

TRAUMAS DE LA VELOCIDAD, ONTOLOGÍA DEL TIEMPO Y ESTÉTICA DE LA RESISTENCIAⁱ

SPEED TRAUMAS TIME ONTOLOGY AND AESTHETICS OF RESISTANCE

Mario Armando Valenciaⁱⁱ

Recepción: Abril 30 de 2012
Aceptación: Julio 24 de 2012

RESUMEN

Esta investigación pretende establecer relaciones analíticas entre dos dimensiones íntimamente articuladas en la configuración teórica de las prácticas estéticas contemporáneas: la ontología del tiempo y el concepto de efímero, omnipresentes en las prácticas estéticas hegemónicas occidentales. La reflexión de análisis crítico pretende evidenciar la importancia que tienen las categorías de velocidad y aceleración que sirven de soporte al concepto de efímero para las estéticas coloniales y su plena capitulación con el sistema-mundo capitalista. En este trabajo se opone a tales categorías la noción de lentitud como base conceptual para una estética de la resistencia desde el sur global y específicamente desde Latinoamérica.

Palabras clave: Aceleración, burguesía, lentitud, mentalidad, resistencia.

ABSTRACT

This research aims to articulate and establishing analytical relationships between two dimensions closely articulated theoretical setting contemporary aesthetic practices: the ontology of time and the concept of ephemeral, ubiquitous in Western hegemonic aesthetic practices. The reflection of critical analysis aims to show the importance of acceleration and speed categories that support the concept of ephemeral for colonial aesthetic and full capitulation to the capitalist world system. This paper opposes the notion of categories such as slow conceptual basis for an aesthetic of resistance from the global south and specifically from Latin America.

Key words: Acceleration, bourgeoisie, mind, slowly, strength.

Introducción

Para la realidad del sistema de las prácticas estéticas contemporáneas latinoamericanas, el estudio del escenario de la ciudad, tanto la “cultura” o “letrada” como la “real”, es un campo de primerísimo orden. Nos referimos al estudio del orden de los signos en su devenir histórico, de los discursos y prácticas producidos con arreglo a definir subjetividades. En este sentido, el presente trabajo constituye un acercamiento analítico a la lógica de la racionalidad y a las relaciones de poder que han constituido los fundamentos del arte efímero contemporáneo. Para ello hacemos un análisis de las relaciones entre la subjetividad moderna, la idea de progreso y el dispositivo biopolítico de la velocidad, como ejes determinantes de la ontología del tiempo que caracteriza la subjetividad artística contemporánea.

La idea es contrastar analíticamente los fundamentos teóricos de un saber estético basado en una ontología del tiempo cultora de lo efímero-acelerado que fetichizó el presente, y una posible práctica estética basada en lo efímero-lento como ritmo cósmico constitutivo de la vida cosmológicamente integrada. Para ello reflexionamos primero sobre la relación entre velocidad y subjetividad moderna en donde mostramos los principios que fundamentaron la concepción del tiempo moderno en el seno de la sociedad industrial y sus repercusiones en el campo estético. Luego hacemos visible el telón de fondo nihilista y superficial que se encuentra al respaldo de un estilo de vida acelerado, cultor radical de lo efímero, determinado en últimas por la economía de mercado, para finalmente contraponer esta ontología hegemónica del tiempo a una noción de temporalidad cósmica como ruta estética crítica.



ⁱ Este artículo es resultado de la Investigación “Creación estética crítica con enfoque intercultural” registrado ante la vicerrectoría de investigaciones de la Universidad del Cauca, Colombia.

ⁱⁱ Doctor en Estudios culturales latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar, Magister en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (U. T. P.). Docente del Departamento de Filosofía de la Universidad del Cauca. Contacto: mavalencia@unicauca.edu.co, Colombia.

Para el análisis nos apoyamos básicamente en las reflexiones del profesor Castro-Gómez sobre velocidad y biopolítica, las de José Luis Romero sobre las relaciones entre progreso y velocidad en el contexto de las ciudades latinoamericanas y las de Pierre Bourdieu sobre prácticas y habitus, intentando hacer cruces compatibles entre los tres discursos.

La velocidad como patrón de producción de la subjetividad estética moderna

Ya me di al poder que a mi destino rige. No me agarro ya de nada para así no tener nada que defender. No tengo pensamientos para así poder ver. No temo ya a nada para así poder acordarme de mí, sereno y desprendido me dejará el águila pasar a la libertad.

Don Juan Carlos Castañeda.

El tipo de subjetividad producida por el sistema-mundo moderno/colonial, como toda subjetividad, está ligada a la constitución paulatina de un mundo desde los aspectos cotidianos más insignificantes asociados a la manipulación del entorno físico, hasta los complejos y elaborados criterios de valoración moral. Proceso de subjetivación cuyo espectro de configuración recoge no sólo los aspectos más visibles sino también los invisibles de la relación del sujeto con su entorno. En este sentido, el proceso de producción de la mentalidad, entendida no como una determinante natural sino como una forma de subjetividad integralmente generada en el campo de las fuerzas de poder, que es como a nuestro modo de ver la concibe José Luis Romero, es también una dimensión importante de ese proceso de constitución autónoma y/o forzada del sujeto. Dimensión que da cuenta de un “sistema de ideas operativas, de ideas que mandan, que resuelven, que inspiran reacciones” (Romero, 1987:16).

Este planteamiento, como podría interpretarse, desde luego, no ignora, como lo sabemos desde otros lugares teóricos, particularmente desde los estudios culturales, que la génesis de la producción de la subjetividad no está absolutamente determinada por las relaciones económicas de poder sino que incluye lo social, lo político, lo colonial, lo étnico, lo sexual y lo cultural en general; y en este sentido, entendemos que la mentalidad burguesa (sin determinarla totalmente) constituye uno de los aspectos más sensibles de la subjetividad moderno/colonial que Occidente desplegó hasta nuestros lugares.

Yendo más allá del enfoque socio-económico que establece Romero en su particular manera de entender la

producción de subjetividad, ligada para él a la tipificación que hace de las clases, a las relaciones de poder entre la burguesía y el proletariado o entre pobres y ricos, hay un elemento, a nuestro modo de ver, de importancia capital, con el que su enfoque establece un punto importante de encuentro sobre la constitución del mundo del sujeto moderno con otros enfoques. Esta concepción historiográfica sobre la génesis de la producción de la subjetividad del historiador argentino, concebida como mentalidad burguesa, está atravesada medularmente por una forma muy particular, históricamente determinada, de *dinamismo* y *movimiento*¹. Una *cinesis* que centra, constituye, modela y determina los estilos de vida de las poblaciones de las ciudades en procesos de modernización capitalista y que se resolverá en términos de dispositivo o técnica de poder para la producción (también económica) del sujeto metropolitano moderno (Castro-Gómez, 2009).

