

Curso de Formação

XI Encontro(s) Cidadania e Responsabilidade Socioambiental

CCPFC/ACC-113494/21, 26 março 2022

La Cultura en la Época de su Reproductibilidad Digital

Enric Puig Punyet

1. Definiciones

La cultura es un corpus de conocimientos, técnicas y sensibilidades que conforma las potencialidades de una comunidad determinada. Proporciona, por tanto, un horizonte de sentido a los sujetos y los objetos que integran esta comunidad. La naturaleza de este horizonte de sentido –que puede ser identitario, conservador, progresista, utópico, crítico, etc.– diferirá de acuerdo a las funciones de un corpus cultural concreto, funciones que determinarán también si las comunidades afectadas son comunidades ya dadas o si, al contrario, será el propio corpus cultural quien provocará la emergencia de una nueva comunidad.

Entendida de esta forma, la cultura es algo que confiere valor a los discursos y a las voces que los emiten. En tanto que proporciona un horizonte de sentido a una comunidad concreta, las voces y los discursos que más se aproximen a este horizonte definido serán los que mayor valor obtendrán, es decir, los que mejor se valorarán dentro de esta comunidad. Este hecho determina que, si se apostara por políticas absolutamente inclusivas y democráticas, la cultura y el valor que se derivara de ellas debería construirse colectivamente a fin de evitar caer en concentraciones oligopólicas de poder y en las desigualdades que se derivan de una cultura construida exclusivamente por una serie de voces autorizadas.

«Convertir la cultura en algo que se puede poner a nombre de individuos supuestamente excepcionales en los que se concentra todo el valor de la creación estética, y esto es lo que permiten las interpretaciones más individualistas de la tradición moderna, facilita la monetarización del valor cultural. Esto se entiende mejor si pensamos que el proceso de privatización y mercantilización de la cultura que entraña esta monetarización es mucho más difícil de llevar a cabo en sociedades que entienden su cultura como un

proceso común, colectivo y anónimo de producción y mantenimiento de sentidos necesarios para la vida.»¹

La disrupción digital ha abierto una nueva forma de transmisión cultural que comúnmente se ha percibido como la posibilidad de una construcción más horizontal e igualitaria del hecho cultural. En el marco de lo que se ha denominado la era del acceso, el público obtiene una capacidad inédita de convertirse en participante. Y como tal, no solo adquiere más facilidad de acceso a las manifestaciones culturales – en relación a sus limitaciones geográficas, sociales, físicas o cognitivas – sino que también adquiere la capacidad de hacer escuchar su voz en la generación colectiva del corpus cultural.

La pregunta que se desprende de la disrupción digital es cuál es la naturaleza de la nueva y mayor accesibilidad que comporta. O, más concretamente, surge la pregunta pertinente de si la nueva accesibilidad que inaugura el mundo digital afecta a la propia construcción cultural y a su función implícita de proporcionar a una comunidad concreta un horizonte de sentido. Para responder a estas preguntas, es preciso retroceder y analizar los distintos modos de transmisión cultural contra los que la digitalización ha emergido como paliativo.

2. Cultura e institución

Cualquier expresión cultural, en tanto que es comunicada, opera en una escala, un espacio y un tiempo concretos. De base, los límites comunicativos del alcance de cualquier manifestación cultural son los que vienen prefijados por la propia corporalidad: la voz y el gesto pueden alcanzar un número muy limitado de oídos y ojos, y siempre en el marco espaciotemporal que marca la presencia –el aquí y el ahora– del cuerpo. Esta audiencia de escala natural podrá encargarse de propagar la manifestación cultural más allá, pero deberá ser necesariamente en otro tiempo, en un momento posterior. La clase de cultura aquí descrita, la que se basa en estas audiencias de escala natural, está compuesta en esencia de manifestaciones comunitarias, puesto que en cada transmisión, por las propias limitaciones del cuerpo emisor y del cuerpo receptor, se conforma necesariamente una comunidad alrededor del fenómeno.

La función principal de las tecnologías es la de alterar la escala espaciotemporal humana, y una de sus repercusiones, según lo que se acaba de argumentar, es la de alterar también la conformación comunitaria en cada una de las manifestaciones que constituyen un corpus cultural.

