# REVISTA MULTIDISCIPLINAR EPISTEMOLOGÍA DE LAS CIENCIAS

Volumen 3, Número 4
Octubre-Diciembre 2026

Edición Trimestral

CROSSREF PREFIX DOI: 10.71112

ISSN: 3061-7812, www.omniscens.com

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 3, Número 4
Octubre-Diciembre 2026

Publicación trimestral
Hecho en México

La Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias acepta publicaciones de cualquier área del conocimiento, promoviendo una plataforma inclusiva para la discusión y análisis de los fundamentos epistemológicos en diversas disciplinas. La revista invita a investigadores y profesionales de campos como las ciencias naturales, sociales, humanísticas, tecnológicas y de la salud, entre otros, a contribuir con artículos originales, revisiones, estudios de caso y ensayos teóricos. Con su enfoque multidisciplinario, busca fomentar el diálogo y la reflexión sobre las metodologías, teorías y prácticas que sustentan el avance del conocimiento científico en todas las áreas.

Contacto principal: admin@omniscens.com

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación

Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido de la publicación sin previa autorización de la Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica.

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución 4.0.

Copyright © 2026: Los autores

9773061781003

## Cintillo legal

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias Vol. 3, Núm. 4, Octubre-Diciembre 2026, es una publicación trimestral editada por el Dr. Moises Ake Uc, C. 51 #221 x 16B , Las Brisas, Mérida, Yucatán, México, C.P. 97144 , Tel. 9993556027, Web: https://www.omniscens.com, admin@omniscens.com, Editor responsable: Dr. Moises Ake Uc. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2024-121717181700-102, ISSN: 3061-7812, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). Responsable de la última actualización de este número, Dr. Moises Ake Uc, fecha de última modificación, 1 octubre 2026.

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 3, Número 4, 2026, octubre-diciembre

DOI: https://doi.org/10.71112/ynh7w391

# ARTE POLÍTICO CONTEMPORÁNEO

# ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA EN TIEMPOS DE CRISIS GLOBAL

# CONTEMPORARY POLITICAL ART

# AESTHETICS OF RESISTANCE IN TIMES OF GLOBAL CRISIS

**Roberto Jiménez-Rosique**

**México**

DOI: https://doi.org/10.71112/ynh7w391

# Arte político contemporáneo

# Estética de la resistencia en tiempos de crisis global

# Contemporary political art

# Aesthetics of resistance in times of global crisis

Roberto Jiménez-Rosique[a,*]

robertorosiqu@uabc.edu.m

https://orcid.org/0000-0003-3431-1985

[*]Autor de correspondencia: robertorosiqu@uabc.edu.m, [a]Universidad Autónoma de Baja California, México

## RESUMEN

Este ensayo analiza el arte político contemporáneo como dispositivo de resistencia frente a las crisis del capitalismo neoliberal. A partir de la premisa de Fredric Jameson de historicizar, la investigación aborda la producción estética como síntoma de coyunturas específicas (1973, 1989, 2008, 2011, 2020). Las tensiones internas del campo, como la mercantilización y la precarización, operan como condiciones materiales de la propia acción artística. El texto examina las respuestas estéticas ante la erosión de la representación tradicional, el racismo estructural y la emergencia climática mediante intervenciones públicas, activismo digital y prácticas comunitarias situadas. Frente al peligro de una agitación superficial y de consumo rápido, el trabajo reivindica la agencia del arte como un horizonte de transformación incremental. Su potencia radica en habitar las contradicciones para articular alianzas éticas orientadas a desobedecer, imaginar y transformar el entorno social.

**Palabras clave:** Historicizar; Resistencia; Neoliberalismo; Contradicciones; Imaginación histórica.

## ABSTRACT

This essay analyzes contemporary political art as a mechanism of resistance against the successive crises of neoliberal capitalism. Grounded in Fredric Jameson's imperative to historicize, the research addresses aesthetic production not as a universal category, but as a symptom of specific historical conjunctures (1973, 1989, 2008, 2011, 2020). The internal tensions of the artistic field, notably commodification and labor precarity, operate here as the material conditions that structure aesthetic action. The text examines artistic responses to the erosion of traditional representation, structural racism, and the global climate emergency through the study of specific modalities: public space intervention, digital network activism, and situated community practices. Faced with the danger of a superficial agitation subordinated to the logics of rapid consumption, this work reclaims art's agency as a horizon of incremental transformation that inhabits its own contradictions to articulate ethical alliances oriented toward disobeying, imagining, and transforming the social environment.

**Keywords:** Historicize; Resistance; Neoliberalism; Contradictions; Historical imagination.

Recibido: 3 noviembre 2026 | Aceptado: 18 noviembre 2026 | Publicado: 19 noviembre 2026

DOI: https://doi.org/10.71112/ynh7w391

## INTRODUCCIÓN

### Tres temporalidades del "ahora"

### A. Bajo la sombra del neoliberalismo radical

El arte político de las últimas tres décadas constituye una respuesta estructural a la consolidación del neoliberalismo tras 1989 como racionalidad global. Esta formación histórica opera como su condición de posibilidad, mucho más que como su contexto. Fukuyama proclamó en 1989 el fin de la historia; el neoliberalismo, por su parte, avanzó como filosofía de la realidad social y reorganizó la subjetividad, el tiempo, el espacio y los afectos. Harvey (2005) describió el mecanismo con precisión, considera que la desregulación financiera, la precarización laboral y la privatización destruyeron los marcos institucionales que sostenían el arte comprometido tradicional —muralismo, vanguardias, realismo socialista— y disolvieron sus pilares fundacionales, representados por un sujeto colectivo identificable, un horizonte utópico compartido y una institución clara que atacar.

La fase actual añade gobiernos autoritarios de lógica acumulativa extrema. La desigualdad estructural, la devastación ecológica, la militarización cotidiana y la criminalización de la protesta conforman su gestión avanzada. Mbembe (2003) bautizó necropolítica a la distribución diferencial de la vida y la muerte, lo que constituye la continuación lógica de una racionalidad fundada en la exclusión. La paradoja es histórica, pues esa radicalización genera las condiciones de su propia contestación simbólica. El colapso de la representación política tradicional —partidos, sindicatos, intelectuales orgánicos— fuerza la invención de nuevas gramáticas. El arte político contemporáneo emerge porque las vías institucionales están bloqueadas o cooptadas, y produce subjetividad política alternativa donde los canales habituales se desmantelan (Mouffe, 2007). Las tecnologías de vigilancia, la manipulación mediática y la desinformación fijan de esa manera el terreno donde debe operar, esto es, la

viralidad, la plataforma digital, la instalación efímera; que son, finalmente, adaptaciones históricas antes que elecciones estéticas.