Es más, el mismo sistema de objetos- dispositivos- imágenes que construyó la modernidad y que la representan (el ferrocarril, el avión, el teléfono, la autopista, etc.) da cuenta de ello a nivel de sus estructuras profundas, pues como lo expresa Romero: “La mentalidad es algo así como el motor de las actitudes” (Romero, 1987:17). A nuestro modo de ver, esta idea de Romero expresa una doble constitución que la atraviesa medularmente: por un lado nos sugiere un patrón de civilización en la constitución de un *habitus* (Bourdieu, 2007) y, por otro lado, de una ontología del tiempo determinada por un dispositivo de velocidad (Castro-Gómez, 2009). En este horizonte de sentido, la mentalidad y el pensamiento cotidiano de un grupo humano específico estarán doblemente afectados, y sus efectos se reflejarán sobre la concepción, representación y transformación de su mundo y de su realidad; puesto que el conjunto de pensamientos espontáneos y actitudinales, no sistematizados o enmarcados, no elaborados sofisticadamente a través de una teoría, serán también, tanto para Romero como para Bourdieu y Castro-Gómez, los que determinen las acciones y las prácticas de las personas.

Quiere decir esto que nuestros modos de ser en el mundo han sido sensiblemente transformados, específicamente en el contexto de la ciudad moderna, a partir de las alteraciones sustantivas en la vivencia cotidiana y de nuestras relaciones con el entorno material, particularmente en el orden de la espacio-temporalidad. Dicha alteración en la génesis del surgimiento de las ciudades industrializadas y del advenimiento de las metrópolis ha sido objeto de manipulación biopolítica, con arreglo a

¹ Forma que Romero, como otros pensadores, también asocia a la idea de progreso, a un patrón de conocimiento y de civilización, determinante del mundo industrial.

Mario Armando Valencia

intereses de ciertos sectores de la sociedad o de los privilegios etno-raciales de las elites dominantes.

En otras palabras, el tipo de subjetividad de un sector de la sociedad urbana moderna ha sido producida de acuerdo a los intereses de otro sector, para el caso Colombiano la ciudad de Bogotá en las primeras décadas del siglo XX; pues la subjetividad moderna del obrero fue, en alto grado, producida por la mentalidad progresista, modernizante de las elites bogotanas, ya que “No se trataba solo de construir edificios y avenidas sino, por encima de todo, de construir al ciudadano, de *producirlo* en tanto que habitante de la urbe moderna” (Castro-Gómez, 2009: 121).

Una subjetividad obrera (como reemplazo económicamente eficaz del artesanado), construida como émulo subalterno de la subjetividad dominante se desarrollaba bajo la pegajosa consigna de búsqueda del “confort, higiene y goce de vivir” (Castro-Gómez, 2009: 105), a la que la totalidad de la sociedad es precipitada en una *cinesis* permanente dirigida a la construcción de un estilo de vida y una concepción de mundo anclada a unos patrones de representación (científico-técnicos, sociales y estéticos) homogéneizantes y subalternizadores. Este proyecto de constitución de subjetividad subalternizada dictaminaba que los estilos de vida de los campesinos y las clases menos pudientes venidos a la ciudad, o nacidos en estas condiciones, eran “demasiado lentos” y por tanto había que inculcar en ellos un cambio acelerado de velocidad a todos los niveles, desde los hábitos de locomoción y transporte hasta sus ritmos de búsqueda de bienestar y progreso. Una reconfiguración ontológica que también cimentaría la base socio-cultural de las estéticas de la velocidad y sus modos de representación contemporáneos (Baudrillard, Virilio, entre otros).

Para ello se incubó en la mentalidad del obrero una auto-representación indigna tendiente a construir para sí mismo un imaginario en el que las clases populares obreras (nueva subjetividad urbana) estaban asociadas a la enfermedad y al crimen. Para luego promover un ideario y horizonte vital de anhelos de incorporación a la sociedad “normal” en términos de asepsia, sumisión al orden y la ley, y bienestar tecnológicamente administrado. Para ello, las elites diseñan y pre-establecen un variado número de ambientes que simulan el confort de la burguesía y que, en tanto réplicas lejanas y diferenciadas, eran toleradas y defendidas como parte limpia y correcta del emplazamiento urbano:



Nótese cómo las zonas del “sur” aparecen en el imaginario de las elites como focos de infección, como lugares proclives al

desorden y a la criminalidad, es decir, como un campo de intervención en el que debía producirse un “*ambiente*” (*milieu*) artificialmente creado. Viviendas con condiciones higiénicas, calles pavimentadas, servicio de transporte urbano, etc. (Castro Gómez, 2009: 123)

La naturaleza dinamizadora del espíritu capitalista de la sociedad industrial, responde perfectamente al nivel de movimiento propio de una sociedad de mentalidad burguesa: movilidad individual y colectiva, social, ético-religiosa, económica y cultural. Un régimen de desplazamientos incesantes, antagónico a la inmovilidad propia de una subjetividad no urbana, rural: “Porque la ciudad era vista como lo activo, la civilización, el fermento operativo, apta precisamente para difundir las formas de vida y las ideas que la burguesía había venido elaborando” (Romero, 1987: 20).

Como moverse significa, para la subjetividad moderna/colonial, expandirse en el espacio y progresar en el tiempo, esta proyección en términos de realización individual o colectiva implica superar la inmovilidad y desterritorializarse: el rico se desplaza del centro al suburbio (a la manera usa-eurocentrada); el obrero se desplaza del sector rural al barrio obrero, moviéndose al mismo tiempo en sus gustos y preferencias, *cinesis* figurativa del gran *telos* del ascenso social; el empleado público se desplaza de la casa de barrio al edificio de departamentos; y la mujer traspasa (transgrede) la barrera de la privacidad sumisa a la vida pública, pues quedarse en el ámbito privado significaba mantener el ideal conservador de “(...) ‘reinas del hogar’ (...) *educadas para la inmovilidad*, incapaces por tanto de asumir responsabilidades públicas en un mundo cada vez más veloz.” (Castro-Gómez; 2009: 91).