La modernidad europea fue construida en gran parte en base a las repercusiones que los medios mecánicos de reproducción, empezando por la

¹ Luis Moreno-Caballud. *Culturas de cualquiera. Estudios sobre democratización en la crisis del liberalismo español*. Madrid, Acquarela / A. Machado, 2017.

imprensa, provocaron respecto al poder original o natural de la cultura de generar comunidades. La transmisión típicamente moderna de la cultura consistió en un modo inédito de diálogo, solitario, deslocalizado, fuera de la escala natural de la comunicación humana; consistió en una nueva clase de difusión de la cultura que los avances tecnológicos habían propiciado.

En Elizabeth Costello, J. M. Coetzee describe cómo a los africanos leer les ha parecido siempre un asunto extrañamente solitario. «Nos inquieta», escribe. «Cuando los africanos visitamos grandes ciudades europeas como París o Londres, nos fijamos en cuanta gente saca libros de sus bolsos y bolsillos en los trenes y se retira a mundos solitarios.» Y añade una descripción de la diferencia de las prácticas africanas: «en África no somos así. No nos gusta aislarnos del resto de la gente y retirarnos a mundos privados. Y tampoco estamos acostumbrados a que nuestros vecinos se retiren a mundos privados. África es un continente en donde la gente comparte. Leer un libro a solas no es compartir. Es como comer solo o hablar solo. No va con nosotros. Nos parece un poco de locos.»²

La serie de engranajes que puso en marcha la modernidad como mecanismos de transmisión cultural –el libro, el periódico, el monumento, el museo, el cine, etc.– fueron escindiendo progresivamente el espacio público del privado y, como repercusión, fueron extendiendo la idea de que la cultura es algo que se transmite entre individuales de una forma ya completamente desarraigada de las limitaciones espaciotemporales implícitas en las transmisiones naturales propias del ejercicio del propio cuerpo. Esta tendencia implosionó definitivamente con el afianzamiento del imaginario de la figura romántica del artista, según la cual su producción pasaría a ser ajena al medio y sería por tanto capaz de generar emergencias en un diálogo de individuo a individuo, no mediado, sin necesidad de pasar por la indeseable contaminación ambiental.

Recordemos la extrañeza del africano frente a la experiencia solitaria de la lectura de un libro en medio del espacio público, o la extrañeza que podría provocarle incluso el deseo del europeo moderno de huir de la calle y retirarse solo a leer en la privacidad de su casa. Podría pensarse, según todo este orden de hechos, que la tendencia impuesta durante la modernidad fue hacia el individualismo, y en cierta manera así fue, tal como hace notar Moreno-Caballud en el texto citado más arriba. Este análisis, sin embargo, conlleva poner el acento en los espacios privados y públicos y prescindir de otra categoría de espacio, imprescindible durante la modernidad para generar una correcta circulación entre lo público y lo privado³: los espacios de intercambio.

Estos lugares de intercambio –de intercambio mercantil, por supuesto, pero en estas páginas se defenderá que actúa en ellos también otras clases de

² John Maxwell Coetzee. "The Novel in Africa". *Elizabeth Costello*. Londres, 2 Secker & Warburg, 2003.

³ Enric Puig Punyet. *La cultura del ranking. Nacionalismos en la era de la globalización*. Barcelona, Bellaterra, 2015.

intercambio – configuraron una nueva clase de interlocuciones, a medio camino entre el espacio público y el privado, en una nueva clase de espacios que fueron fundamentales para la modernidad. Se trataba de espacios comunitarios de intercambio, cuya función estaba definida por el culto que una comunidad rendía a un objeto susceptible de convertirse en mercancía cultural. Desde la primera formulación de las librerías como gabinetes de lectura hasta las tiendas de discos o los videoclubes, pasando por los teatros y los museos tal como los concibió la modernidad, quienes frecuentaban estos espacios compartían un interés, más o menos sincero, hacia la clase de objetos que en estos lugares se intercambiaban. Y era precisamente este interés compartido lo que les integraba dentro de una comunidad concreta.

