s (<http://www.wj-s.org>) se plantea como una plataforma flexible que integra *software* y conexiones públicas, cuya finalidad es realizar eventos que se constituyen como intervenciones en el espacio físico y virtual de manera simultánea. Retomando la figura de los DJ's (Disk Jockeys) y los vj's (Video Jockeys) como elementos centrales de las fiestas y discotecas, wj-s se plantea como un proyecto colectivo de apropiación de los distintos nodos de información de las redes públicas para resemantizar sus contenidos.

La interacción con los públicos se da tanto en línea como en los espacios físicos que se destinan para esta suerte de fiestas de la imagen y la información, explorando así dos dimensiones de espacialidad y temporalidad, retomando la idea de la percepción remota y el tiempo real. En su sitio web, los artistas franceses describen su proyecto de la siguiente manera:

Le World Wide Web, espace de convergence des pratiques multimedia, est devenu en moins de 20 ans un vaste champ d'explorations et d'expérimentations dont les

méandres artistiques foisonnent. Parce que souvent liée à une aventure solitaire et vécue dans un rapport très intime à sa machine, l'expérience du virtuel est rarement relayée dans une autre dimension spatio-temporelle. Les projets entre acteurs du réseau se font dans le réseau, en milieu fermé, et rarement en dehors, dans un cadre de représentation. L'idée du projet WJs est de perturber cette tendance en proposant une expérience cybernétique forte, captivante, sensuelle et décalée où la sensation d'immersion dans le flux et l'extrême plaisir du surf sont déplacés dans un cadre performatif. Les démarches individuelles et collaboratives en ligne (dans des stations géographiques différentes) deviennent des expériences collectives (là où le public est convié). Les WJs sont alors des passeurs de flux qui dans une démarche progressive et dynamique donnent à voir, entendre, ressentir, observer et penser. Guidés par leur esprit critique et leur subjectivité, ils révèlent la saveur du web, décroissent, confrontent des univers qui rendent visible l'invisible (<http://www.wj-s.org>).

La dinámica de los eventos parte de unidades fundamentales (WJ-Sets) de acción, que suelen girar en torno a temas o procesos específicos, una serie de eventos con protocolos similares desarrollados en un espacio y tiempo determinados, constituyen los llamados WJ-Sessions, a la manera de los clubes y discotecas. El proceso creativo se completa en función de la interacción entre sus principales agentes, a saber: el web jockey, los dispositivos técnicos con los que se cuenta, el *software*, la infraestructura (servidores, redes, registros, estaciones), el espacio y la temporalidad (segmentos, sesiones). Al plantear su trabajo como una actividad comunitaria, más que como una mera cuestión expresiva, los artistas que participan de este proyecto se acercan a lo planteado por Robert Kitchin cuando señala que:

...while it is clear that we do construct online social spaces whose rules are built not received it is also evident that the vast majority of social spaces on the Internet bear a remarkable resemblance to real-world locales. As such, many online interactions are in fact situated in real-world protocols undermining the potential liberating effects of being on-line. In other words, online spaces are situated –not only are they like real-world spaces but they are also often in the image of real-world spaces (Kitchin, 1998: 395).

Si para algunos geógrafos contemporáneos el estudio de los flujos se ha vuelto uno de los aspectos más relevantes al analizar el sentido del espacio

en relación con las nuevas tecnologías de información, para algunos artistas la cuestión no pasa inadvertida. Desde 2003, el londinense Thorsten Knaub ha venido desarrollando un proyecto artístico que da cuenta del movimiento físico en las zonas urbanas. Partiendo de la posibilidad que ofrecen las tecnologías de rastreo satelital (GPS), el artista ha construido una base de datos sobre sus propios movimientos; suponiendo así el diálogo entre dos clases de espacio: aquel que da cuenta del desplazamiento en términos de latitud, altitud y distancia, y otro virtual que surge de la representación gráfica de sus movimientos y su documentación en internet (<http://www.gpsdiary.org>).

El resultado es un mapeo que, más que dar cuenta de los movimientos del artista, determina las fronteras entre la vida cotidiana y las “pausas” implicadas por su proceso creativo (cuando el artista permanece en su estudio, la representación gráfica es prácticamente un solo punto). Al utilizar tecnología de origen militar, el artista ha conseguido retomar una metáfora geográfica para explorar la acción transformadora del ciberespacio (cfr. Kitchin, 1998: 386), y reafirmar la noción de que, independientemente del uso de la tecnología, el espacio físico continúa teniendo una importancia fundamental para describir los procesos de interacción humana.