Así las cosas, una ontología burguesa del tiempo queda estrechamente ligada a una praxiología de la vida cotidiana que poco a poco devendrá hedonismo radicalizado en el contexto del mundo pos-contemporáneo. Un mundo cuyas justificaciones últimas no están afinadas en dimensiones sobrenaturales, que no responde ya a la noción de destino y cuyo soporte último ya no es Dios, como el mundo moderno/colonial, que instaura la idea de libertad aun a expensas de las memorias, de las tradiciones y la práctica a ultranza como su mayor valor, se convierte entonces en un gran escenario para la contingencia, lo provisional y lo transitorio, para lo veloz y lo efímero. *Cinesis* que se puede observar en la genealogía estética de la representación de Occidente que muestra el paso de la escultura y la pintura a la fotografía y el cine, del arte público tradicional al arte urbano de nuevo género y específicamente al arte crítico de acción directa.

El arte público nace desde el renacimiento y ligado a estrictos códigos celebrativos del poder y del *statu quo*, como homenajes a fundadores, héroes, próceres y personalidades, a fechas conmemorativas determinadas por el estado nación o por la polis. La estatua desde su pedestal representaba el poder y la casta, la estirpe y el abolengo. Este tipo de arte autodenominado público, en realidad constituía un arte privado vendido y expuesto exteriormente, hecho determinante que señalará el tránsito hacia el arte urbano producido con, desde y para la gente, hasta el arte crítico de acción directa, desobjetualizado y efímero, producido como práctica estética a través de la cual se busca una afirmación simbólicamente eficaz y políticamente resignificada en el seno de la metrópoli moderna.

Movimiento, ciudad y representación constituyen entonces un triángulo perfectamente complementario en el seno de la mentalidad moderno/colonial. O, en otras palabras, una metafísica profana de los valores y una ontología estética de la velocidad fungen como plataformas de un paradigma de ciudad-mundo y arte, basados en el consumo, el erotismo, la novedad, la contingencia, lo perecedero y la vanidad, para la cual, el principio de la aceleración y el vértigo se constituyen en valores supremos:

Como lo ha mostrado Michel Fried, el “modernismo” de Manet reside en una especie de “glaciación” de lo pictórico, donde la inmovilidad aparente coincide con la velocidad ligera y la rapidez del pincel. Rapidez de la mirada y rapidez de lo entregado se enredan en un efímero formal y fijo, que crea simultáneamente un efecto de realidad y un efecto de ausencia (...) (Buci-Gluksmann, 2006:35)

Estos pilares socioestéticos reclaman resueltamente un escenario natural, el cual, paradójicamente desde el refinamiento de su artificialidad, vienen a constituir la urbe, la ciudad, como espacio privilegiado para su realización; y demandan un procedimiento estético que opera como dispositivo o técnica de control de la subjetividad artística y como estándar de gusto para la sociedad de consumo: El arte efímero postmoderno.

En la ciudad moderna por antonomasia, la vida se convierte en un proyecto determinado rigurosamente por estándares precisos de velocidades y aceleraciones que configuran su imagen de realidad en tanto que movimiento puro. Todo sujeto urbano debe ser guiado por un proyecto, y a todo artista se le debe exigir un proyecto, pues el concepto de proyecto connota idea de movimiento de anticipación, idea racional de progreso, mentalidad futurista, de hecho, “La burguesía es la que transforma la vida en un proyecto, y lo une a una imagen

dinámica de la realidad” (Romero, 1987: 21). Es entonces comprensible que la ciudad pase de ser una experiencia básica de asentamiento de un grupo, de ser un hábitat, a convertirse en un plan a desarrollar. Pasamos entonces al concepto no de ciudad vivida sino de ciudad planeada, porque:

El concepto de ciudad ha cambiado en los últimos años. La ciudad moderna no es la agrupación de casas. Es un organismo que obedece a leyes vitales, como el cuerpo humano (...) una ciudad que no se planea no puede progresar (...) (Olano citado por Castro-Gómez, 2009: 118)

Aceleración y nihilismo

Lo efímero y transitorio en la subjetividad moderno/colonial está asociado a la voluntad de no llegar, a la ausencia de todo *telos*, de toda meta, que constituye para el sujeto metropolitano un vacío bajo la forma de permanente aplazamiento. Una especie de *differance* (en el sentido de Derrida) vital, cuya no aprehensión definitiva y última del sentido (de la vida, de la sociedad, del arte) genera y alimenta el vértigo del consumo. La mentalidad burguesa (política, económica y cultural) elude la búsqueda de soluciones últimas, por eso ni siquiera se plantea soluciones definitivas a problemas fundamentales, pues: “Lo típico de la mentalidad burguesa es la omisión deliberada, metódica y paulatina de los problemas últimos” (Romero, 1987: 23); ello porque una búsqueda antagónica significaría sucumbir a una inmovilidad propia de sociedades anacrónicas y enemigas del progreso.

Este tipo de sociedades, en las que se veía simplemente la realización irracional de una ontología asociada al atraso material y reducida superficialmente a la inmovilidad, correspondía a los mundos no urbanos, a sociedades rurales o semiurbanas del siglo XIX, constituidas por personas en las que se veía una estructura mental colonial que el sujeto moderno intentaba replantear: “Las costumbres y hábitos mentales se hallaban fijados a identidades sociales provenientes de la colonia, en donde las personas se diferenciaban unas de otras no sólo de acuerdo a su riqueza, sino también al capital simbólico de la blancura” (Castro-Gómez, 2009: 106).

El avance diferenciador/colonial hacia una mentalidad antagónica de lo lento, representa para el desarrollo del sujeto moderno y de las ideas estéticas y el arte de la modernidad, la transformación de una forma de percibir el espacio, de vivirlo y de expresarlo, objetivo al que se puede llegar sólo si se interviene sustancialmente a escala individual el *habitus*

Mario Armando Valencia

del sujeto y si se controla biopolíticamente la percepción, la vida sensible de la población. Esta Transformación se debe entender como una verdadera “guerra contra el habitus” del ciudadano (Castro-Gómez, 2005) que en su triunfo configura un salto cualitativo controlado y con arreglo a intereses, en la percepción del sujeto para quien se ve seriamente manipulada la forma de vivir la espacio-temporalidad; ontología a partir de la cual se reconfiguran las practicas estéticas.

Este escenario da origen a una tensión que va a atravesar el desarrollo de la estética moderna por doscientos años, desde la ilustración hasta el comienzo de la segunda mitad del siglo XX. De un lado un sujeto masificado o en proceso de masificación como lo es el sujeto perteneciente a sociedades en tránsito de lo rural a lo urbano, que se esfuerza por hablar el mismo lenguaje, exigencia ineludible que la sociedad “normal” hace a quienes desean incorporarse a ella. Y por otro lado, la necesidad de desarrollar o ejercitar órganos nuevos o de mejorar o transformar el uso de los naturales (el ojo, el oído, el olfato, el gusto, etc.), proceso que se evidencia claramente en el impacto perceptual que tuvo, por ejemplo, la aparición de la luz eléctrica en la ciudad de Bogotá en la década del veinte (Castro-Gómez, 2009).