La modernidad, por lo tanto, puso en marcha una nueva forma de creación, transmisión y recepción cultural. Por un lado, la cultura se daba por primera vez de individuo a individuo. Gracias a los avances tecnológicos, el artista podía sentarse en su rincón privado, resguardado por paredes que aislaban momentáneamente de los ruidos y las necesidades y exigencias de los entornos públicos, y podía crear en una relación inédita, íntima, con su subjetividad –en el sentido montaigniano del ensayo, del pintor que se pinta a sí mismo y, al hacerlo, se interroga sobre el mundo de una manera más profunda. Al otro lado de la flecha de transmisión, gracias a los mismos avances que fueron llevando progresivamente a los distintos campos la reproducción mecánica, el espectador podía, también desde su propio rincón privado, también desde la relación íntima consigo mismo, mantener una interlocución de tú a tú con el escritor que había escrito un volumen o el pintor que había pintado un cuadro.

Pero es preciso reivindicar también las formas mediante las cuales esta interlocución entre emisor y receptor era efectiva: debe constatarse que la relación entre estos entornos privados no solo era generadora de individualismos, sino que mediante los espacios de intercambio era también generadora de relaciones comunitarias alrededor de las manifestaciones culturales. Las diversas mutaciones históricas que sufrió la modernidad a lo largo de su evolución fueron multiplicando y reconfigurando las distintas naturalezas de los sentidos que cada uno de estos espacios era capaz de provocar: podemos imaginar cómo en algunos casos los gabinetes de lectura generaron un núcleo comunitario cerrado en base a lógicas binarias de identidad y alteridad con base nacionalista; pero podemos imaginar también cómo posteriormente las salas multidisciplinarias independientes pudieron ser capaces de generar nuevas formas de emergencia que implicaban la posibilidad de imaginar nuevos horizontes, potencialidades de sentido crítico dirigido a comunidades inexistentes por venir.

Estos espacios de intercambio son los que hemos convenido en llamar instituciones culturales. Las instituciones culturales son entonces ese conjunto de engranajes que posibilita la comunicación de un corpus de manifestaciones

culturales entre un emisor y un receptor y que consigue que, a través de estas comunicaciones, una comunidad determinada se cohesione en una dirección determinada, es decir, que se instituya.

Un teatro nacional, una productora de entretenimiento audiovisual y una sala experimental y alternativa de exhibición son tipologías de espacios muy distintas. Comparten, sin embargo, que las tres pueden definirse como instituciones culturales según lo que se acaba de exponer. La diferencia radica en lo que desean instituir: el teatro nacional instituye una construcción cultural que proporciona valor al sentimiento identitario que se desprende del enraizamiento compartido a un territorio determinado históricamente; la productora de entretenimiento audiovisual analiza el grado de aceptación de diversas manifestaciones en una comunidad preexistente y las explota para obtener el máximo rendimiento económico; la sala experimental y alternativa de exhibición pretende instituir una nueva comunidad en torno a la emergencia de nuevos valores críticos.

La crítica a la tendencia que la modernidad provocó hacia un individualismo basado en la mercancía, pues, es preciso compensarla, desde la óptica que pueden ofrecer las transformaciones más recientes en la relación entre tecnología y cultura, teniendo en cuenta las distintas formas de colectivización que estos espacios de intercambio fueron capaces de ofrecer. Si bien es cierto que en la mayoría de episodios históricos la institucionalización estuvo al servicio de la construcción disciplinaria, y si bien es cierto que las estrategias que se impulsaron durante estos episodios se extendieron poniendo la institución cultural en el mismo orden de problemas que denunció Foucault respecto a otras formas institucionales, como las hospitalarias o las penitenciarias, es cierto también que la misma función institucionalizadora de la institución sirvió en otros momentos para poner en marcha una serie de prácticas democratizadoras y emancipadoras.

El ejemplo canónico de esta clase de prácticas es el de André Malraux y sus Maisons de la Culture, que comportaron «una especie de autonomización de las instituciones respecto a su origen político y social»⁴. Se trata de un ejemplo claro de cómo espacios periféricos, descentralizados, pueden hacer uso de los medios de reproducción entre otras estrategias para extender la cultura más allá de sus propietarios políticos nucleares, con la intención de aproximarla a otras comunidades por venir.