Es interesante ver cómo la serie de relaciones dialécticas de las TIC's planteadas por Dodge y Kitchin (2000: 13-24) pueden encontrar una contraparte estética y servir como instrumentos de análisis de obras artísticas cuyo sustento teórico está basado en las metáforas geográficas. Cuestiones como la dicotomía espacial, la localización, el contexto de las sociedades posindustriales, la diferenciación entre lo público y lo privado, entre lo real y lo virtual, entre naturaleza y tecnología, sin lugar a dudas pueden constituir un punto de partida para comprender las posibilidades de interacción entre los públicos y estas nuevas formas artísticas.

Particularmente, aquello relacionado con la cuestión mediática a partir de la cual los creadores pueden asumirse como públicos y viceversa, y la dicotomía espacial entre lo fijo y lo fluido, encuentran un ejemplo bastante ilustrativo en el trabajo más reciente del artista británico Stanza. En la galería HTTP (House of Technologically Termed Praxis), en North London, el artista expone su *Abuse of the Public Domain*, una serie de proyecciones de

imágenes extraídas de los sistemas de cámaras de seguridad (CCTV) de las ciudades de Nueva York y Londres. Se trata de imágenes en tiempo real que pretenden devolverle a la comunidad las imágenes de la ciudad recolectadas y almacenadas por estos sistemas a los que los ciudadanos rara vez tienen acceso. Partiendo de un concepto que asume a la capital británica como “la mayor estación de televisión en existencia”, el artista plantea la participación involuntaria de los transeúntes en la construcción de dos realidades paralelas; una, la del espacio “real” de la ciudad, y otra la del registro en “tiempo real” de quienes la habitan.

Las nuevas formas estéticas planteadas por el net-art o las intervenciones en el espacio público realizadas por una cantidad creciente de artistas alrededor del mundo, demuestran que la cuestión geográfica tiene una trascendencia mayor a la supuesta por las ciencias sociales en tanto supone un interesante marco referencial para la comprensión de las dinámicas sociales emergentes, pero también porque la apropiación de nuevas tecnologías desde el campo de las artes ha propiciado un diálogo cada vez mayor entre la ciencia y las artes visuales. De modo que entre más se acortan las distancias geográficas, la estructura cognoscitiva de las cartografías va adquiriendo mayor relevancia.

NARRATIVIDAD VISUAL Y ESPACIO GEOGRÁFICO EN AMÉRICA DEL NORTE. CONSIDERACIONES SOBRE EL DISCURSO ESTÉTICO CONTEMPORÁNEO

Aquí se pretende hacer algunas consideraciones espaciales que sean susceptibles de aplicación en el campo de las artes y la promoción de proyectos culturales en las ciudades medias de la región comprendida dentro del Tratado de Libre Comercio para América del Norte. Lo que se plantea, en términos generales, es la necesidad de establecer registros de interacción y flujos de información a fin de eficientar procesos, propiciar sinergias y contextualizar aquellas manifestaciones artísticas vinculadas estrechamente con las comunidades en que se generan.

Las nuevas prácticas sociales del arte están estrechamente vinculadas con los contextos que las propician, específicamente aquellos relacionados con la mundialización de las actividades productivas, el surgimiento de

las economías del conocimiento y la sociedad de información. El siglo xx transformó el concepto del arte por el arte en uno más coherente en términos de su posible función social; por un lado, discurso crítico sobre el propio campo; por otro, una herramienta para la salvaguarda de las identidades.

Uno de los principales debates en torno a los procesos globales y la cultura gira precisamente en torno al concepto tradicional de identidad, estrechamente vinculado a la consolidación de los estados-nación. Dicha noción de identidad, entendida como correlato del poder, y cuya función social se supone ha de ser la de garantizar la cohesión de las naciones, cada vez tiene un lugar menos preponderante dentro de los procesos globales, y constituye la base misma de los discursos de resistencia cultural. Al respecto, señala John Tomlinson:

Far from being the fragile flower that globalization tramples, identity is seen here as the upsurging power of local culture that offers (albeit multi-form, disorganized and sometimes politically reactionary) resistance to the centrifugal force of capitalist globalization. This more robust view of the 'power of identity' is one to which anyone surveying the dramatic rise of social movements based around identity positions (gender, sexuality, religion, ethnicity, nationality) might easily subscribe. So, recognizing the significant cultural sources of resistance to the power of globalization goes a long way towards getting this power in perspective (Held, 2003: 270).