Ahora bien, en el proceso de masificación y de expansión de la urbe, en su transformación física, es inevitable sustituir el caminar (el callejear) por el deambular o derivar, el incómodo cambio de la ruta segura por el posible extravío. Esto significa que, mentalmente, el sujeto abandona paulatinamente un régimen de representación y orientación basado en el mapa, para adoptar el del plano (Valencia, 2009). El paseo a pie es remplazado por el desplazamiento acelerado de las maquinas transportadoras y, con ello, la vivencia de la contemplación (visual, auditiva, olfativa, etc.) del paisaje (paradero y paraje) es reemplazada por el paneo acelerado y fugaz, por el *zapping* obligado a través de la visión mediatizada de la ventana móvil de que dispone la máquina.

Este sujeto, estéticamente pensado, pasa de comprender y vivir el mundo a través de las alegorías espaciales (expresada en la pintura figurativa de paisaje del siglo XIX, la novela naturalista o realista, la música impresionista, etc.) a comprenderla y vivirla a través de coordenadas mentales no visuales o supravisuales: la pintura abstracta geométrica, la música concreta o la novela “del ojo” urbana postmoderna. El paisaje de Balzac, de Zola o de Marcel Proust será sustituido por las velocidades urbanas narrativas de Alfred Döblin, Jhon Doss Pasos, James Joyce.

Este sujeto se ve abocado a sustituir, a la

misma velocidad de transformación de la urbe, sus códigos de representación y sus paradigmas axiológicos. Los valores tanto éticos como estéticos cambian en favor del vértigo de la producción, de la negación del pasado, del cambio rápido a costa de la muerte constante de formas, modelos y paradigmas, la mayoría de las veces bajo imposiciones ideológicas de la sociedad capitalista industrial. Los espacios urbanos como escenario para la contemplación, la meditación y la lectura ceden el paso al imperio de lo efímero, a los lugares de tránsito, en beneficio de la producción económica empresarial. El ritmo productivo sustituye la meditación y la reflexión intelectual (propias del orden de la analogía y la representación) por el consumo rápido de la imagen y de la moda propios del orden moderno.

Es apenas natural, entonces, que en medio del vértigo este sujeto tarde que temprano se sienta abocado a responder preguntas fundamentales que en otro espacio y tiempo no se habría hecho: ¿dónde estoy?, ¿dónde debo situarme?, preguntas a las que no escapan ni siquiera los mismos autores e impulsores de la transformación material del espacio urbano moderno. El sujeto metropolitano, jerárquicamente auto-ubicado en un nivel perceptual superior, es aquel que hace gala del dominio y disfrute del vértigo, que tiene interiorizado (en su privacidad) la perennidad vertiginosa del mundo. La experiencia estética entonces transita hacia una concepción del arte como un aglomeramiento de secuencias (primero a través del paso de la fotografía al cine), cuya cúspide es el arte conceptual efímero contemporáneo, propio de sociedades metropolitanas, pero que empieza con el paso del romanticismo al impresionismo en pintura y con el salto de la pintura de caballete a la fotografía y, posteriormente, a la imagen en movimiento.

En su ideologización, estas prácticas socio-estéticas traducen los valores propios de los patrones eurocentrados de conocimiento de la mentalidad ilustrada, que ha agotado su régimen de representación con la cima de las vanguardias artísticas del siglo XX, y entran en un proceso de crisis en muchos aspectos decadente, y cuya re-configuración se resolvió en la re-producción irónica y recontextualizada de los cánones (lo neo y lo retro); en la proliferación, sobre la base del agotamiento creativo y de la necesidad de refrescamiento del mercado de sensibilidades serializadas (estéticas del simulacro) y en la promiscuidad de patrones autolegitimados. y controlados desde los mismos centros metropolitanos hegemónicos de siempre (explosión de las estéticas).

En suma, un conjunto sistémico de ciclos estéticos artificiosos (producidos en las grandes ciudades e impuestos a las demás) que someten a la experiencia

estética local y regional a una vivencia del tiempo (en tanto que modelación analógica del sujeto artístico), basada en sus eurocentrados periodos históricos, y a una manipulación bio-estética que construyen las experiencias artísticas localizadas, descentradas o periféricas como experiencias sub-estéticas, como traumas y atrofas.

Velocidad y vanidad: la muerte como límite

El desarrollo de esa subjetividad estética y biopolíticamente controlada, después de las revoluciones del siglo XIX, estableció una estrechísima relación de complementariedad y fundamentación de toda la teoría dura que Occidente ha producido alrededor de la categoría de progreso. El vacío y el miedo inherente que produjo el salto de una sociedad lenta (casi inmóvil) a una dinámica y vertiginosa ha sumido varios tramos de la historia de la subjetividad moderna/colonial occidental en un terreno de incertidumbres. Ese vacío y ese miedo se han expresado naturalmente en sus prácticas estéticas y artísticas y en general en la concepción y sistematización de sus teorías sobre la sensibilidad en relación con el arte y la mirada.

La subjetividad hegemónica moderna colonial estableció, a partir de la declaratoria de la muerte de Dios y con ella de todo tipo de metafísica (incluida la del arte), la muerte como su claro y definitivo límite; el cual pactó en el momento en el que prescindió de toda trascendencia, de toda realidad entendida como un más allá del mundo para afirmar el ser sobre la realidad inmanente, y cuya genealogía se establece para nuestro contexto en el periodo de la ilustración del siglo XVIII (Castro-Gómez, 2005), sobre la absoluta materialidad finita, controlable y explotable de la vida. Con ello también apareció una subjetividad melancólica (el barroco y el romanticismo) y un ojo que miraba, *desde la inimaginable soledad de su punto cero*, angustiada y tristemente la incesante y continua desaparición del mundo.

El artista moderno establece una suerte de transvaloración radical frente a la vivencia histórica del tiempo en la tradición metafísica. Este ojo moderno empieza paulatinamente a mirar (sin ser mirado) y simultáneamente, sin reconocerlo, valora (es un sí mismo ético y estético que se presenta como neutralidad), siempre sobre el telón de fondo de la amenaza de la muerte, más allá de la cual según su sucesivamente triunfante cosmovisión agnóstica, no existe nada: toda idea, suceso o hecho, ligado a lo permanente queda calificado como algo sin valor ni sentido.