El ejemplo de las Maisons de la Culture, sin embargo, no deja de ser una forma relativamente débil y embrionaria de las posibilidades de despliegue de estas estrategias. Desde que se inauguraron a principios de los pasados años sesenta, toda una serie de formas institucionales plurales han ido propagando

⁴ Jorge Ribalta (ed.). *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca / Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998, p. 208.

una gran diversidad de prácticas más o menos capaces de generar arreglos comunitarios alrededor de la propia transmisión del acontecimiento cultural: teatros, cines, galerías o editoriales alternativas en el sentido fuerte de la palabra, porque en su propia formulación se halla implícita una voluntad de trascender los sistemas convencionales y provocar nuevas emergencias críticas y emancipadoras. Todos estos espacios, desde entonces, han operado constantemente a través de prácticas que posibilitan nuevos horizontes de sentido crítico dirigido a nuevas comunidades todavía en vías de construcción e identificación.

Como se intentará mostrar a continuación, la disrupción provocada por los nuevos medios de reproducción digital –especialmente en tanto que han transformado diametralmente las maneras de vivir de la ciudadanía y sus formas de relación con las manifestaciones culturales– debe llevarnos a reflexionar de nuevo sobre estos espacios y sobre sus funciones sociales, y deben llevarnos también a comprender que gran parte de su función institucional se basó en una serie de beneficios que ofrecía el soporte material al que los medios de reproducción mecánica estaban necesariamente vinculados.

3. Efectos de la reproductibilidad mecánica

Tal como hizo notar Walter Benjamin en su texto canónico sobre la reproductibilidad técnica, los medios mecánicos de reproducción provocaron la desaturación de la obra de arte. Desde la aparición de estos medios, el público ya no debería confrontarse con el original para gozar de una experiencia estética, sino que su versión reproducida podría ofrecer la misma experiencia de una forma mucho más accesible: en los cines, el público podría gozar de la copia de una película,; en un catálogo adquirido en una librería podría observar detalladamente una fotografía sin necesidad de desplazarse donde estuviera expuesto el original. La reproducción mecánica ofrecía, pues, el desmontaje de la atribución simbólica del original como obra única, ante la cual debía desplazarse todo el público que deseara dialogar con ella.

En tanto que el soporte de cualquier reproducción mecánica seguía siendo una copia material, sin embargo, el público debía seguir desplazándose necesariamente a algún lugar –un cine, una librería, una sala de exposiciones– que dispusiera de la copia material, un lugar que, precisamente en tanto que poseedor de esa copia, era capaz de instituir a la comunidad que se constituía alrededor de la forma material reproducida.

La desaturación del original en el contexto de la reproducción mecánica, por lo tanto, conllevó implícitamente una revalorización de la copia material, y esta revalorización puso en marcha una serie de mecanismos que apuntaban a la democratización de la institucionalidad en el sentido de las Maisons de la

Culture de Malraux y otros ejemplos posteriores. Lo que esto significa es que fueron posibles una serie de estrategias de descentralización de las manifestaciones culturales: a través de la reproducción mecánica, todos los contenidos culturales fueron susceptibles de generar copias materiales que las instituciones descentralizadas podían generar o adquirir, y exponer bajo sus propias estrategias institucionales.

Se puede apuntar al menos a dos repercusiones inmediatas de este fenómeno. La primera es que la institución como espacio de intercambio y, por lo tanto, como aglutinadora de comunidades, obtuvo unas posibilidades que apuntaban a todo lo que ya se ha argumentado sobre la modernidad, pero con una serie de facilidades cada vez mayores que apuntaron a la pluralización de marcos normativos y de estrategias de institucionalización: al ser cada vez más accesible la propia reproducción de obra o la adquisición de obra reproducida, cada vez más espacios fueron susceptibles de convertirse en espacios de intercambio, cada uno con sus propias sensibilidades y necesidades, cada uno con sus propios diálogos con las propias comunidades preexistentes o por venir.

La segunda repercusión, derivada en buena parte de la primera, es que, en tanto que el original se volvió fácilmente reproducible en una pluralidad creciente de espacios de intercambio, surgió la posibilidad de multiplicar de una forma más distributiva sus vías de explotación. Al perder su carga aurática, el original perdía valor simbólico y material, pero en cambio se ponía a disposición de una creciente pluralidad de agentes y programadores culturales, en una extensión territorial y socioeconómica más amplia que nunca, que albergaba más espacios institucionales que nunca, la posibilidad de la copia material. La importancia del soporte material se torna evidente aquí, por lo tanto, en el papel de la copia como redistribuidor del valor simbólico y económico del original.⁵ Este papel provocó una compensación inédita e irreplicable de las desigualdades de valor implícitas en el paradigma del aura en el ámbito de la producción cultural, un paradigma polarizador por definición porque se basaba en la concentración de capital simbólico bajo la firma de la pieza única.