La palabra resiliencia nombra aquí prácticas situadas de supervivencia, establecidas contra el cinismo institucional, la parálisis ante el colapso, el miedo como tecnología de gobierno. De ahí que consolar desde fuera ya no es una opción disponible para este arte, que interviene desde dentro del tejido neoliberal. Su tarea, es clara, consiste en materializar las contradicciones de la época y recuperar capacidad de acción allí donde parecía cancelada, mediante afectos contrarios, memorias silenciadas y vínculos que la precariedad proscribe. Al historicizar el presente —1973, 1989, 2008, 2011, 2020—, esta práctica sigue la consigna de Jameson de historicizar siempre. La categoría de arte pierde entonces su pretensión universal y queda situada como síntoma transitorio de coyunturas específicas, atravesadas por la institucionalización, la mercantilización y la precarización.

La genealogía de estas prácticas registra cinco desplazamientos, cada uno motivado por el fracaso de la forma anterior. Entre 1968 y 1989 operó el paradigma de la representación, que puso su fe en un sujeto revolucionario unificado y en una transformación inminente. Bürger (1974) mostró que las vanguardias querían destruir la institución artística para reintegrar el arte a la vida cotidiana. La derrota de las revoluciones latinoamericanas y la caída del Muro de Berlín disolvieron ese sujeto colectivo. Entre 1989 y 2008, con las alternativas sistémicas bloqueadas, Bourriaud (1998) teorizó la estética relacional, un concepto que define al arte como un espacio para crear pequeñas utopías y encuentros colaborativos en el momento presente. Bishop (2012) criticó este enfoque al señalar que estas prácticas artísticas limitaban su propio alcance político y eran fáciles de absorber por el sistema, una vulnerabilidad que la crisis financiera terminó por confirmar.

Entre 2008 y 2011, la crisis y los movimientos del 15-M y Occupy reactivaron el antagonismo. Nacieron proyectos de larga duración e infraestructuras de resistencia como el

Arte Útil de Tania Bruguera, Forensic Architecture. Se recuperó lo colectivo bajo la figura de una multitud sin sujeto predefinido (Hardt y Negri, 2004). Entre 2011 y 2020, la precarización del artista como trabajador cognitivo (Lazzarato, 1996), la plataformización de la política y los nuevos antagonismos —BLM, #MeToo, el movimiento climático— empujaron el arte hacia el trabajo de cuidados, las pedagogías críticas y los archivos contra el olvido.

Desde 2020, la pandemia de COVID-19 y la emergencia climática agudizaron las desigualdades estructurales. El arte político enfrenta como contradicción mayor una transformación urgente, con condiciones de subsistencia más precarias que nunca. Le quedan dos salidas, inventarse en el hacer o abandonar la categoría misma de arte como último gesto.

Lo que hace político a este arte no es el tema que trata, sino la forma en que interviene en la realidad. Esta práctica actúa como dispositivo crítico de intervención afectiva y simbólica, y ocupa el espacio que el colapso de la representación democrático-liberal post-2008 dejó vacante, junto a la desafección hacia las instituciones. Rancière (2000) aportó una herramienta elemental a través de su concepto de la distribución de lo sensible; que consiste en reorganizar qué se puede ver, decir y sentir en una época determinada, transformando el acto de visibilizar lo oculto en una acción política directa. En su lugar, Butler (2015) incorporó a esta idea el factor material, al señalar que, en contextos de precariedad, esta disputa estética define qué vidas se consideran dignas de protección y de duelo. De este modo, la agencia que surge no nace del heroísmo individual, es el fruto de su interdependencia y reconoce la propia vulnerabilidad.

Este arte tampoco funciona como propaganda ni como estética militante armoniosa; Mouffe (2007) lo definió como espacio agonístico donde posiciones antagonistas chocan de manera irreductible. Frente a la sociedad del espectáculo (Debord, 1967), donde imagen y realidad se confunden bajo lógica mercantil, opera como contrarrelato visual y desobediencia simbólica. Las soluciones redentoras resultan impensables después del neoliberalismo (Jameson, 2005), y este arte no las promete. El valor de esta propuesta se encuentra en la

imaginación histórica, es decir, en la capacidad de narrar el presente como un espacio transformable. A través del disenso, se demuestra que existen otras formas posibles de organizar lo sensible, adoptando la desobediencia y la imaginación como consigna y método de trabajo.

## DESARROLLO

### 1. ¿qué entendemos por "lo político"?

### 1.1 Lo político como antagonismo (Mouffe/Laclau) *vs* lo político como gestión (Rancière)

Comprender la producción artística contemporánea exige expandir el concepto de lo político más allá de los parlamentos, habrá de reconocer que la quiebra de los partidos tradicionales y la desafección posterior a 1989 anularon la capacidad de articulación hegemónica que el marxismo clásico y la socialdemocracia ejercieron durante décadas. El conflicto social se desplaza entonces hacia las prácticas de representación simbólica.

Para delimitar el problema sin reduccionismos teóricos, resulta operativo diferenciar tres dimensiones conceptuales específicas: la política, que se refiere al aparato institucional del poder estatal, las leyes y los partidos, y lo político, que abarca la dimensión estructural del conflicto y la disputa colectiva por los significados compartidos. Es en este último espacio donde se sitúa la politización del arte, la cual ocurre cuando el lenguaje y la forma de la obra transforman la relación del sujeto con su realidad material, distanciándose de la simple propaganda temática.

Esta división conceptual da pie a dos posiciones teóricas principales. La primera es el agonismo de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau (2005), postura que plantea que la sociedad se construye mediante proyectos hegemónicos en conflicto constante, ya que todo orden social nace de una exclusión. Desde este punto de vista, la obra se convierte en un escenario de

confrontación simbólica que despierta pasiones colectivas al marcar una frontera clara entre un «nosotros» y un «ellos», en abierta oposición al consenso tecnocrático.

La distribución de lo sensible de Jacques Rancière (2000) como segunda posición, toma una ruta conceptual diferente. El autor rechaza reducir lo político a un choque entre identidades fijas. Lo político se activa mediante el disenso cuando los sujetos excluidos irrumpen en el espacio público para alterar las estructuras perceptivas. El arte se convierte entonces en una disrupción estética que modifica las condiciones de lo visible y lo audible.

Estas dos posturas teóricas definen líneas de acción práctica muy distintas en la historia reciente. Por ejemplo, el activismo de la década de 1990 intentaba fundar colectivos estables basados en la lógica de la identidad y el conflicto. En contraste, agencias contemporáneas como Forensic Architecture reconstruyen y analizan indicios visuales y espaciales para producir evidencias que permitan examinar críticamente episodios de violencia y sus marcos de interpretación judicial (Weizman, 2017). A pesar de sus diferencias, ambas posiciones coinciden en que lo político habita en el disenso y no en la administración técnica del Estado.

### 1.2 Implicaciones éticas y estéticas del compromiso artístico

La urgencia ética en la producción estética actual proviene de mutaciones económicas concretas. El modelo moderno del creador profesional con privilegios de clase fue desplazado por la emergencia del cognitariado1. Estos trabajadores mentales padecen dinámicas de autoexplotación, flexibilidad extrema y vulnerabilidad estructural dentro de los flujos del mercado global.