En ese sentido, habría que plantearnos la validez de los discursos de resistencia cultural, en tanto la identidad puede ser planteada como un meta-discurso de los poderes locales, lo mismo que como un justo reclamo de las comunidades por un mayor respeto a su diversidad. Sin embargo, también sería prudente cuestionar qué tanto la noción de "identidades nacionales" ha respetado la diversidad cultural que constituye uno de los principales supuestos de los discursos antiglobalización.

El planteamiento de Tomlinson responde a una lógica simple: si la globalización es la expansión de la modernidad, y la identidad es una construcción cultural de la modernidad, entonces los fenómenos globales no

pueden hacer más que multiplicar el efecto de las identidades, y es en función de esto que se plantea lo siguiente:

Modernity is a complex and much contested idea, but in this context it means, above all, the abstraction of social and cultural practices from contexts of local particularity, and their institutionalization and regulation across time and space (Giddens 1990). The examples of such institutionalization that most readily spring to mind are the organization and policing of social territory (the nation-state, urbanism), or of production and consumption practices (industrialization, the capitalist economy). But modernity also institutionalizes and regulates cultural practices, including those by which we imagine attachment and belonging to a place or a community. The mode of such imagination it promotes is what we have come to know as 'cultural identity' –self and communal definitions based around specific, usually politically inflected, differentiations: gender, sexuality, class, religion, race and ethnicity, nationality. Some of these differentiations of course existed before the coming of modernity, some –like nationality– are specifically modern imaginings. But the force of modernity is as much in the substance of these categories of imagined belonging as in the very fact of their institutionalization and regulation (Held, 2003: 272-273).

Pero para el campo de las artes, aquellos aspectos que un tiempo fueron considerados bastiones de la modernidad se han visto transformados por los fenómenos globales y la apropiación creciente de las nuevas tecnologías de información. Una mayor autonomía campal, la relevancia de lo cognoscitivo sobre lo representacional, la transformación y diversificación de los espacios para la exhibición, la legislación sobre derechos de autor, la consolidación de las grandes colecciones y casas de subastas, la desmaterialización de la obra y la legitimación de las obras a partir de investigaciones que les den sustento teórico, son ejemplos de lo que las instituciones culturales y los organismos privados deben afrontar.

En un mundo cada vez más marcado por la estandarización de los procesos y la diversificación de capitales, las organizaciones que promueven las artes se enfrentan ante una serie de retos que les exigen integrar criterios de calidad, competitividad y eficacia de sus estrategias. En ese sentido, sus necesidades tecnológicas y de control de datos no difieren mucho de las de

otro tipo de organizaciones, considerando que por la volatilidad de los mercados del arte, y las restricciones de circulación de los grandes lotes y colecciones, aspectos como la conectividad en tiempo real y la eficientización de sus procesos comunicativos se ha vuelto prioritaria.

A la par de estos procesos, la cuestión estética ha trascendido el campo de las artes y con el advenimiento de las economías del conocimiento, aspectos como la creatividad del capital humano y otros relacionados con la producción de bienes intangibles han propiciado una mayor interrelación con otros sectores económicos y sociales. Tal es el grado de esa interdependencia que la creación artística centrada en los procesos se ha vuelto fundamental al momento de establecer políticas de financiamiento y promoción de las artes en los centros urbanos.

Nuevas nociones del espacio, el tiempo y la comunidad se han convertido en el centro de las discusiones estéticas contemporáneas, y la visibilidad, tanto de los procesos como de los flujos de información que les sirven de contexto, son pieza clave de las nuevas formas de representación visual. Asimismo, la reconfiguración de los centros urbanos a partir de enclaves económicos específicos ha traído consigo la consolidación de nuevos proyectos de infraestructura, una demanda cultural más diversificada y la revaloración de la función social de las industrias culturales y de entretenimiento.

Las organizaciones dedicadas a la promoción o comercialización de las artes están comenzando a aplicar instrumentos que hace años pudieran considerarse exclusivos de las corporaciones, como la inducción inversa para optimizar el control de costos a nivel organizacional o determinar los precios y ofertas de lotes de obras de arte, por ejemplo. La localización (de recursos, de artistas, públicos y agentes) se ha vuelto una cuestión fundamental al momento de determinar políticas concretas. Según Stephen Graham:

With the unprecedented turbulence, competitiveness and volatility of markets, higher inputs of knowledge and information are being used to reduce uncertainty and improve responsiveness. Because information has such a central place in production in all sectors, it, too, is emerging as a key commodity to be bought, sold, traded and exchanged in markets (Graham, 1996: 34).