En el tránsito de la “oscura Edad Media” hacia el ascenso del sujeto racional moderno, que encontrará su culmen

en el artista tecno-centrado de la era postmedia, todo lo contingente, lo que sucumbe, lo que perece, rebosa cada vez más de sentido y valor. Así, lo vano, lo material, lo inmanente, lo pasajero, adquiere poco a poco para la vida social y estética el nivel y rango de lo trascendental, y lo antes considerado metafísicamente trascendental, lo intangible, inmaterial, eterno, perenne, toma el cariz de banalidad. En el contexto de un occidente que le ha declarado la muerte a Dios, lo vano pasa a ser trascendente y lo trascendente vano.

Esta transvaloración al interior mismo de la ontología del tiempo, determinará que “El pintor de la vida moderna” (descrito con exactitud por Baudelaire) exprese su mirada a través de la concepción de la luz resuelta en la metáfora de la transparencia. La transparencia, como luz neutra (Buci-Glucksmann, 2006), operará como luz básica con cuya mezcla todo objeto se tornasola, se metamorfosea, vira hacia lo fugaz. El vértigo de esa subjetividad en estado permanentemente agónico, se expresa a través de la representación basada en el simulacro de lo efímero (impresionismo), gracias al movimiento acentuado en la ambigüedad de la marca, de la veladura, del claroscuro: el ojo transmite su dinamismo y establece su inestabilidad, pero también su temor y su tristeza frente a la amenaza de la muerte.

Sin embargo, la representación moderna a través del *cuadro cuadrado* fracasará, por el estatismo estructural de su soporte, del que habrá que prescindir poco a poco hasta que la transparencia sea reemplazada por el uso del trauma como técnica en el simulacro del acontecimiento que alterará, de forma impactante y sorpresiva, el espacio-tiempo real: esto lo conseguirá el artista postmoderno, a través de la performance y la instalación.

La ontología estética pre-moderna del tiempo, basada en una metafísica de la trascendencia, quedará sustituida por una “(...) *kairológica* de la transparencia, marcada por una luz no ontológica que abandona todo modelo de permanencia y perturba la noción de forma desde ahora abierta y pensada como flujo de energía y de fuerzas múltiples.” (Buci-Glucksmann, 2006: 25). Flujo de energía entendido como fuerza de luz proyectada por un ojo que, desde una “neutralidad activa”, instalará la inestabilidad visual de la realidad, declarando valorativamente el pasado y el futuro, la memoria y la esperanza, como pesanteces inmóviles y, en consecuencia, traumas para progreso.

Esta mirada “neutralmente activa” instaura una temporalidad que establece distancia ante el mundo separándose de él, evitando quedar atrapada en sus texturas metafísicas

Mario Armando Valencia

e ideológicas, pero, ¡vaya paradoja!, inclinándolo axiológicamente a su favor, al dotar de sentido cada acto de la vida en términos de oportunidad. En esto consiste la “kairología de la transparencia”, en un “materialismo leve” que naturaliza el presente como único parámetro real de temporalidad, abandonando el ser como esencia para reemplazarlo por el ser como flujo solo en su dimensión (aspecto) favorable como mundo.

La evanescencia del mundo sólido, material, efímero (Berman, 1998), marca los ritmos y los sentidos de la mirada de un sujeto-mundo desacralizado, hiperritualizado a través de la proliferación del simulacro, maravillosamente agenciado por el capitalismo. Hablamos entonces, reconoce Buci-Glucksmann, “(...) de una estética, pero también de una política, en el sentido de Annah Arendt, que ha hecho de las apariencias y de una visibilidad plural las condiciones de un espacio público cada vez más acósmico.” (2006: 20-21). La encarnación de un “yo-pienso” que deviene como “yo-flujo”, motivado por las urgencias de la vanidad y por un régimen axiológico basado en la conveniencia de la oportunidad, por un manierismo ético ocasional que garantiza lo políticamente inestable, que se traduce en una concepción de la libertad basada en el despilfarro y el tratamiento promiscuo de la energía, en una suerte de extractivismo sin contemplaciones de la fuerza vital del sujeto.

Tan pronto las dinámicas sociales y económicas encontraron correlatos en el mundo de la ciencia y la tecnología que les permitieran tranquilizar sus miedos a través del conocimiento e intervención científico-técnica del mundo, entonces:

Llega un momento (...) en el que la experiencia de la movilidad social suprime el terror final y se formula una experiencia de la historia en la que la movilidad continúa hasta el infinito, sin que nadie se pregunte cuál es el término final. Es la teoría del progreso (...). (Romero, 1987: 50)

Es esta la subjetividad que se sitúa como base del sistema de las artes (en el caso de la estética ilustrada y posteriormente del arte moderno y postmoderno) que se apoyan en una concepción radicalmente profana del mundo y de la vida desde la cual instauran “La idea de progreso (que) no tiene otro contenido que el movimiento” (Romero, 1987: 50).

A una ontología de la velocidad y a una metafísica de lo contingente, este sujeto le suma una ética de la relatividad (del oportunismo) dotada de la suficiente superficialidad y flexibilidad

como para garantizar su movilidad. La ética y la estética de procedencia nietzscheana, basada en la polaridad dialéctica de lo apolíneo y lo dionisiaco que propugnaba vigorosamente por la fusión del arte y la vida, termina imponiéndose en su versión postmoderna con base en la celebración del vértigo y del deseo expresado en la sobreerotización de la realidad y del presente como momento desaxiológizado. El tiempo de la tragedia deviene tiempo del deseo (Sade, Bataille, Proust, Baudrillard, Deleuze, para citar algunos ejemplos).

El refinado sistema estético de la gran modernidad, propia del sistema-mundo, retroalimenta para su consolidación y perpetuación el disperso sistema de las creencias y prácticas cotidianas urbanas, de las subjetividades gestual y formalmente constituidas:

En el sistema ornamental del trato exterior, propio de las clases señoriales e imitado por los burgueses, la urbanidad incluye la cortesía pero no se agota en ella. La urbanidad consiste en una serie de reglas para el ejercicio de las formas de vida propias de los burgueses entre las cuales las más importantes son las relaciones de dinero. (Romero, 1987: 58)

Formas que, aun en el caso de sus aparentes detractores se convirtieron (al erigirlas como blanco de sus ataques como en los casos de Oscar Wilde y Sade) en un *leitmotiv* estético para generar un contra-campo (Bourdieu, 2007) de las formas; fenómeno análogo al que aconteció con la generación beat norteamericana que alimentó substancialmente la postmodernidad estética y literaria estadounidense en el seno de la cual aparecería y cobraría pleno auge el arte efímero que conocemos hoy.