Maurizio Lazzarato (1996) explica que la fuerza creativa funciona hoy como una potencia productiva directa del desarrollo capitalista. El autor político produce desde el interior

[1] Es un concepto sociológico que define a la masa de trabajadores cuyos empleos dependen del conocimiento, la información y el trabajo intelectual, pero que sufren condiciones laborales de alta precariedad.

de la explotación laboral. Esta posición material cancela la vieja pretensión de hablar en nombre del oprimido y obliga a fundar alianzas basadas en la precariedad compartida.

La fragmentación del proletariado industrial alteró las condiciones de la acción estética. Judith Butler (2015) señala que, bajo regímenes de vulnerabilidad neoliberal, la disputa central radica en definir qué vidas poseen valor para ser protegidas y lloradas. El arte político asume la tarea de habitar esa intemperie común sin transformarla en un espectáculo mercantil para las élites del museo.

La domesticación neoliberal de los lazos sociales obligó a las prácticas críticas a trasladar sus operaciones hacia pedagogías alternativas, infraestructuras de sostenimiento y archivos de memoria comunitaria. Este giro sitúa las labores de cuidado en el centro de la disputa pública. La reproducción material de la vida es hoy un campo de batalla. El arte que se pretende político sin revisar su ética reproduce las violencias institucionales que denuncia.

Hal Foster (2001) señala sobre las trampas de esta estetización de la moral. Las prácticas críticas necesitan sostener la tensión entre la visibilidad pública y la resistencia formal. La exhibición de la virtud funciona con frecuencia como capital simbólico de alto valor en el mercado de subastas contemporáneo. De ahí que los colectivos artísticos actuales busquen auditar las fuentes de financiamiento de los museos antes de aceptar una invitación.

## 2. Estrategias y categorías de la acción estética

### 2.1 Distinción entre arte activista, comprometido, crítico, simbólico y decorativo

Las categorías estéticas actuales no son moldes abstractos, son respuestas materiales a la mercantilización posterior a 1989. La expansión global de las bienales fracturó la concepción moderna del compromiso ilustrado. Al colapsar los canales tradicionales de representación partidista, las prácticas artísticas se vieron obligadas a diseñar metodologías alternativas de intervención.

Para operar en este terreno, la historiografía reciente diferencia cinco estrategias formales específicas:

Arte activista (Artivismo): Opera en confrontación directa junto a movimientos sociales ecologistas, feministas o antirracistas. Suzanne Lacy (1995) acuñó el término "nuevo género de arte público" para definir procesos realizados con comunidades específicas, donde la meta es la transformación social y no la producción de objetos autónomos para el museo. Su reactivación ocurre cuando las redes digitales y la calle reemplazan a los parlamentos estatales en la disputa por el poder común.

Arte comprometido: Encuentra sus referentes históricos en el muralismo mexicano, el teatro de Bertolt Brecht y la literatura testimonial. Jean-Paul Sartre (1970) fundamentó esta postura al postular que la escritura es un acto de libertad que obliga al autor a interpelar al espectador ante la injusticia material. El modelo entró en crisis al diluirse el proletariado industrial como sujeto político unificado, arriesgándose desde entonces a la nostalgia ideológica o al descuido de la forma en favor del panfleto.

Arte crítico: Dirige sus herramientas metodológicas hacia el desmontaje de los dispositivos de representación, consumo y poder institucional. Hal Foster (2001) explica que esta práctica busca abrir grietas de resistencia conceptual dentro del propio aparato cultural de Occidente. Padece una paradoja histórica: desde la década de 1990, los museos integraron la crítica institucional como mercancía de prestigio, las colecciones de arte contemporáneo apuestan por esta línea que, en más rentable, haciendo que la emergencia del activismo callejero como vía de escape.

Arte simbólico: Usa la metáfora visual, la abstracción geométrica y la sugerencia poética en lugar de la proclama explícita. Funciona como una táctica de supervivencia discursiva y resistencia indirecta en contextos dominados por dictaduras militares o censura estatal directa.

En democracias liberales su eficacia es ambigua. Las burocracias corporativas toleran

la polisemia formal siempre que no altere el orden económico, oscilando con frecuencia hacia la evasión del conflicto.

Arte decorativo: Prioriza la función ornamental, la armonía visual y la rentabilidad comercial mediante la supresión deliberada de las contradicciones de clase. Su pretendida neutralidad estética constituye, en sí misma, una toma de posición política conservadora. Su operación normaliza el orden social existente y reduce la experiencia estética a un bien de consumo pasivo para las élites financieras.

**2.2 El rol de la intención, el contexto, el espacio de circulación y la recepción**

El potencial de transformación de las prácticas estéticas actuales no depende de la voluntad del artista. El alcance real de cualquier intervención depende de sus estructuras materiales de producción, exhibición y lectura. Cuando las vanguardias tradicionales se disolvieron tras el quiebre de 1989, desapareció también ese sujeto colectivo evidente al que el arte solía convocar. Al desaparecer el horizonte de la revolución comunista, los procesos de recepción sustituyeron a las utopías colectivas como parámetro de validación. El arte político opera hoy sobre audiencias fragmentadas cuyas interpretaciones resultan imposibles de predecir.

Las instituciones, el mercado global y las corporaciones de comunicación actúan como dispositivos de neutralización del disenso social. El capitalismo tardío asimila las expresiones contraculturales mediante su conversión en marcas de distinción para el consumo de élites; su poder esterilizante del arte crítico ya no se oculta. Andrea Fraser (2007) ha demostrado mediante su obra y textos que el museo contemporáneo exhibe la crítica institucional precisamente para desactivar su potencia destructora.

El entorno geográfico y político adquiere un carácter vinculante sobre el significado formal de la pieza. Una misma propuesta varía su carga ideológica según el territorio donde circula. En escenarios de dictadura o censura judicial, el uso de la alegoría simbólica constituye

un acto de resistencia colectiva. En los circuitos de las bienales europeas, esa misma producción corre el riesgo de ser decodificada como un fetiche exótico e inofensivo. Nelly Richard (1994) explica que este desplazamiento de códigos modifica radicalmente la eficacia crítica de la obra.

El espacio de circulación determina de antemano qué puede ser pensado o enunciado como político en una coyuntura específica. El cubo blanco del museo legitima las piezas a costa de domesticar su contenido bajo la mirada de la contemplación pura. Por el contrario, la acción artística situada en zonas de conflicto directo interviene en las condiciones materiales de la comunidad, pero sacrifica su visibilidad internacional y su sostenibilidad financiera. Las industrias culturales absorben hoy los flujos globales, eliminando cualquier espacio de pureza exterior a la institución.

La recepción constituye el horizonte definitivo de la producción crítica posterior a la Guerra Fría. Las vanguardias del siglo XX apelaban a una verdad histórica de largo aliento sin importar las lecturas de sus contemporáneos. El arte actual adopta estructuras dialógicas y relacionales que dependen de la negociación constante con espectadores activos. La propuesta del autor funciona como un detonante conceptual abierto, asumiendo el riesgo de ser capturada por las lógicas del mercado financiero.