⁵ El giro archivístico de la institución cultural que comportaron, entre otras, las técnicas mecánicas de reproducción es un ejemplo de redistribución del valor inicialmente aurático del original a través de la autenticidad de las copias matéricas y la documentación también en soporte material. «La función testimonial de los registros de archivo quedó firmemente enraizada a su autenticidad material. [...] La ciencia archivística habla del valor intrínseco de la archivística cuando su materialidad y forma también se conciben como roles determinantes.» (Wolfgang Ernst. *Digital Memory and the Archive*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013, p. 88).

4. Efectos de la reproductibilidad digital

La transformación digital implica, analizando sus principios, una continuación de esta tendencia descentralizadora, democratizadora e igualitaria que comportó la adquisición social de los medios de reproducción. Comporta una serie de aperturas que, por la expansión ilimitada del acceso a las manifestaciones culturales, son capaces de crear formas institucionales todavía más plurales y horizontales.

Paradójicamente, sin embargo, la digitalización supone también una completa ruptura con muchas de las prácticas descentralizadoras que la reproductibilidad mecánica había propiciado. Surge entonces como una amenaza a las posibilidades más críticas y emancipadoras de las estrategias institucionales: de entrada, porque provoca una tendencia hacia el consumo cultural individual –más individual todavía que la conversación entre espacios privados a la que invitaba la modernidad–; pero además porque obliga a las instituciones culturales existentes a doblarse a marcos normativos preestablecidos e inalterables, marcos normativos que, lejos de extenderse en una tendencia pluralizadora, conllevan de nuevo la concentración de capital simbólico y económico.

La digitalización –y la red de conexiones por la que circulan los contenidos digitales, es decir, internet– cuenta con dos características fundamentales, dos características que explican en gran medida la paradoja recién anunciada. La primera es la desmaterialización de la copia, hecho que provoca que no haya ninguna diferencia ontológica entre el objeto reproducido y el original. Esto comporta que no solo se pueda dar comunicación entre dos ordenadores, sino que se pueda almacenar la información con el objetivo de que diversos terminales puedan acceder a ella al mismo tiempo. Esta especificidad, que se puede denominar «simultaneidad de acceso», provoca que un mismo paquete de información pueda replicarse una y otra vez en distintos terminales a distancia sin que su soporte se deteriore en absoluto.

La segunda característica, estrechamente vinculada a la primera, es que el almacenamiento de información está descentralizado, es decir, que se deposita en diversos terminales conectados entre sí. En tanto que no hay un nodo de los que integran la red que sea poseedor del original, todo el resto de espacios conectados a él lo están de forma horizontal, no jerárquica.

Si la reproductividad mecánica, como se ha dicho, provocó una desaturación del original, la reproductividad digital, en tanto que no requiere ningún sustrato material y en tanto que pone al mismo nivel ontológico el original y la copia, ha provocado una pérdida de valor de la copia material. Hoy, el público no solo no debe desplazarse a los espacios centralizadores de manifestaciones culturales –lo que ya sucedió durante la modernidad, como se ha expuesto más arriba, gracias a las técnicas mecánicas de reproducción–, sino que no es preciso que se desplace absolutamente a ningún lugar. Hoy, las antiguas formas materiales

de manifestaciones culturales son reproducidas digitalmente para que el público pueda interlocutar con ellas desde la comodidad y la salvaguarda de su rincón privado; y las nuevas manifestaciones, de origen intrínsecamente digital, se imaginan ya cada vez más para ser consumidas en este mismo rincón.

La tendencia que impone la digitalización, por tanto, es la completa deslocalización de las manifestaciones culturales –y no solo las de sustrato material, que en tiempos de reproducción mecánica eran ya susceptibles de ser reproducidas, sino también las manifestaciones presenciales naturalmente comunitarias, que pierden la necesidad de interlocución presencial por la proliferación de prácticas como las de *streaming*. Se trata de una deslocalización en sentido estricto, ya que supone una pérdida progresiva del interés por los lugares de almacenamiento y exhibición, por los lugares de intercambio en el que distintas comunidades puedan llegar a conformarse alrededor de la posible institucionalización construida que la manifestación cultural puede llegar a hacer posible.