El lugar del tiempo cósmico en la redefinición de la experiencia estética

Situarse hoy por hoy en el escenario de una de las pequeñas urbes latinoamericanas (ciudades de menos de quinientos mil habitantes), fundadas desde el tiempo de la colonia española, luego de más de docientos años de ilustración y de casi siete siglos de modernidad (en la cronología de Dussel), por diversos motivos, desafía las estructuras más profundas de la subjetividad moderna-colonial occidental. Hablamos de ciudades que aún arrastran en sus imaginarios elementos de subjetividades feudo-burguesas (en el sentido de Romero), con sus morfologías, sus aspectos físicos que conectan inmediatamente al ciudadano con un cierto ambiente de apacibilidad, de calma y de serenidad frente al vértigo tardomoderno de las demás metrópolis latinoamericanas.

Emplazamientos constituidos por fusiones entre centros históricos y precarios desarrollos modernos, con los



ritmos visuales horizontales de las casas de una sola planta, hacen reflexionar sobre su saludable lentitud, sobre un ritmo que nos instala en un lugar muy cercano al antagónico del vértigo urbano postmoderno; hablamos de escenarios cuya vivencia del tiempo ha sido parcial y endogámicamente atrofiada por la *hiperkinésis* capitalista del sistema-mundo moderno. Contra-ritmo, aceleración parcial y lentitud acentuados por cierta sensación de vacíos y silencios históricos, epistémicos y sociales, evidentes gracias a ciertas alteraciones interculturales provocadas por la emergencia en el escenario contemporáneo de la ciudad de memorias culturales subalternizadas (indígenas, afros, mujeres, etc.) con las que la subjetividad acelerada moderna tiene que coexistir en tensión y lucha. Silencios que en su irrupción diaria en el pulso de la urbe, establecen zonas de diálogo y variaciones significativas al ritmo de vida de la ciudad. Uno podría decir fácilmente que son lugares re-lentizados gracias a los traumas vivos y latentes al interior de la memoria de la subjetividad moderna.

Discusión

Desde un lugar teórico diferente al de la subjetividad moderna-colonial, que elevó la fuerza del trabajo al nivel de mecanismo de producción de riqueza material y de generación ininterrumpida de ganancia, sostenemos que lo lento potencia una ontología del tiempo al servicio de la calidad de vida, un sentido de vida considerablemente alejado del estándar moderno y en una dirección similar a la que explora E.F. Shumacher cuando explica que

El punto de vista budista considera la función del trabajo por lo menos en tres aspectos: dar al hombre una posibilidad de utilizar y desarrollar sus facultades, ayudarle a liberarse de su egocentrismo uniéndolo a otra persona en una tarea común, y producir los bienes y servicios necesarios para la vida. (1983: 57)

Lo anterior, que podría leerse como apología de una mentalidad premoderna-rural defensora de los privilegios de las castas de sangre, es sólo una reflexión sobre la dimensión crítica de lo lento, frente a la aceleración como motor del capital y el progreso expresado en la experiencia epistémica y estética triunfante en el contexto del arte moderno y contemporáneo occidental. Una reflexión que busca pensar sobre la posibilidad de resolución de la tensión de las percepciones encontradas y en lucha, en un tercer marco de convivencia prácticamente imposible para las grandes metrópolis.

Resolución de la lucha entre pintor de caballete e instalador, entre artista y artesano, etc. Luchas cuyos resultados coloniales han determinado, hasta el

momento, la producción y el agenciamiento de cierto tipo de vivencias estéticas, de ciertas prácticas en detrimento de otras. Resolución que acoge lo lento como sustrato conceptual de una producción estética crítica: investigación lenta (antagónica a lo concebido como conocimiento de punta en tanto que capital), circulación lenta (por fuera de galerías y museos), exposición lenta (cruzada por la ritualidad y no por la contemplación y la vitrina). Estética lenta (¿o de lo lento?) que, sabemos bien, puede ser leída (y de hecho así lo es) por la mentalidad moderna como escenarios en los que campea la informalidad, el desempleo, el desplazamiento, la anomia, como el caso de muchas ciudades colombianas. Estética posible en el contexto de urbes pequeñas, de lugares casi perfectos para la socialización y el sereno trabajo, cuya realización queda determinada por la capacidad que tenga de fundirse con la vida cotidiana hasta jugar un papel tan invisible como importante en el diario buen vivir.

En el lugar en el que deseamos pararnos en este escenario de debate, tanto la idea de lo lento como la de producción (y en esto nos apartamos de la filosofía *slow* europeo-norteamericana vigente) deben responder a momentos históricos, económicos y sociales situados como estadios posteriores a otros en los cuales las necesidades materiales básicas han sido plenamente cubiertas. El concepto de producción ya no está totalmente determinado por los parámetros de volumen y rentabilidad, ni de relación proporcional entre el menor gasto posible y la mayor o menor cantidad y calidad de lo que se produce, sino a la generación de un mundo posible no ligado a la producción de capital.

Estamos hablando de una estética crítica de la práctica artística acelerada (y de su patrón civilizatorio: el desarrollo), enunciada desde lo lento, esto es, sobre la base de la recuperación del tiempo real-vital-cósmico como eje central de la experiencia estética constituyente de la vida, de la obra y de su expresión; separada de las urgencias del mercado como supremo valor para el goce de la existencia, lo que implica una renuncia al concepto de producción estético-artístico basado en el volumen, la continuidad, la plusvalía y la fama, de las ganancias, el espectáculo y los excedentes. Una estética que se opone al parámetro de máxima calidad del sistema contemporáneo de las artes, sobre la base de una variación cualitativa y de una interpelación profunda frente a las preguntas acerca de cuáles son y cómo se alcanzan los mejores indicadores de vivencia estética en el seno de la ética narcisista y oportunista del arte postmoderno.

Ese giro en el concepto de vida estético/artística tiende a sugerir y posibilitar

Mario Armando Valencia

el escenario de otra subjetividad, una en la que la experiencia y la práctica en artes deben dejar de ser consideradas como un conocimiento especializado de punta también comercializable (por el cual se debe cobrar y se debe pagar), y pasar a considerarse una actividad que posibilite una plena realización vital y una forma de vivir física y mentalmente saludable, sin menoscabo del bienestar material del sujeto que lo produce, ni del sujeto que lo recibe.

Esta tarea que, en apariencia, acometió la estética no-representacional en la que se basó el arte conceptual contemporáneo en occidente, fracasó, pues en su pulsión endogámica, el sistema-mundo metropolitano aceleradamente la incorporó y la vende como su más fresca mercancía. Pensar una estética de lo lento es pensar que el trabajo estético/artístico, como tal, deja de ser entendido como un medio cuya finalidad exclusiva es la generación de obras para vender y/o exhibir, para recobrar su pleno valor de uso, como servicio comunal. Ello implica desacuñar, o declinar, la categoría misma de arte imperante por siglos en la tradición occidental. En este sentido, ese conjunto de medios que caracteriza esta forma de asumir y entender el trabajo estético, estaría fuertemente determinado por la calidad de vida que propicie y por el grado de satisfacción vital y espiritual que genere, *parámetros otros* frente al sistema tardío-moderno dominante.