### 2.3 ¿Es posible un arte político sin mensaje directo?

Antes de las rupturas estéticas de 1968, la viabilidad de una práctica crítica carente de consigna explícita resultaba impensable. El realismo socialista, el muralismo mexicano y el teatro épico de Bertolt Brecht instalaron la claridad doctrinal como una exigencia ética irrenunciable. La ambigüedad formal despertaba sospechas de complicidad con la hegemonía burguesa o repliegue elitista ante las demandas de la clase trabajadora. El compromiso se medía por la legibilidad del mensaje.

Tras la caída de los grandes relatos en 1989, el arte político se alejó del discurso directo. La crisis de los partidos y la pérdida de certezas ideológicas demostraron que la literalidad ya no tenía efectividad real. Explicar las cosas de manera demasiado obvia empezó a verse como una imposición autoritaria hacia el espectador. Por eso, la *opacidad formal* se convirtió en una herramienta para resistir a los discursos totalizadores del poder.

La tensión entre la proclama doctrinal y la apertura poética define el reto actual de intervenir sin derivar en propaganda rudimentaria. Hal Foster (2001) documenta la existencia de producciones críticas que no recurren a temáticas abiertamente políticas. Su potencia radica en la capacidad para alterar los dispositivos de archivo, representación y visualidad del presente. Estas prácticas usan el desplazamiento material y el vacío significativo para desestabilizar consensos perceptivos en lugar de consolidar dogmas cerrados.

Jacques Rancière (2000) argumenta que el arte interviene políticamente al reconfigurar la distribución de lo sensible, y que su eficacia no reside en los contenidos denunciados. Radica en su capacidad para fracturar los regímenes visuales que determinan qué cuerpos son vistos o escuchados en la comunidad. Este extrañamiento formal suspende la lógica del mercado; de esa manera, la práctica estética conserva su fuerza crítica sin someterse a programas ideológicos.

Esta ambigüedad estratégica posee un valor político variable según la geografía donde se inscribe. Nelly Richard (1994) analiza cómo, bajo el terrorismo de Estado en el Cono Sur, la alegoría y el lenguaje poético cifrado fueron herramientas de supervivencia indispensables para burlar la censura militar. Sin embargo, en las democracias neoliberales contemporáneas, esa misma oscuridad discursiva es asimilada con facilidad como sofisticación formal de alto precio en el mercado global. La apertura interpretativa carece de un valor universal fijo.

DOI: https://doi.org/10.71112/ynh7w391

## 3. Contextos y urgencias: por qué el arte político importa hoy

### 3.1 Crisis de representación y desafección política

El resurgimiento de las prácticas críticas en el siglo XXI responde a las mutaciones del capitalismo avanzado y al colapso institucional posterior a 2008. Ante un panorama de precarización laboral, devastación ambiental y sofisticación algorítmica de los controles simbólicos, la producción estética se ve obligada a intervenir en los espacios abandonados por los partidos tradicionales. No se trata de volver a las practicas artísticas del pasado; el arte actual surge como una reacción necesaria frente a las nuevas formas de opresión, las cuales ahora se ocultan detrás de una apariencia moderna y atractiva.

La quiebra de la confianza democrática encuentra un hito material en la crisis financiera global de 2008, periodo en el que las estructuras partidistas y los sindicatos de la era fordista evidenciaron su incapacidad para contener los flujos del capital transnacional. Chantal Mouffe (2005) argumenta que la pérdida de poder de las instituciones no elimina el conflicto social, sino que lo traslada hacia el activismo cultural y las micropolíticas estéticas. Este cambio es el resultado histórico de la desregulación financiera y la flexibilidad laboral, que obligaron a la sociedad a buscar nuevas formas de resistencia.

Zygmunt Bauman (2007) vinculó este fenómeno al resquebrajamiento de la soberanía del Estado-nación, producto de la mutación de una sociedad de productores a una de consumidores donde las dinámicas de mercado licúan los lazos de solidaridad comunitaria. En sintonía, Colin Crouch (2004) conceptualizó este estadio como "posdemocracia", un orden donde se preservan los rituales formales de las elecciones generales pero la sustancia de la decisión queda en manos de élites económicas distantes de las bases ciudadanas.

El poder actual está dominado por los medios y la tecnología. Ante esto, el arte político no busca reemplazar a la política tradicional ni solucionar las cosas mágicamente. Su función es cuestionar y cambiar el imaginario cultural que los políticos ignoran. Al retomar las tesis de

Jacques Rancière (2000) sobre la distribución de lo sensible, se evidencia que cuando las organizaciones tradicionales ya no agencian procesos de subjetivación ni memoria colectiva, el espacio de la producción artística se convierte en el terreno desde el cual ensayar las bases de lo común.

### 3.2 Consumo cultural como forma de control simbólico

Los mecanismos de dominación cultural mutaron radicalmente desde las teorías clásicas de la Escuela de Fráncfort o el situacionismo. La denuncia de Theodor Adorno (1944) sobre la industria cultural describía un aparato forzoso y centralizado que inyectaba contenidos estandarizados para inducir pasividad en una masa homogénea de consumidores. Posteriormente, Guy Debord (1967) complejizó este esquema con la sociedad del espectáculo, donde la vida auténtica era expropiada y devuelta en forma de imágenes espectaculares listas para el consumo pasivo.

Hacia finales del siglo XX, el capitalismo transitó hacia un modelo experiencial y afectivo. Joseph Pine y James Gilmore (1999) identificaron que la acumulación actual no se centra en mercancías tangibles, sino en la comercialización de emociones, vivencias y sensaciones memorables. En esta economía de la experiencia, las dimensiones inmateriales de la existencia —la atención, los afectos y el tiempo vital— son explotadas directamente como fuentes de plusvalía, forzando al arte político a redefinir sus estrategias críticas. Esta transformación también puede entenderse desde el modelo económico de las plataformas. Nirck Srnicek (2017) examina cómo estas empresas organizan actividades y servicios a partir de infraestructuras digitales y de la extracción de datos. Para el arte político, esta estructura condiciona la circulación de las imágenes, las formas de visibilidad y la dependencia de sistemas privados de distribución.

Mark Fisher (2009) analizó este fenómeno con el concepto de "realismo capitalista", que describe cómo el sistema satura la cultura hasta hacer imposible imaginar una alternativa

económica o social, en otras palabras, es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Bajo este sistema, el poder ya no prohíbe ni censura las ideas que lo critican. Lo que hace es devorarlas, toma la protesta social, la empaqueta y la vende como si fuera un estilo de vida o un objeto de lujo para consumir.

Franco "Bifo" Berardi (2003) añade que esta explotación de la sensibilidad provoca una hiperestimulación emocional que deriva en un agotamiento psíquico generalizado, convirtiendo la empatía en un recurso extenuado por el mercado. Por su parte, Byung-Chul Han (2012) recalca que el neoliberalismo contemporáneo prescinde del modelo disciplinario de la prohibición; en su lugar, opera mediante la auto explotación y la positividad obligatoria. La dominación ya no es represiva, sino seductora y estimulante.