Uno de los retos primordiales de los mercados del arte y las agencias gubernamentales especializadas en el área cultural es precisamente la distribución y asignación de recursos y en ese sentido las redes telemáticas y las infraestructuras de acceso a los bienes culturales desempeñan un papel determinante para el alcance de sus metas. Una de esas metas es precisamente la visibilidad de sus programas y actividades, toda vez que de ello depende su efecto e influencia en el desarrollo de las comunidades que las albergan. Para Margaret Wyszomirski:

The fact that the person on the street tends to be very specific in his/her interest in particular arts organizations or performances also suggests that while the marketing of cultural events and even of some organizations may be effective for their own purposes, public awareness of a community's cultural resources as a whole is underdeveloped. Indeed, this may be an instance where the whole is less than the sum of its parts since few people seem to even think of arts and cultural organizations as a category of organizations and activities. In other words, the arts do not seem to have a collective image as do sports or education. Rather, at the collective level, arts and culture may be largely invisible to many people, who only see "islands" of particular organizations or events (Wyszomirski, 1997: 3).

Una forma de conseguir dicha visibilidad es tender hacia formas de interacción más horizontales, la integración de redes de colaboración y la correcta planeación de una actividad creciente y adecuada con la demanda y las necesidades específicas de los públicos. En ese sentido, las tecnologías de información y comunicación pueden ayudar a saldar brechas, establecer mecanismos de integración, financiamiento y control. Mientras por un lado los artistas se han ido apropiando paulatinamente de las posibilidades que ofrece la internet, las organizaciones están comenzando a verla como una posibilidad de ampliar su oferta y determinar nuevas condiciones de su mercado. Al respecto, Mitchell Moss y Anthony Townsend plantean lo siguiente:

Even the secretive world of buying and selling art has adapted to telecommunications. More than seven hundred art dealers are linked to ArtNet, an online service that allows potential buyers to see collections online and to compare prices, a

previously impossible task. Jacob Weisberg notes that “the Web will expand the art market not only by spreading information but also by making art into a more liquid asset” (Weisberg, 1999). The potential growth of the art market through electronic auctions does not mean that cities will decline as centers for culture, but that the world of art, like the world of finance, will soon be driven by information, and that those people and places with the skill and capacity to participate in the electronic flow of art will benefit greatly. If history is any guide, explaining, interpreting, and conveying information about the art market will soon be as valued as the production of art itself (Moss, 2000: 36).

Por otro lado, la apropiación hecha desde el campo de las artes de algunas metáforas geográficas como la diferenciación entre lo público y lo privado, así como lo fijo y lo fluido, ha generado en años recientes un auge por obras de arte que intervienen los espacios públicos en un intento por redefinirlos. Lo que ahora resulta una necesidad de los museos y centros culturales para llegar a sus nuevos públicos fue una preocupación relativamente vieja dentro de un campo específico que, desde la creación, ha apostado siempre por la innovación de sus formas. Jack Becker describe este proceso:

The evolution of public art took a quantum leaps in the early ‘70s with the notion of “site-specific” art: works designed for a particular place, taking into account the site’s physical surroundings as well as other environmental or social factors. In addition to removing themselves from the isolation of their studios, artists began to get acquainted with the world around them. They began considering alternative venues for expression, and they began considering the context for their work. Why not incorporate the wind, the arc of the sun, the change of the seasons? Why not consider audience demographics, the history of the site, current events or the many social forces that can shape a place? Work in the field resembled a living laboratory, with mixing and matching of ideas, talents, sites and audiences. There were no rules of the road; you could pretty much draw your own map or write your own job description (Becker, 2002).

Lo interesante de las propuestas de arte en sitio específico y los proyectos de intervención va mucho más allá de la mera incorporación de las dinámicas sociales de las comunidades en las que se gestan, sino que propician un mayor flujo de recursos, en tanto sus públicos potenciales, al sentirse

incluidos dentro de un proceso signado por cierta horizontalidad, aportan fuentes de financiamiento. Según el propio Becker, los proyectos de arte público suelen tener un impacto económico 50 veces mayor que las formas de exhibición y difusión más tradicionales y cita el ejemplo de la intervención del artista Christo en el Reichstag de Berlín, que consiguió generar una cantidad importante de recursos para la ciudad (Becker, 2002). De ello se deriva una profunda transformación en la manera de ejercer políticas de promoción y financiamiento de las artes. De acuerdo con Joni Maya Cherbo:

Three new topological features presently seem to characterize the emerging cultural policy paradigm: (1.) Blurring and enlarging of the boundaries of inclusion and concern which, in turn, has led to a focus on redefining key policy terms and assumptions. (2.) The adoption of a systems approach rather than a focus on individual artists, specific arts organizations, particular disciplinary fields, or distinct cultural communities. (3.) The development of a more complex and diversified approach to all aspects of the policymaking process. This includes giving more explicit attention to the public purposes of federal arts and cultural policies; developing more ongoing coalitions and advocacy strategies; and developing a repertoire of policy strategies and administrative mechanisms for effecting and supporting arts and cultural policy (Cherbo, 1999: 14-15).