La accesibilidad total, pues, la accesibilidad deslocalizada de la manifestación hasta el punto de convertir en centro de exhibición al dispositivo digital móvil que, siguiéndolo allá donde va, se convierte en una especie de prótesis del espectador, esta accesibilidad evidencia su revés en la imposibilidad de generar espacios en los que la recepción de las manifestaciones culturales pueda darse efectivamente de forma comunitaria.

Y esta accesibilidad total, por supuesto, afecta también al valor de la copia material y al sistema de distribución y compensación de la concentración de capital simbólico y económico que en cierto momento demostró ser capaz de propiciar. En tanto que la copia material tendrá cada vez menos disposición de generar públicos, perderá progresivamente su valor de explotación y, como consecuencia, desvanecerá progresivamente la tendencia distributiva del valor simbólico y económico que la proliferación de la copia material permitió en una pluralidad de prácticas y sensibilidades institucionales.

Se podría pensar que los nuevos entornos sociales son los nuevos repositorios de conformaciones comunitarias alrededor de las manifestaciones culturales, que pueden ejercer el papel social que a finales del siglo XX solo eran capaces las instituciones culturales. El problema, sin embargo, aparece cuando se intenta definir precisamente cuáles son estos nuevos entornos que pueden ser eficientes en propiciar estas conformaciones. El acceso deslocalizado, ilimitado y desregulado a los contenidos digitales a través de la red provoca que estos estén supeditados a una tendencia hacia las concentraciones de poder y valor más fuertes que las que ningún otro canal haya sido capaz de provocar con anterioridad.

Frente a los blogs y foros de discusión, espacios más o menos neutros que habrían podido ser capaces de recoger el relevo de la pluralización institucional, las redes sociales, que han fagocitado completamente a estos

primeros, son un ejemplo claro del peligro referido. Los propios procesos de indexación algorítmica con los que el internet comercial está construido benefician exponencialmente la exposición de los canales más exitosos y rentables. El resultado del triunfo de estos canales como Facebook, Twitter o Instagram ponen en peligro la pluralidad no solo de voces, sino también de los marcos normativos bajo los que estas voces pueden expresarse y bajo los que las comunidades generadas a su alrededor se pueden constituir.

5. La necesidad de nuevas institucionalidades en la era del acceso

El nuevo sistema de distribución de las manifestaciones culturales se puede concebir bajo dos puntos de vista. El primero se sitúa en una crítica a la institución desde una posición estrictamente mercantilista, y consiste en creer que no debe suponer ningún problema que el consumo cultural se individualice y se pierda el poder aglutinador de comunidades que los espacios de intercambio eran capaces de provocar bajo múltiples estrategias instituyentes. Desde este punto de vista, compartido por muchos agentes portadores de la transformación digital, el problema que es preciso salvar es el de la adaptación de las antiguas vías de explotación a la nueva realidad. Haría falta abandonar los métodos distributivos típicos de la modernidad para abrazar una nueva metodología: en tanto que, por motivos como la piratería, la pérdida de las figuras intermediarias o las dudas que provoca la transmisión digital respecto a los derechos de autor, la copia digital no es capaz de extraer la explotación que la copia material –el libro, el disco, el vídeo, la entrada de cine o de museo, etc.– sí era capaz, es preciso comprender que la distribución gratuita en línea generará un beneficio mayor al original, que gozará de nuevo de una atribución aurática –ya sea el original de un objeto o un acontecimiento presencial por parte del autor. Eso sí, puesto que la propia distribución digital y su lógica algorítmica tiene una estructura exponencial, los beneficios generarán cada vez más concentración de valor y de capital, favoreciendo más a los que encabezan el *ranking* y dejando en un estado de creciente precariedad a todo el resto.