Para el arte político, esto cambia las reglas del juego. Si la imprevisibilidad digital y el imperativo de mostrarlo todo constituyen las herramientas contemporáneas de control, la vieja estrategia de hacer visible lo oculto resulta insuficiente. El arte debe aprender a negociar con la opacidad, la lentitud deliberada y la resistencia a la transparencia mercantil. Las prácticas estéticas críticas deben interrumpir las certezas sensoriales, introduciendo disonancias que reubiquen al espectador en un lugar de reflexividad genuina.

### 3.3 Arte frente al capitalismo tardío, el racismo estructural, la emergencia climática, el patriarcado y la violencia sistémica

Las crisis del siglo XXI no son temáticas externas que el arte político elija ilustrar; constituyen las contradicciones materiales e históricas sobre las cuales se erige su propia producción. El circuito artístico está atravesado intrínsecamente por la precariedad laboral del cognitariado cultural, la feminización de las labores de cuidado y el extractivismo simbólico de las instituciones globales.

T. J. Demos (2016) crítica y advierte contra un sector del arte contemporáneo que se limita a estetizar la catástrofe ambiental, transformando la crisis ecológica en un espectáculo

visual bienalizable sin cuestionar las causas macroeconómicas del extractivismo capitalista.

Demos propone una estética de la justicia climática, comprometida éticamente con las luchas de los movimientos sociales territoriales. Desde una perspectiva antirracista y feminista, bell hooks (1995) defendió el arte como un espacio fundamental de confrontación contra la hegemonía heteropatriarcal, concibiendo la creación estética como un proceso de descolonización del deseo y de las subjetividades oprimidas desde los márgenes. Desde la crítica de arte, Lucy R. Lippard (1990) examinó cómo artistas de comunidades históricamente marginadas recurren a la producción visual para disputar estereotipos, recuperar memorias y cuestionar las formas dominantes de representación cultural.

Por su parte, Silvia Rivera Cusicanqui (2010) destaca la potencia del arte para dar curso a saberes otros de matriz comunitaria y ancestral, excluidos por la episteme colonial de Occidente. No obstante, formula una severa autocrítica al recordar que las lógicas institucionales suelen folclorizar estos saberes para convertirlos en marcas de distinción intelectual. En este sentido, Ariella Aïsha Azoulay (2019) aboga por un desaprender los modos imperiales de mirar, despojando a la imagen de su condición de propiedad burguesa para reinsertarla en una historia común subalternizada.

El valor del arte político en estas encrucijadas no reside en su capacidad para ofrecer denuncias abstractas, sino en su inmersión en estas contradicciones. Como apunta Achille Mbembe (2016), en contextos dominados por el necropoder y el despojo material, resulta urgente inventar formas de lo vivible y lo común. La fuerza del arte comprometido brota justamente de aquello que opone resistencia a la asimilación del mercado: su opacidad irreductible, su inutilidad mercantil y su insistencia en tejer horizontes colectivos desde la intemperie.

### 4.1 Intervención en el espacio público: arte urbano, performance, instalaciones efímeras

El espacio público funciona hoy como el escenario principal del arte político contemporáneo. Esta condición no es un rasgo natural de la urbe, es toda una respuesta histórica a la privatización neoliberal ocurrida durante las décadas de 1990 y 2000. La calle perdió la condición de espacio democrático idealizado por las vanguardias del siglo XX.

Actualmente constituye un territorio en disputa, administrado mediante dispositivos de vigilancia, dinámicas de gentrificación y procesos de mercantilización. Las intervenciones urbanas como el grafiti, el performance y las instalaciones efímeras no saltan de un entorno cerrado a uno libre. Estas prácticas gestionan su visibilidad dentro de una red de control y acumulación de capital.

Henri Lefebvre (1974) demostró que el espacio es una construcción social dirigida por los intereses del poder. Esta premisa cobra urgencia bajo el modelo económico actual. La producción espacial abandonó la exclusividad estatal o industrial para operar como un activo de la especulación financiera. El derecho a la ciudad, concepto que Lefebvre acuñó en 1968 para reclamar la capacidad colectiva de habitar y transformar el entorno, parece inviable en urbes que expulsan a sus habitantes originarios. El diseño urbano contemporáneo prioriza el rendimiento comercial sobre el tránsito peatonal.

Michel de Certeau (1980) diferenció las estrategias institucionales de las tácticas ciudadanas. Las primeras organizan el territorio desde arriba mediante la zonificación y la planificación urbana. Las segundas corresponden a operaciones cotidianas e informales que reconfiguran el ordenamiento desde abajo de forma provisional. Las prácticas artísticas operan hoy como tácticas frente a infraestructuras de vigilancia sumamente complejas que recurren al procesamiento de datos a gran escala y la seguridad privada. Pintar un muro o desviar el trayecto peatonal implican una exposición inmediata. El sistema asimila con rapidez estos gestos para introducirlos en circuitos de consumo digital.

Jeff Ferrell (2001) interpretó el grafiti y el patinaje callejero como formas de anarquía urbana capaces de quebrar el orden establecido. La evolución del fenómeno durante este siglo exige una lectura distinta. El arte callejero opera como un género global integrado en el mercado del arte contemporáneo. Marcas registradas como Banksy y la proliferación de museos especializados transformaron la estética de la transgresión en un insumo turístico. La disrupción estética fue asimilada por el mercado. El problema central ya no radica en la capacidad de desafío de estas expresiones, estriba en su viabilidad para producir sentido sin reducirse a decoración urbana.

El performance utiliza el cuerpo para romper las dinámicas de la rutina diaria. Judith Butler (1993) explicó cómo la repetición de ciertos actos construye o pone en duda las identidades normativas. En la ciudad neoliberal, esta dimensión corporal adquiere tensiones específicas. El cuerpo se expone a la vigilancia tecnológica y al uso de la fuerza policial. La acción corporal en la calle no ataca estructuras conceptuales. La práctica performática gestiona de manera directa quién puede ocupar un lugar, qué características tiene ese cuerpo y cuáles son los riesgos reales de la acción.

Las instalaciones efímeras recurren a la transitoriedad para confrontar la búsqueda de permanencia y propiedad de los monumentos tradicionales. La cultura institucional absorbió este carácter transitorio. Las bienales internacionales emplean la temporalidad corta como un valor de prestigio estético. Miwon Kwon (2004) analizó críticamente esta transformación de la especificidad del sitio. La vinculación con un entorno geográfico real se sustituyó por una experiencia local exportable a redes globales de consumo artístico. El análisis relevante debe enfocarse en los efectos concretos de la obra sobre la sostenibilidad de la comunidad local.

Chantal Mouffe (2007) insistió en la posibilidad de que el arte construya espacios agonistas, lugares de debate y expresión donde se permite que el conflicto social y las diferentes opiniones políticas se manifiesten sin recurrir a la violencia, pero sin buscar un

consenso obligatorio. La efectividad de esta propuesta no está asegurada de antemano. La disputa por el sentido en el entorno físico ocurre en paralelo con las dinámicas de plataformas digitales gobernadas por lógicas algorítmicas externas al control artístico. Las intervenciones actuales necesitan articular redes tecnológicas, presencias corporales y comunidades específicas. Esta necesidad surge porque el modelo de privatización urbana redujo los canales previos de participación política.