En este orden de ideas, podríamos plantear que la determinación de políticas de desarrollo para el campo de las artes en el contexto de las transformaciones globales debería considerar los siguientes puntos:

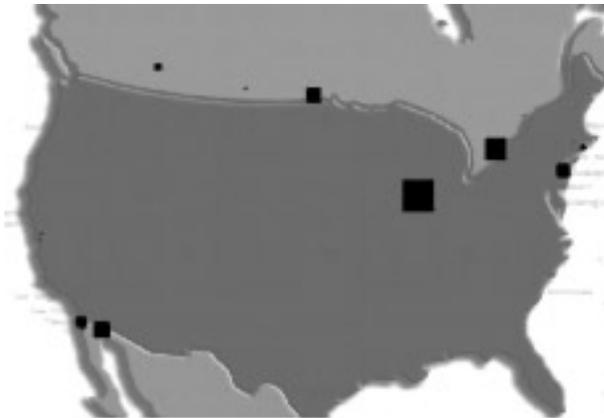
- La identificación de los principales agentes que intervienen en los procesos de comunicación artística. La localización de los recursos y la infraestructura física, informática y financiera que permita el acceso a los mismos.
- La tipificación socioeconómica, pero también demográfica, de los públicos dentro de los centros urbanos, poblaciones colindantes y áreas de influencia.
- La integración real y latente de las organizaciones involucradas en dichos procesos.
- La posibilidad de constituir bases de datos comunes que integren directorios de artistas, organizaciones, fuentes de financiamiento y resultados de los programas de trabajo.

- Convenios intersectoriales y participación activa dentro de los planes de desarrollo urbano.

A lo anterior habría que agregar el estudio de la distribución espacial de los artistas, o mejor dicho, de la distribución de los procesos de interacción de los creadores del discurso y sus mediaciones sociales e institucionales en el espacio geográfico. Y es que de dicha descripción de sus actividades pueden desprenderse una serie de elementos útiles al momento de determinar políticas públicas determinadas, y al mismo tiempo entrever factores de movilidad e intercambio específicos.

Tomando como ejemplo a los artistas seleccionados para la exposición ON-TRANSIT, *Narrativas visuales en Norteamérica* (Gutiérrez Vidal, 2005), en junio de 2005, puede entreverse cierta tendencia con respecto a la movilidad de los artistas residentes en las ciudades medias de la región.

MOVILIDAD DE LOS ACTORES



Utilizando el currículum de los artistas a fin de identificar las instituciones, espacios y organizaciones involucradas en sus actividades, se ha ilustrado su movilidad de acuerdo con las ciudades en las que dichas mediaciones institucionales se han establecido. Si bien el grueso de sus actividades se concentra principalmente en las ciudades de origen (Chicago,

Winnipeg, Toronto, San Diego y Mexicali), puede observarse cierta tendencia de movilidad hacia las zonas fronterizas y en especial hacia las costas noreste y suroeste de Estados Unidos.