Pero si se huye de la visión neoliberal que concibe la cultura antes de nada como industria y las manifestaciones culturales como mercancías, si se concibe la necesidad de la confrontación comunitaria como el principal motor cultural, entonces habrá que preguntarse, en un momento en que la digitalización, tal como avanza, está poniendo en peligro la institucionalidad de los espacios, cuáles serán los nuevos lugares en los que se darán las nuevas institucionalidades. Y si la respuesta a esta pregunta son las redes sociales tal como hoy las entendemos, surge un gravísimo problema, porque su rigidez sistémica y la imposibilidad de alterar sus marcos normativos pone en evidencia que estas solo serían capaces de instituir, como máximo, como lo eran las instituciones culturales modernas en sus modalidades de institución

disciplinaria, pero nunca en las modalidades críticas que eran capaces de provocar nuevas comunidades emancipadas.

Si creemos verdaderamente que el poder instituyente de la institución, tomado en el sentido de generar «pedagogías de encuentros, espacios de emergencia de discursos y prácticas críticas, de la producción de diferencias y de encuentros en los que la política, la estética, el conocimiento y los afectos se entrecruzan de formas problemáticas»,⁶ si creemos en que estas clases de institución son capaces de propiciar un marco social desde el que generar colectivamente comunidades críticas y emancipadas, entonces será preciso, de alguna forma y por todo lo que se ha dicho, recuperar el locus, el lugar físico de la institución como medida de compensación de las tendencias individualizadoras y polarizantes de la red. Habrá que imaginar nuevas formas de institucionalización colectiva que vuelvan efectiva la promesa de horizontalidad que la digitalización ha llevado a imaginar pero que, precisamente por su propia estructura, no ha sido capaz de desarrollar.

Las nuevas formas de institucionalización deberán entonces, en primer lugar, aprender de la desjerarquización que los sistemas digitales y sus estructuras han propiciado. Una nueva lógica de nodos en un mismo plano horizontal se ha derivado de las estructuras digitales, una lógica que, para poder volverla eficiente, deberá salir definitivamente de su formato tecnológico y ser trasladada a la relación entre sujetos, prácticas y comunidades.

En segundo lugar, deberán compensarse los entornos digitales y las concentraciones que genera su naturaleza estructural. Y deberá hacerse mediante la fisicidad del espacio y de la base material que comporta todavía la reproducción mecánica. Será preciso, por lo tanto, encontrar formas de diálogo entre el paradigma de reproductibilidad mecánica y el de la reproductibilidad digital, entendiendo específicamente que cada uno de ellos puede ser un modo de compensación del otro, y que de la relación dialéctica entre ambos puede surgir una forma de co-compensación de sus carencias y problemas sistémicos.

Finalmente, y este es uno de los puntos más urgentes hoy, será preciso encontrar canales alternativos y públicos de transmisión digital para evitar que las instituciones que mantienen su fisicidad como forma de resistencia o paliativo a las concentraciones de valor de los entornos digitales deban caer en la rigidez de unos entornos normativos prefijados e inalterables, en definitiva en las concentraciones de poder que la estructura oligopólica de la red comporta.

⁶ «Implicarse en una pedagogía del encuentro significa considerar las condiciones, contradicciones, resistencias y fallos de la relación. Significa también considerar los agentes inesperados o periféricos que provocan disrupciones respecto a las narrativas institucionales [...]. Una pedagogía del encuentro puede concebirse como una pedagogía de la paradoja, el choque, la disconformidad y la posibilidad.» (Aida Sánchez de Serdio. «Pedagogies of Encounter». En John Byrne, Elinor Morgan, November Paynter, Aida Sánchez de Serdio, Adela Zeleznik (eds.) *The Constituent Museum*. Amsterdam, Valiz, 2018).

Los interrogantes éticos que las redes sociales mayoritarias han provocado en los últimos tiempos, como la difusión de noticias falsas o la imposición de medidas disciplinarias y marcos normativos que ponen en evidencia sus carencias democráticas, son la demostración definitiva de que debería ser inaceptable su rol de plataformas aglutinadoras de la comunicación entre las instituciones y la conformación de comunidades. Si las instituciones culturales desean recuperar marcos desnormativizados – o de generación colectiva de normatividades – desde los que imaginar nuevas formas de emergencia, será necesario que actúen colectivamente para constituir nuevas plataformas que funcionen como formas de resistencia frente a la oligopolización y la concentración de valor de los medios digitales.