Las acciones artísticas en la calle superan la definición de arte situado para actuar como detonantes de dinámicas sociales. Su capacidad crítica radica en alterar la normalidad de la urbe y abrir fisuras en los consensos ideológicos establecidos. El arte urbano se integra a programas de regeneración comercial, el performance se empaqueta como experiencia de consumo y la instalación efímera alimenta contenidos de rápida difusión virtual. El contexto actual combina hipervisibilidad en redes y turistificación. Las intervenciones contemporáneas enfrentan la necesidad de cuestionar los límites del propio espacio público. Los lenguajes afectivos y relacionales abren vías distintas de acción frente a un territorio urbano que el capitalismo financiero define como mercancía.

### 4.3 Procesos colaborativos, arte comunitario, pedagogías críticas y prácticas situadas

Los procesos colaborativos y las prácticas situadas cobraron centralidad a partir de las movilizaciones ciudadanas del año 2011. Ante el debilitamiento de la credibilidad de los partidos políticos y los parlamentos, la asamblea, el taller y el encuentro vecinal emergieron como los nuevos núcleos de producción estética. El arte comunitario no constituye un imperativo ético aislado, sino una respuesta concreta frente a la crisis de los canales de representación tradicionales.

A diferencia del modelo moderno basado en la autoría individual, las prácticas colaborativas distribuyen la agencia creativa y validan los saberes de grupos históricamente excluidos de los circuitos artísticos oficiales. Grant Kester (2004) propuso sustituir la evaluación

de los objetos artísticos por una estética de la escucha orientada al diálogo horizontal. Esta perspectiva adquiere urgencia cuando la obra ya no cuenta con un público organizado de antemano. El proceso colectivo debe fundar y sostener la comunidad a la que se dirige.

Suzanne Lacy (1995) acuñó el término de arte socialmente comprometido para designar aquellas prácticas que transforman las relaciones estructurales de un entorno específico. Tras la crisis de 2011, esta metodología abandonó la función de simple asistencia social para operar como una infraestructura de supervivencia cultural. El arte funciona hoy como un dispositivo para la preservación de la memoria colectiva y la defensa del territorio frente a presiones inmobiliarias o estatales.

Las pedagogías críticas articulan de forma directa estos procesos de organización territorial. La invocación de la propuesta de Paulo Freire (1970) sobre la educación como un ejercicio de liberación política remite a una genealogía histórica precisa. El bagaje de las metodologías desarrolladas en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970 frente a regímenes autoritarios reaparece ante el desmantelamiento contemporáneo de los servicios públicos. Los talleres y los laboratorios ciudadanos operan como espacios de recomposición política. Estas dinámicas interrogan la distribución del conocimiento oficial mediante la recuperación de saberes populares y territoriales ajenos a las lógicas epistemológicas eurocéntricas.

Paul O'Neill y Mick Wilson (2010) analizaron el giro educativo en el arte contemporáneo y constataron la preeminencia de los formatos pedagógicos dentro de la producción artística actual. Este giro responde a las dificultades que enfrentan otros modelos de intervención. El mercado asimiló con rapidez la crítica institucional clásica y transformó el activismo estético en un espectáculo. La docencia informal y los grupos de estudio surgieron como territorios de disputa capaces de eludir los mecanismos de absorción inmediata debido a su carácter procesal.

El arte colaborativo abandona la pretensión de ilustrar consignas ideológicas para convertirse en un dispositivo de vinculación social y afectiva. Su intervención incide en los debates sobre el sentido común y la memoria colectiva. Esta capacidad de articulación convive con el peligro de que los términos comunidad y participación se conviertan en valores de cambio. El circuito de bienales internacionales asimila con facilidad estas metodologías bajo la etiqueta de arte social, mientras que las instituciones culturales suelen utilizar la pedagogía crítica como una simulación de compromiso ético.

El reto actual de las prácticas situadas consiste en trazar límites claros frente a la co-creación corporativa y los programas de branding institucional, esa gestión estratégica de la identidad, los valores y la reputación de una organización basados en discursos de empoderamiento. El arte comunitario no es político por el simple hecho de ser comunitario. Su capacidad para generar un cambio o una crítica social depende de cómo se utilice, no de su naturaleza. Su potencia transformadora depende de la solidez de sus alianzas territoriales y de la gestión directa de las tensiones políticas del entorno donde se inscribe.

## 5. Riesgos y contradicciones del arte político hoy

El arte político de hoy tiene contradicciones que le son imposibles de evitar. Estas tensiones forman parte de su naturaleza; no son problemas sencillos que el artista pueda solucionar solo con quererlo. Todo lo contrario: son las reglas del juego con las que el arte está obligado a convivir y trabajar todo el tiempo.

### 5.1 Mercantilización y cooptación institucional del arte político

La mercantilización constituye una realidad interna del arte político actual. El circuito artístico institucional provee financiación, plataformas de difusión y mecanismos de archivo indispensables para la supervivencia de estas prácticas. Sin embargo, la propia definición del arte crítico exige negar ese vínculo estructural. Esta dinámica cobró fuerza tras el quiebre

geopolítico de 1989. El mercado global aprendió a absorber el disenso para transformarlo en valor de cambio.

Museos, bienales y galerías asimilan la confrontación con regularidad. Los gestos de ruptura formal se transforman en bienes de consumo exclusivo. Este fenómeno responde a una reconfiguración estructural posterior a la Guerra Fría. Ante la falta de horizontes revolucionarios externos al capitalismo, la denuncia asume una función de distinción simbólica dentro de un entorno saturado de mercancías.

Según Hal Foster (2001), las instituciones artísticas neutralizan los proyectos más desafiantes al sacarlos de su entorno y exhibirlos como simples objetos de contemplación. Esta absorción ayuda al sistema a ganar prestigio y valor cultural. Que el arte termine integrado en el museo no debe verse como una traición de última hora a su espíritu crítico, sino como el resultado lógico de cómo funcionan estas instituciones. En la actualidad, la absorción institucional funciona como el punto de partida inevitable para cualquier producción estética que aspire a la visibilidad pública. Esta relación entre arte y poder también puede examinarse desde Boris Groys (2008), quien permite situar la circulación pública de las obras y su inserción institucional como parte de las condiciones que determinan su visibilidad y su interpretación.

Andrea Fraser (2005) demostró que las instituciones artísticas exponen la crítica social para legitimar sus propias estructuras excluyentes. Una bienal financiada por corporaciones extractivistas puede albergar discursos ecologistas radicales sin alterar su modelo de patrocinio. Esta economía simbólica del desacuerdo establece el funcionamiento normal del sistema. La exhibición del disenso refuerza el prestigio de la institución y limita el impacto material de la protesta fuera de los muros del museo.