Aunque lo anterior no representa más que una simple ilustración extraída de una muestra pequeña de los artistas de algunas ciudades medias, la profundización en análisis de espacialidad puede permitir establecer criterios más concretos para el planteamiento de proyectos específicos de vinculación e intercambio. Dicha profundización tendría que incluir elementos de análisis social y económico de las regiones involucradas, pero sobre todo una contrastación con el contenido del discurso estético de las obras de arte, a fin de establecer una visión comprensiva de los procesos necesarios para el desarrollo del trabajo creativo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Thodore y Max Horkheimer (1985), “La industria cultural”, en Daniel Bell *et al.*, *Industria cultural y sociedad de masas*, Caracas, Monte Ávila.
- APPADURAI, Arjun (1990), *La vida social de las cosas*, México, Conaculta/Grijalbo.
- _____ (2002), “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”, en J.X. Inda y R. Rosaldo (eds.), *The Anthropology of Globalization. A reader*, Blackwell, pp. 46-64.
- BAKIS, Henry y Edward M. Roche (2005), “Geography, Technology and Organization of Economic Activity”, en Jean Baudrillard, *Crítica de la economía política del signo*, México, Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, Jean (2007), “Disneyworld Company”, en C-Theory, www.ctheory.net/articles.aspx?id=158, Concordia, 1996. Consultado el 14 de abril.
- BECKER, Jack (2002), “Public Art’s Cultural Evolution”, *The Community Arts Network*.
- BENJAMIN, Sobaz (2005), “Miss Canadiana: In the Eye of the Beholder”, en Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (ed.), *ON-TRANSIT. Narrativas visuales en Norteamérica*, Crunch/Conaculta/ICBC, Mexicali, pp. 13-17.
- BOURDIEU, Pierre (1999), *Razones prácticas*, Barcelona, Anagrama.
- BRISSAC, Nelson (2000), “Intervenções em megacidades”, encontro ARTELATINA, Universidade Federal do Río de Janeiro/Museu de Arte Moderna, Río de Janeiro.

- BUENO DE MESQUITA, Bruce (2005), *Principles of International Politics. People's Power, Preferences and Perceptions*, Washington, CQ Press.
- CAMACHO CARDONA, Mario (2002), *Hacia una teoría del espacio. Reflexión fenomenológica sobre el ambiente*, Puebla, Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- CARLEY, Kathleen M. (1997), "Network Text Analysis: The Network Position of Concepts", en Carl W. Roberts (ed.), *Text Analysis for the Social Sciences: Methods for Drawing Statistical Inferences from Texts and Transcripts*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, pp. 79-102.
- CARLEY, Kathleen M. y David S. Kaufer (1993), "Semantic Connectivity: An Approach for Analyzing Symbols in Semantic Networks", en *Communication Theory*, 3.3, International Communication Association, Washington, pp. 183-213.
- _____ y Michael Palmquist (1992), "Extracting, Representing, and Analyzing Mental Models", en *Social Forces*, vol. 70, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- CHERBO, Joni Maya y Margaret J. Wyszomirski (1999), "Mapping the Public Life of the Arts in America", Association for research on Nonprofit Organizations and Voluntary Action (ARNOVA), Twenty-Eighth Annual Conference, Arlington, Virginia, 4-6 de noviembre.
- CIDI (2004), "Segunda reunión interamericana de ministros y máximas autoridades de cultura", México, Organización de Estados Americanos.
- CLAGUE, Christopher (1997), "The New Institutional Economics and Economic Development", en *Institutions and Economic Development: Growth and Governance in Less-Developed and Post-Socialist Countries*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 13-36.
- COISH, David (2004), "Census Metropolitan Areas as Census Clusters", Minister of Industry, Ottawa.
- COLLINS, Tim (2003), "Lyrical Expression, Critical Engagement, Transformative Action: An Introduction to Art and the Environment", The Community Arts Network.
- CORNU, Bernard (2005), "Vous avez dit "société de l'information"?", en *La "Société de l'information": glossaire critique*, París, La Documentation Française.
- CORTÉS MONTALVO, Jorge (2000), *Economía global, política y medios de comunicación*, Chihuahua, Universidad Autónoma de Chihuahua.
- CUENCA, Carmen y Michael Krichman (2001), "insITE", en *Primer simposio internacional de teoría sobre arte contemporáneo*, México, SITAC/Conaculta.