Lo que hace comprensible entonces que, si se invierte menos tiempo en el trabajo, es decir, si se vive con arreglo a otros ritmos más conectados con los ciclos naturales, y si se re-define la temporalidad hegemónica basada en el dispositivo velocidad-aceleración, con arreglo a cosmovisiones y temporalidades rituales insertas en la vida cotidiana y en relación con las dinámicas de la naturaleza, la calidad y el tipo de producción estética dependerán en buena medida, también, de una redefinición de lo que entendamos por ambiente y técnica. Pues, como he expuesto en otro lugar (2009), la concepción de naturaleza y su relación traumática con la técnica, también han determinado la historia de la representación estética euro-usa-centrada. Lo cual implica que se emplee la tecnología en sentido expandido y no reducida a la noción que la racionalidad instrumental le dio a este concepto tanto en la modernidad como en la postmodernidad, a fin de no afectar ni la calidad de vida del sujeto del arte (que deja de ser un simple productor de mercancía artística), ni el volumen de beneficios logrados, ni el contexto socio-cultural en el que la vida se resuelve. Esto, insisto, nos obliga entonces a interrogarnos por la naturaleza, por el tiempo real (el cósmico), a liberarnos de la tiranía de los relojes y a re-pensar el tipo de técnica y de

tecnología que tendríamos que usar, a re-pensar el papel que las mismas cumplirían en la vida social, tanto en sus niveles económicos como en los socio-afectivos, en los espirituales, y en los culturales en general.

Un arte efímero crítico

Esta concepción de la experiencia estética replantearía la dimensión biopolítica que determina el sistema contemporáneo de las artes, resignificaría la calidad de los productos, su naturaleza y su forma de circulación (y en algunos casos las elevaría), minimizando el nivel de estrés creativo-laboral, lo que permitiría la recuperación de cosmovisiones y patrones culturales relacionados con la conducta afectiva humana y con conducta afectiva sobre el medio ambiente.

Pensamos que una *cinesis* no colonial, obedece realmente al bio-ritmo de quien se emplea en la práctica estético/artística, de quien abandona su condición de creador heterónimo (quien ya no es autónomo sino autómatas), como lo diseñó la subjetividad estética moderna, para recuperar los principios trascendentales-reales de percepción, observación, dialogo y convivencia humana y con la naturaleza. Este concepto de la producción entraría en el rango de lo que Enrique Dussel denomina la protopoiética, desde cuya teoría se lee:

Si la capacidad de reproducción es la capacidad de pervivencia *ad intra* (subsistencia del mismo organismo en su constitución orgánica, real), la capacidad de resistencia de alimentación, de adaptación, es capacidad de pervivencia *ad extra* (subsistencia del organismo vivo en relación a su medio). En este último aspecto, el de adaptación, no sólo del mismo organismo vivo sino de la modificación del cosmos como “medio”, estriba la apertura o capacidad protopoiética: el primer antecedente en el ser vivo de lo que en el ser humano será, propiamente, capacidad productiva, poiética, fabricativa. (Dussel, 1984: 18)

Sin embargo, y siguiendo como punto central de referencia el concepto de cosmos en la reflexión de Dussel, desde una perspectiva más crítica, ni el hacer poiético de origen griego, ni la producción artística según la estética moderna colonial, ni la vivencia estética determinada por una temporalidad regulada por el vector de la velocidad (lógica cultural del capitalismo avanzado) “saludablemente” regulada, ralentizada, constituyen una alternativa estética profunda a la vivencia occidental de tiempo como *kairos*. Como lo afirmó Alfred Döblin, para la Alemania expresionista, el progreso ha ocasionado serios daños irreversibles a la civilización occidental. Estos daños expresan sus síntomas en el orden de la vida cotidiana y en una subjetividad estética economicista depredadora, visible a través de un canibalismo de

ritmos, en donde lo veloz engulle sin contemplaciones a lo lento, dentro del marco temporal conocido como ciclo capitalista de la producción.

Occidente nos sitúa ante una vivencia de la temporalidad bajo la forma de patología cultural resuelta como transvanguardia del arte:

En 1982, Larry Dossey, médico estadounidense, acuñó el término «enfermedad del tiempo» para denominar la creencia obsesiva de que «el tiempo se aleja, no lo hay en suficiente cantidad, y debes pedalear cada vez más rápido para mantenerte a su ritmo». Hoy, todo el mundo sufre la enfermedad del tiempo. (Honoré, 2010: 3).

Esta patología está ligada a la visión occidental del sentido de la vida en relación determinante con el límite físico de la muerte. La historia occidental de la representación estética dominada por la escisión sujeto (contemplante) objeto (contemplado), hoy en día subsidiaria de un concepto de realidad restringido a la vivencia del “materialismo leve” de lo tangible, vendible, acumulable, es la propulsora de la estética de lo efímero (energía creativa comercializable) que sobrevalora lo inmediato y que está sometida a él. Representaciones mentales estéticas y de todo tipo en donde lo “Rápido equivale a atareado, controlador, agresivo, apresurado, analítico, estresado, superficial, impaciente y activo; es decir, la cantidad prima sobre la calidad” (Honoré, 2010:9).

Por el contrario, una mentalidad crítica, reposada, serena y sabia, advierte que el sentido del mundo rebasa lo inmediato y por eso mismo no lo magnifica. Lento es lo contrario: sereno, cuidadoso, receptivo, silencioso, intuitivo, pausado, paciente y reflexivo; en este caso, la calidad prima sobre la cantidad. La lentitud es necesaria para establecer relaciones verdaderas y significativas con el prójimo, la cultura, el trabajo, la alimentación, en una palabra, con todo. (Honoré, 2010)

Estamos situados ante dos formas distintas de vivir el acontecimiento, ante dos ontologías del tiempo y ante dos patrones de conocimiento estético: una como fetichización de lo material contingente (el yo-flujo), y otra que vive lo contingente como meditación que funge como compuerta perceptual hacia una vivencia más potente del mundo, de la vida y de la naturaleza (yo soy en el flujo). En la primera, domina la angustia ante el límite de la muerte y se resuelve en el nihilismo del arte efímero contemporáneo, en la segunda domina el sereno cambio como comunión con lo sagrado de la vida y del mundo cruzado por la esperanza. En esta última no se trata de detener el instante que acaba, que

muere, para eternizarlo en la memoria de la gente, para rendirle culto a la obra como simulacro y recuerdo melancólico de lo vivido, sino de dejar fluir el mundo que habita en la vivencia estética como parte natural del curso de la vida, que se reproduce incesantemente, que se consume pero nunca acaba, experiencia plástica concreta y cotidiana del movimiento incesante de la vida, sin sobredramatismos ni sobrevaloraciones y, en consecuencia, sin espectacularizaciones ni del sujeto que la produce, ni del acontecimiento que la hacen posible.