Los procesos de legitimación transforman el compromiso social en una vía de profesionalización individual. Becas y adquisiciones modifican las prioridades de los creadores. La precariedad del sector obliga a los artistas a depender de los presupuestos estatales o

privados. Chantal Mouffe (2007) señaló que el arte destinado a fracturar los consensos termina integrado en las dinámicas oficiales de concertación. Esta limitación define el marco de acción de la estética contemporánea.

Claire Bishop (2012) escribió que el ingreso a los museos desarticula las iniciativas comunitarias horizontales. El relato curatorial centrado en la figura del artista suele suplantar la agencia real de los colectivos implicados. La visibilidad institucional altera de forma irreversible las condiciones del trabajo territorial. El arte crítico de vocación pública corre el riesgo de convertirse en una decoración inofensiva cuando acepta someterse a los marcos de exhibición tradicionales. El desafío consiste en usar la propia contradicción como el material analítico de la obra.

### 5.2 Activismo estético vacío frente a compromiso crítico

La diferencia entre la agitación estética superficial y el compromiso crítico posee un carácter histórico. La proliferación de consignas ligeras responde a las exigencias de la economía de la atención consolidada a partir de 2010. Zeynep Tufekci (2017) analiza una tensión relacionada: las redes digitales facilitan la difusión y coordinación de las protestas, pero esa capacidad de movilización no garantiza por sí misma una organización sostenida ni una transformación política duradera. Bajo este modelo, la viralidad opera como la principal fuente de valor. Las intervenciones políticas se convierten en un capital simbólico que los creadores acumulan mediante interacciones virtuales rápidas.

Los algoritmos de las redes sociales subordinan la complejidad discursiva a la velocidad del consumo visual. Los eslóganes simplificados constituyen adaptaciones funcionales a un entorno comunicativo que descarta lo que exige tiempo de reflexión. Hito Steyerl (2014) acuñó el concepto de imágenes pobres para definir aquellos archivos visuales de baja resolución que circulan masivamente en las redes. Estas producciones carecen de densidad contextual. La rapidez de su difusión neutraliza el contenido político original de la propuesta.

El activismo superficial funciona como el síntoma de una política subordinada a lógicas de plataforma. Las métricas del entorno virtual transforman el disenso en una tendencia estética predecible. La adopción de formatos estandarizados reduce los riesgos de la producción artística, pero elimina su especificidad crítica. Incluso las prácticas situadas que buscan la profundidad conceptual corren el peligro de ser etiquetadas como muestras de autenticidad comercializable.

La evaluación constante de los privilegios del autor tampoco asegura la inmunidad frente a estos procesos de absorción. El examen crítico de la posición social del artista se presenta hoy como una exigencia del propio campo intelectual. Esta práctica responde a un régimen de producción donde la subjetividad del creador es explotada como una marca de validación ética. El compromiso estético debe construirse mediante estrategias que interrumpan la transparencia y la velocidad del consumo cultural.

## 6. Proyecciones y posibilidades del arte político

El arte político contemporáneo mantiene su vigencia como un territorio idóneo para prefigurar y ensayar modelos sociales alternativos. Esta proyección elude el optimismo histórico ingenuo. Se plantea como un ejercicio de imaginación crítica en un presente marcado por la incertidumbre estructural. Trazar líneas de acción hacia el futuro exige asumir las limitaciones intrínsecas de la agencia estética, renunciar a visiones redentoras y descartar la apatía como salida inevitable.

### 6.1 El horizonte transformador del arte político sin mitos utópicos

Discutir el futuro del arte comprometido exige entender bien su historia. El distanciamiento de las viejas utopías se consolidó tras los cambios geopolíticos de 1989. La caída de los grandes discursos de liberación demostró que la utopía no es un destino fijo ni una

revolución final. Por eso, el arte político que todavía busca un cambio radical de tipo mesiánico o salvador utiliza fórmulas cuyas bases materiales e históricas ya no existen.

Tras el ciclo de movilizaciones globales iniciado en 2011, la utopía experimentó una mutación conceptual para articularse como un proceso vivo y no como un destino. Las ocupaciones de plazas y las asambleas vecinales priorizaron la construcción inmediata de vínculos comunitarios por encima de las promesas de toma del poder institucional. Esta transición hacia formas de resistencia situadas define el marco operativo del arte contemporáneo.

Creer que el arte va a solucionar las crisis sociales suele paralizarnos. Esta idea le impone una carga exagerada al creador y oculta la realidad de la economía. Sin embargo, bajarse de ese idealismo no significa volverse conformista. Significa aceptar que el arte no es completamente libre frente al mercado financiero; su capacidad de generar cambios reales siempre dependerá del contexto específico de cada comunidad.

El concepto de agencia sitúa a la práctica estética como un dinamizador que facilita la acción colectiva desde abajo. Esta función responde a la erosión de los canales tradicionales de mediación política como los partidos y los sindicatos. En un contexto donde las disputas ideológicas se trasladaron en gran medida al plano de la representación cultural, el arte ofrece herramientas para procesar demandas sociales que las instituciones oficiales ignoran.

La praxis defendida por Paulo Freire (1970), entendida como la articulación indisociable entre la reflexión y la acción territorial de los sectores vulnerados, recobra vigencia ante el repliegue del Estado en materia educativa. Las metodologías críticas de origen latinoamericano se reinsertan en los talleres y laboratorios ciudadanos como vías para la transmisión autónoma de conocimientos frente a las lógicas coloniales del saber.

Esta redefinición de la utopía coincide con los planteamientos de Jacques Rancière (2004) en torno a la capacidad del arte para redistribuir lo sensible. Las propuestas estéticas

pueden alterar las formas de percepción comunes y ensanchar el campo de lo políticamente imaginable. Esta reconfiguración compite de forma desigual con los flujos de información optimizados por los algoritmos corporativos de las plataformas virtuales.

La efectividad del arte político actual radica en su capacidad para propiciar transformaciones graduales en comunidades específicas. Su impacto elude los criterios de evaluación cuantitativa del mercado cultural, pues opera en temporalidades y escalas que escapan a la lógica corporativa del rendimiento inmediato. El reto consiste en materializar grietas en los consensos hegemónicos mediante la gestión colectiva de las contradicciones del presente.

### 6.2 Nuevas alianzas para un arte político transformador

La búsqueda de convergencias estratégicas entre creadores y movimientos sociales responde a transformaciones demográficas e históricas profundas. La fragmentación y precarización de la clase trabajadora industrial del siglo XX debilitó los antiguos referentes de la estética comprometida. En su lugar emergieron sujetos políticos definidos por condiciones de vulnerabilidad climática, migrante, de género y racial, cuyas demandas exigen lenguajes transversales.

Incluir la enseñanza dentro de los procesos artísticos es indispensable cuando la opresión social se manifiesta desde múltiples frentes. Los proyectos colectivos no reparan la sociedad de manera automática. Fomentar la solidaridad es una tarea compleja en ciudades digitalizadas, donde la participación de la comunidad suele reducirse a simples métricas de consumo en redes sociales. Además, recuperar los recursos culturales locales exige dinámicas que eviten que los artistas simplemente saqueen los símbolos de la comunidad para su propio beneficio.