- DODGE, Martin y Rob Kitchin (2000), *Mapping Cyberspace*, Londres, Routledge.
- FITZPATRICK, Devin Marie (2004), *The Interrelation of Art and Space: An Investigation of Late Nineteenth and Early Twentieth Century European Painting and Interior Space*, Washington State University.
- FOUCAULT, Michel (1997), "What Is An Autor?", en Donald F. Bouchard (ed.), *Language, Counter-Memory, Practice*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 124-127.
- GALINDO CÁCERES, Jesús et al. (1998), *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Pearson.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005), "La cultura en México: avances en la investigación, políticas postergadas", en *Casa del Tiempo*, núm. 82, Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 17-24.
- GIBBONS, Michael et al. (1994), *The new production of knowledge*, Londres, Sage Publications.
- GÓMEZ MONTERO, Sergio (1994), *The Border: The Future of Postmodernity*, San Diego State University Press.
- GRAHAM, Stephen (1998), "The end of geography or the explosion of place? Conceptualizing space, place and information technology", en *Progress in Human Geography*, vol. 22, núm. 2, Hodder Arnold Journals, Londres, pp. 165-185.
- _____ y Simon Marvin (2001), *Splintering Urbanism. Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*, Nueva York, Routledge.
- _____ (1996), *Telecommunications and the City. Electronic Spaces, Urban Places*, Nueva York, Routledge.
- HELD, David y Anthony McGrew (2003), *The Global Transformations Reader*, Boston, Polity.
- HIGGINS, Dick (1997), *Modernism Since Postmodernism. Essays on Intermedia*, San Diego State University Press.
- HURTADO, Guillermo et al. (2001), *Subjetividad, representación y realidad*, Puebla, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- INEGI (2002), "Estadísticas de Cultura", *Cuaderno*, núm. 6, Aguascalientes.
- JOHNSON, Steven (2003), *Sistemas emergentes. O qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*, México, Fondo de Cultura Económica/Turner.
- KADUSHIN, Charles (2005), "Some Basic Network Concepts and Propositions", en *Introduction to Social Network Theory* (en prensa), consultado el 11 de marzo de 2005 en <http://home.earthlink.net/~ckadushin/Texts/Basic%20Network%20Concepts.pdf>

- KITCHIN, Robert M. (1998), "Towards geographies of cyberspace", en *Progress in Human Geography*, vol. 22, núm. 3, Hodder Arnold Journals, Londres, pp. 385-406.
- KOSTELANETZ, Richard (1995), *An ABC of Contemporary Reading*, San Diego, California, San Diego State University Press.
- LUHMANN, Niklas (2002), *Theories of Distinction. Redescribing the Descriptions of Modernity*, Stanford, Stanford University Press.
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2000), "Dislocaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria", encuentro ARTELATINA, Río de Janeiro, Universidade Federal do Río de Janeiro/Museu de Arte Moderna.
- MCCHESENEY, R.W. (2003), "The New Global Media", en David Held y Anthony McGrew, *The Global Transformations Reader*, Polity, pp. 260-277.
- MOSS, Mitchell L. y Anthony M. Townsend (2000), "How Telecommunications Systems Are Transforming Urban Spaces", en James O. Wheeler, Yuko Aoyama y Barney Warf (eds.), *Cities in the Telecommunications Age: The Fracturing of Geographies*, Nueva York, Routledge, pp. 31-41.
- MOZLEY, Roche Edward y Michael James Blaine (2000), *Information Technology in Multinational Enterprises*, Northampton, Elgar Publishing.
- NORRIS, P. (2003), "Global Governance and Cosmopolitan Citizens", en David Held y Anthony McGrew, *The Global Transformations Reader*, Polity, pp. 287-297.
- ORLAN (1996), "This Is My Body, This Is My Softwear", en *Fiction Internacional*, núm. 29, San Diego State University, pp. 81-94.
- PIEDRAS, Ernesto (2004), *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, México, Conaculta/SACM/SOGEM/CANIEM.
- PIEDRAS, Ernesto y Gonzalo Rojón (2005), "Metodologías Mundiales para la Medición de las Industrias Protegidas por los Derechos de Autor", México, The Competitive Intelligence Unit.
- RAMÍREZ, Mari Carmen (2000), "Identidad o legitimación. Apuntes sobre la globalización y arte en América Latina", encuentro ARTELATINA, Río de Janeiro, Universidade Federal do Río de Janeiro/Museu de Arte Moderna.
- RICHARDS, Ruth (1996), "Does the lone genius ride again? Chaos, creativity and community", en *Journal of Humanistic Psychology*, núm. 2, vol. 36, pp. 44-60.
- SÁNCHEZ ESTÉVEZ, Reyna (2001), "Los procesos de semiosis y la acción social", en *Razón y palabra*, núm. 21, ITESM, febrero-abril. Consultado el 12 de abril de 2006 en http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n21/21_rsanchez.html