Cuando Monet afirmó que ha “podido identificarse con la creación y absorberse en ella”, aludió a que pudo representar el agua, la nieve, los nenúfares, el paisaje y pudo congelar en el plano los momentos fugaces de la vida natural, pero ello no constituye una plástica de la temporalidad cósmica. En este caso, el pintor como representador está separado de la naturaleza en un plano de superioridad (como lo hizo todo el arte moderno); y para lograrlo realmente, el pintor, el sujeto, no se siente como la creación si no se sabe y vive como parte de ella: la plástica de la temporalidad cósmica no imita ni busca identificación con la naturaleza, sino que es la naturaleza y parte de su incesante flujo.

Como sucede en el mundo mesoamericano, situados en el nivel de lo fabricativo, de lo poético, de la producción de artefactos, de obras de arte como artefactos, no cabe duda que el artefacto por antonomasia producido por el ser humano es la ciudad. La ciudad, como obra de arte en tanto que organismo vivo (sujeto a lo contingente), constituye, probablemente, el elemento más acabado en términos de representación de los ritmos y los sentidos trascendentales de escenario la vida humana para los mayas. De ahí que los patrones ontológicos y de representación de la urbe hayan constituido para ellos una dimensión fundamental hacia la construcción y vivencia de una ontología exterior a la temporalidad moderna del tiempo basada en la velocidad y el vértigo de lo efímero que se impuso en Europa y en la América colonial.

La ciudad maya adopta la noción de cosmograma como patrón de representación y modelo de ciudad. Lo cual significa que sitúa sus horizontes de sentido sobre el devenir y el cambio de la vida social en el plano trascendente del cosmos, dándole prioridad a la definición social del territorio antes que a la definición territorial de la sociedad. Definición sobre la que se determinaba la naturaleza estética de la ciudad, así

El modelo expreso del universo es el que debe ser imitado por la sociedad, según se puede deducir de las abundantes referencias iconográficas y epigráficas que están siendo

Mario Armando Valencia

interpretadas en los últimos años (...) de ahí que el orden socio-cósmico prevalezca sobre toda otra consideración a la hora de planificar el dónde y el cómo de la ciudad, que tiene que adecuarse necesariamente a aquel simulacro. (Rivera, 2001:123)

Este patrón de representación del mundo mesoamericano determinará una planificación de la urbe atravesada por otros ritmos. No solo una forma plástica basada en volúmenes, fachadas, líneas y dibujos imitativos de ese mundo cósmico, sino una funcionalidad alterada (para el canon urbanístico occidental clásico), cuya disposición ritual no evita ni elimina las estructuras difíciles, lentas y agrestes que sacrifica el movimiento rápido-fluido, el paso ligero por una escenografía difícil para los transeúntes, pero al mismo tiempo impresionante y cautivadora, establecida con arreglo a poner la visión del hombre en contacto con la impresionante belleza cautivadora del cosmos y la naturaleza: "...había que subir altas escalinatas con peldaños empinados y, a veces, para acceder a un grupo de edificios o a un patio interior, era preciso ascender escalinatas megalíticas que suponían un esfuerzo gimnástico extraordinario." (Rivera, 2001:115).

En este sentido, podría afirmarse que había en el mundo maya una representación estética urbana y un ritmo escenográfico urbano al servicio del desencadenamiento del sentimiento de lo sublime y de lo sagrado; antes que Kant patentara esta experiencia excluyendo la sensibilidad indígena.

Una visión de lo efímero-lento, desde una estética crítica, exterior a la hegemónica occidental, establece sus sentidos en relación con una vivencia de tiempo cósmico, no se trata de un asunto de control y eficacia, ni de desacelerar, manteniendo el dispositivo de velocidad como patrón que regula toda noción de conocimiento y producción que garantice un "capitalismo virtuoso" como lo piensa la filosofía *slow* euro-norteamericana. Por el contrario, una visión tal está por fuera de la velocidad como su vector determinante; es esta la vivencia de la sensibilidad plástica en la cosmovisión mesoamericana y andina, por ejemplo, y en general en numerosas culturas en donde las representaciones, visuales y literarias, forman parte efímera del flujo contingente y cotidiano de la ritualidad del diario vivir no determinado por el límite físico de la muerte (patrón de aceleración psicológica del sujeto).

Una vivencia de la sensibilidad plástica que no conserva obras como fetiches y en donde el hacer *poiético* está determinado por su función social y/o religiosa, como momento material finito, transitoriamente valioso en el acto eterno de contacto con lo sagrado, tampoco se trata de mermar la marcha

con arreglo a fines e intereses de una estética cruzada por una ética oportunista, sino de atender la marcha normal que regula la vida cósmica.

Desde este horizonte la relación y la vida estética deja de estar circunscrita al binomio hombre-máquina, pues incorpora y recupera, para este binomio, lo que lo transforma radicalmente, al otro sujeto y a la naturaleza como un todo integrado de vida, en una restauración plena y potente de la alteridad para el contexto deshumanizado posterior a la sociedad industrial y postindustrial, pues estos nuevos elementos responden más a ritmos espirituales que a las velocidades aparentemente neutras de la tecnología. ▀

Referencias Bibliográficas

- Romero, J. (1987). *Estudio de la mentalidad burguesa*. Madrid: Alianza editorial.
- Castro-Gómez, S. (2009). *Tejidos oníricos*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- _____. (2005). *La Hybris del punto cero*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Bici-Gluksmann, C. (2006). *Estética de lo efímero*. Madrid: Arena libros.
- Valencia, M. (2009). *La dimensión crítica de la novela urbana contemporánea en Colombia*. Colección *Literatura, pensamiento y sociedad* N°7. Pereira: Universidad Tecnológica de Pereira.
- Berman, M. (1998). *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Bogotá: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Shumacher, E. (1983). *Lo pequeño es hermoso*. Barcelona: Orbis,
- Dussel, E. (1984). *Filosofía de la producción*. Bogotá: Nueva América.
- Honoré, C. (2010). *Elogio de la lentitud*.
- Rivera, M. (2001). *La ciudad Maya*. Madrid: Editorial Complutense.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Madrid: Siglo XXI.