La llegada del arte a las protestas actuales transformó por completo el grafiti político, la canción de denuncia y el arte corporal en las calles. Estas expresiones ya no buscan

simplemente diseñar carteles o ilustrar frases para convencer a la opinión pública; ahora son herramientas directas para que las personas construyan su propia identidad y conciencia social. En un entorno de comunicación fragmentado y polarizado por los medios, el arte actual solo es válido si logra sostener y fortalecer la organización de los barrios frente a los intereses del mercado financiero.

## CONCLUSIONES

### Desobedecer, imaginar y transformar

El recorrido por las prácticas estéticas contemporáneas evidencia que el arte político no actúa como una categoría fija, sino como un campo de tensiones en permanente reconfiguración histórica. Las intervenciones en el espacio público, la producción digital en redes y los laboratorios colaborativos comparten la necesidad de gestionar de forma interna los mecanismos de asimilación del capitalismo avanzado. La cooptación institucional y la simplificación de los discursos críticos en favor del consumo inmediato constituyen las condiciones iniciales desde las cuales debe articularse cualquier propuesta disidente.

La relevancia de estas prácticas artísticas no se mide por su capacidad de ofrecer soluciones definitivas a las crisis estructurales de la representación política tradicional. Su potencia reside en la producción de zonas de fricción ideológica y en la validación de saberes que disputan los consensos impuestos desde arriba. Ante un entorno urbano mercantilizado y una esfera digital gobernada por el imperativo de la velocidad, el arte político encuentra su función en la construcción de dinámicas comunitarias lentas, situadas y capaces de resistir la neutralización simbólica. La viabilidad de una estética emancipadora depende de su renuncia a las ilusiones mesiánicas y de su compromiso sostenido con las alianzas materiales que edifica en el territorio.

**Declaración de conflicto de interés**

Declaro no tener ningún conflicto de interés relacionado con esta investigación.

**Declaración de contribución a la autoría**

Roberto Jiménez-Rosique: Conceptualización, análisis formal, investigación, recursos, redacción del borrador original, revisión y edición de la redacción.

**Declaración de uso de inteligencia artificial**

Durante la preparación de este manuscrito, el autor utilizó un modelo de lenguaje de Inteligencia Artificial exclusivamente para tareas de asistencia técnica y soporte editorial, las cuales incluyeron la revisión estilística, la corrección gramatical, la adecuación a las normas de citación (APA 7.ª edición) y el ajuste de la extensión de los apartados solicitados por los editores.

El uso de esta tecnología no sustituye la tarea intelectual ni el proceso de autoría. El diseño conceptual de la tesis, el análisis crítico, el marco conceptual y la redacción base de la investigación son un trabajo propio e independiente. Asimismo, el autor certifica que el presente manuscrito es original, de creación propia e inédito, y no ha sido publicado previamente en ninguna plataforma o repositorio electrónico.

## REFERENCIAS

Adorno, T. W. (2006). Industria cultural y sociedad de masas. Ariel.

Azoulay, A. A. (2019). Potential history: Unlearning imperialism. Verso.

Bauman, Z. (2007). Vida de consumo. Fondo de Cultura Económica.

Berardi, F. (2003). La fábrica de la infelicidad: Nuevas formas de trabajo y movimiento global. Traficantes de Sueños.

Bishop, C. (2012). Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship. Verso.

Bourriaud, N. (1998). Esthétique relationnelle. Les Presses du réel.

Bürger, P. (1987). Teoría de la vanguardia. Península.

Butler, J. (1993). Cuerpos que importan: Sobre los límites discursivos del “sexo”. Paidós.

Crouch, C. (2014). Post-democracy. Polity Press.

Debord, G. (1999). La sociedad del espectáculo. Biblioteca de la Mirada.

De Certeau, M. (2000). La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer. Universidad Iberoamericana.

Demos, T. J. (2017). Against the anthropocene: Visual culture and environment today. Sternberg Press.

Ferrell, J. (2001). Tearing down the streets: Adventures in urban anarchy. Palgrave.

Fisher, M. (2016). Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?. Caja Negra.

Foster, H. (2001). El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo. Akal.

Fraser, A. (2007). De la crítica institucional a la institución de la crítica. Universidad de México / MACBA.

Freire, P. (1970/2023). Pedagogía del oprimido. Siglo XXI.

Groys, B. (2008). Art power. MIT Press.

Han, B.-C. (2012). La sociedad del cansancio (A. Saratxaga Arregi, trad.). Herder.

Hardt, M., & Negri, A. (2004). Multitud: Guerra y democracia en la era del Imperio (J. A. Bravo, trad.). Debate.

Harvey, D. (2007). Breve historia del neoliberalismo. Akal.

hooks, b. (1995). Art on my mind: Visual politics. The New Press.

Jameson, F. (1989/2002). El inconsciente político. Akal.

Jameson, F. (1991). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. Paidós.

Kester, G. H. (2004). Conversation pieces: Community and communication in modern art. University of California Press.

Kwon, M. (2004). One place after another: Site-specific art and locational identity. MIT Press.

Laclau, E. (2005). La razón populista. Fondo de Cultura Económica.

Lacy, S. (1995). Mapping the terrain: New genre public art. Bay Press.

Lazzarato, M. (1996). Lavoro immateriale: Forme di vita e produzione di soggettività. Ombre Corte.

Lefebvre, H. (1968/2013). El derecho a la ciudad. Capitán Swing.

Lefebvre, H. (1974/2013). La producción del espacio. Capitán Swing.

Lippard, L. R. (1990). Mixed blessings: New art in a multicultural America. Pantheon.

Mbembe, A. (2003). Necropolitics. Public Culture, 15(1), 11–40.

Mbembe, A. (2017). Crítica de la razón negra. Futuro Anterior Ediciones.

Mouffe, C. (2014). Agonística: Pensar el mundo políticamente. Fondo de Cultura Económica.

O'Neill, P., & Wilson, M. (Eds.). (2010). Curating and the educational turn. Open Editions/de Appel.

Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). The experience economy: Work is theatre & every business a stage. Harvard Business School Press.

Rancière, J. (2000). El reparto de lo sensible: Estética y política. Manantial.

Rancière, J. (2010). Disenso. Ensayos sobre estética y política. Fondo de Cultura Económica.

Richard, N. (1994). La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis. Cuarto Propio.

Rivera Cusicanqui, S. (2010). Ch'ixinakax utxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón Ediciones.

Sartre, J.-P. (1970). ¿Qué es la literatura? Editorial Losada

Srnicek, N. (2017). Platform capitalism. Polity Press.

Steyerl, H. (2014). Too much world: Is the internet dead? e-flux journal, (49), 1–10.

Tufekci, Z. (2017). Twitter and tear gas: The power and fragility of networked protest. Yale University Press.

Weizman, E. (2017). Forensic architecture: Violence at the threshold of detectability. Zone Books.