- SASSOON, Donald (2002), "On Cultural Markets", en *New Left Review*, núm. 17, septiembre-octubre.
- SEIDMAN, Karl F. (2002) (ed.), "The Arts and Economic Development: Achieving Results and Measuring Impacts", *Northeast Journal of Economic Development*, Autumn.
- SHERMAN, Tom (2002), *Before and After the I-Bomb: An Artist in the Information Environment*, Banff, The Banff Centre Press.
- TOMLINSON, John (2003), "Globalization and Cultural Identity", en David Held y Anthony McGrew, *The Global Transformations Reader*, Polity, pp. 269-277.
- THOMPSON, J.B. (2003), "The Globalization of Communication", en David Held y Anthony McGrew, *The Global Transformations Reader*, Polity, pp. 246-259.
- VIZCAÍNO GUERRA, F. "Nacionalismo, Estado y Nación", consultado el 1 de diciembre de 2005 en <http://www.unam.mx/iisunam/images/nacio1.htm>
- WARD, Jeff M. (2005), "Standard Transgression", en Carlos Adolfo Gutiérrez Vidal (ed.), *ON-TRANSIT. Narrativas visuales en Norteamérica*, Mexicali, Crunch/Conaculta/ICBC, pp. 35-38.
- WILLIAMSON, John (1983), *The Open Economy and the World Economy*, Nueva York, Basic Books.
- WILLETT, Gilles (1995), "Global Communication: A Modern Myth?", en *Communication, South African Journal for Communication Theory and Research*, vol. 21(2), Pretoria, University of South Africa, consultado el 1 de mayo de 2006 en <http://www.unisa.ac.za/Default.asp?Cmd=ViewContent&ContentID=7149>
- WYSZOMIRSKI, Margaret J., Amy McClellan, Shelly Power y Darlene Rebello-Rao (1997), "Resisting Invisibility: Arts Organizations and the Pursuit of Persistent Presence", Association for research on Nonprofit Organizations and Voluntary Action (ARNOVA), Twenty-Sixth Annual Conference, Indianapolis, Indiana, 4-6 de diciembre.
- ZEMELMAN, Hugo (1996), *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*, México, El Colegio de México.

Índice

| | |
|---|---|
| <i>Presentación</i> | |
| FELIPE CUAMEA VELÁZQUEZ Y ANA B. MUNGARAY MOCTEZUMA | 5 |

PRIMERA PARTE
ACTORES POLÍTICOS ANTE LA GLOBALIZACIÓN

| | |
|---|----|
| Capítulo I | |
| <i>Liberalismo y cooperación internacional: perspectiva histórica</i> | |
| ANA B. MUNGARAY MOCTEZUMA Y FELIPE CUAMEA VELÁZQUEZ | 11 |

| | |
|--|----|
| Capítulo II | |
| <i>Los organismos internacionales en el siglo XXI: ¿globales o regionales?</i> | |
| <i>Una visión conceptual e histórica</i> | |
| MARCELA MALDONADO BODART | 27 |

| | |
|--|----|
| Capítulo III | |
| <i>Actors's (mis) perceptions in international relations</i> | |
| FELIPE CUAMEA VELÁZQUEZ | 55 |

| | |
|--|----|
| Capítulo IV | |
| <i>La nueva política de la globalización, los sistemas políticos</i> | |
| <i>y su importancia en las relaciones internacionales</i> | |
| LUIS ENRIQUE CONCEPCIÓN MONTIEL | 71 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo V | |
| <i>La política mexicana en los medios de comunicación en Italia</i> | |
| MANUEL ORTIZ MARÍN..... | 105 |

SEGUNDA PARTE

ELEMENTOS PARA EL DESARROLLO EN LA GLOBALIZACIÓN

| | |
|---|-----|
| Capítulo VI | |
| <i>La frontera de China: principales conflictos territoriales y étnicos</i> | |
| JOSÉ SALVADOR MEZA LORA..... | 133 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo VII | |
| <i>La cooperación en materia de seguridad pública en la región Tijuana-San Diego</i> | |
| JOSÉ GARCÍA GÓMEZ..... | 165 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo VIII | |
| <i>La relación ser humano-agua desde el análisis de redes de política globales</i> | |
| HUGO MÉNDEZ FIERROS..... | 185 |

| | |
|---|-----|
| Capítulo IX | |
| <i>Redes transfronterizas de movilidad académica y estudiantil en Baja California</i> | |
| PATRICIA MOCTEZUMA, FELIPE CUAMEA Y BEATRIZ NAVARRO..... | 221 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo X | |
| <i>Exploración de retos para el desarrollo de un mercado de las tecnologías de la información en países emergentes</i> | |
| DJAMEL TOUDERT..... | 245 |

| | |
|--|-----|
| Capítulo XI | |
| <i>Consideraciones espaciales del arte en el contexto global</i> | |
| CARLOS ADOLFO GUTIÉRREZ VIDAL..... | 263 |

Perspectivas sobre temas de relaciones internacionales
se terminó de imprimir en la Ciudad de México
durante el mes de marzo del año 2010.

La edición, en papel de 75 gramos,
estuvo al cuidado de la
oficina litotipográfica
de la casa editora.



